



Tormenta em Mar de Lápides: estética, memória e narração no Monumento aos Judeus Assassinados da Europa¹

Storm in a Sea of Graves: Aesthetics, Memory and Storytelling at the Memorial to the Murdered Jews of Europe

Fernando Velasco*

Universidade do Porto (UP) | Porto, Portugal
fernandogvelasco@gmail.com

Laila Melchior**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro, Brasil
lailamelchior@gmail.com

Resumo: Este artigo traz para a discussão algumas reflexões sobre o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, na cidade de Berlim, em perspectiva ético-estética, a partir de uma abordagem multidisciplinar, em que interagem discussões próprias aos campos das artes, da literatura e da história. Para tanto, são propostas relações entre particularidades formais do “Memorial aos Judeus”, em sua presença concreta como monumento, e debates sobre a possibilidade de uma memória de Auschwitz em que se adensam o compromisso ético da lembrança de um passado de morte e o apelo à transformação da vida no presente. Elaborar-se, ainda, a possibilidade de uma narração que, no lugar de opor a concretude abstrata do “memorial” como obra de arte ao significado histórico de sua metáfora como cemitério, ganha forma exatamente no encontro entre presença e imagem, entre matéria e memória. À guisa de conclusão, introduz-se, como chave analítica, a figura singular de um narrador que, diante do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, é capaz de recolher os rastros de um passado que contém em si mesmo seu futuro, no instante evanescente de um esbarrão entre vida e história.

Palavras-chave: Memória. Narração. Auschwitz.

Abstract: This paper aims to meditate on ethical-aesthetical aspects of the “Memorial to the Murdered Jews of Europe”, in Berlin, based on a multidisciplinary approach, in which particular discussions of the fields of arts, literature and history interact. Formal

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada, em 2017, no V Congresso Cidades Criativas, na cidade do Porto, Portugal.

* Doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

** Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



specificities of the memorial are therefore put in relation: from its concrete presence as a monument, to the long debate on the very possibility of a memory of Auschwitz in which the ethical commitments to remember a past of death and the call to transform life in the present meet. The paper goes on investigating forms of storytelling that take place precisely where “presence” and “image” meet – between image and memory – instead of opposing the monument’s materiality to its graveyard metaphor. Finally, as a critical key, the text explores the particular figure of a storyteller who, in the face of the “Memorial to the Murdered Jews of Europe”, is able to collect the traces of a past which contains within itself its future in the evanescent instant of a bump between life and history.

Keywords: Memory. Storytelling. Auschwitz.

Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação.

(Herberto Helder)

Quando, em maio de 2001, uma escavadeira revolveu o primeiro dos dezenove mil metros quadrados do terreno onde hoje está o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”,² suas pás foram ao encontro de uma memória de Auschwitz. Pouco mais de três anos depois, em dezembro de 2004, o “Memorial aos Judeus” recebeu o último dos seus mais de dois mil e setecentos blocos de concreto rigorosamente equidistantes, idênticos em comprimento e profundidade, embora diversos em altura e ligeiramente variados em inclinação.

Aberto ao público desde maio de 2005, o monumento atrai visitantes de todo o mundo. Erguido em uma região central da cidade, entre a Potsdamer Platz e o Portão de Brandemburgo, cercado por construções dos últimos tempos de Alemanha Oriental e contíguo tanto ao Tiergarten quanto aos espectros do Muro de Berlim, o memorial logo conheceu o sucesso de público. Ao mesmo tempo, foi objeto de críticas e polêmicas de diversas ordens – antes, durante e depois de sua construção.

A superfície sobre a qual o monumento está construído sobrepõe, como um palimpsesto, as camadas de sua história e memória. Nos anos 1730, o terreno foi reservado à nobreza, como área residencial. No século seguinte, passou a abrigar as sedes dos mais importantes órgãos estatais da Prússia, arruinados durante a Segunda

² A opção pelo termo “assassinados”, em “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, segue a escolha (e, com ela, o compromisso ético) das versões em língua inglesa, francesa e espanhola do site oficial do monumento. Em português, entretanto, buscas indicam mais resultados para “Monumento aos Judeus Mortos da Europa”.



Guerra Mundial. Depois, entre 1961 e 1989, o local integrou a faixa de segurança ao longo do Muro de Berlim. Em 1990, escavações no local revelaram dois *bunkers*, um deles reservado aos seguranças de Hitler e outro, até então desconhecido, utilizado por ninguém menos que Goebbels. Nesse contexto, têm início as articulações pela construção do “Memorial aos Judeus”.

O monumento ainda levaria mais de uma década para ver a luz do dia. Mas a perspectiva de sua construção alimentou debates sobre as relações entre ética, estética e a memória do assassinato dos judeus nos campos de concentração nazistas. Inseridas nessa discussão, 529 propostas foram submetidas à primeira edição do concurso, em 1994, entre as quais duas foram selecionadas, até que se decidiu pela realização de uma delas. Entretanto, uma intervenção do então chanceler alemão, Helmut Kohl, acabou por levar a disputa a um segundo concurso, realizado em 1996. Assim, em 1997, o projeto do renomado arquiteto Peter Eisenman e do escultor Richard Serra, artista ligado ao minimalismo, emergiu como vencedor.

Antes de sair do papel, contudo, a proposta vencedora teve ainda de enfrentar anos de debates e ajustes. Nesse período, Serra deixou o projeto, cuja autoria passou então a caber exclusivamente a Eisenman. A concepção original recebeu uma série de restrições e acréscimos, entre os quais o mais significativo é a inclusão da denominada “Casa da Memória”,³ um espaço subterrâneo criado para “complementar a forma abstrata da memória com informações amplas sobre as vítimas”⁴ e responder, dessa maneira, a uma série de críticas endereçadas à proposta.

Para Eisenman, as adaptações não comprometiam as ideias essenciais de seu desenho. A variação na inclinação e na altura dos monólitos de cimento permitiam que “a sistematicidade do espaço organizado em fileiras e corredores” fosse “aparente e enganosa”, na medida em que, na verdade, construíam “um percurso labiríntico, cuja vocação é fechar-se sobre si mesmo, oferecendo uma vivência radical de desorientação espacial”.⁵ Ao mesmo tempo, o texto do projeto sugere que a forma, o número e a disposição dos blocos de concreto evitariam quaisquer representações simbólicas, de modo que a experiência do visitante diante deles dispensaria então todo referente externo. Entretanto, “embora essas não sejam metáforas invocadas voluntariamente por seus autores [...], é inegável que os blocos lembram marcações tumulares”.⁶ De fato, não são poucos os que encontram no “Memorial aos Judeus” a remissão imediata

³ Entre as lacunas que a “Casa da Memória” supriria, estão a inclusão de um espaço dedicado às outras vítimas do nazismo; outro à especificação de suas origens e destinos; e a indicação dos nomes de 3 milhões de vítimas, catalogados pelo Memorial Yad Vashem, em Jerusalém. Ver: DANZIGER, 2006, p. 86.

⁴ DANZIGER, 2003, p. 88.

⁵ DANZIGER, 2003, p. 86.

⁶ DANZIGER, 2003, p. 88.



a um cemitério e os que veem nele a imagem de uma floresta de estelas ou, como propõe este artigo, de um mar de lápides.

A imagem de um cemitério não passou despercebida aos críticos do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”. A uma parcela do público, causavam receio os efeitos mnêmicos demasiado emocionais do confronto com o que seria, sem dúvida, a representação de um labirinto de tumbas. Se precisou ser exaustivamente revisto por invocar a memória de Auschwitz de maneira excessivamente abstrata e pouco informativa, o memorial foi também acusado de situá-la em um passado encerrado junto à vida das vítimas evocadas por suas tumbas, de modo a sacralizá-la.⁷

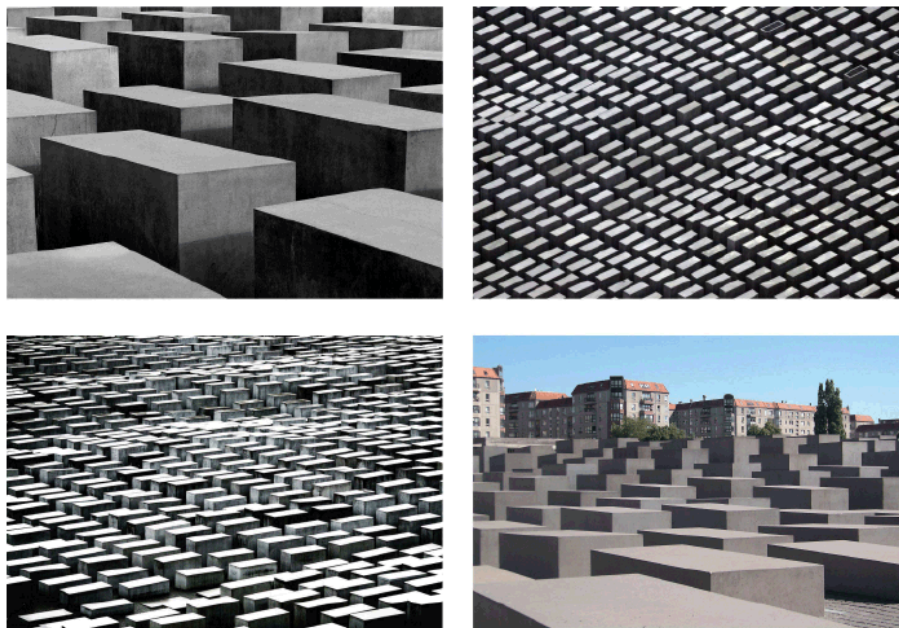


Figura 1: O Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, inaugurado em 2005.

Por um lado, o monumento representaria de menos; isto é, conteria pouca objetividade em seu hermetismo formal, negligenciaria a informação neutra e completa, falharia em dar conta de uma memória dos acontecimentos a que se refere. Por outro, representaria demais; ou seja, remeteria de forma demasiado evidente a uma imagem lapidar da morte e invocaria de imediato o peso histórico da lembrança do assassinato dos judeus nos campos nazistas. É nas fendas dessa ambiguidade que esse artigo se inscreve. Esta é a tensão que gostaria de elaborar.

⁷ Esses debates encontraram ecos em veículos de comunicação relevantes, como a versão brasileira do portal de notícias *Deutsche Welle*. Ver, por exemplo: [memorial-do-holocausto-começa-a-ser-construído](#) e [eisenman-volta-a-justificar-memorial-do-holocausto](#).



Jorge Luis Borges trata, em vários de seus escritos, da vivência radical de desorientação de quem divisa uma imagem da morte. No poema *Remordimiento por Cualquier Muerte*, o eu lírico afirma: “ilimitado, abstracto, casi futuro/ el muerto no es un muerto: es la muerte”. A visão de um corpo morto é também a da própria morte por vir. O cadáver visto no presente faz da morte o futuro cujo passado só pode ser a vida de quem o olha. O confronto com a morte visível é uma experiência da angústia de uma confusão temporal. Experimentá-la significa produzir a diferença, mas também se deixar afetar pela semelhança entre o que pulsa e o que jaz. Elaborá-la é uma questão de vida ou morte, mas também de vida e morte.

A morte visível coloca o sujeito, portanto, diante do desafio de sua elaboração. Para Georges Didi-Huberman, as imagens da morte nos dizem respeito, levantam os olhos para nós, nos olham de volta quando as olhamos, e assim nos convidam a lidar com elas. São “imagens inelutáveis”, a elas não se pode fugir e resta, então, elaborá-las. A situação de quem se depara com a figura de um túmulo, diz Didi-Huberman, é exemplar na medida em que

abre nossa experiência em duas, porque impõe tangivelmente a nossos olhos aquela cisão evocada de início [do que nos olha naquilo que vemos]. Por um lado há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a *evidência de um volume*, [...] uma massa de pedra trabalhada [...]. Por outro lado há aquilo [...] que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, [...] diz respeito ao inelutável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, *esvaziado* de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim.⁸

Didi-Huberman identifica algumas das operações que se oferecem a quem é confrontado pela exigência de elaboração introduzida pela visão das imagens da morte. A primeira delas, a que o autor chama “tautologia”, designa a atitude de quem pretende não ver além do que é visto. Como se para aterrar a verdade inevitável de nossa própria morte futura, a tautologia se atém à mais rasa e concreta das verdades sobre a imagem de um túmulo: a “formalidade convexa e simples” de suas arestas, superfícies e volumes.⁹

A uma outra forma de elaboração da experiência de desorientação a que a visão de um túmulo convida, o autor chama “crença”. Trata-se de “uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver para crer em tudo”.¹⁰ Como se para ultrapassá-la metafisicamente, esvaziar a concretude da

⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37.

⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 42.



imagem e abstrair sua materialidade mais imediata, a crença afirma sua verdade mais transcendental; aquela mesma que permitiria à vida reinar sobre a morte.

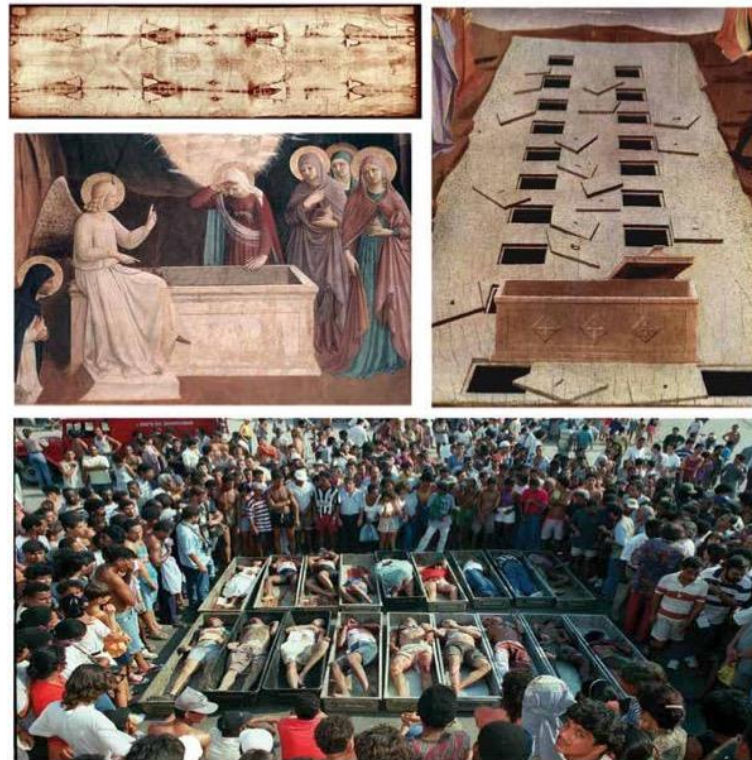


Figura 2: Túmulos. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: o *Santo Sudário*; detalhe de *O Julgamento Final*, Fra Angélico (1425-30); detalhe de *A Ressurreição de Cristo e as Mulheres na Tumba*; Fra Angélico (1442) e *Vítimas da Chacina de Vigário Geral*, Rio de Janeiro, 1993.

“Túmulo”, recorda Jean-Pierre Vernant,¹¹ é o primeiro significado da palavra grega *sèma*, a mesma que só mais tarde ganhou também o sentido de “signo”. “O túmulo”, conclui Jeane-Marie Gagnebin, “é o signo dos mortos”,¹² a presença que conserva a memória da vida ao mesmo tempo em que confirma sua ausência. O signo, a palavra escrita, transmite ao futuro a lembrança de um passado cuja morte pronuncia.

Portanto, há nas palavras morte e memória. O encontro entre duas conhecidas frases de Theodor Adorno nos lembra disso: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, diz uma delas; a outra sugere a necessidade de não esquecermos, mas, ao contrário, de orientarmos todo o nosso pensamento e nossa ação de forma que Auschwitz não se repita, que nada semelhante aconteça.¹³ Ao mesmo tempo em que é

¹¹ VERNANT, 1989.

¹² GAGNEBIN, 2006, p. 112.

¹³ Cf. ADORNO, 1998; ADORNO, 1975.



preciso lembrar, faltam palavras à altura do que deve ser rememorado. Não se pode dizer Auschwitz e, contudo, não se pode deixar de dizê-lo.

Gagnebin relaciona a impossibilidade que Auschwitz impõe à palavra a uma “estética do sublime”. Trata-se, entretanto, de uma forma bastante particular de sublime, que

não designa mais o elã para o inefável que ultrapassa nossa consciência humana. Ele aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora ele não mora só num além do homem, mas habita também um território indefinível e movediço que pertence ao humano [...]. Um ‘sublime’ de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo.¹⁴

As relações entre um certo “sublime por baixo” e a resistência de Auschwitz à palavra e à linguagem surgem também nas anotações em que Primo Levi assinala como, nos campos de concentração, “nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem”.¹⁵ Ou ainda naquelas em que articula o corte do acesso ao simbólico à impossibilidade de narração, como indica o enredo de um mesmo sonho, compartilhado por diversos prisioneiros dos nazistas, repetidos infinitamente nas noites de Auschwitz. Libertos e, de volta à sua casa, relatariam sua dor a parentes e amigos que, indica todavia o sonho, “não escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas [...]”.¹⁶

Walter Benjamin relaciona a impossibilidade da narração ao “declínio da experiência”,¹⁷ que por sua vez se relacionaria ao “choque” que interdita a transmissão da palavra viva de uma geração à outra, no âmbito de uma tradição compartilhada entre elas. A interdição do acesso ao simbólico e, em particular, da palavra remete, aliás, à noção freudiana de “trauma” e à impossibilidade de elaboração pelo sujeito de um evento que, por demasiado violento, não admite narração.

Mas se o sofrimento resiste à narração, não serão singularmente relevantes os esforços de narrá-lo? Se o trauma rechaça a palavra, não serão particularmente importantes as tentativas de dizê-lo? Eis a tarefa paradoxal do narrador da memória traumática: narrar o inenarrável, transmitir ao futuro lembranças do indizível, honrar, “apesar de tudo”,¹⁸ o passado e os mortos, pronunciar sua ausência para rememorar sua presença,

¹⁴ GAGNEBIN, 2006, p. 79.

¹⁵ LEVI, 1988, p. 32.

¹⁶ LEVI, 1988, p. 85.

¹⁷ BENJAMIN, 1985.

¹⁸ A expressão “de tal coisa” remete ao título do livro em que Didi-Huberman analisa os únicos quatro registros fotográficos feitos por prisioneiros dos campos de concentração de que se tem notícia. Essas fotografias seriam “imagens apesar de tudo”;



erguer em sua homenagem um cemitério de signos, construir com palavras os seus túmulos. Isto é, lutar contra o esquecimento.

A luta contra o esquecimento e a obstinação em se narrar a memória que por força escapa à narração configuram compromisso ético da maior importância. O olvido, afinal, é parte dos caminhos para a denegação¹⁹ e esta, por sua vez, está na véspera da reincidência.²⁰ Entretanto, para que se possa viver bem no presente, é preciso que se conheça também uma certa forma esquecer; é preciso evitar que o passado se torne algo de que não podemos nos desprender, cujo ressentimento não conseguimos superar, cujo peso nos esmague.

Para Gagnebin, “a palavra rememorativa, certamente imprescindível, não tira sua força mais viva da conservação do passado [...], mas do apelo à felicidade presente”.²¹ A memória não deve, então, ter como finalidade a si mesma, mas a transformação do presente em que faz surgir o passado. A esse respeito, Mauricio Lissovsky explica que o passado se faz presente na forma de sua irrupção no instante fugaz em que, como uma “catástrofe” (no sentido que Benjamin atribuiu ao termo, o do irromper de um acontecimento que, “tão logo irrompe, já passou”) se distingue da massa homogênea do tempo.²² Desse modo, a irrupção desta “catástrofe” inaugura

uma enorme complicação temporal chamada “agora”, subitamente adensado pela sobreposição de passado e futuro. [...] O acontecimento já ficou para trás, mas o que dele resta em mim, no presente, não é o seu passado consumado (seu passado perfeito), mas aquilo que do passado se desprende e salta em direção ao futuro (o futuro do pretérito) [...].²³

Para a narração comprometida a uma só vez com a memória do passado e a ação transformadora sobre o presente, não se trata, portanto, de lembrar o que foi, mas de rememorar o que teria sido. As teses de Benjamin em *Sobre o conceito de história* confirmam: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele

imagens que exprimem a necessidade de uma forma de transmissão do horror à despeito da impossibilidade de tal coisa. Ver: DIDI-HUBERMAN, 2012.

¹⁹ Gagnebin explica que uma certa historiografia revisionista questiona a memória de Auschwitz com base em uma dita impossibilidade de verificação factual de sua realidade. Nesse caso, a materialidade da palavra se torna, mais do que nunca, a trincheira da lembrança. Ver: GAGNEBIN, 2006, p. 45-46.

²⁰ Hitler encontrou no esquecimento do genocídio perpetrado pelo governo turco contra os armênios em 1915, um sinal de que a barbárie poderia se livrar de sua memória. Ver: GAGNEBIN, 2006, p. 47.

²¹ TODOROV GAGNEBIN, 2006, p. 12.

²² LISSOVSKY, 2014, p. 35.

²³ LISSOVSKY, 2014, p. 37.



propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila em um instante de perigo".²⁴

Em sua forma mais produtiva, a memória não é algo que almeja à repetição exata e obsessiva daquilo de que nos lembramos; mas, antes, o reencontro, na forma de sua narração, com uma rememoração que "abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletudes, aquilo que ainda não teve direito nem às lembranças nem às palavras".²⁵ A narração do passado não corresponde ao registro ou à transmissão dos fatos que o compuseram, mas ao reencontro com rastros de história nas sendas da memória.

Assim é que a resistência da barbárie ao simbólico pode abrir brechas à narração. Quando deixa de se pretender à reprodução do passado e se desloca na direção de sua elaboração, o testemunho de um evento como Auschwitz abre-se à possibilidade de se despojar de sua própria impossibilidade. Não mais, como anotou Levi, a aniquilação de um homem que não se pôde nunca dizer, mas a memória do que dela talvez se possa agora balbuciar. Não mais sonhos da narração que nunca chegou ao outro, mas da que hoje pode reencontrar ouvidos dispostos a recolhê-la e levá-la adiante, em direção à atualidade, de forma transformadora. Porque, afinal de contas,

somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.²⁶

É, portanto, quando mira o presente desde o qual é mirado que o passado se torna mais produtivo: quando evitamos a fixação que nos aterra ao que é perfeitamente pretérito e escapamos ao que Tzvetan Todorov chamou "abusos da memória", aos riscos de "torná-la estéril", por sua excessiva sacralização.²⁷

A excessiva sacralização da memória é precisamente uma das críticas endereçadas ao "Monumento aos Judeus Assassinaados da Europa". Por sua remissão demasiado direta à imagem de um cemitério, enviaria o visitante ao evento a que se refere de maneira exacerbadamente emocional. A memória mobilizada pela metáfora de uma floresta de estelas ou "mar de lápides" abstrairia a presença de todo volume e, transcendendo a materialidade mais simples e convexa do visível, se aterria apenas ao peso esmagador do passado do assassinato dos judeus nos campos de concentração nazistas.

²⁴ BENJAMIN, 2010, p. 224.

²⁵ GAGNEBIN, 2006, p. 55.

²⁶ GAGNEBIN, 2006, p. 57.

²⁷ TODOROV citado por GAGNEBIN, 2006, p. 98.



Aos que imputam ao “Memorial aos Judeus” o demérito da sacralização da memória de Auschwitz, a visão evidente de um cemitério convidaria a uma narração do passado em moldes semelhantes aos que Didi-Huberman chamou de *crença*. Ao nos instar a superar o que vemos, o monumento nos induziria também a transcender o que nos olha. O volume perderia sua “evidência de granito”, sua materialidade, de modo a perder “igualmente seu poder inquietante de morte presente”.²⁸ Perderia, portanto, a possibilidade, própria às imagens da morte e à visão do túmulo, de inaugurar a confusão temporal de um “agora” em que se condensam presente, passado e futuro. É “como se a vida” – mas também a morte – “já tivesse abandonado esse lugar decididamente concreto demais, material demais, demasiado próximo de nós, demasiado inquietante para significar algo de inelutável [...]”.²⁹ A morte não estaria mais ali, mas alhures, em outro tempo, em um passado ausente porque acabado, em um pretérito que se foi para não mais voltar. Assim é que, na narração da crença, o instante da visão de monólitos despojados metafisicamente de sua concretude perderia toda a sua potência.

Mas também foi dito que, nas lacunas factuais de seu hermetismo formal, o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” informaria de menos, não estaria à altura dos acontecimentos e da história a ser invocada, falharia em lembrar as verdades sobre o passado e negligenciaria, na abstração de sua matéria, a construção de relações com sua memória, de modo que de nem de longe daria, em suma, conta de Auschwitz.

Ora, os que impõem ao “Memorial aos Judeus” objeções desdobradas exclusivamente das particularidades de sua forma parecem encerrá-lo em seus volumes e, desta maneira, “permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha naquilo que vemos”,³⁰ ou seja, parecem se ater ao que neles se vê, para escapar àquilo que neles nos olha. Parecem, portanto, tomar o que se apresenta à sua visão não como uma floresta de estelas ou um “mar de lápides”, mas como nada mais que blocos de concreto. Para estes, a narração a que o memorial convida é um exercício da tautologia.

Não há então de ser mero acaso que a tautologia tenha sido justamente a maneira como o minimalismo que influenciou Richard Serra, parceiro de Eisenman na concepção inicial do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, imaginou a narração da obra de arte. Em busca de uma arte tão menos ilusória quanto mais objetiva, tão mais presente quanto mais livre de referentes externos, os minimalistas procuraram os mais simples entre os objetos: volumes puros, simétricos, cubos, paralelepípedos. O minimalismo sonhou inventar uma arte que jamais ultrapassasse à própria materialidade de sua presença, que pudesse eliminar toda temporalidade e “devolver

²⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38.



às formas – aos volumes como tais – sua potência intrínseca”; sonhou inventar “formas que soubessem renunciar às imagens, [...] que fossem um obstáculo a todo processo de ‘crença’ diante do objeto”.³¹

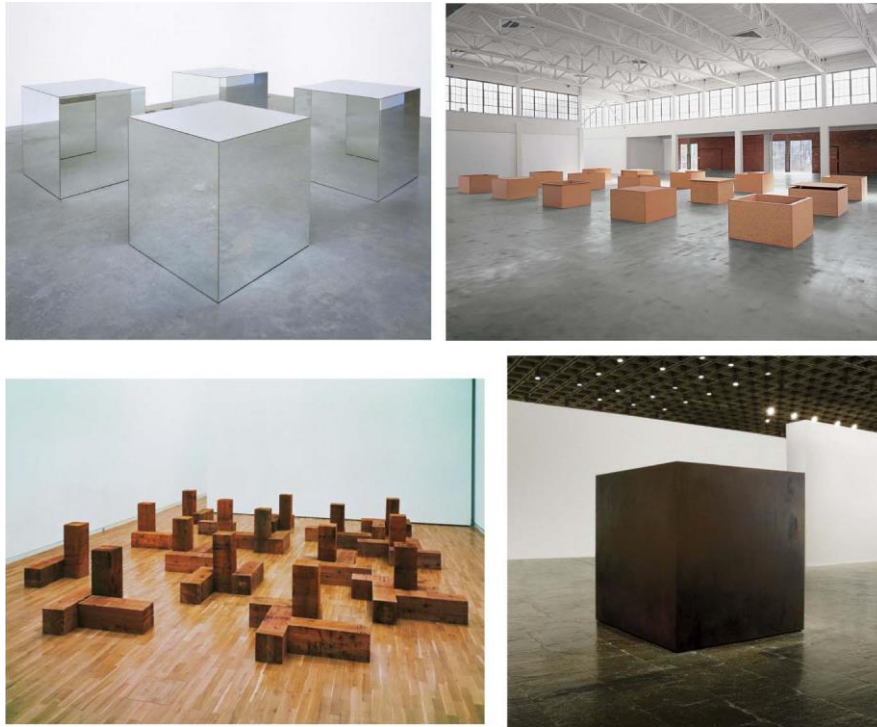


Figura 3: Minimalismo. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *Untitled*, Robert Morris, 1965; *Untitled*, Donald Judd, 1976; *Uncarved Blocks*, Carl Andre, 1975; *Die*, Tony Smith, 1962.

Didi-Huberman observa, contudo, que, a despeito de todos os esforços, o minimalismo não pôde escapar inteiramente à intersubjetividade. Por mais tautológicos que se pretendessem e por menos crença que visassem a permitir, os objetos minimalistas, em sua objetividade, supunham sempre um sujeito, um espectador, a experiência de uma relação. Assim é que, a despeito de toda recusa à representação de que nos fala seu projeto, os volumes rigorosamente simétricos e simples que conformam o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, podem conservar, em sua materialidade presente, a lembrança dos túmulos em que jazem nossos semelhantes. Assim é que a visão do “mar de lápides” recupera a possibilidade de sua remissão à história e à memória de Auschwitz.

Que forma então pode assumir esse reencontro singular entre os volumes dos cubos de cimento e sua metáfora como cemitério, entre sua força como presença e sua potência como representação, entre o que vemos e o que nos olha? A resposta, para Didi-Huberman, é a forma das “imagens dialéticas” que, para Lissovsky, na esteira de Benjamin, é também a forma da própria imagem figural da história. Isto é:

³¹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 60.



a forma dos acontecimentos poeticamente transfigurados pela memória, apreendidos, como imagem, no instante em que são reconhecidos, isto é, no “agora” que este reconhecimento inaugura. As imagens da história que Benjamin nos oferece não resultam da descoberta [...], mas desse reencontro.³²

As “imagens dialéticas” são aquelas capazes de contrair, em um momento único, presente, passado e futuro. São portanto “pontes entre a dupla distância dos sentidos”,³³ entre a visão e o significado e, como tal, elos entre a cisão particular introduzida pelo que nos visa naquilo que vemos. São também imagens que, na confusão temporal que inauguram, convocam sua elaboração por meio da crítica. “Imagens críticas”³⁴ que, ao nos lançarem de volta o olhar que dirigimos a elas, nos obrigam a tomá-las em si mesmas e para além delas, a olhá-las sempre de mais perto para sermos mirados de infinitamente mais longe, a reconhecer nas interpelações de “seu olhar correspondido”, [...] o resíduo do passado”³⁵ em que se aninham, na imagem de um presente evanescente, os sinais do futuro.

Para Didi-Huberman, as “imagens dialéticas” são também da ordem do que Benjamin chamou “origem”. Uma origem que não assinala a gênese de algo e nem tampouco se assemelha à fonte de um rio, mas que designa tanto um vir-a-ser quanto uma extinção, que promove o encontro entre criação e aniquilação, nascimento e eternidade. Uma origem que se aparenta, antes, a um “turbilhão”, ou seja, a “uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio e, por outro, faz ressurgir os corpos esquecidos”³⁶ sob suas águas. As “imagens dialéticas”, figuras privilegiadas da história, forma de uma narração maior que a tautologia dos cubos de concreto e menor que a crença da imagem de um cemitério, dão à memória a forma do turbilhão em que um rio singra novos caminhos enquanto revolve seus cadáveres. A forma, como propõe este artigo, de uma “tormenta em mar de lápides”.

Tormenta em mar de lápides indica, então, o turbilhão da memória de Auschwitz, a figuração de sua história, a forma de sua narração como “imagem dialética”. Com ela, o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” oferece a experiência da conjunção entre a visão de seus monólitos de cimento e sua correspondência na metáfora de um cemitério. Em sua compleição de floresta de estelas, ergue túmulos aos mortos cuja memória convida à narração. O monumento fala a presença pregressa do que no agora é ausência, faz presente o passado quando diz sua obliteração, é hoje

³² LISSOVSKY, 2014, p. 40.

³³ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170.

³⁵ LISSOVSKY, 2014, p. 41.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171.



rastro do que ontem foi, exatamente como a escrita é rastro da palavra viva que transmite à posteridade ao mesmo tempo em que atesta seu óbito.

As palavras escritas são rastros assim como os signos são túmulos. Como tais, estão condenadas à morte. Muito embora visem à eternidade, nada lhes garante a durabilidade da transmissão em nome de que matam o que rememoram. Só quem pode devolvê-las – as palavras, mas também os túmulos – à vida é o narrador que reconhece, apesar de tudo, sua efemeridade. Para ele, os rastros não podem ser mais do que

um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia [...], fruto do acaso e da negligência, às vezes da violência; [...] ele denuncia uma presença ausente – sem no entanto prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa os rastros não o faz com intenção de transmissão ou significação, o decifrar dos rastros é também marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária [...].³⁷

O detetive, o arqueólogo e o psicanalista sobre os quais fala Gagnebin, assim como o historiador e o fotógrafo, são “sucessores dos adivinhos”.³⁸ Parentes do narrador cuja expressão moderna por excelência Benjamin encontrou em uma figura feita heroica por Baudelaire: o poeta-trapeiro que recolhe seus versos, como sucata, em meio aos resíduos da cidade. Nas palavras de Benjamin,

os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. [...] Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente. [...] Trapeiro e poeta – os dejetos dizem respeito a ambos [...] – o próprio gesto é o mesmo em ambos. [...] É o passo do poeta que erra pela cidade procurando a pressa das rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém para recolher o lixo em que tropeça”.³⁹

Diante da visão do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, narrador é aquele que ousa recolher, entre os túmulos de concreto de seu cemitério, os restos da memória de Auschwitz e, assim, decifrar, como sucessor dos adivinhos, os rastros da história.

³⁷ GAGNEBIN, 2006, p. 113.

³⁸ LISSOVSKY, 2014, p. 191.

³⁹ BENJAMIN citado por GAGNEBIN, 2006, p. 117.



No catálogo oficial da exposição “Zeitgeist: arte da nova Berlim”, em cartaz no Centro Cultural do Banco do Brasil de Belo Horizonte, Brasília e Rio de Janeiro entre 2015 e 2016, o curador da mostra, Alfons Hug, escreveu:

O brasileiro Marcellvs L, que há muitos anos trabalha em Berlim, instalou, com insuperável laconismo, cinco câmeras entre os pilares do monumento, captando o momento fugaz em que os visitantes atravessam a floresta de colunas. A passagem por esse palco de horrores pode parecer muito inofensiva, mas conduz o flandador absorto em seus pensamentos aos mais obscuros abismos do século passado [...]”.⁴⁰

O texto se refere à obra “52°30'50.13”N13°22'42.05”E”, título que corresponde à indicação das coordenadas latitudinais e longitudinais do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”. Trata-se da disposição, lado a lado, de cinco telas de plasma que exibem, em ângulos e escalas distintos embora aparentemente iguais, os registros silenciosos do flandar dos visitantes por entre as formas rigorosas do memorial. Para o espectador, é como se os corpos pudessem se encontrar, como se compartilhassem uma mesma experiência, como se estivessem em continuidade.



Figura 4: 52°30'50.13”N13°22'42.05”E, Marcellvs L, 2007.

O que propõe a obra de Marcellvs L? A resposta que se sugere é o encontro entre duas das figuras baudelairianas de que Benjamin se ocupa que, adensando-se, transfiguram-se poeticamente em uma terceira. A primeira, já se disse, é a do narrador-trapeiro. A segunda é a do *flâneur*, personagem de Benjamin em seu “monumental e inconcluso livro sobre Paris no tempo de Baudelaire, conhecido como o ‘Projeto das Passagens’”.⁴¹ Condensados, o *flâneur* e o “trapeiro” dão forma a um novo tipo de narrador, primo distante e caçula do trapeiro e do flandador modernos, a que se propõe chamar “ludâmbulo”.

O ludâmbulo, aquele que ambula em atitude lúdica, turista por sinonímia e dado ao lúdico por radical vocação, é aquele que faz de sua experiência a cidade em que, em seu estrangeirismo, recolhe os rastros e restos da história que, na passividade de sua memória, reencontra pelos caminhos por que se deixa andar como que a esmo. Aquele

⁴⁰ HUG; HOFFMANN; PREUSS, 2015, p. 14-15.

⁴¹ LISSOVSKY, 2014, p. 34.



cujo corpo erra pelo labirinto de cubos do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, ao mesmo tempo em que mergulha na tormenta de seu mar de lápides; aquele que ao visar a materialidade de sua presença como volume é visado pela história do evento que ela designa; aquele que chega perto o suficiente de Auschwitz para lembrar, ao mesmo tempo em que sabe se manter longe o suficiente para acolher seus esquecimentos; aquele que condensa o reconhecimento ao passado com a afirmação da vida no presente; aquele que faz de sua memória o entrecruzamento entre o passado individual e o coletivo; aquele que tropeça nos estilhaços da barbárie até que, no instante mágico de uma topada, experimenta o esbarrão entre sua vida e a história.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. José Maria Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.

ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Vários tradutores. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Remordimiento por cualquier muerte. In: _____. *Páginas escogidas*. Fondo Editorial Casa de las Américas: La Habana, 2006.

DANZIGER, Leila. Notas sobre um ‘terreno baldio’. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 5, p. 76-94, jan. 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HUG, Alfons; HOFFMANN, Heiko; PREUSS, Sebastian. *Zeitgeist: arte da nova Berlim*. Trad. Jutta Gruetzmacher. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: 19 Design, 2015.

LEVI, Primo. *É isto um homem*. Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

VERNANT, J. P. *L’individu, la mort, l’amour*. Paris: Gallimar, 1989.

Recebido em: 09/08/2017.

Aprovado em: 09/10/2017.