


Tarefa infinita: percursos entre história, memória e esquecimento*

Leila Danziger**

Resumo



artigo aborda produções das artes visuais e literárias que respondem aos desafios da memória de Auschwitz. Trata-se de viver esta 'tarefa infinita' em sua natureza aporética, lidando com negociações tensas entre história, memória e esquecimento. Tanto a literatura quanto as artes visuais lidam com a experiência do trauma e o compromisso ético de 'acordar' para o testemunho.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura e Sociedade; Literatura e Psicanálise.

* O artigo é parte de minha tese de doutoramento, *Corpos de Ausências*. Berlim e os monumentos a Auschwitz, defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, PUC-Rio, sob a orientação do Prof. Luiz Costa Lima, em março de 2003.

** Artista plástica, professora-adjunta do Departamento de Artes e Design da UFJF.

Is it possible that the antonym of 'forgetting' isn't not 'remembering', but justice?

YOSEF HAYM YERUSHALMI

Anti-enciclopédias

Ver: Amor, do israelense David Grossman, é um *romance* sobre a Shoah.¹ 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”.² 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 idoso é trazido de um asilo e entregue ao convívio familiar. Mas a convivência dura pouco, pois ele logo desaparece no recém fundado Estado de Israel. Embora alheio e emudecido, o avô estabelece breve contato com Momik, em sua busca do passado vivido pela família na Europa. Um dia, subitamente, antes de desaparecer, ele 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...³

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 entremeadado por pausas – e sua recepção por Momik, mas em nenhum momento seu conteúdo. A parte citada contém exemplarmente “o imperativo moral” da memória⁴ 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”.⁵

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 entremeam todas as vozes e narrativas do livro, mas que se orientam 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”.⁶

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 e 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”.⁷ 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”,⁸ Kazik emitia risos loucos, reações reflexivas descontroladas, ao ouvir palavras como “esperança”, “chance”, “melhoria”, “vitória”, “oração”, “ideal”, “fé”, etc.⁹

O labirinto dessa terrível enciclopédia parece mais absurdo 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...”¹⁰

A forma da enciclopédia – e também do inventário, do arquivo e da coleção – marca intensa presença na arte contemporânea. A “Enciclopédia da Vida de Kazik” encontra correspondências na obra de artistas tais como Christian Boltanski, Ilya Kabakov, Hanna Darboven, entre 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 da separação entre fato e ficção, memória e história. Sabemos que as pranchas ilustrativas da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert expõem um mundo intei-

ramente acessível 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, em que textos e imagens desafiam o discurso da afirmação e da semelhança. Seria pouco dizer que se dedicam à memória; lidam, é inegável, com a memória traumática.

É justamente como trauma¹¹ 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 à de um conferencista que, após passar oito dias no Peru, dedica os próximos 30 anos de sua vida a fazer conferências sobre esta estada: “eu queria dizer que no início está um acontecimento marcante, existencial – os oito dias no Peru –, e, se retornamos, procuramos narrá-lo, e aqueles que podem narrar são os artistas”.¹² 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: “eu não possuo nenhuma cultura judaica. Eu sou como os índios que nos *Westerns* servem de guia para os soldados: eles esqueceram tudo, mas quando bebem, lembram das danças indígenas”.¹³ 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 o artista em texto de 1986:

*Eu estou entre os outros nesta fotografia; é o final do ano, nós nos reunimos uma última vez, o acaso nos uniu para sempre. É um monumento, ele 'auxiliará a lembrança' e 'comemorará o passado'. Eu não me lembro de nada, já não sei mais quem eles são, quem eu era. Deveria existir contudo, entre eles, aquele que era meu amigo; aquela que eu amava. Eles estão mortos hoje; nós todos estamos, ao menos o que está presente nestas imagens desapareceu para sempre. Rostos sem memória, sem nomes, intercambiáveis como cadáveres.*¹⁴



Christian Boltanski
Fotografia em preto e branco, 1986

Embora até meados da década de 1980 inexistisse 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 é encontrada na obra de Hanna Darvoben e Roman Opalka e suas escritas e numerações infinitas, seus sistemas obsessivos que tentamos inutilmente decifrar.

Importa enfatizar a singularidade das poéticas contemporâneas, nas quais a arte da memória não chega *antes* do esquecimento e sim *depois*; ela não consiste em um procedimento de prevenção, mas, no melhor dos casos, em uma 'terapia dos danos' (*Schadenstherapie*).¹⁵ O caráter polifônico da obra de David Grossmann não esconde que sua perspectiva 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 e o que resta é recolher e repertoriar os cacos, inventariar as perdas, numa atitude marcada pela melancolia, pois a própria perda, grande demais, permanece indefinível, sem contornos precisos.¹⁶

Contudo, 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, no qual encontramos a frase: "Pai, você não vê que estou queimando?"¹⁷ –, 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 (grifo meu). ¹⁸*

O despertar do pai no sonho 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 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 Auschwitz 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, como conta em *Sobre a Fotografia*; ou ainda os alunos de Shoshana Felman, em seu seminário dedicado à literatura e ao testemunho,¹⁹ que compreendem, ou literalmente “recebem” os testemunhos dos sobreviventes da Shoah, não apenas como *novas informações*, mas essencialmente como algo que os põe em crise, que os fragmenta e transforma, tornando-os, por sua vez, *transmissores*, ou *Geheimnisträger* (portadores de segredos). E também 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 ao 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.²⁰

Fardo e fulgurância

Quebra dos Vasos (Bruch der Gefässe) é uma escultura de Anselm Kiefer composta por uma estante com três prateleiras, nas quais são dispostos grandes livros de chumbo. Nas estantes habituais, os livros costumam mostrar as lombadas com os títulos, ocultando o conteúdo das páginas. Na obra de Kiefer essa relação é invertida. Os livros mostram as



Ilustração 2

Anselm Kiefer
"Quebra dos Vasos" (Bruch der Gefässe), 1989-90.
40 livros de chumbo sobre estante de aço, chumbo e vidro
2x4x1m

páginas, deixam entrever seu conteúdo volumoso e hostil, formado por folhas de chumbo e grandes lâminas de vidro. Enormes estilhaços espalham-se desordenadamente pelo chão, criando um verdadeiro "campo minado" que envolve a obra e impede a aproximação. Chegamos após a catástrofe, mas uma sensação de ameaça é ainda experimentada intensamente. Sobre a estante, ligeiramente à frente, um meio círculo de vidro, preso ao teto por fios de arame, confere alguma leveza ao conjunto, que tende a submeter-se sem resistências à lei da gravidade. (O esforço de verticalidade se concentra na estrutura de ferro da estante). Embora seja o elemento da escultura que mais sugira integridade, o meio círculo pressupõe a existência de uma outra metade, reafirmando o caráter fragmentado da obra. Nele inscrevem-se repetidamente, em um percurso circular, as palavras *Ain* e *Sof*, que em hebraico significam respectivamente "Nada" e "Infinito". Fios de arame percorrem as estantes de cima a baixo, reforçando a organicidade e circularidade do conjunto. Nove pequenas chapas retangulares de chumbo dispõem-se simetricamente à direita

e à esquerda, no centro e também acima da estante. Uma décima chapa de características semelhantes se encontra no chão, misturada aos cacos de vidro e religada à estante pelos fios de arame. As dez chapas contêm os nomes das dez *Sefirot*, os dez atributos divinos, noções estruturais da Cabala. *Quebra dos Vasos* é um conceito da literatura cabalística – é o momento em que aparece o mal no mundo.

O que significa para um artista alemão, nascido, como Kiefer, em 1945, apropriar-se da Cabala em sua obra? Certamente reafirmar a presença daqueles que a ideologia do III Reich empenhou-se feroz e metodicamente em expurgar e aniquilar. A relação de alteridade estabelecida entre judeus e alemães possuía, a partir do século XIX, uma particularidade. Ao contrário dos franceses, inimigos declarados desde as guerras napoleônicas, ou de outros povos claramente estrangeiros e diferenciados, os judeus não colocavam a questão da alteridade a partir do exterior da cultura alemã, e sim de dentro dela, como cidadãos emancipados ao longo de um processo cheio de avanços e recuos, ativado pela Revolução Francesa e as reivindicações iluministas de igualdade. O Iluminismo, que significou para os judeus europeus a emancipação social e política – questão vivida sempre de forma ambígua pelas diferentes comunidades judaicas –, era incompatível com a Cabala, que, junto com o movimento hassídico, foi alvo de diversos ataques. Os judeus "esclarecidos" separaram-se progressivamente da mística judaica, que com efeito sempre foi problemática na tradição hebraica. A implicação da Cabala na obra de Kiefer possuiria assim alcance du-

plamente crítico, dirigido tanto à ideologia nazista, que decidiu pelo extermínio do povo judeu, quanto ao iluminismo (mesmo assimilado pelos judeus), que enxergava na Cabala apenas obscurantismo. As diversas vertentes da mística judaica só vieram a ser reavaliadas a partir da obra de Gerschom Sholem, que reconhece na Cabala uma expressão vital da existência judaica, inaugurando uma corrente de estudos histórico-críticos sobre o assunto.

Em *Quebra dos Vasos*, a ação do tempo acumulado em oxidações e sedimentos, incrustado no metal, sobreposto em folhas e folhas de chumbo, assinala 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 uma crítica ao historicismo semelhante às *Considerações Intempestivas (Unzeitgemässe Betrachtungen)*, de Nietzsche,²¹ obra em que o filósofo adverte contra os excessos da cultura histórica do século XIX, que de virtude transmuta-se em vício. 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, por sua vez, bela forma literária no personagem Irineu Funes, do conto de Borges, “Funes, o Memorioso,” que, paralizado por um acidente, adquire, no mesmo golpe, 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 tranquilos 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.*²²

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. A natureza potente ignora os limites em que o sentido histórico deveria agir de maneira nociva e atrai para si tudo o que pertence ao passado – indiferente se pessoal ou histórico – e o absorve e revigora.

Também a série de bibliotecas de chumbo de Kiefer, e ainda seus aviões – *Papoula e Memória (Mohn und Gedächtnis)*, título de um dos primeiros livros de Paul Celan exibem a história como fardo e a modernidade como ruína. Diante dos imensos volumes de chumbo, sentimo-nos fascinados, é certo, mas sobretudo paralizados, quase impoten-

tes, infinitamente melancólicos. Semelhantes ao anjo da tão célebre gravura de Dürer, cuja fortuna crítica nos lança em verdadeiro ‘lamaçal’ (*morass*)²³ de interpretações – alquímicas, astrológicas, psicanalíticas – sempre insatisfatórias, confrontando-nos à ‘parcialidade de todo gesto interpretativo’ na modernidade.²⁴ Nas pinturas, esculturas e instalações de Kiefer a melancolia é cifrada na materialidade espessa das obras e no espaço hostil que constroem. Mas a melancolia aqui distancia-se do sentido de doença, que lhe atribui Freud, e aproxima-se do sentido benjaminiano: “a melancolia é um saber e uma sabedoria que vem do abismo”.²⁵

Se as poéticas contemporâneas da memória parecem intrinsecamente ameaçadas pelo esquecimento, não se trata do “esquecimento produtivo”, reivindicado por Nietzsche. Frágeis e fragmentárias, apóiam-se não mais sobre tradições histórico-culturais fortes e estáveis, pois surgem justamente a partir de seus colapsos. O caráter imensamente corpóreo da obra de Kiefer situa-se, aparentemente, no pólo oposto às video-instalações de Bill Viola (*Tiny Deaths*) e Gary Hill (*Tall Ships*); todas essas produções, contudo, embora dotadas de materialidade tão distintas, são igualmente marcadas pelo esquecimento. Em *Tiny Deaths*, as grandes projeções luminosas aumentam progressivamente de intensidade, mas transformam-se repentinamente num foco de luz tão intenso, que as imagens super saturadas 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.*²⁶

Tall Ships 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, oníricas, e, na obra de Hill, incomodamente familiares e reais. Seriam “espécies de mensageiros angelicais, que nos trazem novidades sobre desejos e projeções inconscientes”.²⁷ O conjunto da obra de Hill nos faz lembrar 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”.²⁸ Desnecessário lembrar o quanto as projeções interessaram Walter Benjamin. A multidão de anjos evanescentes, por ele descrita ao anunciar a Revista *Angelus Novus*, detém semelhanças consideráveis com a tarefa da memória na era das mídias eletrônicas – em que “os valores se pulverizam na mesma proporção em que atingem largas esferas da publicidade”.²⁹

*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.*³⁰

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”.³¹ Nas videoinstalações mencionadas, as imagens brilham de modo imprevisível (em Hill, pelo dispositivo interativo; em Viola, pela imensa capacidade combinatória das projeções), fulgurante e aniquilador, principalmente em *Tiny Deaths*, em que, após uma super exposição luminosa, a silhueta 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”.³² Com Benjamin, desfaz-se a suposta divisão entre história e memória, 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.*³³

A obra de Kiefer também realiza sua “tarefa angelical”, compreendida como aniquilação e redenção, pois é atravessada por operações (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.

Cabe ainda mencionar outro artista cuja poética não se relaciona *strictu senso* ao trabalho da memória, mas para além deste, diretamente à ética: Barnett Newman 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”.³⁴ 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 Jacques Henric, “é provavelmente a que mais contém a tragédia de seu tempo”.³⁵ Pouco antes da segunda guerra, o pintor escrevia: “Chegamos finalmente à posição trágica dos gregos[...]. A nova tragédia é de novo a tragé-

dia da ação no caos da sociedade: é interessante notar que esta idéia grega se encontra também entre os hebreus”.³⁶ Para Newman, a nova abstração deve lidar novamente com a tragédia. Identificado inicialmente como teórico, Newman pára de pintar no início dos anos 1940, “enfasiado com idéias e ideologias da época”, como conta Mel Bochner.³⁷ Seu esforço orienta-se 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”.³⁸ 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”.³⁹

“Memórias coletivas”



Ilustração 3

Gerhard Richter
"Tio Rudi" (Onkel Rudi), 1965
Óleo sobre tela
87x50cm

Assumir, problematicamente, a memória coletiva de sua geração é uma das estratégias da arte contemporânea. Em 1965, Gerhard Richter pintou uma pequena tela ‘afetuosamente’ intitulada *Tio Rudi* (*Onkel Rudi*). A pintura a óleo assemelha-se, à primeira vista, a uma foto em preto e branco, 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 conferem-lhe aspecto cordial. Poderíamos supor que o oficial do Estado criminoso é flagrado no momento de despedir-se da família ou que simplesmente lhe envia uma foto de alguma cidade distante, ocupada pelo Reich. O nazista retratado em nada assemelha-se a um ‘monstro desumano’, à encarnação do mal, lembrando-nos questões levantadas por Hanna Arendt ao assistir ao julgamento de Adolf Eichmann, em 1961, o que a levou a formular o célebre conceito de “banalidade do mal”. *Tio Rudi* afirma - corajosamente - laços de parentes-

co entre o artista e seu ‘retratado’: trata-se de um tio materno do artista, Rudi Schönfelder.

O posicionamento de Gerhard Richter face à pintura e à história alemã nos aponta diferenças radicais que perpassam ‘as memórias coletivas’ da Shoah. Em nenhum momento se devem confundir assassinos e vítimas, como lembrou Primo Levi, pois fazê-lo “seria

uma doença moral ou uma afetação estética ou um sinal sinistro de cumplicidade". É o que ressalta Habermas:

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 continuidade das tradições nas quais nos encontramos (grifo meu).⁴⁰

Na tela *Tio Rudi*, a implicação pessoal do artista na obra, dotando a pintura de um endereçamento histórico preciso, aproxima-se da reivindicação de Adorno, que, nas décadas de 1960/70, afirmava: "A única força verdadeira contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, se me for permitido usar a expressão kantiana; a força para a reflexão, para a autodeterminação, para o não deixar-se levar".⁴¹ A tomada de posição individual - a auto-exposição de Richter e seu tio tenente da Wehrmacht - dissolve sutilmente a coesão e o esquecimento estratégico da massa anônima, enfatizando a importância das pequenas escolhas e juízos individuais, singulares e autônomos, que a imensa maioria dos alemães não foi capaz de realizar.

Mas referir-se à memória coletiva, expressão criada por Maurice Halbwachs na década de 1920, apresenta hoje dificuldades. Andreas Huyssen, pensador responsável por diagnósticos agudos sobre a crise da temporalidade contemporânea, 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.⁴²

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, todas as instâncias, enfim, de convivência e referência do indivíduo, noções sobre as quais se funda 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, 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 européia até a guerra de 1914, afirma Gérard Namer,

poderia ser considerada como um questionamento da memória.⁴³ O contexto de Halbwachs é também a dissolução da memória, das tradições políticas às quais se ligava.⁴⁴ Namer tem razão ao afirmar que hoje o termo “memória coletiva” já foi tão propagado que poucos consideram útil saber o que significa. Mesmo considerando ultrapassada a abordagem sociológica de Halbwachs, é central nos textos de Huysen o conceito de memória coletiva, nem que seja para constatar sua fragilidade intrínseca e sua dissolução.

Inversamente a Huysen, Harald Weinrich, em seu belo *Lete – Arte e Crítica do Esquecimento*, afirma que a expressão “memória coletiva” está no centro da pesquisa atual sobre a memória,⁴⁵ embora possamos admitir que sua tarefa é mais compreensível quando voltada para a literatura, como é o caso de Weinrich, e mais difícil, se aplicada às obras de arte contemporânea e principalmente aos *mass media*. É certo que o sociólogo francês não se interessou pela memória traumática,⁴⁶ o que não impediu Stephan Mächler de aplicar o termo de Halbwachs ao caso de Binjamin Wilkomirski, autor de uma autobiografia como sobrevivente do Holocausto, publicada em 1995, que, após ampla repercussão e tradução em nove línguas, revela-se falsa. Encarregado de investigar o caso, Mächler acredita que Wilkomirski (aliás Bruno Grosjean) traduziu suas lembranças traumáticas da infância numa história plena de significados, encontrando-a na Shoah, na qual estão as imagens que o mundo ocidental oferece para o enquadramento das piores lembranças do século XX. Wilkomirski/ Grosjean transporta – literalmente – suas memórias autênticas do sofrimento vivido quando criança na Suíça 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. 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.⁴⁷

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.⁴⁸

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, Lévi 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”.⁴⁹

A expressão memória coletiva surge com intensidade nos discursos sobre a cidade. Em *Architettura della Città* (1966), Aldo Rossi conferia particular destaque ao trabalho de Halbwachs, que lhe permitiu 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 interessa é pensar a construção do fato urbano –, parece difícil compreender nossas megalópoles como “*locus* da memória”. Assim cabe concordar com Huyssen sobre a incapacidade do conceito de memória coletiva aplicado às grandes cidades contemporâneas, desierarquizadas, sem centro nem margens, onde estamos sempre a caminho, sempre de passagem, num espaço indiferenciado, em um percurso sem marcos ou monumentos significativos. Observou com pertinência Antony Vidler:

*...estamos em um lugar onde não predominam mais inscrições, epigramas duradouros para a memória das pessoas e eventos, mas hipogramas, aqueles subtítulos 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’.⁵⁰*

Inscrever na cidade, há tempos compreendida como texto, a memória de Auschwitz foi um desafio enfrentado por artistas e arquitetos nas duas últimas décadas do século XX. Se sobre essas produções paira igualmente o dito de Adorno exaustivamente repetido – “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”-, este deve ser compreendido como exortação a “um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico”.⁵¹ Importaria mencionar frase do filósofo menos lembrada: “A abundância do sofrimento real não tolera esquecimento”.⁵² Assim, nos monumentos contemporâneos, compreensíveis unicamente no reenvio constante entre artes plásticas, literatura, cinema, arquitetura e urbanismo, concentram-se as aporias dessa ‘tarefa infinita’ do testemunho.

ABSTRACT

The article approaches the productions of visual and literary arts that answer the challenges of Auschwitz’s memory. The purpose is to live this “infinite task” in its aporetic nature, dealing with tense negotiations among history, memory and oblivion. Both literature and visual arts work with the experience of trauma and the ethic commitment of “the awakening” for the witnessing.

Key words: Literature and Society; Literature and Psychoanalysis.

Notas

- ¹ *Shoah* significa, em hebraico, 'catástrofe' ou 'devastação'. O termo é preferido por vários autores que se recusam a usar a palavra 'Holocausto' por suas conotações de sacrifício, pois significa 'oferenda pelo fogo'. Embora *Shoah* não seja um termo completamente secular - nos textos bíblicos a catástrofe seria enviada por Deus, seu lastro religioso vem sendo progressivamente esvaziado. Alguns historiadores, escritores e teólogos israelenses recusam o endereçamento do conceito a suas raízes religiosas e o liberam de suas pesadas conotações de expiação e castigo. *Shoah* é o título do célebre filme do cineasta francês Claude Lanzmann, lançado em 1985, e essa 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'.
- ² COSTA LIMA, Luiz. *Mimeses: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 261.
- ³ GROSSMAN, David. Amor ('Aien 'erech: ahavá'). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 83.
- ⁴ GROSSMAN. *Profetas da Jerusalém moderna*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1993. Idéias, p. 2.
- ⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura de testemunho*. Revista Cult, p. 45, jun. 1999.
- ⁶ GROSSMAN. Op. cit. p. 322.
- ⁷ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. São Paulo: Ática, 1992. p. 100.
- ⁸ GROSSMAN. op. cit. p. 333.
- ⁹ GROSSMAN. op. cit. p. 351.
- ¹⁰ GROSSMAN. op. cit. p. 475.
- ¹¹ FREUD desenvolve a noção de trauma em: *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- ¹² "...je voulais dire qu'au début a lieu un événement marquant, existentiel – les huit jours au Pérou – et, si l'on revient, on cherche à le raconter, et ceux qui peuvent le raconter sont les artistes." BOLTANSKI, C. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1984. p. 74.
- ¹³ "...je n'ai aucune culture juive. Je suis comme les Indiens qui, dans les westerns, servent de guides aux soldats: ils ont tout oublié, mais quand ils ont bu, il leur revient des danses indiennes..." Idem. p. 73.
- ¹⁴ "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." BOLTANSKI, C. *Wien Fluss. Eine Ausstellung der Wiener Festwochen*, 1989.

- ¹⁵ ASSMANN, Aleida. *Erinneungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturelles Gedächtnisses. München: Beck, 1999. p. 359- 360.
- ¹⁶ Seria interessante investigar as relações entre o trauma e o sublime como sugere 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.” SELIGMANN-SILVA, M. “A história como trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, M. ; NESTROWSKI (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta. p. 84.
- ¹⁷ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 492-493. Edição comemorativa.
- ¹⁸ CARUTH, Cathy. “Modalidades do despertar traumático”. In: SELIGMANN-SILVA, M. ; NESTROWSKI (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. Op. cit. p. 112.
- ¹⁹ FELMAN, Shoshana. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”. In: SELIGMANN-SILVA, M. ; NESTROWSKI (Orgs.). *Catástrofe e representação*. op. Cit. p. 13 – 71.
- ²⁰ FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. (MIT, 1996), em que o autor aborda a questão do trauma (cap. 5).
- ²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen – Zweites Stück – Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Colônia: Könnemann, 1994. p. 153-242.
- ²² BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: ——. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995. p. 116.
- ²³ SOHM, Philip apud KAMPF LAGES, Suzana. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*, São Paulo: Edusp, 2002. p. 44, nota 32.
- ²⁴ KAMPF LAGES. Op. cit. p. 44.
- ²⁵ LOPES, Denilson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 82.
- ²⁶ VIOLA, Bill. *Território do invisível*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 24.
- ²⁷ QUASHA, Georges; STEIN Charles. “Projeção – O espaço do Grande Evento”. In: HILL, Gary. *O Lugar do outro (where the other take place)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997. p. 44-45.
- ²⁸ Idem.
- ²⁹ SELIGMANN-SILVA, M. “Após violento abalo. Notas sobre a arte – relendo Walter Benjamin”. *Alea*, [s.n.], v. 4, n. 1, p. 59, jan./ jun. 2002, nota 6.
- ³⁰ Tradução de Seligmann-Silva, idem.
- ³¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. M. “O Hino, a Brisa e a Tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 125.
- ³² Idem, p. 125-126

- ³³ SELIGMANN-SIVA, M. "A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora. Sobre Walter Benjamin e a escritura da memória". In *Mímeses e expressão*. DUARTE, R. e FIGUEIREDO, V. (Orgs.). *Mímeses e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 366.
- ³⁴ LYOTARD, Jean-François. "Barnett Newman. O Instante". *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 84, jan. 1987.
- ³⁵ HENRIC, Jacques. "Barnett Newman. Com Deus sob a gramática". *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n.4, p.101, jan. 1987.
- ³⁶ HENRIC, Jacques, op. cit. p. 101.
- ³⁷ BOCHNER, Mel. "Barnett Newman: pintura escrita/ escrita pintura". *Arte e Ensaio*. Rio de Janeiro, n.9, p.71, 2002
- ³⁸ Idem. p. 71.
- ³⁹ Idem. p. 75.
- ⁴⁰ HABERMAS, Jürgen. "Geschichtsbewusstsein und posttraditionale Identität. Die Westorientierung der Bundesrepublik". In: *DIE MODERNE – ein unvollendetes Projekt*. Leipzig: Reclam, 1994. p. 161
- ⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais*. Modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 110.
- ⁴² HUYSSSEN, Andreas, "Seduzidos pela memória". In: ——. *Passados presentes: mídia, política, amnésia*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 19.
- ⁴³ «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, Gerard. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994. p. 300
- ⁴⁴ NAMER, G. Op. cit. p. 313
- ⁴⁵ WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 168.
- ⁴⁶ MÄCHLER, Stephan. *Der Fall Wilkomirski*. Über die Wahrheit einer Biographie, Zürich: Pendo, 2000. p. 289.
- ⁴⁷ MÄCHLER. Op. cit. p. 297.
- ⁴⁸ KLÜGER, Ruth. Apud MACHELER op. cit. p. 299-200
- ⁴⁹ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 6.
- ⁵⁰ VIDLER, Anthony. "Pós-urbanismo". *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 13, p.454, nov. 1995. p. 454.
- ⁵¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A (im)possibilidade da poesia". *Revista Cult*. p. 48, jun. 1999.
- ⁵² "Das Übermaß an realen Leiden duldet kein Vergessen." ADORNO apud HUYSSSEN. "Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne". In: *Mahnmale des Holocaust*. Munique: Prestel, 1994. p. 9.

