

Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória

Lyslei Nascimento *

RESUMO

Este ensaio objetiva refletir sobre o dever da memória no que diz respeito a Shoah, levando-se em consideração a constituição de memoriais e testemunhos e a crescente onda de revisionismo histórico e anti-semitismo na contemporaneidade.

Palavras-chave: Memória; Testemunho; Shoah; Literatura; Arte.

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Jorge Luis Borges

Se o inimigo vencer, nem os mortos estarão em segurança.
Walter Benjamin

Cemitérios judaicos violados. Sinagogas e instituições israelitas alvo de depredação, vandalismo e terrorismo. Livros, filmes, caricaturas e até congressos de intelectuais negando a Shoah. Grupos de neonazistas e simpatizantes da intolerância em manifestações públicas do seu ódio irascível. Esse não é o panorama da Alemanha nazista sob o comando de Hitler e seus asseclas, mas algumas manchetes que têm lugar na mídia contemporânea. Como uma espécie de “ovo da serpente” que gera, em nossos dias, seus filhotes - o revisionismo histórico e o negacionismo - a onda neo-nazista intenta obliterar a memória e o testemunho dos sobreviventes que, a despeito da dilaceração da rememoração, contam suas histórias.

Elie Wiesel perguntou-se, em certa ocasião, se seria trabalho a palavra correta para designar as narrativas construídas sobre a Shoah?¹ Quando criança, o escritor relembra que duvidava de que contar histórias pudesse ser um ofício sério, porque, freqüentemente, as histórias não eram verdadeiras. Ironizando, argumenta que todo mundo sabe que as histórias são, por definição, fantasias daqueles que não sabem fazer outra coisa.²

Wiesel confessa que, enquanto ouvia o avô contar histórias sagradas, era transportado para um mundo à parte, um mundo em que os milagres faziam parte da vida cotidiana. Dessa maneira, sentia-se próximo dos mendigos e dos loucos que perambulavam por florestas habitadas por príncipes apaixonados e princesas exiladas. Tais narrativas elevavam a alma a suas raízes celestiais, mas também deixavam vislumbrar a gargalhada cruel que assinala a presença nefasta de demônios prestes a dilacerar o coração do homem para consolidar seu reinado eterno.

Aliada a essa literatura, o universo misterioso da tradição judaica também fez parte da vida de Wiesel. Todas essas narrativas, de forma contundente e magistral, foram habitar sua literatura, o que o torna, segundo ele mesmo afirma, irremediavelmente, uma testemunha da tradição cultural e histórica do seu povo. Para ser testemunha da Shoah, no entanto, nem os sábios do Talmude, nem os escritos ficcionais seriam de muita ajuda. Apesar de todas essas leituras, ele se sentia incapaz e indigno de cumprir a tarefa do sobrevivente: “Eu tinha coisas a dizer, mas não as palavras para dizê-las”, desabafa.

* Professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

Dessa amarga declaração sobre a narrativa, pode-se retirar ainda outra reflexão para nós e para o nosso tempo. A sensação de indignidade e de incapacidade de cumprir a tarefa do texto, o trabalho do texto, ou seja, uma impossibilidade de se tirar partido simbólico das coisas ressoa, nas *Seis propostas para o próximo milênio* Italo Calvino:

Não estou aqui para falar de futurologia, mas de literatura. O milênio que está para findar-se viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar. O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial. Não me sinto tentado a aventurar-me nesse tipo de previsões. Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. (CALVINO, 1991, p. 11)

A possibilidade da sobrevivência da narrativa e da literatura na contemporaneidade parte, assim, de acordo com Calvino, de um impasse. Tal impasse, originado no pós-guerra, denuncia uma falência da voz e da escrita em relação à imagem que desponta, a partir dos testemunhos da Shoah. As narrativas ali originadas configuram-se como pequenas histórias, narrativas de família, silêncios e recordações que ilustram o fim de uma grande narrativa e trazem para os nossos tempos o que poderia ser chamado de pequeno relato.

Walter Benjamin já marcava, com I Grande Guerra Mundial, o pressuposto de que aquele que retorna, o sobrevivente, não volta com histórias, ou experiências comunicáveis, para contar. Diante de um mundo arruinado, a perda da esperança é o maior deflagrador dessa 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”. (GAGNEBIAN, 1993, p. 10) 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. (BENJAMIN, 1993, p. 117)

Benjamin sentencia que nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 1993, p. 223). Nesse sentido, as narrativas que foram produzidas a partir da guerra configuraram-se enquanto monumentos construídos, a despeito das inúmeras tentativas de emudecimento, a partir de vestígios de cultura recuperados em forma de despojos. Em *O fim da modernidade*, Gianni Vattimo acrescenta que o conceito de monumentalidade, que caminha par e passo com o de memória, não possui uma função de auto-referência do sujeito; ele é, antes de tudo, 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. (VATTIMO, 1996, p. 67) O monumento não seria, portanto, uma obra em que se identificam, sem resíduos, forma e conteúdo, mas o que sobrevive como uma espécie de máscara mortuária.

A inscrição dos sinais do tempo na escritura configura-se, pois, como uma marca de morte. A cicatriz, a condição de sobrevivência do texto-monumento, instaura-se, deixando, ali, onde se escreve e se inscreve, o caráter inexorável do tempo. De forma semelhante, o artista do pós-guerra, ao construir sua obra, efetua uma rasura sobre a tradição que a história escolheu para preservar e reencena um outro ponto de vista que se estabelece sobre o texto dos sobreviventes como uma marca, uma cicatriz.

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.³ Exílio e memória constituem, assim, as duas experiências fundamentais da vida judaica. A memória no judaísmo não significaria, porém, uma exaltação de um passado exemplar ou a recordação predatória, como querem alguns. A dupla marca, do exílio e da memória, faz com que haja a presença de algum traço, da ordem do impostergável, que migra do corpo da testemunha para o texto-inquérito. 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 da promessa de ser testemunha. Como uma expressão do frágil, daquilo que se pode perder, trata-se de um exercício de rememoração que salva, no presente, aquilo que de por si só já deveria garantir a sua 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:

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. (FORSTER, 1999, p. 8-9)

Esses caminhos labirínticos, essa coordenação de tempos e essa condição de exílio e resgate da memória confluem de forma peculiar diante da Shoah. Após a Segunda Grande Guerra, a teoria benjaminiana do fim da narrativa faz-se evidente e Jean-François Lyotard postula como origem de novos paradigmas narrativos a crise da ciência e da verdade ocorrida no fim do século XIX 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 atingiram a biografia e o testemunho de forma implacável.

A condição residual da testemunha, sua narrativa em forma de cicatriz, e esse contexto da incredulidade pulverizaram o grande relato em pequenas narrativas e corroeu a noção de ordem do imaginário moderno. Instaurou-se, 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 significant, do significado e da própria significação, isto é, de tudo o que é universal e hegemônico. (BARBOSA, 1986, p. vii)

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 que a narrativa perca seus atores, os grandes heróis, perigos, périplos e objetivos:

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. (LYOTARD, 1986, p. xvi)

A impossibilidade de se perpetuar uma literatura grandiosa a partir da Shoah e, apesar disso, ter confiança no futuro, parece ter sido o paradoxo que faz prevalecer a narrativa dos sobreviventes sobre o olvido. Um dos nossos compromissos desse milênio deveria ser, então, um compromisso com a narrativa dos sobreviventes. Os relatos de testemunho, porque construídos por vestígios ou fragmentos de memórias que, a contrapelo de práticas e políticas do esquecimento, fazem-nos refletir sobre a possibilidade de tradução da

experiência de extermínio e de um saber estranho que dali é originado, marcam as narrativas contemporâneas. Não só aquelas que têm na Shoah seu tema ou recorte, mas também aquelas que tratam da errância do sujeito, da memória escamoteada, da hiper-memória, das ilusórias fronteiras entre o discurso e o meta-discurso.

Elaborar, a partir daí, um relato que se autolegitima, portanto, 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 1943.⁴ 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 extraiem 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 da Shoah 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 da Shoah, delinea-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 e bárbara.

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. (MICHAELS, 1997, p.) O esquecimento do flagelo seria, para as vítimas, como uma segunda morte. Como afirma Benjamin, “se o inimigo vencer, os mortos não estarão em segurança.” (BENJAMIN, 1993, p. 224-25) Lembrar é, nessa perspectiva, uma espécie de vindicação e de homenagem às vidas silenciadas pelo extermínio.

George Perec, quando se refere aos pais mortos na Shoah, 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.” (PEREC, 1995, p. 54)

O lúcido depoimento de Perec lança-nos, de novo, no território da morte. 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: a lembrança está morta na escrita, a escrita é a lembrança da morte e a afirmação da vida. Vida e morte, pois, 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. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40)

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, ou seja, da morte - 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 enterrada, 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. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 41)

Assim, a condição residual dos relatos da Shoah 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. Não como redenção e recuperação total do passado perdido, mas deixando que paire no discurso a sua própria condição de incompletude. Perec afirma que “o indizível não está escondido na escrita, aquilo que muito antes a desencadeou”. (PEREC, 1995, p. 54)

O caráter indizível da experiência da Shoah - 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”. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 44) O descrédito diante da narrativa de testemunho impõe um outro olhar sobre essas histórias que tentam contornar, pela escrita, o martírio. Resta-nos, talvez, todos os dias, apontar para a sentença do SS.

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 do 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 da Shoah 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, das cinzas.

Alguns artistas, a partir da Shoah, produziram um *corpus* de trabalhos que, ao recontá-la, 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? (COSTA LIMA, 2000, p. 247)

Para o crítico, na representação da Shoah, 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.

Primo Levi (1917-1987) narra em *É isto um homem?*, 1988, um episódio do campo de concentração que permite demonstrar como a memória sobrevive ao flagelo a partir de resíduos. 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. No capítulo “O canto de Ulisses”, rememora a amizade com Jean, um jovem alsaciano que podia expressar-se 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. Jean, encarregado de transportar a sopa, escolhe Levi para auxiliá-lo.

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 soubesse que seu filho conseguira se safar, que dia após dia ainda se safava. 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. (LEVI, 1988, p. 113)

Lento e cuidadoso, começa a recitar:

Lo maggior corno della fiamma antica
Cominciò a crollarsi mormorando...⁵

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... (LEVI, 1988, p. 117)

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... (LEVI, 1988, p. 117)

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 XXVI, em que Ulisses narra a sua própria morte.

Desse modo, as aulas de Primo Levi e, posteriormente, o relato de sua “memória” no texto, acerca-se de outros tantos relatos em que a morte e o esquecimento são os protagonistas. Anne Frank, Aharon Appelfeld, Paul Celan, Elie Wiesel e David Grossman são, assim, testemunhas e arquivistas que, ao reencenarem a Shoah pela ficção, contribuem para perpetuar e desdobrar essa memória. Acercar-se, como leitor, de todos os relatos, de todas as narrativas é um trabalho impossível. Só é possível vislumbrar a memória a partir de textos, cujas vidas recuperadas pela narrativa, ressurgem de forma fragmentária, quase espectral.

A II 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 ser 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, assim, 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. Esquecimento, memória e responsabilidade se interpenetram e formam, dessa maneira, uma tríade que edifica e mantém a condição humana.

O caráter de testemunha, então, tem se modificado. Os escritores contemporâneos, que não vivenciaram a experiência da Shoah, 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.

Yosef H. Yerushalmi, afirma que o Holocausto 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. (YERUSHALMI, 1992, p. 115) 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.

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. (ALTER, 1992, p.114) 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. (MENESES, 1990, p. 207-217)

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. 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 não pretende simular o passado, nem reconstruí-lo 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”. (LANZMANN, 1987, p. 14-15)

Posteriormente, depois do sucesso de *A lista de Schindler*, 1993, Steven Spielberg fundou a “Survivors of the Shoah Visual History Foundation”. Sua intenção, conforme declarou em inúmeras entrevistas, é criar o maior arquivo multimídia do mundo com 40 mil testemunhos e depoimentos de sobreviventes da Shoah.⁶ *A lista de Schindler*, no entanto, recebeu diversas críticas. O filósofo e escritor argentino 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 apropria-se dos sofrimentos humanos para reconstruir, através da épica hollywoodiana, uma história cujo ensinamento exemplar vai além das vítimas. (FORSTER, 1999, p. 257-261)

Diferentemente desse procedimento para se narrar a história, *Shoah* inscreve-se na categoria de narrativa-testemunho, um “despertar para a noite”, como queria Benjamin. Essas narrativas, ao lutar contra a fantasmagoria da irrepresentabilidade, ou, além disso, exibirem esse caráter singular da Shoah, acabam por inserir suas “traduções” no espaço do museu, da galeria, da exposição. 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, ou de tradução narrativa e representativa tanto do passado como do presente.

O Museu do Holocausto - Yad Vashem é, segundo Abba Eban, um monumento à dor de uma nação.⁷ Ele dá testemunho da violência sem paralelo que afligiu os judeus nas mãos da Alemanha nazista e que deixou um legado de morte e de sofrimento. Foi fundado em 1953 por um ato do Congresso israelense para relembrar os seis milhões de judeus mortos pelos nazistas e seus colaboradores, as comunidades judias que foram destruídas numa tentativa de preservar o nome e a cultura de Israel, como também o heroísmo e a força dos judeus massacrados na Shoah.

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, 1993, 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. (GROSSMAN, 1993, p. 130)

O Museu do Holocausto exhibe, assim, não só uma arqueologia da Shoah, na medida em que organiza um acervo de restos, documentos e fotografias, mas, também, obras de artistas que reencenam e traduzem 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, a Shoah é metaforizada pelo espaço asséptico de um quarto branco - espaço imaginário que, para o narrador, encerra a impossibilidade de a linguagem:

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”. (GROSSMAN, 1993, p. 132)

O quarto branco, que estaria situado num imaginário corredor subterrâneo 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 a que se refere tantos estudiosos da Shoah. 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. (GROSSMAN, 1993, p. 130)

O museu, dessa forma, 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 trabalho e extermínio. O United States of Holocaust Memorial Museum, em Washington, oferece ao visitante essa mesma experiência. (SAIDEL, 1997, pp. 277-284) Inaugurado em 1993 por 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 expectadores omissos querem que o mundo não saiba que eles sabiam. (WEINBERG, 1995, p. 17)

Ao ingressar no museu, o visitante é envolvido numa outra atmosfera de rememoração. Para esse visitante, no entanto, a viagem não começa ali, mas no momento em que, ao entrar, recebe um *Identification Card*. Nesse gesto, conta-se com a sua “identificação” para com as vítimas. Esse recurso ou modalidade da memória da Shoah compõe uma tradição no contexto histórico, religioso e social judaico. Essa cultura, marcada por um pacto de fidelidade para com Deus, parte do princípio do não-esquecimento um do outro. A partir desse pacto, o judaísmo apresenta-se, antes de tudo, como um culto à memória.

As principais festas, lembra Seligmann-Silva, são rituais de rememoração da história. Na *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. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 46). 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 de Deus aos homens. A memória é, assim, um dever inapelável e uma condição de existência. A perseguição ao judeus, desde sempre, tem como objetivo destruir sua memória. No Yad Vashem e no United States of Holocaust Memorial Museum, esse pacto não é diferente. Nesse último, 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 - o visitante acaba por receber um passaporte para o que se verá e viverá pela frente. Com esse passaporte, no entanto, ele não terá, contrariamente ao esperado, um salvo-conduto. As imagens, sons e cheiros compõem a memória de vidas que ali estão representadas a partir de memórias fragmentadas.

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 de vasto conhecimento de dor e morte. O que se verifica é que não são somente resquícios, resíduos da Shoah que estão ali expostos. Há recriações, leituras, traduções artísticas que se inscrevem nesse espaço, como instalações, esculturas, vídeos, performances.

Essas recriações coabitam, no 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, dessa forma, uma memória arquivística das catástrofes não só na medida em que traz para o ambiente museológico exemplares e peças 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. (VIDAL-NAQUET, 1996, p. 22)

A partir dessa perspectiva, museus e narrativas (biográficas, ficcionais ou históricas) podem ser configurados como um arquivo, 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

exibe 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, Ruzska, Golda, Aron, Zlatic, Wladimir... 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*) exibe 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 ali por cerca de 900 anos. Em 1941, tanques nazistas entraram na vila e, em dois dias, massacraram inteiramente sua população. 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 se 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 a Torre de Babel, construída com imagens de judeus lituanos, exibe, 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. Dessa forma, a cultura degradada seria vista como uma máquina de entretenimento que acabaria levando ao esquecimento. (GAGNEBIN, 1999, p. 48)

Para Adorno, então, a instância ética que afastaria a Shoah 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”. (Cf. GAGNEBIN, 1999, p. 49). 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.⁸

Alguns críticos detectam na arte sobre a Shoah, 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 partir de um posicionamento político de tradução da realidade, um dever da memória.

Juan Gelman, em artigo intitulado “*Arte y genocidio*”, afirma que este é um tema que parece impossível de se

resolver teoricamente. Na arte da realidade do horror nazista, em se tratando da Shoah ou do genocídio argentino a qual ele está mais diretamente ligado,

Uma das dificuldades consiste em engendrar-se um falso antagonismo “liberdade do artista” / “ética da dor”, como se fossem termos inimigos. Outra dificuldade: algumas pessoas pensam que o importante é que a arte fale do horror, ainda que mal ou pobremente, como se a representação artística não pudesse acercar-se plenamente do objeto que representa. (GELMAN, 1999)

A Shoah, como disse Lyotard, foi um sismo tão traumático que causou dano a todos os seus instrumentos de medição. Como seria possível, então, expressá-la através da arte? Adorno sentenciou que não era possível escrever poesia após Auschwitz. Talvez, depois de Auschwitz ou, no caso específico de Gelman, depois da ditadura militar, seria possível escrever poesia “como antes”? Nem pensar como antes é possível, afirma Gelman, porque a Shoah acertou um golpe mortal na crença positivista no progresso humano. Assim, a Shoah está continuamente desafiando a arte:

Até que ponto sua representação está norteada pela dupla necessidade de recordar e de esquecer? É possível dizer o indizível? Onde a liberdade artística e a ética da dor confluem para que a dor seja livre e a ética sua representação? Não há outra aproximação artística ao horror que a indireta? As respostas só podem ser encontradas na obra de cada criador. (GELMAN, 1999)

O nazismo, lembra Gelman, privou homens comuns, profissionais liberais, funcionários públicos, artistas e escritores de família, pátria, amigos, e isso os marcou indelevelmente. A Shoah apresenta-se, pois, no trabalho dos sobreviventes através de imagens e vozes dos campos de concentração e de 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, é um dever, porque se constrói e constitui-se no ponto em que o corpo é atravessado pela catástrofe e disseminado através de estratégias e tentativas de não-esquecimento.

ABSTRACT

This essay aims to discuss the memory of the Shoah in testimonies and the construction of memorials in the context of historic revisionism and contemporary anti-Semitism.

Keywords: Memory; Testimony; Shoah; Literature; Art.

Notas explicativas

¹A palavra “holocausto”, embora consagrada pela historiografia, tem uma conotação de sacrifício e imolação. Dar qualquer sentido religioso ao genocídio praticado pelos nazistas parece-me equivocado. Assim, na medida do possível, preferirei Shoah (que pode ser traduzido por ‘catástrofe’) a holocausto. Cf. CYTRYNOWICZ, Roney. A memória da barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Edusp / Nova Stella, 1990. p. 13-14.

²Esse depoimento faz parte de uma série que o jornal The New York Times publicou em que alguns escritores falavam sobre o ofício literário. WIESEL, Elie. In: The New York Times Web, <http://www.nytimes.com/arts>, consultado em 07/10/2000. (Trad. Simone Mordente de Souza).

³Cf. SELIGMANN-SILVA, 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, avança a memória autobiográfica a partir do espaço em Infância berlinense e Crônica berlinense.

⁴ 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, 1996. p. 242.

⁵ Cf. LEVI, 1988, p. 113. “Eis que a ponta maior da chama antiga / começou a mover-se, crepitando (...)”

⁶ 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.

⁷ Cf. <http://www.yad-vashem.org.il/yadvashem/index.html>, consultado em 14/09/2000.

⁸ Os apaixonados ataques ao filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni, parecem exemplificar também esse medo de que o horror da Shoah possa ser relativizado, esquecido ou tornado produto de consumo como qualquer outro. Para quem pensa assim, o riso fácil e quase pueril do filme de Benigni é um sacrilégio. É possível rir-se das mazelas, mas rir da Mazela é, então, inconcebível. Também, de uma certa forma, explicam os testemunhos dos sobreviventes que foram resgatados por Schindler, contestando a construção heróica do personagem histórico em *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos Pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

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

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimeses: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CYTRYNOWICZ, Roney. *A memória da barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp / Nova Stella, 1990.

FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. In: *Revista Cult - Literatura de Testemunho*. Dossiê. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

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.

GELMAN, Juan. *Arte y genocidio*. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-03-07>> Acesso em: 7 mar. 1999.

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Trad. Nancy Rosenchan. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Rey. Rocco: Rio de Janeiro, 1988.

LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Prefácio de Simone de Beauvoir. Trad. Maria

Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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.

PEREC, George. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 54.

SAIDEL, Rochelle. A comemoração do holocausto: do esquecimento a Hollywood. In: LEWIN, H. e KU PERMAN, D. (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 277-284.

SCHMUCLER, Héctor. Formas del olvido. In: *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999.

WEINBERG, Jeshajahu. *The Holocaust Museum in Washington*. Washington, 1995.

WIESEL, Elie. In: *The New York Times Web* <<http://www.nytimes.com/arts>> Acesso em 7 out. 2000. (Trad. Simone Mordente de Souza).

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.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Trad. Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

