



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

Carolina Sieja Bertin

Universidade Estadual de Campinas

carolbertin@gmail.com

A estética do horror na construção da memória

RESUMO: O horror percorreu um sinuoso caminho até chegar a ser de fato objeto de contemplação artística, no final do século XVIII. Ocorre que, após a eclosão das guerras – principalmente com o advento do Holocausto e de outros genocídios – o horror passou a se figurar, não como uma opção estética, mas como algo inevitável, afinal, como dirá Adorno, escrever poesia feita após Auschwitz é um ato de barbárie. O presente artigo busca então investigar a maneira segundo a qual as produções artísticas materializam o genocídio judaico, constituindo-se como uma outra forma de testemunho. Serão analisadas as ilustrações produzidas pelos prisioneiros dos campos, enquanto vivenciaram situações traumáticas. Palavras-chave: Testemunho. Holocausto. Representações culturais. Estética.



Em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (2005), Seligmann-Silva discute como, por muito tempo na história das artes plásticas, predominou a ideia de que a representação do feio, da dor e do grito deveria ser evitada. A partir das reflexões estéticas de Lessing (século XVIII), o poeta e crítico de arte alemão diz que é dever do artista plástico "evitar a representação do grito, do escancaramento da boca" (p. 37), tendo em vista que a representação da boca aberta implicava que o artista estivesse saindo do campo do estético até então entendido como belo.

Tal paradigma apenas viria mudar no século XX. Seligmann-Silva (2005) chama a atenção para as pinturas do irlandês Francis Bacon, nas quais a representação da boca escancarada se tornou uma obsessão: "Queremos registrar o instantâneo do grito, registrar o tremor visceral, o frio na espinha, nosso grito de horror primevo" (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 43). Em uma entrevista, Bacon diz: "Eu queria pintar mais o grito do que o horror" (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 43); não se tratava, portanto, de pintar o sofrimento em si, mas a consequência de tal sofrimento. Sua obsessão seria, portanto, "pelo grito 'em si', por sua natureza material e visual, e não tanto pelo horror que ele exprime" (p. 53). Bacon ilustra a tendência da arte contemporânea de se aproximar do abjeto, que tem como elemento representante a desfiguração do corpo: "[a] pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos" (p. 41). Em suas obras, Bacon não admitia nas imagens a capacidade de conservar os originais de maneira estável, tampouco a de reproduzi-los de modo fiel. Ele considerava que escrita e imagem se relacionavam com o corpo de maneiras diversas (*apud* ASSMANN, 2011, p. 235), e que, por isso, o horror seria um componente importante na medida em que promovia a movimentação e vitalidade na obra.

Há de se ressaltar que a mesma dificuldade anterior de representação por meio de uma linguagem que abarque a totalidade do genocídio se transporta para o campo das imagens, afinal, como apresentar algo que não há forma primária? Gondar & Antonello (2016) entendem a figurabilidade em relação ao sofrimento e às vivências traumáticas como "um processo que faz um

primeiro tipo de enlace de uma intensidade que se encontrava em estado bruto" (p. 14). Figurar é, portanto, dar uma forma a



uma vivência traumática por meio de imagens. Por meio delas, tal vivência pode ser evocada, descrita e transmitida, tornando visível algo que até então não tinha forma.

Após Auschwitz, porém, a problemática instaura-se de forma derradeira: de acordo com o historiador L. Poliakov (1964), o campo de concentração cravou uma fratura definitiva na história do mundo ocidental. Com Auschwitz, o mundo perdeu o sentido, ou melhor, assumiu novos sentidos, produzidos pelo discurso dos administradores e dos industriais envolvidos na construção e manutenção do genocídio. Na documentação apresentada por Poliakov sobre a industrialização do sistema nazifascista montada nos campos de extermínio, é possível observar a normalidade de que se revestiu o discurso dos técnicos que se empenhavam na fabricação de incineradores, cada vez mais eficientes e econômicos, para os prisioneiros de Auschwitz, Dachau, Buchenwald etc:

O construtor indicava, sugerindo assim a possibilidade de incineradores em série, que a segunda e a terceira incineração não exigiam nenhum combustível suplementar e que as seguintes poderiam ser praticadas quase sem acréscimo de combustível, apenas com insuflação de ar no crisol. Ele estimava em uma hora e meia a duração de incineração de um corpo de 70 kg num caixão de madeira de 35 kg. A partir desses dados, os SS deduziram que incinerar um corpo sem caixão permitiria ganhar uma meia hora e que, de manhã, 100 kg de coque lhes seriam suficientes para reduzir a cinzas uma vintena de corpos durante o dia. (PRESSAC, 1993, p. 6 *apud* BLIKSTEIN, 2016)

67

A aceitação natural dessas vantagens técnicas por parte dos encarregados dos campos de concentração indica a normalidade com que se foi instaurando a lógica de um sistema tão absurdo que falar dele ou tentar explicá-lo pressupõe, de partida, um problema (ou mesmo um impasse) fundamental para a linguística e a semiótica, levantado por Blikstein: "até que ponto é possível conhecer, por inteiro, a realidade do universo concentracionário? Até onde seria possível relatar, com precisão e objetividade, a experiência nos *Konzentrationslager*?" (2016):

[...] a astúcia do engenheiro Prüfer foi compreender que o ambiente concentracionário não exigia um forno civil inutilizável e ornado de um frontão neogrego em mármore, como o que foi proposto pela empresa Müller, mas um modelo simplificado, eficaz, utilizável [...] e a preço módico. Um forno móvel (sem isolamento interno e revestido de placas de ferro) com dois crisóis incineradores, movidos a ar insuflado, aquecido a óleo cru e com exaustão forçada foi sua resposta. Esse modelo (...) foi instalado em Dachau no final de 1939. Seu

rendimento incinerador era estimado em dois corpos por hora. (PRESSAC, 1993, p. 7 *apud* BLIKSTEIN, 2016).

Os primeiros a serem atingidos pela perplexidade da estranheza da “normalidade absurda” foram os próprios prisioneiros dos campos, tendo em vista que estar em Auschwitz não era condição suficiente para que se percebesse claramente as dimensões e a estrutura do sistema concentracionário, já que elas invertem completamente as leis da natureza: a morte é dada como certa, enquanto sair com vida será o fator surpresa:



[...] nas condições desumanas a que estavam submetidos, era raro que os prisioneiros pudessem adquirir uma visão de conjunto de seu universo. Podia acontecer, sobretudo àqueles que não compreendiam o alemão, que os prisioneiros não soubessem nem mesmo em qual ponto da Europa se achava o *Lager* [campo] em que estavam e ao qual tinham chegado após uma viagem massacrante e tortuosa em vagões lacrados. Não sabiam da existência de outros *Lager*, talvez a poucos quilômetros de distância. Não sabiam para quem trabalhavam [...]. (LEVI, 1947, p. 4)

As ilustrações, artísticas realizadas enquanto os prisioneiros ainda estavam nos campos e nos guetos, que seguem agora se figuram como tentativas de materialização do genocídio de sua maneira mais original, e, por assim dizer, primeva: é por meio delas que o grito parado na gargantas dos corpos é corporificado e ilustra o que Levi declara como sendo a impossibilidade de se testemunhar por aqueles que não sobreviveram, já que apenas aqueles que passaram por toda a experiência de aniquilação: “Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo.” (LEVI, 1947, p. 47).

Todas as obras a seguir foram retiradas da compilação de Arturo Benvenuti *Imprisoned – drawings from Nazi concentration camps* (2016) e os tópicos levantados pelas escolhas estéticas dos artistas serão primordiais para o entendimento de obras de gerações posteriores.



Figura 01 - *Ready for the crematorium*



Berhard Alherbert, 1945, p. 15

69

A primeira ilustração a abrir o livro é a obra do francês Bernhard Alherbert denominada "Ready for the crematorium" (1945), feita no campo de concentração Gusen, na Áustria. A imagem é composta pelas fileiras de prisioneiros possivelmente mortos, sendo levados por outros prisioneiros no canto superior direito – devido ao uniforme – para o que seriam as câmaras de gás. Muito de nossa interpretação advém de informações previamente recebidas: o comando nazista recrutava dentre os próprios presos alguns para fazerem parte do *Sonderkommando*, ou seja, unidades especiais que trabalhavam nos campos de concentração em tarefas críticas, tais como enterrar os mortos, e levar os corpos para as câmaras de gás. A presença da morte está praticamente em toda a figura: os olhos do observador são levados quase que instantaneamente pelas fileiras de mortos, que se fazem presente em praticamente toda a imagem; além do mais, a carroça que levará os corpos já denuncia mais um montante de cadáveres, através dos traços que se sobressaem e se denunciam.

Figura 02 – *Crematorium*



David Olère, 1945, pg. 143



Na tradição judaica, após a morte, há pouco ou quase nenhum contato com o corpo, tendo em vista que os espíritos negativos que cercavam a pessoa morta se apegam às pessoas vivas – principalmente nas mãos, pois as são a parte do corpo que mais se expande para o "exterior". Assim, o costume dita a necessidade de se lavar as mãos três vezes, todas as vezes em que estejamos perto de um corpo, mesmo sendo em um cemitério. Dentro da dinâmica do campo de concentração, o abjeto se sobrepõe às tradições: as fileiras de mortos, porém, é o que salta aos olhos; os corpos esqueléticos, os olhos abertos e fundos, o esfumado que entremeia as filas são indicativos da presença evidente da morte no contexto geral da figura. Não há nenhum ritual, e não há nenhum encarregado especial para a purificação e a lavagem dos corpos (como dita Deuteronômio 21:7). Para além da desumanização, os cadáveres são cremados, como na Figura 02, que captura o horror em sua essência: a porta ao fundo leva às câmaras de gás, já abertas, com a pilha de mortos – novamente, só é possível afirmar tal fato por conta do caráter histórico, já que as linhas entre as portas em nada se parecem com cadáveres. O sombreado da cena cria diversas possibilidades: é possível que represente o calor das fornalhas, mas, como está perto da câmara de gás, também pode ser do próprio gás sobressalente. Um importante elemento são os personagens que manejam os corpos: agem com normalidade, sem



qualquer traço que expressem o horror da cena, mesmo que para dentro do forno estejam indo um corpo e o que parece ser uma criança. Um deles olha para as fileiras, mas sem o grito primevo de quem se depara com a górgona; aparentemente, observa os corpos como para checar quantos ainda faltam até que terminem o trabalho.

A aproximação do abjeto não se torna apenas uma opção para o artista, mas sim o único objeto passível de representação, permeando toda a existência dos campos. Os traços apagam qualquer sinal de humanização, seja pelo número impresso nos corpos na figura 01 – mais visíveis na primeira fileira, de baixo para cima –, seja pela desfiguração dos membros, como a ausência de genitália, de cabelos, de traços faciais. O mais evidente são as costelas, e os olhos e bocas abertos, que também serão destacados em outras obras.

A perda da subjetividade nas ilustrações é clara: o corpo não é mais que uma "*Figuren*" (como descrito pelos sobreviventes acerca do termo aceito pelos alemães para designar os corpos): "Emergiram (...) dois grupos de sujeitos estranhos. Caminhavam em linhas de três, com um andar esquisito, atrapalhado, a cabeça baixa, os braços rígidos. Um boné ridículo, uma longa túnica listrada" (LEVI, 1947, p. 19). A desconstrução do corpo e da identidade se completa na perda de significado dos sapatos e dos cabelos:

Chega um sujeito de vassoura que leva os sapatos todos, varrendo-os para fora da porta, todos juntos, numa pilha só. Está maluco, vai misturá-los todos, noventa e seis pares de sapatos (...) Segundo ato. Quatro homens entram bruscamente com pincéis, navalhas e tesouras para a tosquia. Eles simplesmente nos agarram, e num instante estamos barbeados e tosquiados. Com que caras ridículas ficamos sem cabelos. (LEVI, 1947, p. 21)

A imagem a seguir continua a ilustrar a representação da perda de identidade, do estranhamento, do apagamento das barreiras entre vivos e mortos, do horror como único elemento palpável e constante da experiência traumática nos campos.

Figura 03 - *Block*



Berhard Alherbert, 1945, p. 17



Na imagem 03, o destaque para as feições dos prisioneiros é maior: agora, os números não estão mais tatuados em seus tórax (como na primeira imagem), e os olhos adquirem pupilas que direcionam seus olhares, levando-nos a interpretá-los como ainda vivos. O detalhamento de tais elementos, como olhos e bocas, aumenta a discrepância entre vivos mortos, mas a ilustração ainda deixa margem para dúvidas: alguns prisioneiros deitam nas camas de olhos fechados e bocas semiabertas, enquanto outros, nos beliches superiores, tem sombras em sua face, e feridas em suas pernas. O ponto central, então, não é a presença de vida no prisioneiro ao centro, que abre seus olhos e sua boca de maneira protuberantes, mas sim o horror, o grito visceral que percorre as figuras mudas atrás.

Ao abordar tal temática, Seligmann-Silva (2005) reflete sobre a maneira segundo a qual o esvaziamento da experiência humana do sujeito percorre diversos pontos das produções artísticas, como a presença do primitivo do corpo: fezes e vômitos acompanham os gritos, como se o corpo todo quisesse expurgar o horror. As imagens a seguir foram feitas pelo húngaro

Imre Holló, no campo de concentração de Dornchau, na Alemanha, entre 1944 e 1945.



Figura 04 – *Life Fading...*



Imre Holló, 1944-45, p. 91.

Figura 05 – *Diahrrea.*



Imre Holló, 1944-45, p. 90.

O próprio título da obra na imagem 04 já adianta o que transborda na ilustração: a vida se esvaindo frente ao observador. Vale destacar também a decadência em que se encontravam as condições dos

campos de concentração em 1945, especialmente para os prisioneiros:



Chega. Acabou-se. É o último ato: começou o inverno e, junto com ele, a nossa última batalha. Já não há como duvidar: será a última. Qualquer que seja o instante do dia em que a gente dê ouvidos à voz de seu corpo, interrogue seus membros, a resposta é uma só: não aguentaremos. Tudo, ao redor de nós, fala de dissolução, de fim. Metade do Edifício 939 é um amontoado de chapas retorcidas e calças; das enormes tubulações onde rugia o vapor superaquecido, agora pendem até o chão disformes estalactites de gelo azulado, grossas como pilares. A fábrica está silenciosa. Quando o vento é propício, aguçando os ouvidos percebemos um surdo frêmito subterrâneo; é a frente de batalha que se aproxima. Chegaram ao Campo trezentos prisioneiros do Gueto de Lodz que os alemães transferiram antes da chegada dos russos; trouxeram até nós a nova da luta legendária do Gueto de Varsóvia e nos contaram como, já há um ano atrás, os alemães liquidaram o Campo de Lublin: fogo nos alojamentos e quatro metralhadoras nos quatro cantos do Campo. O mundo civil não saberá nunca. Quando será a nossa vez? (LEVI, 1947, pp. 117 – 118).

A inversão de polos se dá de maneira tão intensa que a morte se mantém como a única certeza da realidade do genocídio. A indústria da morte parece não dar vazão para qualquer possibilidade de sobrevivência, o que se traduz nos sobreviventes como "culpa", já que driblar a morte se torna um fenômeno não-natural. Nas imagens 04 e 05, a desintegração do sujeito frente à morte certa é evidente: os sujeitos da ilustração são compostos por linhas, sem a substância corpórea do meio, como se só houvesse o contorno do corpo.

O primitivismo é acentuado pelo registro das evacuações dos prisioneiros, feitas em meio a outros corpos. Ao retratar o tópico, os artistas condenam a bestialidade que foi imposta quando eram forçadas a evacuar em público, um ato que nas sociedades civilizadas é realizado a portas fechadas. A figura acima não retrata tortura ou violência submetida aos prisioneiros do campo, mas sim a humilhação que deriva principalmente da indiferença e, novamente, da falta de humanização:

The subject of toilets has little aesthetic appeal and is not a common topic in traditional art. Yet it was a constant motif in the art of the camps. Getting used to these conditions, with no privacy, not even when taking care of basic bodily excretions, is recorded in the works of a number of (...) artists! (ROSENBERG, 2015)

Mantendo-se, portanto, na esfera contrária a dos movimentos atuais de celebração da memória que imputam



no visitante ou leitor a responsabilidade de lembrar e de interpretarⁱⁱ, os trabalhos dos prisioneiros se mantem como "guardiães da memória", já que, frente à constante ameaça de aniquilação existencial como um todo – tanto fisio quando filosoficamente -, serão estes trabalhos artísticos as testemunhas

de que o fenômeno do campo de concentração de fato existiu. Em *Afogados e sobreviventes* (1986), Levi declara:

[os nazistas] se divertiam avisando cinicamente os prisioneiros: [...] ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança, [...] que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês (LEVI, 1986, p. 01)

Já os sobreviventes temiam que um sonho se tornasse realidade:

[...] o de terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente. (LEVI, 1986, p. 01)

75

As ilustrações dos prisioneiros seriam, então, provas concretas de que o sofrimento infringido era real, e de que a devastação chegou ao ponto do apagamento da identidade como judaica como um todo. Algumas imagens retratam o que restou do coletivo: não como um grupo de pessoas cujos costumes são compartilhados, mas sim como uma multidão de corpos que vaga no vazio existencial, como é o caso da ilustração de Janina Tolik:

Figura 06 – *Men's Barracks*



Janina Tolik, 1946, p. 203



Na imagem acima, todos os corpos parecem os mesmos: os corpos são cadavéricos, sem cabelos ou roupas próprias, seus olhos sem vida e negros, não há nenhum sinal de que se comunicam, ou de que compartilhem qualquer coisa, além da própria condição de prisioneiros, e do fato de que todos esperam pela morte.

Em seu livro *Restoring Hope* (1993), West coloca o termo *autoafirmação* como um dos pilares para a construção do nacionalismo, já que, para além do sentimento de reafirmação do indivíduo orgulho por sua região, a autoafirmação se trata "de uma possibilidade de uma vida feliz e realizada, através do estabelecimento da completa harmonia entre indivíduos e seu país, seja em termos políticos, sociais ou econômicos" (BERTIN, 2009, p. 20). Tal harmonização, por sua vez, apenas seria concretizada quando as pessoas percebessem a necessidade de servir umas as outras, uma vez que a solidariedade seria o melhor caminho para a criação de um país justo e democrático.

Dessa forma, o sentimento de autoafirmação seria equivalente ao apreço que a sociedade sente por seu país; conseqüentemente, é importante a presença de cidadãos que estejam aptos a reimaginar e reconstruir sua comunidade, quantas vezes forem necessárias. O que há nas ilustrações, porém, é a completa destruição de qualquer traço que possa indicar a criação de uma identidade em comum, que preza pela autoimagem tanto quanto pela imagem de seus compatriotas. A dinâmica do campo não permite, portanto, que o prisioneiro se veja como alguém capaz de se autoafirmar, ou de compartilhar sua imagem, para então encontrar (ou construir) uma coletividade, fazendo com que a vítima perca força, tanto individual quanto coletiva.



Figura 07 – *Arrival of a transport*



Ferdinand Bloch, 1942, p. 26

77

A ilustração de Bloch acima vai além, e apaga as barreiras existentes entre os corpos, de maneira que os traços se misturam e se confundem gradativamente: se o primeiro sujeito da imagem ainda é nítido (alguns de seus traços e pertences são bem aparentes), os detalhes se esvaecem na medida em que a massa de pessoas cresce; agora todos são apenas um montante que caminha frente ao desconhecido e a ameaça constante da morte. As próximas ilustrações já capturam o momento em que, agora desprovidos de cabelos, vestes e genitais, mesmo não andando mais em massa, os prisioneiros caminham para o extermínio eminente – seja de sua subjetividade, seja literal. Nas filas, com os guardas em pé ditando a direção para onde cada um deve ir e, conseqüentemente, selando seu destino, e os prisioneiros magros, incapazes de qualquer expressão de revolta, aumentam o espectro existente entre ambos os mundos: de um lado, generais e soldados nazistas são ilustrados com vestes limpas, postura altiva, autoridade nos movimentos; do outro, pseudo-sujeitos sem roupas, cabisbaixos, postura encurvada, olhos no chão.

Figura 08 – *Selektion of the Jews*



Waldemar Nowakowski, 1943, p. 142



Figura 09 – *Selektion of the sick for the Gas Chamber*

78



Jerzy Potrzebowski, 1950, p. 166

As escolhas nas filas parecem adiar algo iminente – a morte. Assim como as evacuações, o ato de morrer é público e humilhante. A aniquilação, ao invés de ocorrer em um átimo, é planejada e produzida em ritmo industrial, sendo o produto final os cadáveres despojados de quaisquer elementos humanos. A desfiguração atinge seu ápice quando,



além do corpo, é a existência do sujeito, bem como sua ânsia de conservar sua vida, que definham.

Figura 10 - *Silence*



Sinowi Tolkacev, 1945, p. 212

79

O título da obra acima é bastante representativo do horror em questão: silêncio. Diante da dinâmica da morte fabricada nunca antes vista, só o que sobra é o colapso da linguagem, a falta de representação linguística capaz de simbolizar a câmara de gás. Pensando nas dimensões adquiridas pela morte fabricada da indústria nazista, Primo Levi aponta um cruel paradoxo, ao observar que os únicos prisioneiros que teriam competência para relatar integralmente sua experiência, já não se encontravam mais em condições de fazê-lo:

[...] hoje se pode bem afirmar que a história dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão. (LEVI, 1986, p. 05)

Mesmo aquele que testemunha, anos mais tarde, o faz de modo incompreensível, acerca da maneira de como teria penetrado a morte: "Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52). Dessa forma, o genocídio desorganiza a epistemologia humana,

invertendo as noções de privado e coletivo, transformando o que é de mais íntimo no ser humano em domínio público.



Figura 11 - *Flogging*



Marcello Tomadini, 1945, p. 215

Tal como um *haikai*, as ilustrações acima são um fragmento que contém parte da essência da experiência dos campos de concentração, como a aniquilação de qualquer traço de humanidade; o despojamento do elemento privado como parte do processo de subjetivação, o coletivo como massa indissociável, cujas linhas se misturam e formam um montante inteiro. A partir das ilustrações, cada testemunha conta um minúsculo fragmento do que viveu, de forma que todas passam a construir uma narrativa maior, só que por meio de retalhos (SELIGMANN-SILVA, 2015, p. 190), compondo, portanto, o núcleo da memória coletiva.

Memory has been wholly absorbed by its meticulous reconstruction. Its new vocation is to record: delegating to the *lieu de mémoire* the responsibility of remembering, it sheds its signs upon depositing them there, as a snake sheds its skinⁱⁱⁱ. (NORA, 1989, p. 13)

Cabe, então, a tais primeiros trabalhos originar o que Nora chama de *lieu de mémoire*: um lugar onde a memória se cristaliza, em um momento histórico particular. O surgimento de tais lugares serão peça-chave, não apenas para a formação de uma experiência coletiva, mas também da própria noção da Shoá como um fenômeno, já que:



Mundial. Somente no começo dos anos 70, a palavra [Holocausto] tornou-se corrente, demarcando o acontecimento. (KLÜGER, 2005, p. 207)

Por meio da observação dos trabalhos acima, produzidos em um período durante o qual a Shoá não era concebida social e historicamente em sua enormidade, é possível ver de que maneira os prisioneiros lutam para quebrar a mudez mencionada por K-Zetnik, seja linguística, quanto estética, representando, mesmo que seja apenas através de linhas simples, o horror diante da decadência do homem. Dar testemunho do evento da Shoá seria, então, falar de uma experiência que o sobrevivente não teve, mas que permeou sua existência no período da Segunda Guerra: a da completude da morte. O então testemunho do horror será base para a formação de outros estilos de narrativa acerca da Shoá que surgirão posteriormente:

É um absurdo querer apresentar os campos, tal qual foram outrora, no sentido espacial. Entretanto, é quase tão absurdo querer descrevê-los com palavras como se nada houvesse entre nós e o tempo em que existiram. Os primeiros livros após a guerra talvez ainda tivessem feito isso, aqueles livros que ninguém queria ler, mas é justamente a partir deles que nosso pensar se transformou, tanto que hoje não posso falar a respeito dos campos como se fosse a primeira, como se ninguém tivesse falado deles, como se todos que estão lendo agora não soubessem tanta coisa sobre eles, até mais do que suficiente, e como se tudo isso já não tivesse sido explorado – no sentido político, estético e também *kitsch*. (KLÜGER, 2005, p. 73-74)

Encontrar formas de representação sensíveis e, ao mesmo tempo, fidedignas à experiência traumática é um trabalho árduo. Por isso, a questão da representação do Holocausto deve ser tratada de maneira muito cautelosa e significativa, até para que não se instaure o que Hartman (1994) chama de trauma secundário, ou seja, a passagem do evento traumático para as gerações que se seguem por meio da exposição rotineira de imagens de morte e sofrimento, as quais, por sua vez, facilitariam a produção do sentimento de indiferença: “Não é o impacto potencialmente traumático da imagem visual que é, em si, o problema. Há um choque, mas, em seguida, a fascinação” (HARTMAN, 1994 apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 209).

Isso equivale a dizer que, estando rodeados de meios midiáticos poderosos, capazes de converter um conhecimento em um simulacro do evento originário (como no filme de Steven



Spielberg Schindler's List, 1993), deve-se atentar para as questões que surgem sobre os limites da representação: "perguntas que dizem respeito menos à possibilidade, ou não, de um evento extremo poder ser representado, do que à dúvida sobre a verdade ser, de fato, contemplada por nossa recusa em estabelecer limites para representação" (HARTMAN, 1994 apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 207). Isso porque, na busca de tais memórias definidoras, abandonamos a questão dos limites representacionais para cortar a conexão com o outro, como os psicóticos, que se asseguram desta maneira de que existem. Tal fato é definido por Hartman (1994) como o fenômeno no "sangro, logo existo".

A maneira segundo a qual é possível retomar a escuta/observação atenta e significativa é reconstruindo o receptor, objetivando alcançar o que Hartman (1994) chama de "comunidade afetiva" - um grupo no qual:

as histórias convergem, mas as vozes permanecem individualizadas, perseguidas igualmente pelo presente e pelo passado, através de pensamentos em ricochete sobre os fatos da vida de agora (...) comparados aos de então, e frequentemente caracterizados pelo que eu só poderia chamar de poesia crua, assim como uma forma direta de expressão que transforma os testemunhos coletivamente em uma literatura de sabedoria (*wisdom literature*) (HARTMAN, 1994 apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 212)

Dessa forma, as histórias individuais – sejam elas vislumbradas por meio de ilustrações, testemunhos, ou textos – permitem que uma abordagem mais natural e flexível à comunicação humana, permanecendo como uma alternativa sensível e humana da transmissão do genocídio, por meio de um modo não traumatizante de representação. Dar espaço para a maneira segundo a qual as vítimas se comunicam corporifica o sobrevivente, além de permitir que sua voz habite a memória coletiva.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. tradução Selvino J Assmann. – São Paulo: Boitempo, 2008

ASSMANN, A. "Memory, Individual and Collective". In: Robert E. Goodin and Charles Tilly (Eds.): *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: OUP, 2006.



BENVENUTI, A. *Imprisoned – drawings from Nazi concentration camps*. Nova Iorque: Skyhorse Publishing; Illustrated Edition, 2017.

BERTIN, C. *Sob a Sobra de um Xale: um estudo sobre a estética da literatura da Shoá*. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

BLINKSTEIN, I. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 2003.

LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução Luiz Sergio Henriques. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOFFMAN, E. *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs, 2004.

ROSENBERG, P. "Art during the Holocaust" (2015). In: *Jewish Women's Archive* <https://jwa.org/encyclopedia/article/art-during-holocaust>. Acesso em 07 de janeiro de 2020.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Recebido em 11 de outubro de 2020.

Aprovado em 25 de janeiro de 2021.

THE AESTHETICS OF HORROR IN THE CONSTRUCTION OF MEMORY

Abstract: The concept of horror went through a winding path until it becomes the object of artistic contemplation, at the end of the 18th century. After the outbreak of wars - mainly with the advent of the Holocaust and other genocides – the horror started to be seen, not only as an aesthetic option, but as something inevitable, after all. According to Adorno, to write a poem after Auschwitz is an act of barbarism. The present article then aims to investigate the way in which artistic productions materialize the Jewish genocide, constituting itself as another form of testimony. The illustrations produced by prisoners while experiencing

traumatic situations in the camps will be analyzed in the present article.

Keywords: Testimony. Holocaust. Cultural representations. Aesthetics.



ⁱ “O assunto dos banheiros tem pouco apelo estético e não é um tema comum na arte tradicional. No entanto, esse era um tópico constante na arte dos campos. Acostumar-se a essas condições, sem privacidade, nem mesmo ao cuidar de excreções corporais básicas, é registrado nas obras de vários artistas” (minha tradução)

ⁱⁱ Tal tópico será mais explorado no capítulo IV.

ⁱⁱⁱ A memória foi totalmente absorvida por sua meticulosa reconstrução. Sua nova vocação é registrar: delegando ao *lieu de mémoire* a responsabilidade de lembrar, lança seus sinais ao depositá-los ali, como uma cobra lança sua pele (minha tradução).