

Capítulo 2

Monumento e Anti-monumento

2

Monumento e Anti-monumento

2.1. O monumento na modernidade: tradição, heroísmo e paródia

2.1.1.

Nathan Rapoport

Entre os inúmeros monumentos ao Holocausto, talvez o mais célebre seja o de Nathan Rapoport, construído em 1948, ano de fundação do Estado de Israel, para lembrar o levante do gueto de Varsóvia. Ao longo dos anos, tem sido visitado por presidentes, políticos e papas, embora tenha sido também local de protestos do movimento *Solidarnosc*. É simultaneamente ponto de encontro para veteranos de guerra poloneses e para sobreviventes judeus. O monumento aparece em cartões postais poloneses e israelenses e sua imagem foi cunhada em selo de Israel, onde foi declarado bem nacional.¹

A obra de Rapoport corresponde a função explicitamente ideológica atribuída aos monumentos em sua concepção humanista: “monumento é o edifício expressivo e representativo de valores históricos e ideológicos de alto valor moral para a comunidade – em outras palavras, é o edifício que pode adquirir valor de símbolo.”² A definição de Argan refere-se indiferenciadamente tanto aos monumentos “intencionais”, quanto aos “monumentos artísticos e históricos”, aqueles cuja destinação de monumento não é original, mas sim atribuição posterior. Em texto clássico - ‘O Moderno Culto dos Monumentos’ (‘Der moderne Denkmalkultus’, 1903) , Aloïs Riegl lança conceitos básicos para a reflexão sobre o monumento moderno, embora sob essa denominação compreenda os monumentos do século XIX³.

¹ YOUNG, James. “**Mahnmale des Holocaust**”, Munique: Prestel, 1994, p. 26.

² ARGAN, Giulio Carlo. “**Clássico Anticlássico**”, SP: Cia das Letras, 1999, p. 64.

³ O livro clássico de Riegl, professor da Universidade de Viena e presidente da Comissão dos Monumentos Históricos Austríacos no início do século passado, foi fundamental no que diz respeito a conservação do patrimônio histórico, mas muito distante das questões do monumento aqui abordadas. Contudo caberia refletir sobre seu título – o culto moderno dos monumentos. Na introdução francesa, notava Françoise Choay: “Le monument historique, avec ce cortège



Nathan Rapoport, *Monumento ao Gueto de Varsóvia*, 1948

d'institutions et de personnes qu'il célèbre, avec ses rites et son mythes, n'est pas seulement un mode innocent d'autopréservation. Il doit, le titre de Riegl le suggère, être aussi déchiffré comme un symptôme. Symptôme d'une obnubilation narcissique et d'une impuissance.» **«Le culte moderne des monuments»**, Paris: Seuil, 1994, p.18.

O caráter ideológico dos monumentos é evidente no célebre filme *Outubro* (1927), de Eisenstein.⁴ Nesta obra a derrubada da estátua do czar Nicolau II, marca o início da União Soviética; em filmes da década de 1990, tais como *Anna*, de Nikita Mikhalkov e *La double vie de Véronique*, de Krzysztof Kieslowski rápidas passagens de monumentos derrubados e em trânsito pontuam o fim do regime comunista. Certo é que mesmo a permanência física dos monumentos não os isenta de instabilidade, muito ao contrário. Lembra Reinhard Koselleck, a função de fundar e sustentar identidades - tradicionalmente atribuída aos monumentos - dissipa-se inevitavelmente. Todas as identificações políticas e sociais que instrumentalizam a morte desaparecem com o tempo⁵, pois a instabilidade é de fato a marca dos “signos arquitetônicos”. Assinala Argan: “assim como não existe uma língua, mas apenas “situações de língua” (“états de langue”), também não existem cidades, a não ser como situações urbanas. (...) A única continuidade, a rigor, o único desenvolvimento histórico é dado pela transmissão de certos significados através de certos signos arquitetônicos; mais exatamente, pelos diversos significados que, nas épocas sucessivas, foram atribuídos a esses signos.”⁶

Construído em Varsóvia, nas ruínas do antigo gueto, o monumento de Rapoport - figurativo e retórico - constitui-se num muro de grandes blocos de pedra, no qual emerge um grupo heróico. Agrupadas em um nicho, as figuras de bronze se organizam em torno de um personagem central que encara com firmeza e confiança ao longe. Essa iconografia heróica é nitidamente marcada por traços da estatuária neoclássica. O monumento caracteriza-se pelo espaço em perspectiva: as figuras de cima encontram-se mais recuadas e menores do que as inferiores que parecem avançar à frente do nicho. Enquanto o grupo central em bronze mostra uma atitude vigorosa de luta, a face posterior do monumento representa o êxodo, *topos* da história judaica. O baixo relevo em

⁴ KRAUSS, “Caminhos da escultura moderna”, São Paulo: Nova Fronteira, 1998, p.

⁵ KOSELLECK, Reinhart. “Les monuments aux morts, lieux de fondation de l’identité des survivants.” In: “L’expérience de l’histoire”, Paris: Seuil/Gallimard, 1997, p.138.

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. “O espaço visual da cidade” in “História da Arte como História da Cidade”, Ed. Martins Fontes, Rio de Janeiro, 1992, p.238.

granito mostra um grupo que avança penosamente. A figura central carrega uma *Torah* e ergue o olhar aos céus enquanto os demais, curvados, olham para baixo. A cena é bíblica, situando o extermínio dos judeus pelos nazistas numa continuidade histórica.

Ao escolher o baixo relevo para dar forma a seu monumento, Rappoport retoma o paradigma escultural do século XIX. Lembra Rosalind Kraus, “os teóricos oitocentistas que escreveram sobre a escultura prescreviam que toda forma, fosse ela independente ou não no espaço, deveria alcançar a clareza (...) do relevo.”⁷ A frontalidade do relevo situa o observador obrigatoriamente frente à obra, assegurando que o efeito da composição não se dilua. A partir do plano de fundo, as figuras emergem, parecendo avançar em relação ao espaço real, gerando ilusão de movimento. Desse modo, o escultor projeta os valores temporais da narrativa. A valorização da pintura histórica e dos monumentos, dominante no século XIX, é indissociável da compreensão da história como narrativa, marcada pelas ligações causais, estabelecendo continuidade progressiva de significados que se explicam mutuamente. Os eventos históricos parecem movidos por um mecanismo divino que avançariam rumo a um *telos*.

As duas faces do monumento lembram o extermínio dos judeus em registros opostos, mas igualmente operantes no recém fundado Estado de Israel. A face posterior interpreta o Holocausto como *mais uma* fatalidade – talvez a maior de todas – na história judaica. Esta concepção de continuidade, entre o extermínio dos judeus sob o nacional-socialismo e demais eventos da história judaica, integrava o discurso de abertura do julgamento de Eichmann, em Jerusalém, proferido por Gideon Hausner, porta-voz de Ben Gurion. Iniciava-se com o decreto de Hamann, ordenando a destruição dos judeus, e citava ainda o profeta Ezequiel: “E quando eu [o Senhor] passei por ti e te vi imundo de teu próprio sangue, disse-te: Em teu sangue vive.” Hanna Arendt adverte contra os perigos de tal construção, não apenas porque “aquilo era má história e péssima retórica; pior contrariava diretamente o depoimento de Eichmann em julgamento, sugerindo que talvez ele fosse apenas um inocente executor de algum misterioso destino predeterminado, ou, quem sabe, do

⁷ KRAUSS, R. op.cit.

próprio anti-semitismo, talvez necessário para marcar a trilha da “estrada manchada de sangue que este povo trilhou” para cumprir seu destino.”⁸ Continua Arendt, esta orientação permitiu que a defesa de Eichmann desenvolvesse argumentos perigosos, sugerindo que o porta voz do Estado de Israel talvez estivesse em acordo com “a escola histórica do Direito” – alusão a Hegel -, tendo demonstrado que aquilo que os líderes fazem nem sempre leva ao objetivo e ao destino que pretendiam. [...] A intenção aqui era destruir o povo judeu e o objetivo não foi alcançado, e assim um novo Estado florescente passou a existir”.

Já a face principal do monumento de Rapoport afirma o heroísmo judaico, a vontade de luta, a não submissão ao destino, a capacidade de revolta e organização, atitudes cobradas dos judeus no pós-guerra, acusados de se terem rendido de modo passivo e resignado aos nazistas, questão que emerge também, em diversos momentos, no extenso processo de Eichmann.⁹ Mas o caráter excepcional do levante do gueto de Varsóvia - ocorrido entre 19 de abril e 16 de maio de 1943 -, permanece inapreensível também nesta face do monumento de Rapoport. A batalha não foi promovida por seres atléticos e vigorosos, treinados e preparados para o combate, como sugere idealmente a obra, e sim por pessoas submetidas a todo tipo de privação. A figura central é certamente Mordechai Anielewicz, jovem de 24 anos que recrutou 750 combatentes e que com um arsenal bastante modesto conseguiu resistir mais tempo do que muitos exércitos bem equipados de vários países europeus.¹⁰

O monumento de Varsóvia parece ainda querer compensar a impotência diante do massacre pelo *pathos*. Essa obra de Rapoport permanece fiel à tendência do realismo heróico, no qual se inscreve a maioria dos monumentos russos e dos memoriais da resistência na França e na Bélgica e, o que parece mais grave, não se distingue, no plano formal, da arte oficial promovida pelo próprio regime nacional-socialista. Lembra Koselleck, em artigo sobre

⁸ ARENDT, Hanna. “Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal”, SP: Cia das Letras, 2000, p. 30.

⁹ Ver por exemplo, H. Arendt, op.cit., p. 141.

¹⁰ JOHNSON, Paul. “História dos judeus”, Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 536.

monumentos aos mortos da Primeira Grande Guerra,¹¹ o aniquilamento de seres humanos e a total destruição de seus corpos durante a guerra aérea, e mais ainda nos campos de concentração, acarretou o repúdio do antigo repertório formal dos monumentos aos mortos e dos monumentos à vitória. A morte em massa de civis e o extermínio por motivos étnicos - irremediavelmente destituído de sentido - concederam às vítimas, quando muito, uma comemoração negativa. Como compreendê-la na chave da morte heróica?

É inegável que o caráter inédito dessa escala, em termos apenas numéricos, já se deixa pressentir na primeira guerra mundial. Como bem descreve Koselleck, o processo de “democratização da morte” se realiza plenamente quando os soldados mortos em combate adquirem o direito de não mais ser enterrados em sepulturas coletivas e sim em sepulturas individuais. Mas no momento mesmo em que se estabelece, essa norma democrática visando evocar individualmente a memória de cada soldado, encontra dificuldades para ser cumprida. Pois os corpos destinados às sepulturas individuais eram dificilmente localizados, ou ainda, não podiam ser identificados. As técnicas de aniquilamento foram aperfeiçoadas a tal ponto que não era mais possível encontrar ou enterrar os corpos como previa a lei: os indivíduos foram assim destruídos na morte de massa.

Outro monumento de Rapoport, francamente retórico, é “Liberção” (1985). Erguido em Nova Iorque junto à Estátua da Liberdade, representa um soldado americano carregando nos braços um *häftling*. Seu caráter ideológico explícito instrumentaliza a memória do Holocausto no intuito de reforçar a identidade que os americanos constroem e projetam de si mesmos: agentes da Liberdade e da Democracia. Importa lembrar que nos anos de guerra - e mesmo depois de 1942, quando já era público o processo de extermínio das populações judias da Europa, - a cota de imigração americana foi preenchida somente em 10% de sua capacidade. Afirma Paul Johnson, entre 1942 e 1944, todas as sinagogas de Washington Heights, em Nova York foram profanadas, caracterizando um período notoriamente anti-semita na história americana.¹²

¹¹ KOSELLECK, R. op. Cit.

¹² JOHNSON, Paul. Op.cit., p.529.



Rapoport, *Monumento ao Gueto de Varsóvia*, 1948

O monumento *Liberção*, de Rapoport não se distingue nem pela retórica, nem pelo conteúdo, da cena final do filme *A vida é bela*, de Roberto Begnini, quando o menino Josué encontra o esperado tanque de guerra que o liberaria, no qual surge um soldado americano que o saúda. Tanto a cena do filme quanto o monumento promovem o exército americano no papel de "salvador", o qual cabe aos aliados. Nunca é demais recordar que a “democracia só se salvou porque, para enfrentá-la, houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo: basicamente a vitória sobre a Alemanha de Hitler foi, como só poderia ter sido, uma vitória do exército vermelho.”¹⁴ Como antídoto à sobrecarga ideológica da cena e do monumento, recomenda-se, numa breve digressão (embora a comparação seja francamente covarde), a passagem inicial de *A trégua*, quando Primo Lévi descreve o heroísmo contrito dos quatro soldados da primeira patrulha russa que liberaria o campo Buna-Monowitz, em 27 de janeiro de 1945:

¹³ JOHNSON, Paul. Op.cit., p.529.

¹⁴ HOBBSBAWM, Eric. “**A era dos extremos. O breve século XX: 1914 – 1991**”, trad. Marcos Santarrita, São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 17.

Pareciam-nos admiravelmente corpóreos e reais, suspensos (a estrada era mais alta que o campo) em enormes cavalos, entre o cinza da neve e o cinza do céu, imóveis sob as rajadas do vento úmido que ameaçava o degelo.

Parecia-nos, e assim era, que o nada atravessado de morte, no qual vagávamos fazia dez dias como astros esbatidos, tinha encontrado seu núcleo de condensação: quatro homens armados, mas não armados contra nós; quatro mensageiros da paz, de rostos rudes e pueris sob os pesados capacetes de pêlo.

Não acenavam, não sorriam; pareciam sufocados (...)." ¹⁵

Para Primo Levi, a liberação dos campos não se associa à catarse, pois “a natureza insanável da ofensa”, se propaga como um contágio. A liberdade “soou grave e acachapante” e a felicidade chegou indissociável de um “doloroso sentimento de pudor”. Sua constatação se aproxima do aforisma 33, de Adorno, em *Mínima Moralía*:

“O pensamento de que após a guerra a vida possa prosseguir “normalmente” ou que a civilização possa ser “reconstruída” - como se a reconstrução da civilização por si só já não fosse a negação desta - é uma idiotice. Milhões de judeus foram assassinados, e isto deve ser um entreato e não a própria catástrofe. O que afinal esta civilização ainda espera? (...) como imaginar que o que aconteceu na Europa não tenha conseqüências, que a quantidade de vítimas não se converta numa nova qualidade de sociedade? A barbárie estará perpetuada. (...) A lógica da guerra é tão destrutiva quanto os homens que ela engendra: para onde quer que tenda sua força de gravidade, ela reproduz o equivalente da calamidade passada. Normal é a morte.”¹⁶

2.1.II

Tatlin e Oldenburg

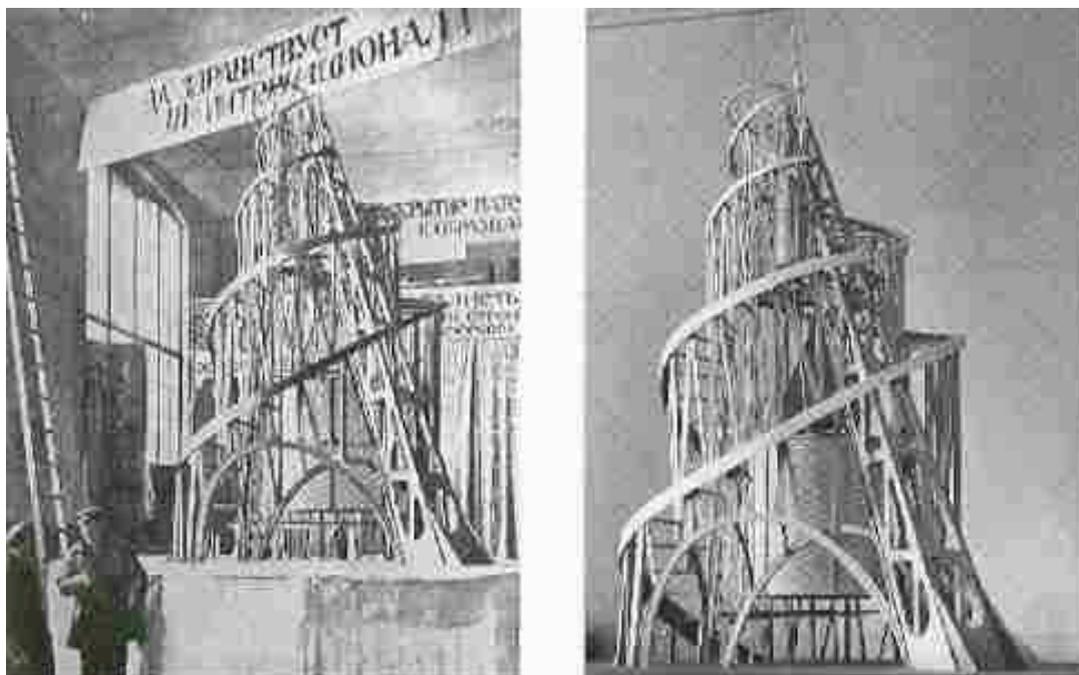
O *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tatlin, - certamente o mais famoso monumento moderno - realizou-se apenas como maquete. Mesmo a maquete original do projeto de 1919/20 perdeu-se. As reproduções fotográficas mostram, com freqüência, uma reconstrução realizada na década de 1960¹⁷ da torre em espiral, indistintamente obra arquitetônica e escultural, referência e ultrapasse da Torre Eiffel. Realizada pelo Museu de Arte Moderna de Estocolmo e exposta no MoMA, na mostra *The Machine*

¹⁵ LEVI, Primo. “**A Trégua**”, São Paulo: Companhia das letras, 1997.

¹⁶ ADORNO, Theodor. “**Minima Moralía**”, Ed. Ática, RJ, 1992, p.47.

¹⁷ Outras reconstruções do monumento de Tatlin, e ainda de contra-relevos desaparecidos, foram realizadas na Escola de Artes de Pensa, Rússia, sob a direção de Dimitrov Dimakov, em 1986-93, integrando a retrospectiva itinerante exposta em Düsseldorf, Baden-Baden, Moscou e São Petesburg (1993-94). Ver: D. Dimakov, “Unsere getane Arbeit. Die Rekonstruktion des Modells des “Denkmals der III Internationale”. In: STRIGALEV A. e HARTEN J., „**Vladimir Tatlin Retrospektive**“, Colônia: DuMont, 1993, pp. 53-60.

(curadoria de Pontus Hulten, 1968), a nova maquete de 4,70 de altura causou imenso impacto. Em resenha da exposição, a crítica americana Dore Ashton menciona-a como talvez a peça mais importante da mostra.¹⁸



Vladimir Tatlin, *Modelo para o Monumento a III Internacional*. À direita: foto de 1920; à esquerda: reconstrução de 1991.

Claes Oldenburg conta que a maquete de Tatlin motivou sua primeira escultura pública em escala monumental, *Lipstick* (Yale University, 1969). Situada próximo a um monumento aos mortos da primeira grande guerra e de uma biblioteca de livros raros, sua localização, contudo, é percebida sempre como provisória e circunstancial, pois, dotada de sistema rotativo e dispositivo hidráulico, a obra parece apta ao deslocamento iminente. Foi realizada com o apoio estudantil que viu em *Lipstick* referência irônica à máquina de guerra

¹⁸ ASHTON, Dore. "O fim de uma era" in "A Nova Arte", BATTOCK, G. (org), São Paulo: Perspectiva, 1975, p.28.

¹⁹ Outras reconstruções do monumento de Tatlin, e ainda de contra-relevos desaparecidos, foram realizadas na Escola de Artes de Pensa, Rússia, sob a direção de Dimitrov Dimakov, em 1986-93, integrando a retrospectiva itinerante exposta em Düsseldorf, Baden-Baden, Moscou e São Petesburg (1993-94). Ver: D. Dimakov, "Unsere getane Arbeit. Die Rekonstruktion des Modells des "Denkmals der III Internationale". In: STRIGALEV A. e HARTEN J., „Vladimir Tatlin Retrospektive“, Colônia: DuMont, 1993, pp. 53-60.

²⁰ ASHTON, Dore. "O fim de uma era" in "A Nova Arte", BATTOCK, G. (org), São Paulo: Perspectiva, 1975, p.28.



Claes Oldenburg, *Monumento para a Universidade de Yale (Lipstick)*, modelo em três Partes, 1968.

americana no Vietnam. A associação entre a tribuna revolucionária de Tatlin e um mero cosmético corresponde, segundo o artista, à paródia implícita em toda escultura pública e monumental, incapaz de representar necessidades e interesses da coletividade.²¹ Estamos imensamente distantes da aspiração do artista soviético de “fornecer um modelo (na terra do ícone) para a administração da vida revolucionária”.²²

No final dos anos 60, Oldenburg viu, em Rotterdam, a escultura de Naum Gabo, realizada em 1956/57, para a loja Bijenkorf. Além de impressionar-se com seu aspecto envelhecido, francamente decadente, considerou-a "um fiasco, uma espécie de horror [...] Era a representação de uma tensão em vez da própria tensão; ela era patética pela ausência de tensão".²³ O artista refere-se à existência de uma grade de bronze que simula uma tensão interna, inexistente na obra em termos estruturais. A resposta de

²¹ BUCHLOH, Benjamin. "**Construire (l'histoire de) la sculpture**" in "Qu'est-ce la sculpture moderne?", Paris:Centre Georges Pompidou, 1989.

²² GILBERT-ROLFE, Jeremy. In: Krauss, Rosalind. „Caminhos da escultura moderna”. Op. Cit. p. 348, nota 11.

²³ BUCHLOH. Idem.

Oldenburg à obra de Gabo é *Batcolumn* (Chicago, 1977): um monumental taco de beisebol. Lembra Benjamin Buchloch, Oldenburg parece ter compreendido rapidamente que a tradição heróica dos modelos esculturais da vanguarda histórica só poderia ser preservada na forma de paródia.²⁴

A menção a Tatlin e a Naum Gabo implica a compreensão de ampla gama de aspectos na operação construtiva. No pós-guerra, enquanto Gabo e Pevsner são vistos com "autênticos artistas construtivos", Tatlin foi negligenciado.²⁵ Neste sentido, contribuiu o fato dos dois irmãos terem deixado a URSS, enquanto Tatlin permaneceu sob o regime comunista até sua morte, em 1956.

Um intenso debate sobre a prática dos monumentos animou o império comunista recém fundado. Logo após a Revolução, o comissário Lunatscharski solicitou ao ‘Colegiado de Artistas de Moscou’, liderado por Tatlin, a construção de cinquenta monumentos que deveriam celebrar personalidades revolucionárias e substituir, assim, ‘repugnantes ídolos’ feitos para honrar o czar e seus servidores. Embora sem entusiasmo, nas comemorações do primeiro aniversário da Revolução, trinta monumentos estavam prontos. Como previsto, estes seriam efêmeros, feitos em materiais baratos e apenas após a concordância popular, deveriam efetuar-se de modo definitivo em bronze ou mármore. Dezesete monumentos foram escolhidos e, até 1919, realmente construídos.²⁶

A produção de monumentos revolucionários era percebida pelos contemporâneos já como um fracasso. A questão não era a falta de talento dos artistas, reconhecia-se, mas as transformações intensas do presente revolucionário que dificilmente se deixariam paralisar em nova estatuária. Também o culto de personalidades, próprio aos monumentos comemorativos tradicionais, parecia contrário ao espírito do marxismo. Em 1918, Nicolai Punin afirma que erguer monumentos a heróis revolucionários não era uma

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

²⁶ Quanto à construção dos monumentos soviéticos, sigo o artigo de Hubertus GASSNER, “**Sowjetische Denkmäler im Aufbau**” in “Mo[nu]mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler“, Diers, Michael (org.), Berlin: Akademie Verlag, 1993, pp. 153-177.

idéia comunista, pois o tempo da história heróica pertencia ao passado. Ao invés de semear bustos revolucionários pelas cidades, Punin propõe o ‘Monumento a III Internacional’, de Tatlin, ‘para acabar de vez com a representação de figuras humanas’. No lugar do culto de personalidades, era proposta uma síntese das categorias artísticas.

Muito menos famoso do que o maquete de Tatlin, é o projeto de El Lissitzky, *Tribuna de Lenin* (1924), idealizada logo após a morte do líder comunista, momento que marca o início do stalinismo. Tratava-se de uma plataforma de discursos situada numa escada (semelhante a uma escada de bombeiros), no alto da qual havia uma tela de projeção. O conjunto, de grande simplicidade e leveza, concede visibilidade e atualidade a quem o utiliza, pois serve-se da recém-criada arte cinematográfica. O próprio El Lissitzky afirmava enfático, em 1925, que sua ‘Tribuna’ aniquilava com os antigos conceitos artísticos de monumentalidade. Ele acreditava, como Rodschenko, que à fotografia caberia substituir o monumento tradicional e sua falaciosa promessa de eternidade. Após a morte de Lenin, Rodchenko questionava o que seria preferível: lembrá-lo em colossais monumentos ou em documentos audiovisuais?

O construtivismo nascente é indissociável dessas tensões e demandas ideológicas, que serão abafadas com o endurecimento do regime. Ao ser ‘exportado’ para o resto do mundo, as implicações políticas que animavam o construtivismo perderam-se em larga medida. O que compreendemos, por exemplo, a partir das obras de Naum Gabo é a primazia de um espaço idealizado e a crença numa arte cosmopolita e universal, que recusa qualquer ligação ao lugar em que se encontra.²⁷ A renúncia de Naum Gabo ao volume como forma de construção do espaço é reivindicada no *Manifesto Realista* (1920), que embora assim denominado, compreende o real como revelação de uma realidade transcendente e não como manifestação de uma realidade fátual.²⁸ Dotadas sistematicamente de um centro vazio, as esculturas são concebidas como interpenetração de espaços virtuais, indicados pela interseção

²⁷ DE DUVE, Thierry. "Ex situ", Cahiers du Musée National d'Art Moderne, no.27, primavera 1989, p.40.

²⁸ KRAUSS. Op.cit. p.71.

de planos que recusam a interioridade do objeto e o projeta em continuidade com o espaço em volta.²⁹ O espaço que assim surge é infenso ao volume fechado e compreendido como *elemento escultural absoluto*.³⁰ Sentencia Gabo, a emoção do espaço tornar-se-ia assim cada vez mais básica e cotidiana, como a sensação da luz e do som.³¹ Perseguir tal diretriz implica a utilização de um método adequado, intitulado estereométrico.

Gabo renuncia aos debates e polaridades inerentes à sociedade na qual surgiu o construtivismo e se endereça a uma prática "puramente abstrata", orientada pela "espiritualidade" e "beleza transcendental"³² Bem mostra a escultura para a loja Bijenkorf, em Rotterdam, as produções de Gabo não apenas desinteressam-se do contexto público que integram, como também abdicam das qualidades estruturais dos materiais e métodos, atitude marcante nos primeiros anos do construtivismo; parecem fetichizar os materiais industriais, servindo-se deles como autênticos *gadgets*. (Buchloh) Enquanto a manipulação da tecnologia por Tatlin implica a tentativa de torná-la parte de um processo dialético, a estetização da tecnologia em Gabo aproxima-o de um racionalismo empobrecido e obsoleto³³. Sobre Gabo, nota ainda Buchloh:

"Um atrativo suplementar de suas obras residia no fato de que a fetichização era um meio ideal de "desmaterializar" a escultura construtivista e, ao mesmo tempo, conferir-lhe um aspecto progressista enraizado na tecnologia moderna e na produção industrial. Ela forneceria assim novos ícones culturais para a sociedade de consumo industrial, como também para a industrialização da cultura em vias de impor-se."

Krauss compara a *Coluna* (1923), de Naum Gabo ao *Monumento à Terceira Internacional*, deduzindo das duas obras concepções espaço-temporais radicalmente distintas. A transparência da *Coluna* - cujos materiais e organização formal explicitam a lógica estrutural interior - oferece ao observador uma síntese perceptiva onde se anulam passado e presente ³⁴. Já na torre de Tatlin, é desnecessário ir além do envoltório de aço até uma região

²⁹ DE DUVE, Thierry. "L'Ex-situ", Cahiers du Musée National d'Arts Modernes", no. 27, primavera 1989, p.40.

³⁰ GABO. "Escultura: a talha e a construção no espaço" (1937) op.cit. p.336.

³¹ Idem. p. 336.

³² BUCHLOH. op.cit.

³³ KRAUSS. op. cit. p.77

³⁴ Idem p.76.

interna que ocultaria uma lógica estrutural. "Ao contrário, a lógica é carregada pela superfície".³⁵ Importa ressaltar que o monumento de Tatlin "destina-se (...) a uma experiência temporal, cujas dimensões não podem ser conhecidas de antemão. A torre diz mais respeito aos processos de um desenvolvimento histórico do que a transcendência deste. Para Tatlin, a tecnologia está visivelmente posta a serviço de uma ideologia revolucionária por meio da qual a história pode ser moldada; para Gabo é um modelo de conhecimento absoluto por meio do qual o futuro é dado e não encontrado."³⁶

Não se trata de compreender o *Monumento a Terceira Internacional* por seu conteúdo explicitamente ideológico. Há de se concordar com Richard Serra, quando o escultor americano afirma que o monumento de Tatlin não é mais ideológico que uma pintura negra de Ad Reinhart. "A arte é sempre ideológica, quer veicule uma mensagem política confessa ou que seja "l'art pour l'art" repousando numa atitude de indiferença. A arte exprime sempre, explícita ou implicitamente, um julgamento de valor sobre o contexto sociológico, em sentido amplo, do qual faz parte. A arte sustenta ou negligencia, abraça ou rejeita os interesses de classe."³⁷

Para além dos conteúdos explícitos da obra de Tatlin, cabe ressaltar o quanto suas decisões formais, ao contrário daquelas de Gabo, exprimem julgamentos de valor sobre o contexto inaugural do qual fazem parte. Seus *Relevos de canto*, por exemplo, recusam o espaço segregado ao qual destina-se tradicionalmente a obra de arte. A tensão, a densidade e o peso dos materiais são dados estruturais para a construção do objeto escultural e a especificidade do espaço que assim surge. Prescindindo de pedestal, os relevos não temem a ordem aleatória do mundo. Decididamente, assimilam os planos da parede à lógica da obra e desconhecem a simetria estimada por Gabo, o que torna impossível deduzir, a partir de um segmento da obra, a lógica do todo. Realizam movimento inverso à retirada do mundo e implicam-nos, com vigor, no espaço em que habitam. Seria legítimo supor que o construtivismo em Gabo (também em Pevsner e algumas obras de Moholy-Nagy) toma a via do

³⁵ Idem.

³⁶ Idem p.77.

³⁷ SERRA, Richard. "*Écrits et entretiens 1970-1989*", Paris: Daniel Lelong Editeur, 1990, p. 233.

esteticismo, enquanto com Tatlin a poética construtiva empregaria a via crítica.³⁸

³⁸ “Ao passo que a atitude crítica se situa fora da experiência estritamente estética, a estetização ao invés, a conecta e a estende a qualquer outro modo de experiência do mundo. Dizer-se da primeira que se situa fora do estético ainda não basta. Se preferirmos visualizar a experiência estética como um momento de suspensão e espera, i.e., como momento em que se suspende a absolutidade do semântico, podemos acrescentar que a criticidade aproveita e fecunda esse mesmo momento em que o receptor ressemantiza sua experiência, se afasta da mudez do estético e intenta mediá-lo para o mundo doutras experiências. Afasta-se depois de tê-lo ouvido, ressemantiza depois de haver apreendido com a forma a que não acompanha um lastro estável de sentido.” COSTA LIMA, Luiz. **“Limites da Voz: Montaigne, Schlegel”**, Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p.171.

2. 2

Monumento e Entropia

2. 2. 1

Velho Músico

Enquanto as noções de unidade, ordem e inteligibilidade orientavam o Ideal da cidade renascentista, para se pensar a cidade moderna cabe lançar mão, dentre tantos outros conceitos, da noção de Entropia - segundo princípio da termodinâmica, formulado por Rudolph Clausius em 1850 -, quando então “a desordem passa a ocupar um lugar tão importante quanto o que era ocupado pela ordem na ciência clássica.”³⁹ Com a entropia surge a idéia de que a desordem não é mais decorrente da ordem, não se trata mais de uma degradação no sentido platônico e sim de uma desordem constitucional. Assim a desorganização - de degradação e morte num sistema - passa a acaso criador.

A formulação do conceito de entropia coincide precisamente com o projeto de modernizar Paris, encargo confiado por Napoleão III ao barão Haussmann, prefeito do departamento do Sena entre 1853 e 1870. A necessidade de uma profunda reforma urbanística era evidente, mas a nova Paris não cresce entre os espaços livres da cidade e sim, de modo brutal, pela demolição de áreas inteiras:

“Durante uma parte substancial do período de 1850 a 1870, a vida em Paris foi dominada pelo planejamento e pela supervisão, pelo barão Haussmann, da demolição sistemática de ruelas estreitas e superpovoadas e por sua substituição por 140 quilômetros de avenidas e bulevares retos, largos e bordados de árvores, que a iniciativa privada viria a encher de lojas e cafés sob novos apartamentos alugados a preços altos. Entre 1853 e 1870, um quinto das ruas de Paris era criação de Haussmann, 100 mil árvores foram plantadas, quatro pontes sobre o Sena construídas e dez foram alargadas ou restauradas, 27.500 casa foram demolidas e 102.500 foram construídas ou reconstruídas. (...) Segundo estimativas do próprio Haussmann, 350 mil pessoas foram deslocadas pelos novos bulevares e espaços abertos (...).”⁴⁰

³⁹ GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. **“O Mal Radical em Freud”**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.48.

⁴⁰ BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. **“As práticas modernas da arte e da modernidade”** in: *Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX*. Frascina, F. (org.) São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p.97.



Edouard Manet, *Vieux Musicien*, óleo s/ tela, 1892

Em seus ensaios sobre Baudelaire – que via a cidade como o lugar do novo, é certo, mas também do efêmero e da mortalidade, Walter Benjamin ressalta justamente este período de transição radical, identificando *imagens dialéticas* – aquelas em que “o ‘já ocorrido’ [*das Gewesene*] encontra-se ao ‘agora’ [*Jetzt*] como num *raio* [*blitzhaft*] formando uma constelação”. Em outras palavras: imagem é dialética paralisada [*im Stillstand*, em suspensão.]⁴¹ Dentre estas imagens, destaca-se o *chiffonnier*, ‘herói’ da modernização parisiense, conectando as contradições da modernidade nascente, seu verso e reverso, ordem e desordem, progresso e entropia.

“Voici un homme chargé de ramasser les débris d’une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu’elle a perdu, tout ce qu’elle a dédaigné, tout ce qu’elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, les capharnaüm des rebus. Il fait un triage, un choix intelligent, il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, rêmachées par la divinité de l’Industrie, deviondront des objets d’utilités ou de jouissance.”⁴² (Baudelaire, *Du vin et du haschish*, Oeuvres, p.327).

⁴¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária**”, SP: Iluminuras, 1999, p. 148.

⁴² Citado por Seligmann-Silva, Márcio. “Ler o livro do mundo”, p. 184.

A tarefa do *chiffonier*, compreendida por Baudelaire, permite a Benjamin elaborar a metáfora da operação poética como recolhimento de refugos. “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespasam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente.”⁴³ O pensador alemão compreende seu próprio método de trabalho – como “tradutor/ alegorista/ historiador”⁴⁴ – em termos de *montagem*, prática que tem origem nas artes visuais. Mas antes de uma imediata associação à colagem Dada, especialmente ao empreendimento MERZ, de Schwitters, cabe recuar a um procedimento análogo ao da colagem, mas anterior a sua resoluta irrupção, com Picasso e Braque, no cubismo sintético. Em *Fisiognomia da cidade moderna*, Willi Bolle expõe diversos conceitos de montagem e sua apropriação por Benjamin.⁴⁵ Contudo, anterior a todos eles e rigorosamente contemporâneo ao melancólico *chiffonier* de Baudelaire, está a poética de Manet, que se serve, dentre outros procedimentos inéditos, da prática da colagem/ montagem *avant la lettre*.

É notório que as pinturas de Manet da década de 1860 lidavam com temas baudelairianos, embora o poeta encontre em Delacroix o ideal do artista romântico e que o célebre ensaio de 1863, *Pintor da vida moderna*, seja dedicado a Constantin Guys. Neste, Baudelaire admira o traço rápido próprio ao ilustrador e aquarelista – espécie de “repóter gráfico”⁴⁶ – dedicado a captar o efêmero e o transitório nas multidões e no vestuário feminino. É verdade, afirma Bataille em texto célebre sobre Manet, que Baudelaire encorajou os primeiros esforços do pintor, sem contudo saber apoiá-los ou guiá-los. Mais ambiciosa do que a obra de Guys, em busca de atualizações históricas (Giorgione, Orbino, Goya) e um lugar seguro na história da arte, a obra de

⁴³ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**, Rio: Brasiliense, 1994, 3ª ed., p. 78.

⁴⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica**”, in: Leituras de Walter Benjamin, M. S.-S. (org.), São Paulo: Annablume, 1999, p.36.

⁴⁵ BOLLE, Willi. “**Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin.**”, São Paulo: Edusp, 1994.

⁴⁶ COLI, Jorge. “**Manet, o enigma do olhar**”. In: *O Olhar*, Novaes, Aduino (org.), São Paulo: Cia das Letras, p. 234.

Manet teria encontrado a aprovação de Baudelaire apenas quando toma a via do *espanholismo*, ou seja, em suas manifestações de um ‘temperamento latino’, romântico, que enfatiza a cor e a sensibilidade, valores decididamente modernos. A amizade e o diálogo entre os dois são atestados, dentre outros momentos, pela tela “La Musique aux Tuilleries”, de 1860, em que Manet retrata o poeta na *multidão*, instância onipresente, considerada por Benjamin a ‘figura intrínseca’ da poesia de Baudelaire.

Em *Velho Músico* (“Vieux Musicien”, 1862) encontramos afinidades com Baudelaire, embora Manet não retrate a multidão e sim inversamente a dissolva, dando origem a uma certa tipologia dos desalojados da modernidade. [ilust. 10] De saída, Manet desrespeita às regras vigentes da composição acadêmica (o que vale igualmente para tantas outras telas), como por exemplo a escolha de dimensões excepcionais para uma pintura de gênero (187 x 248 cm) e concede particular atenção ao detalhe, fragmentando assim a unidade do conjunto. Em relação a essa obra, Bataille, já notara a felicidade com que o artista rompe com a harmonia convencional. “Dans les détails eux-mêmes s’accusent l’indépendance de chaque partie, dans la simplicité digne d’uns *Gilles* de l’enfant au grand chapeau, dans la tenue du clochard sous son vieux tube. Les modèles ont été disposés comme les seraient des acteurs, le rideau tombé, dans le desordre d’un entract.”⁴⁷

Sabemos que Greenberg considerava Manet o primeiro lance da arte moderna, voltada para a reflexão de seus elementos constitutivos. Até as décadas de 1960/ 70, Manet era visto como ‘ícone modernista’. Argumentava-se que em *Velho Músico*, o artista “usara o tema como um pretexto, que as citações haviam sido justapostas em benefício da forma ou por mera rotina, sem nenhum interesse por sua função ou significância, exceto por sua aparência formal e estética.”⁴⁸ Durante muito tempo *Velho Músico* foi considerado um trabalho imaturo de Manet, anterior à grande virada de 1863.

⁴⁷ BATAILLE, Georges. “Manet”, in: *Oeuvres complètes IX*, Paris: Gallimard, 1979, p.127.

⁴⁸ BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. “As práticas modernas da arte e da modernidade” in: *Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX*. Frascina, F. (org.) São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p.84. E também Jorge Coli: “Certa história formalista das artes caracterizou Manet como um artista preocupado basicamente com cores e formas, e as abstrações do século XX puderam buscar nele um ilustre precursor. Esta é, entre outras interpretações, a perspectiva de Malraux. Ei-la aqui, num texto célebre do *Museu imaginário*: Dirão que Manet não sabe pintar um

Isoladas e mudas, despojadas de toda a eloquência, - como observa Bataille - os personagens de *Velho Músico* não estabelecem contato entre si e nada compartilham. Embora uma tênue linha de horizonte os reúna, eles se dispõem no espaço de modo não muito distinto ao de uma mera “composição de tipos da sociedade contemporânea: crianças indigentes, boêmios, ciganos, talvez um boneco de ventríloquo (de roupas mais claras) do popular *Théâtre des Funambules*, um violinista ambulante, um trapeiro ou um burguês empobrecido (a personagem do bebedor de absinto) e, na extrema direita, o Judeu Errante (...).”⁴⁹ O caráter fragmentado, a mera justaposição de elementos já era percebida pelos contemporâneos do pintor. A observação de Paul Manz a respeito de *Almoço na relva*, feita em 1886, é válida também para *Velho Músico*: “Manet suprimiu essas ligações, essas amizades que aproximam as coisas sem limitar suas individualidades: no *Almoço na relva* ele professa a rude doutrina do contato brusco e cortante; não crê na reconciliação das coisas na atmosfera envolvente.”⁵⁰

Em seu espaço vago e indeterminado, *Velho Músico* parece recolher justamente os que foram atingidos e desalojados pela reformas urbanas de Haussmann, sem contudo instaurá-los em nova estrutura narrativa, em novo espaço que lhes seria próprio e comum. O caráter de montagem – no sentido teatral - da tela *Vieux Musicien* é percebido por Bataille, ao situar os personagens na “desordem de um entreato”. Ao final de uma cena portanto, ação interrompida pela descida do pano, que não finaliza, mas apenas paraliza a apresentação de modo aleatório. Esquemáticos e indefinidos, os personagens de origens tão diversas nada fazem, apenas *mostram-se* a nós, parecem esvaziados, despojados de interioridade, isolados da história e da tradição,

centímetro de pele, e que *Olympia* é desenhada com arame: esquecerão apenas que antes de querer desenhar *Olympia* ou pintar a carne, ele quer pintar quadros[...]. O penhoar rosa de Olímpia, o balcão cor de framboesa do pequeno *Bar*, o tecido azul do *Almoço na relva* são, de modo manifesto, manchas de cor, e cuja matéria é uma matéria pictural e não um matéria representada.” COLI, Jorge. Op. cit. p. 227.

⁴⁹ BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. “As práticas modernas da arte e da modernidade” in: *Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX*. Frascina, F. (org.) São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p.82.

⁵⁰ Citado por Jorge Coli, “Manet, o enigma do olhar”. In: *O Olhar*, Novaes, Adauto (org.), São Paulo: Cia das Letras, p. 243.

planares portanto, como recortes, manequins de papel que poderíamos a nosso bel prazer transferir de cenário.

A transferência de motivos é evidente, por exemplo, em relação ao personagem do “bebedor de absinto” situado na extremidade direita de *Velho Músico*, que surge em pequena tela de 1858-59, intitulada precisamente *Buveur d’Abinthe* (181 x 106 cm). Mas enquanto nesta obra, as sombras envolvendo o personagem solitário tornam incertos seus limites e o identificam ao espaço do quadro como um todo, em *Velho Músico*, a silueta destaca-se nitidamente, tanto da paisagem vaga, quanto dos demais tipos humanos. A operação pictórica se assemelha claramente à colagem. Desse modo, é evidente que a obra testemunha também da célebre constatação de Benjamin sobre o “declínio da aura” das obras de arte modernas, fenômeno indissociável, como sabemos, do advento da fotografia e da reprodução mecânica das imagens. O “declínio da aura” liga-se diretamente à atrofia – ou entropia - da capacidade de transmitir experiências e como crise da própria percepção. Embora não utilize concretamente imagens reproduzidas tecnicamente, Manet *arranca* os personagens de diferentes contextos, destruindo assim “a teia espaço-temporal da tradição”⁵¹, essencial para a compreensão do estado de coisas identificado por Benjamin.

O menino de roupas claras e chapéu, à esquerda da tela, tem origem inequívoca em tela de Watteau, como já mencionado. Mas seria por demais parcial compreender essa apropriação apenas como endereçamento no interior da história da arte. É certo que o *Gilles*, de Watteau, ao se dirigir ao espectador frontalmente, confirma a presença deste diante do quadro, e conquista, de imediato, o olhar moderno. Contudo, não é apenas a modernidade dessa operação que orienta a apropriação de Manet.

“Naquela época a personagem de *Gilles* era com frequência mencionada em relação a uma parte da renovação de Paris por Haussmann. No dia 14 de julho de 1862, as equipes de demolição começaram a deitar abaixo o Théâtre des Funambules como parte da demolição geral do Boulevard du Temple, conhecido popularmente como “Boulevard du Crime”. Como este teatro era sede da popular Commedia dell’Arte, Gilles e seu protótipo Pierrot, ficaram, metaforicamente, sem teto. O quadro de Manet representa um lar ilusionístico para as personagens desalojadas e despossuídas da “pré-história” e da vida contemporânea imediata.”⁵²

⁵¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Após o “violento abalo”. Notas sobre a arte – relendo Walter Benjamin”, in: *Aléa*, vol. 4, n.º 1, janeiro-junho 2002, p.62.

⁵² BLAKE e FRASCINA, op. cit. p.102.

Na extremidade direita do quadro, a figura cortada é identificada como a do “Judeu, errante”, motivo de Courbet, presente, por exemplo, em “L’Atelier du peintre” (1855). A atualidade da pintura de Manet sobressai ainda mais quando comparada à pequena multidão que povoa esta tela de Courbet. Também ali há uma coleção de tipos humanos, muitos deles identificáveis, numa convivência alegórica e artificial. Contudo, em vez de meramente justapostos como na pintura de Manet, compartilham um – estranho e artificial, é certo - espaço comum.

Já o violinista ambulante, a quem se refere o título da obra, é o único que possui, senão identidade, ao menos nome próprio. Trata-se de Lagrène, retratado por inúmeros artistas da década de 1860. Ganhava a vida como modelo, depois de ferir-se acidentalmente, quando operário nos canteiros de Haussmann. Participou assim, de modo ao mesmo tempo central e periférico, do projeto de modernização, que implicava também em restrições legais aos *étrangers dangereux*, presentes na forma da mendicância e das diversões ambulantes. Em “Manet’s *Old Musicien*”, Marilyn Brown conta que Lagrène “lamentava-se por Paris estar cada vez mais inabitável para os ciganos. Queixava-se de que a polícia o impedia de fazer seu número de rua, a não ser na *banlieu*, onde os ganhos eram escassos. Morava em um vagão cigano pobre que estacionara há anos na região periférica e cheia de casebres de Batignolles e Clichy” (...).⁵³

No quadro de Manet, “Lagrène, o cigano” sofre um deslocamento duplo: “representa uma classe social e também a “face” (reconhecível) do mito da boemia, tal como aparece em representações idealizadas.”⁵⁴ No contexto mais amplo deste trabalho (desnecessário lembrar que desde 1936, os ciganos foram alvo da política racial nazista), a imagem do cigano Lagrène – e com ela toda uma topografia da memória dos ciganos e demais “étrangers dangereux”- parece solicitar ainda ser ativada, “arrancada” do caráter exótico e pitoresco,

⁵³ Citado por BLAKE e FRASCINA, p. 97.

⁵⁴ BLAKE e FRASCINA. op. cit. 97.

fixadas em fotografias e nas várias notas da imprensa no final da década de 1860⁵⁵, e ser atualizada enfim.

Em *Vieux Musicien*, reconhecemos uma prática da história tão cara a Benjamin, que “não tem nada a dizer, apenas a mostrar”, como afirma em célebre fragmento do *Passagenwerk*.⁵⁶, atestando a potência notável da visualidade em seu pensamento. Manet age como um colecionador, ou melhor, um “historiador-trapeiro” que recolhe os tipos humanos enrijecidos, rejeitados pelo binômio modernização/ progresso - e hoje sabemos a capacidade extrema da tecnologia da exclusão – mantendo em aberto os sentidos possíveis daquela reunião desconcertante. De modo aparentemente singelo, sem nenhuma catástrofe explícita, tampouco sem harmonizar e pacificar os conflitos da época, como o fizeram tantos retratos acadêmicos e paisagens pitorescas, Manet mostra a fisionomia emudecida, o corte abrupto – aqui presente em sentido literal, como gesto pictórico - da tradição e da história e a deriva do *Lumpemproletariat*.

2. 2. II

Monumentos de Passaic

Em *Velho Músico*, de Manet, a entropia marca presença como “paisagem humana”; em Robert Smithson, artista americano que colocou o segundo conceito da Termodinâmica no cerne de suas experimentações, a paisagem entrópica é completamente desolada, marcada pelas ruínas do moderno. Em entrevista concedida à Allison Sky em 1973 - ano de sua morte precoce e acidental -, Smithson propõe uma definição sucinta e bem humorada de entropia: “Humpty Dumpty estava sentado num muro; Humpty Dumpty levou um grande tombo; todos os cavalos do rei, todos os homens do rei não puderam colocar Humpty Dumpty de volta em seu lugar.” Apropriando-se da

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ “Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtrar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os inventariar, mas, antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os.” Citado por Seligmann-Silva, M. “Ler o Livro do Mundo.” Op. Cit. p. 225.

entropia de modo metafórico, o artista adverte que não se trata de superá-la ou revertê-la e sim propor “uma dialética da mudança pela entropia” (The Writings, p.217).

É notável que Smithson não tema a perda da especificidade da prática artística como rezavam certas cartilhas da época; ao contrário, distende-a para além dos limites do moderno. Mesmo no contexto da arte americana da década de 1960-70, onde escrever era *quase* a regra e não a exceção, a relação de Smithson com a escrita é de extrema singularidade. Determinante é a indistinção, em sua prática, entre o domínio plástico e verbal. “(...) I was interested in language as a material entity, as something that wasn’t involved in ideational values(...) “I would construct my articles the way I would construct a work.” (The Writings, p.154) A materialidade da palavra é afirmada de modo ainda mais enfático em outro texto: “Look at any word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void.” (p. 87)⁵⁷

Em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, texto publicado em 1967 na Revista Artforum, Robert Smithson confere à categoria do



Robert Smithson, Monumento-fonte, 1967.

monumento imprescindível atualidade. O texto descreve sua viagem munido apenas de um “one-way ticket”, em 30 de setembro de 1967, à região onde viveu seus primeiros dez anos – Rutheford de sua infância é limítrofe com Passaic - e tem início com a compra de um exemplar do *New York Times* e um livro de bolso intitulado *Earthworks*, de Brian Aldiss. Após

se instalar no ônibus, seu primeiro gesto é abrir o jornal. As primeiras

⁵⁷ As afirmações do americano encontram certa ressonância em pequena nota de Benjamin. Ao comentar o poder dos objetos “auráticos” de devolverem o olhar que a eles se dirige, ele observa: “(...) As palavras também podem ter sua aura. Karl Krauss a descreveu assim: “Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar.” Benjamin, Obras Escolhidas, vol. III, op.cit. p. 140.

paisagens descritas não são aquelas vistas pela janela do ônibus, como seria previsível, e sim as impressas no jornal, reproduzidas na rubrica *Arts*, como *Allegorical Landscape* de Samuel F.B. Morse, que apresentava o céu cinza indefinido do papel-jornal (“the sky was subtle newsprint grey”). Ao longo do trajeto, não há distinção entre o texto jornalístico, as imagens artísticas impressas (as reproduções



Robert Smithson , Monumento-Caixa de Areia, 1967

baratas do jornal) - e aquelas vistas pela janela: somente nesta indistinção entre texto, imagem e espaço externo é que podemos falar em “paisagem”. Na primeira menção ao exterior do veículo, o que lhe chama a atenção é ainda um texto: o nome da firma *Howard Johnson* impresso numa caminhonete que ultrapassa o ônibus. Assim encontramos a atualização extrema de um dos temas tão caros à modernidade: a cidade como texto. Até certo ponto a experiência de Smithson assemelha-se à de Walter Benjamin, que em “Rua de mão única” descreve:

”Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares desconhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo.”⁵⁸

Mas, ao contrário de Benjamin que ao longo de seu percurso lança olhares para a cidade que oscilam entre reconhecimento e estranheza, tentando certamente “achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos”⁵⁹, em sua viagem à Passaic, Smithson estabelece completa continuidade entre o mundo impresso e o espaço externo. O real se distende e assimila com naturalidade a espacialidade da escrita. O *habitat natural* de Robert Smithson é o fim da era

⁵⁸ BENJAMIN, W. **Obras escolhidas II, Rua de mão única**, São Paulo: Ed. Brasiliense, 5ª ed. 1995, p. 56.

⁵⁹ BENJAMIN, W. *Idem*, p.203.

de Gutenberg, detectado precocemente por Benjamim⁶⁰, em célebre passagem de “Rua de mão única”.

“A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas.”⁶¹

Em “Monumentos a Passaic”, note-se por exemplo que o comentário abrupto e solitário sobre o céu de Rutheford e sua intensidade de azul cobalto, surge após uma observação técnica a respeito do livro de Aldiss. Em seguida, imediato retorno ao céu do livro *Earthworks*: “The sky over Rutheford was a clear cobalt blue, a perfect Indian summer day, but the sky in *Earthworks* was a great black and brown shield on wich moisture gleamed”. (p. 52)” A indistinação entre o mundo e o livro, ou melhor, a imensa ampliação do universo do texto que se transforma verdadeiramente no *Universo* assinala a importância da poética de Borges para Smithson.

De volta ao texto de Smithson, os monumentos vão sendo prontamente reconhecidos já sob a condição de monumentos. O processo de *monumentalizar* Passaic é indissociável de sua transformação em imagem, ou melhor, de seu reconhecimento como imagem e sua elevação à imagem de segunda potência. O que conduz o artista é o próprio aparelho fotográfico, mas sua câmera é barata, automática, amadora. As imagens que constituem a obra parecem feitas por qualquer um e não pelo artista-fotógrafo. Como reconhece Jean-Pierre Criqui, este é um grande texto sobre a fotografia e os efeitos de sua reprodução generalizada.⁶² Para Smithson, fotografia e linguagem são matéria-

⁶⁰ Ler o Livro do Mundo, M. Seligmann-Silva, op. cit. p.120.

⁶¹ BENJAMIN, W. Idem. p.28.

⁶² CRIQUI, Jean-Pierre. “**Ruines à l’envers. Introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson**”, Les Cahiers du MNAM, Centre Georges Pompidou, no. 43, primavera de 1993, p. 8.

prima, algo curiosamente “natural”. O modelo fotográfico está presente em seu trabalho, não apenas sob a forma literal da foto, mas ressurgue também pela presença constante do espelho e dos jogos de reflexos.⁶³ Embora, como bem observou Gilles Tiberghien, o real seja afetado pela mesma contingência que se atribui à cópia, essa constatação não se reverte em um discurso cínico e conformista, que transforme a arte num campo de possibilidades irresponsáveis. Com Smithson recoloca-se continuamente a busca do atrito do mundo, como se torna evidente em seus *earthworks*, divididos entre o *site* - local distante escolhido e trabalhado pelo artista - e o *não-site*, galeria ou museu, onde são *instalados* objetos diversos, tais como mapas, fotos, textos, e ainda materiais que remetem ao *site* (pedras e minerais). Smithson elabora “um dispositivo centrífugo que acentua o não-visível – presente desde o título genérico das obras (...) – e confunde os limites entre o museu e o mundo.”⁶⁴

Será examinada adiante a nova relação, observada por Barthes, entre monumento e fotografia, que implica a renúncia moderna à permanência do monumento. Com Smithson, contudo, a fotografia, já ao ignorar a figura humana, abdica da verticalidade e da função de elevar a memória, própria aos monumentos. O olhar do artista se abaixa, se detém no que é resíduo, abandono, ruína, estabelecendo de fato o anti-monumental. Não seria exagero inserir sua experiência na categoria da ruminação melancólica. Como nas representações de um espaço saturnino – denso e travado -, Smithson se movimenta com lentidão em meio à tecnologia transformada em dejetos e caos. Os “Monumentos de Passaic” – ponte, muros, canos, crateras, guindastes, canteiro de areia, estacionamento – são o avesso da metrópole, ou melhor, são o avesso do grande centro urbano por excelência na segunda metade do século XX: Nova York. “Passaic seems full of “holes compared to New York City, wich seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures.” Como Humpty Dumpty, nem todos os esforços do mundo moderno combinados poderiam reerguer Passaic, pois a construção de

⁶³ CRIQUI, Idem, p. 9.

⁶⁴ CRIQUI, Idem, p.12.

uma “New Passaic” geraria outro subúrbio⁶⁵ entrópico semelhante ao que foi recuperado, e assim por diante.

Uma possibilidade de reversão da entropia surge ao final do texto, mas ainda assim de modo temporário. O artista sugere que imaginemos um canteiro de areia dividido em duas partes: de um lado areia branca, do outro areia preta. Uma criança deverá correr entre os canteiros, no sentido horário, de modo que a areia se misture e comece a ficar cinza. Contudo, outra criança, correndo em sentido oposto, não conseguiria reverter a situação, apenas acentuaria a cor cinza e obteria maior entropia. Claro, afirma o artista, que se filmássemos todo o processo e passássemos o filme de trás para frente assistiríamos a desejada reversibilidade. Mas ainda assim apenas temporariamente. Cedo ou tarde a própria película terminaria por se deteriorar e se perder, resultando finalmente em um estado irreversível.⁶⁶

Sobre os monumentos de Passaic não se aplica nem mesmo o adjetivo “efêmero”. Nenhuma prática formal do artista *transforma* os resíduos, apenas *identificados* como “monumentais”. Os monumentos de Passaic são ruínas românticas ao avesso – *ruins in reverse* -, pois as construções de Passaic não se desfazem em ruínas depois de construídas e sim erguem-se em ruínas antes mesmo de efetivamente existirem, poética próxima a de Kiefer, mas dotada de desenvoltura própria, despojada do fardo histórico enfrentado pelo artista alemão. Passaic surge no vácuo de Nova York, mas é também o avesso da cidade eterna e ideal, Roma, onde Smithson passou alguns meses, em 1961. Obviamente, ao contrário de Roma ou Jerusalém, Passaic não demanda

⁶⁵ O subúrbio, *topos* importante já para Manet – como vimos os personagens de “Velho Músico” pertencem à *sub-urbe* - é tema de reflexão de Benjamin e detém interessante afinidade com as investigações de Smithson em Passaic. “Subúrbios (“Vorstädte”). Quanto mais nos afastamos do centro, tanto mais politizada se torna a atmosfera. Aparecem as docas, os portos fluviais, os armazéns, os alojamentos da pobreza, os esparsos asilos da miséria: os arredores. Os arredores são o estado de sítio da cidade, o terreno no qual brame ininterruptamente a grande batalha decisiva entre a cidade e o campo. (...)” (Marselha). Para Smithson, Passaic é repleta de vazios, “um panorama zero”; para Benjamin, “arredores são o estado de sítio da cidade” (“Weichbilder sind der Ausnahmezustand der Stadt”). Informados por Smithson e Benjamin, essa disponibilidade para as áreas de transição – cidade/ campo ou cidade/ periferia industrial, ou mesmo, o olhar atento aos terrenos baldios dentro da própria cidade -, será de extrema importância ao exarmarmos Berlim da década de 1990. Já no belo título do ensaio de Andreas Huyssen, os “vazios de Berlim”, percebemos a importância de pensar tanto a entropia, quanto o “estado de exceção” que se institui em bolsões dentro da própria cidade, submetida durante 28 anos ao mais radical “experimentalismo”.

⁶⁶ SMITHSON, Robert. “The Writings of Robert Smithson”, N. Holt (org.) NY Univ., 1979, p.57.

nenhum tipo de peregrinação. Já em 1973, notava-se que apenas a ponte e o canteiro de areia descritos no texto permaneciam, o que não provoca espanto algum. O que o texto de Smithson ativa é uma estranha operação poética que nos torna aptos a identificar – de modo crítico – paisagens-monumentos entrópicos, onde quer que se encontrem. Se, como lembra Argan, a função da cidade ideal é ser um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, Passaic talvez tenha se tornado um novo modelo de cidade em negativo. Essa idéia é sugerida no texto de Smithson: “If certain cities of the world were placed end to end in a straight line according to size, starting with Rome, where would Passaic be in that impossible progression?” (The Writings, p.56).

2. 2. III

Spiral Jetty

Ao contrário do *Monumento a Terceira Internacional*, de Tatlin, *Spiral Jetty* (1970), realizada em um lago salgado no estado americano de Utah, por Robert Smithson, não foi pensada como monumento. Enquanto a obra de Tatlin assume a forma da espiral helicoidal, dotada de verticalidade própria aos monumentos tradicionais, a obra do artista americano é uma espiral plana, próxima à forma do labirinto. O privilégio concedido à forma em espiral e ao labirinto indica o quanto a arte de Smithson distancia-se da propalada ambição de silêncio que faz da estrutura da grade, como afirma Rosalind Krauss, o emblema da pintura moderna. Oriunda do cubismo, a grade anuncia, dentre outras coisas, a hostilidade da arte modernista em relação à literatura e à linguagem. Bidimensional, geométrica, ordenada, ela é antinatural, antimimética e se opõem ao real. É ao que a arte se assemelha quando vira as costas à natureza. Pela planaridade que resulta de suas coordenadas, a grade permite recalcar as dimensões do real e substituí-las pela distribuição lateral de uma superfície única. A regularidade de sua organização é o resultado, não da

imitação, e sim de um decreto estético. A grade proclama o espaço da arte de modo autônomo e autotélico.⁶⁷



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

A torre espiralada de Tatlin inexistia num determinado *lugar*. Em sua condição nômade – ou espectral – assombra-nos com promessas não-realizadas da modernidade. A obra de Smithson, por sua vez, surge da observação do *sítio*, lago densamente salgado, impróprio à navegação de barcos comuns, repleto de micro-organismos que lhe conferem certa coloração avermelhada. Nas palavras de Smithson, a espiral parece simplesmente ativar a vocação intrínseca do lago:

“Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia com que a paisagem inteira parecesse sacudir. Um terremoto dormente propagava-se por uma imensa circularidade. Desse espaço giratório surgiu a possibilidade do Spiral Jetty. Nenhuma idéia, conceito, sistema, estrutura ou abstração podiam-se sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica.”⁶⁸

⁶⁷ Não obstante, Rosalind Krauss afirma que a grade não é apenas o emblema mas também o mito da arte moderna. Numa argumentação que passa pelo estruturalismo, a crítica americana afirma que, como os mitos, a grade lida com paradoxos e contradições, mas ocultando-os de modo que aparentemente parecem ter desaparecido. Seu poder consiste em nos persuadir que estamos no terreno do materialismo, enquanto nos introduz no território da crença (da ilusão, da ficção). Não como narrativa, mas como estrutura, a grade permite que as contradições existentes nos valores da ciência e da fé permaneçam na consciência – ou no inconsciente – do modernismo. KRAUSS, Rosalind. “Grilles”, in “L’originalité de l’avant garde et autres mythes moderniste”, Paris : Macula, pp. 93-109.

⁶⁸ Tradução presente em O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura. Rosalind Krauss, “Caminhos para a escultura moderna”, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 336. “As I looked

Ao longo dos anos e das marés, Spiral Jetty oscila entre submersão e reaparecimento. Na verdade, vive no imaginário contemporâneo em estado de construção contínua, no filme feito por Smithson e em seu texto. Para o artista, o processo de formalização da obra conjuga, em condições de igualdade, as operações de efetiva construção e sua transformação em imagem. A *moviola*, maquineta que em outros tempos era responsável pela montagem do material cinematográfico, é tão importante e atuante quanto os guindastes e caminhões que reviram camadas de basalto e terra. Para Smithson, a moviola é uma “máquina do tempo”, que transfoma caminhões em dinossauros (The Writings, p. 114).

A verticalidade e a dinâmica ascendente do monumento de Tatlin adequa-se ao projeto de fazer tabula rasa do passado e projetar-se – utopicamente - no futuro. Com o artista soviético, a espiral mantém sua simbologia tradicional, motivo aberto e impregnado de certo otimismo. A espiral evoca a evolução de uma força ou de um estado, simboliza emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica, mas em progresso e rotação criativa. É marca universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da mudança.⁶⁹ Para Joseph Brodsky, o movimento em espiral também é próprio à memória, comparada, com extremo humor, a um possível substituto da cauda perdida no ‘processo de evolução humana’ A memória dá voltas, descreve espirais e faz digressões “que apontam para todos os lados, como ocorre com as caudas quando balançam”.⁷⁰ Mas a espiral de Tatlin não está à deriva, ainda é inaugural e apologética, ao contrário do momento vivido pelo escritor russo, antigo dissidente do extinto império soviético. Como notou

at the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a rotary that enclosed itself in na immense roundness. From that gyrating space emerged the possiblity of the Spiral Jetty. No ideas, no concepts, no systems, no structures, no abstractions could hold themselves together in the actuality of that evidence.” SMITHSON, R. Op.cit. p.111.

⁶⁹ Chevalier, Jean (org.). “Diccionário de Símbolos”, Barcelona: Editorial Herder, 1986. Na arte moderna, artistas como Joahnes Itten e Paul Klee interessaram-se particularmente pela dinâmica formal e simbólica da espiral. Ver: KLEE, Paul. “**Das bildnerische Denken**”, Basel/ Stuttgart: Schwabe e Co., 1964, pp.398, 399,400.; e “Theorie de l’art moderne”, Ed. Denël, 1964/1985, p.127.

⁷⁰ BRODSKY, Joseph. **Menos que um**, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.29.

Jeremy Gilbert-Rolfé, ao analisar as relações do monumento de Tatlin com o pensamento marxista-leninista, a espiral é “prontamente apreendida como a estrutura que incorpora em si a idéia da progressão dialética”.

“Em cada ponto da espiral colocamo-nos em uma posição única com respeito ao resto, ao mesmo tempo que permanecemos vinculados a uma progressão que caminha rumo a seu objetivo máximo, ao nos empurrar e puxar para cada um dos lados. Como Brecht viria a dizer uma década mais tarde, ao descrever a espiral como artifício do teatro ‘épico’, esta oferece constantemente momentos de reconsideração, o que jamais acontecia na progressão linear – o positivismo, diriam alguns – do teatro burguês. A espiral, além disso, imita a natureza. As plantas crescem em espirais e a espiral é, portanto, um modelo que se presta à identificação do pensamento materialista com o mundo orgânico, uma identificação com a qual – conforme podemos atestar em suas cartas a Darwin – Marx se preocupava quanto qualquer um.”⁷¹

Na dinâmica de *Spiral jetty* são muitas as espirais sobrepostas – no próprio *sítio*, na linguagem vertiginosa do texto, no filme feito de um helicóptero, veículo que, como lembra o artista, é uma espiral (*helix, helikos* vêm do grego e significa espiral). Mas a obra de Smithson não busca a evolução. Ao contrário, renuncia à verticalidade e “curto-circuita” o tempo, pensa o futuro como passado: “Following the spiral steps we return to our origins, back to some pulpy protoplasm, a floating eye adrift in an antediluvian ocean.” (p. 113)⁷²

Um sentido possível da “volta à origem” proposta pelo americano, pode ser encontrada ainda em Benjamin. Para ele, ao invés de nos reconectar à gênese, à ‘fonte,’ a origem pressupõe restauração e restituição, mas também é um processo inacabado e sempre em aberto. “A origem encontra-se num turbilhão no rio do vir a ser e arrebatada no seu ritmo para si o material surgido [Entstehungsmaterial]”.

⁷¹ GILBERT-ROLFE, Jeremy. Manuscrito não-publicado. Citado por R. Krauss em “Espaço analítico: futurismo e construtivismo, nota 11, pp. 348-349.

⁷² Em *Spiral Jetty*, a presença do mito é afirmada não apenas por este retorno a um mundo pré-histórico, mas, de saída, pela escolha do local. Rosalind Krauss conta que “a existência de um imenso lago salgado interior parecera, durante séculos, uma excentricidade da natureza, e os primeiros habitantes buscaram no mito uma explicação para o fato. Um desses mitos era que o lago estava originalmente ligado ao Oceano Pacífico através de um gigantesco curso d’água subterrâneo, cuja presença levava à formação de perigosos redemoinhos no interior do lago. Ao utilizar a forma em espiral para imitar o redemoinho mítico dos colonos, Smithson incorpora a existência do mito no espaço da obra.” Rosalind Kraus. “Duplo negativo”, op. cit. pp. 340-341.

O comentário de Georges Didi-Huberman sobre a Origem em Benjamin, voltado para a compreensão das imagens dialéticas, parece estranhamente próximo da estratégia de *Spiral Jetty*.

“A bien entendre Benjamin, nous comprenons alors que l’origine n’est ni une idée de la raison abstraite, ni «source» - mais «un tourbillon dans le fleuve». Loin de la source, bien plus proche de nous que nous ne l’imaginons, dans l’immanence du devenir lui-même – et c’est pourquoi elle est dite relever de l’histoire, et non plus de la methaphysique -, l’origine surgit devant nous comme un syntôme. C’est à dire une espèce de formation critique qui, d’un côté, bouleverse le cours normal du fleuve (c’est là son aspect de catastrophe, au sens morphologique du mot), et d’un autre côté fait resurgir des corps oubliés par le fleuve ou le glacier plus haut, des corps qu’elle «restitue», fait apparaître, rend visibles tout à coup, mais momentanément: c’est là son aspect de choc e de formation, son pouvoir de morphogenèse et de «nouveau» toujours inachevée, toujours ouverte (...).»⁷³

A volta à origem propiciada pela espiral de Smithson é um processo contínuo, que restitui ao lago sua vocação mítica de ciclone/ turbilhão, acentuando-a. Mas o que vem à tona neste processo não são apenas camadas geológicas intocadas, tampouco a reatualização do mito numa procura regressiva. Como vemos no filme e no texto, misturados às camadas de terra e basalto, surgem os detritos industriais depositados pela modernidade, aprisionados entre imersão e emersão, presos no fluxo do tempo e das marés. Para Smithson, essa “volta à origem” assemelha-se a sua proposta de reverter a entropia, o que, contudo, produz uma entropia ainda mais acentuada.

Em *Spiral Jetty* percebe-se também um interessante diálogo com a pintura. A começar pela própria cor que orienta a escolha do lago, o vermelho intenso como “sopa de tomate”. Duas referências explícitas reforçam o caráter expressivo da intervenção de Smithson no lago. Enquanto Pollock surge no texto pela lembrança de uma tela específica - “I thought of Jackson Pollock’s *Eyes in the Heat*” (p.113)” - , Van Gogh é um claro delírio: “...there was Van Gogh with his easel on some-baked lagoon painting ferns of the Carboniferous Period. Then the mirage faded into the burning atmosphere.” (p. 113) Os dois pintores são lembrados num trecho onde o artista afirma um profundo transtorno dos sentidos provocado pela imersão na paisagem, pela saturação da visão que comunica os excessos percebidos a todo o organismo. “A visão é com frequência massacrada pelos outros sentidos.” Tal afirmação reafirma o

⁷³ HUBERMAN-DIDI, Georges. “Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images.», Paris: Minuit, 2000, p. 82-83.

distanciamento crítico das teorias modernistas de Greenberg e suas propaladas reivindicações de que a pintura moderna é compreensível no domínio da visualidade pura.

Spiral Jetty é percorrida de ponta a ponta por uma “obsessão solar”, afirmou com precisão J.-P. Criqui. Ora, em tantas telas de Van Gogh, a presença do sol é poderosa. Mesmo em suas “Noites estreladas” (1889), a profusão de astros possui intensidade diurna. A pintura *Corvos sobre campos de trigo* (1890) possui até mesmo dois centros, precisamente dois sóis (“imagem obsessiva de excitação incontrolável”), pois, observa Meyer Shapiro, “o grande sol brilhante” [do desenho *Campo arado e sol nascente*] partiu-se numa massa escura e dispersa, descentrada (...).⁷⁴ E ainda: “O céu interminável parece-nos assim uma imagem da totalidade, como a reação a um desejo histórico de ser engolido e perder-se na vastidão. (...) Em suas primeiras paisagens, as linhas convergentes em profundidade, intensificando o movimento para dentro, davam certa energia ao vôo em perspectiva; aqui, a interminável profundidade foi transposta para uma extensão absoluta que excede o olhar do indivíduo e finalmente o absorve.”⁷⁵

A lembrança de Pollock no turbilhão de *Spiral Jetty* reafirma a leitura dessas obras na chave da desorientação *na obra e na paisagem*. A pintura *Eyes in the heat* refere-se à relação entre Pollock e a natureza, que, para além dos títulos da série *Sounds in the grass*, a qual pertence a tela citada por Smithson, só se deixa abordar a partir da frase “I am nature”. Esta frase famosa, de caráter intempestivo, só desvenda plenamente seu significado nas telas do final da década de 1940. Pois a “natureza” reivindicada por Pollock, afirma Robert Kudielka, “não é a musa cega do inconsciente. *Eu sou a natureza* significa simplesmente: eu não sou o observador que se põe diante das coisas, e tampouco o olho que pensa em contornos – eu sou aquele que age, que busca orientar-se e articular-se em meio a seus ilimitados embaraços, indiferente à

⁷⁴ SCHAPIRO, Meyer. “Sobre um quadro de Van Gogh”, in: *Arte Moderna: séculos XIX e XX: Ensaio Escolhidos*, SP: Edusp, 1996, pp. 133-146.

⁷⁵ Idem.

indistinção teórica entre natureza e espírito, como deve proceder o artista, embora só o possa até certo grau, numa proporção humana.”⁷⁶

Spiral Jetty acelera sua dinâmica vertiginosa – “vertigem lúcida”, é certo - numa sobreposição de imagens e delírios. É preciso ter sempre em mente que ao ritmo alucinado do texto e do filme contrapõe-se o movimento moroso das camadas geológicas, das marés e dos detritos, realizado pelo outro pólo da obra no lago em Utah. A aposta de Smithson é de que a obra de arte se faça num “campo expandido”, situando-se em parte no *site*, em parte no campo discursivo e seus incontáveis espelhamentos, reverberando-se e expandido-se em tantos outros textos; em parte ainda “comentada” por outros trabalhos que aceitam o desafio dessa dispersão no mundo. Veremos que atitudes semelhantes serão cruciais em tantas produções que procuram o embate com a memória da Shoah. Se na escolha do site de *Spiral Jetty* foi determinante a presença do mito – o lago misteriosamente salgado e propício a ciclones -, na maior parte das obras que nos interessam em Berlim, os *sites* são determinados pela lógica do índice e sua capacidade de atestar realidades sempre-já-passadas. A tarefa dos (anti) monumentos contemporâneos parece consistir em capturar índices brutais de realidade, afirmando-os no presente e reinscrevendo-os na cidade.

⁷⁶ KUDIELKA, Robert. “A abstração como síntese”, in: Novos Estudos no. 51, CEBRAP, São Paulo, julho de 1998, p.26.

2. 3.

Monumento e Imagem

A mão cheia de horas, assim você veio a mim – eu disse:
Seu cabelo não é castanho.
Então você o levantou facilmente da Balança da Dor, ele era mais pesado que eu...

Paul Celan⁷⁷

2. 3. I.

Fotografias-monumento

Minsk, Zidikai, Dobele, Seta, Rovno, Belogor'e, Rumbuli, Vilna, Kaunas, Riga. Estas são algumas cidades na Ucrânia, Lituânia e Letônia onde a vontade de memória de pequenos grupos sobrepôs-se a interdição do regime comunista e suas versões oficiais da história. Bastante singulares foram as práticas memoriais nessas localidades do antigo Império Soviético, onde as comunidades judaicas permaneceram, até o século XX, quase intocadas pela *Haskalá* – a *Aufklärung* judaica.

Na URSS, uma combinação de forças ideológicas e políticas fez com que dois milhões de judeus assassinados pelos nazistas não fossem diferenciados dos vinte milhões de cidadãos soviéticos mortos na guerra: todos reunidos sob a égide dos “mártires que tombaram pela pátria”. Por essa razão, como demonstra ensaio de Zvi Gitelman⁷⁸, sobreviventes e familiares das vítimas construíram, nos lugares onde assassinatos em massa foram perpetrados, frágeis e precários monumentos: placas de madeira presas em árvores com nomes e inscrições em hebraico ou ídiche, agrupamentos de pedras ou estrelas de David feitas de gravetos. Ao longo dos anos apareceram centenas deles, em campos e florestas próximos às cidades acima mencionadas.

⁷⁷ Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir – ich sprache:/ Dein Haar ist nicht braun./ So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer als ich.../ CELAN, Paul. **“Die Hand voller Stunden”** Ausgewählte Gedichte, Suhrkamp 262, Frankfurt, 1968, p.8.

⁷⁸ GITELMAN, Zvi. “DIE SOWJETISCHE HOLOCAUST-POLITIK“, in , Young, James (org.), „Mahnmale des Holocaust“, München, Prestel, pp. 115-123.

Descobertos pelas autoridades locais e derrubados, alguns foram ocasionalmente reconstruídos de modo mais definitivo. Sua permanência, contudo, é assegurada nos álbuns de lembranças familiares, onde vemos grupos de pessoas próximas aos monumentos. No verso, informações quantitativas sobre os massacres perpetrados: 3.000... 8.000... 23.500... 34.000 judeus assassinados. Perplexos, constatamos que essas fotos de cemitérios e monumentos provisórios constituem-se, elas mesmas, em monumentos. Levadas por judeus soviéticos que imigraram para Israel, integram atualmente o acervo da Fundação Yad Vashem, em Jerusalém.⁷⁹

A atitude das comunidades judaicas face as restrições do governo soviético trazem à tona relações entre o monumento e o advento da fotografia. Em "A câmara clara", lembra Barthes:

“As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer a fotografia, mortal, o testemunho geral e como natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao Monumento.”⁸⁰

Para Barthes, na Fotografia, ou melhor, no novo gênero do retrato fotográfico surgem vínculos inéditos entre a Morte e a Imagem. O ato fotográfico – ao menos quando aquele que é fotografado toma consciência da operação – “representa esse momento sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma “microexperiência da morte”.”⁸¹

Sob esse prisma, compreendemos o trabalho de memória das comunidades judaico-soviéticas: são testemunhos cifrados em imagem e visam conferir assim certa dimensão pública à dor. É certo que a passagem do particular ao público é alcançada apenas quando as fotografias são transferidas dos arquivos familiares para o acervo do Yad Vashem, em Israel, mas desde a origem, é esta sua vocação: instituir um espaço de memória compartilhado.

⁷⁹ YOUNG, James. “Die Zeitgeschichte der Gedenkstätten und Denkmäler des Holocausts“ in Young, James (org.), „Mahnmale des Holocaust“, München, Prestel, pp. 28-29.

⁸⁰ BARTHES, Roland. “A câmara clara”, São Paulo: Ed. Nova Fronteira, trad. Julio Castagnon Guimarães, 1984, p.139.

⁸¹ Idem. p. 29.



Fotografia de família próximo a uma vala comum, Zidikai, Lituânia.

Sabemos que o aparelho fotográfico é um dos elementos que a família dispõe para se convencer de sua união; a fotografia tanto serve de prova da unidade familiar, quanto a motiva, embora apenas por um instante. Susan Sontag, retomando as afirmações de Pierre Bourdier em “Un art moyen”, afirma que a fotografia permite à cada família a construção de uma crônica,

“uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão. Pouca importância têm as atividades que são fotografadas, contanto que se tirem fotografias e que sirvam de lembranças. (...) Rastro fantasmagórico, a fotografia nos traz à lembrança a presença simbólica da família dispersa. Um álbum de família inclui geralmente fotografias de toda uma família e, muitas vezes, é tudo o que dela nos resta.”⁸²

As comunidades judaico-soviéticas retratam seus momentos de reunião e de afirmação da identidade incluindo a ausência e a morte. Compreenda-se assim o ato fotográfico como trabalho de sepultamento e luto, realizado na impossibilidade de ultrapassar o espaço doméstico e o âmbito de uma comemoração familiar ou mesmo comunitária, e deixar sua marca no calendário nacional. Essas fotografias remetem ao sentimento de culpabilidade que marca, de modo intenso, tanto o sobrevivente, quanto aquele que, mesmo não tendo sofrido diretamente sob o nazismo, responde à exigência do testemunho.

Na poesia de Paul Celan, a posição do sujeito é indissolúvelmente ligada à sua condição de sobrevivente, embora ative uma consciência que ultrapassa em muito sua própria singularidade.⁸³ A culpabilidade, motivo central nos dois primeiros livros do poeta – *Möhn und Gedächtnis* e *Sand aus der Urnen* -, orienta a súplica de *Zähle die Mandeln* (*Conte as amêndoas*):

⁸² SONTAG, Susan. “Ensaio sobre a fotografia”, Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 9.

⁸³ JACKSON, John. “La question du Moi”, Neuchâtel: Ed. De la Baconnière, 1978, p.233.

*Conte as amêndoas,/conte o que era amargo e manteve-o desperto,/conte-me entre elas.*⁸⁴

Incluir-se entre as amêndoas e tornar-se amargo pode ser compreendido como um pedido para estar entre os mortos e assim experimentar o sofrimento do qual o sujeito do poema, inexplicavelmente, teria sido poupado.⁸⁵ O verso “Lá somente você entrou todo no nome que é seu” (“Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist.”), presente também em *Zähle die Mandeln*, sinaliza a valorização do nome próprio. Nomear, para o poeta, é doação de identidade, reconhecimento ou mesmo surgimento do Outro, como afirma John Jackson. E, inversamente, a identidade daquele que nomeia dependeria da palavra dita – ou silenciada – em resposta por aquele que foi nomeado. Por exemplo em *Ins Nebelhorn (No pico da névoa)*: “apresentai-vos as trevas/ nomeie meu nome/ leve-me a ele” (“reicht euch das Dunkel,/nennt meinen Namen,/ führt mich vor ihm”). Nesse contexto, ser nomeado reveste-se de negatividade, um pedido de sucumbir – e não sobreviver – à destruição; incluir-se nas trevas é o meio de expiar a culpa que marca o sobrevivente.

A geração de sobreviventes, hoje em vias de desaparecimento, não representa apenas aqueles que retornaram; remetem, com intensidade dolorosa, ao imenso número dos que submergiram. Essa consciência de testemunhar, não em nome dos vivos, e sim dos que foram exterminados, parece nutrir a culpabilidade presente em inúmeros relatos. Ouçamos Primo Levi:

“Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral.”⁸⁶

Voltando às “fotografias-monumentos” das comunidades judaico-soviéticas, é certamente a culpabilidade – “*locus classicus* da literatura sobre os

⁸⁴ CELAN, Paul. “**Ausgewählte Gedichte**”, Suhrkamp, 1967, p.30. *Zähle die Mandeln,/ zähle, was bitter war und dich wachhielt,/ zähl mich dazu: (...)*

⁸⁵ JACKSON, J. op. cit. p.149.

⁸⁶ LEVI, Primo. “**Os afogados e os sobreviventes**”, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 47.

Lager⁸⁷ - que as orienta, pois as comemorações oficiais do governo soviético são incapazes de oferecer identificações mínimas que permitam às comunidades lembrar diferenciadamente seus mortos e viver o par lembrança/esquecimento. Para Emma Schnur, o mais importante numa comemoração, seria não tanto a natureza do monumento ou do discurso, e sim a capacidade da data, lugar ou evento instaurar sentido comum no espaço cívico.⁸⁸ Ora, como sabemos, o espaço cívico na URSS era postivo, por demais abstrato, incapaz de responder ao desafio de conjugar a diversidade de modo tenso e produtivo. Nessas comemorações oficiais, os judeus são incluídos sob a denominação genérica de cidadãos soviéticos, condição esta que não foi a principal responsável por seu confinamento e extermínio. Como pergunta com extrema pertinência Jean-Michel Chaumont: o que significa o não-reconhecimento dos judeus enquanto vítimas do nazismo senão a manutenção do veredicto que lhes negava a condição de seres humanos? Impossível identificar-se a uma celebração que não os reintegra à humanidade na mesma condição sob a qual foram excluídos: não foi dito que ser judeu não era uma infâmia.⁸⁹

As fotos em questão nos remetem ao problema da imagem nos debates sobre a memória de Auschwitz, questão crucial desde o pós-guerra e intensificada particularmente após o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, lançado em 1985. É notória a recusa do cineasta francês em utilizar documentos visuais de arquivo, filmes ou fotografias. Mais do que isso, para Lanzmann, ao horror do extermínio nenhuma imagem pode ser adequada. Embora caiba refletir com rigor sobre este veredicto, guardadas as proporções, as fotografias-monumento das comunidades judaico-soviéticas assemelham-se à estratégia de Lanzmann: silenciosas, austeras, nada mostram a não ser os sobreviventes sinalizando alguns dos lugares onde consumaram-se os crimes e estabelecendo a memória topográfica. Como *Shoah*, as fotos realizam-se a

⁸⁷ AGAMBEN, “Ce qui reste d’Auschwitz”, Paris: Payots e Rivages, 1999, p. 115.

⁸⁸ SCHNUR, Emma. op.cit. p.129.

⁸⁹ CHAUMONT, Jean-Michel. “Connaissance ou Reconnaissance? Les enjeux du débat sur la singularité du Shoah”, Le Débat, n. 82, Paris: Gallimard, nov/dez. 1994, p.78.

partir de uma série de impossibilidades.⁹⁰

Diante da vontade de memória, os judeus-soviéticos também fazem face ao Nada: ausência de corpos, de vestígios e do reconhecimento da particular e extrema exclusão a que foram submetidos. Não lhes sendo permitido erguer monumentos diferenciados à memória da parcela judaica do Grande Império Soviético, a censura estatal deixa-lhes como possibilidade apenas a lembrança privada (familiar ou em grupos reduzidos). Assim, lidam com a fragilidade de monumentos fotográficos e um trabalho de memória nunca apaziguado, sempre a ser refeito – embora esta seja a realidade de todo trabalho de memória. Mas é uma interdição de ordem externa, - e não auto-imposta e reflexiva como no caso de Lanzmann, - que confere forma tão singular à prática memorial destes grupos, tornando-a particularmente interessante ao olhar contemporâneo.

Quanto a *Shoah*, de Lanzmann, já mencionamos sua recusa enfática em utilizar material de arquivo. O passado é revivido nas testemunhas e nos atos de testemunhar. O pior crime - moral e artístico – em relação ao Holocausto, afirma, é considerá-lo passado. “Shoah não é um documentário” e “não é de modo algum representativo”⁹², afirma o cineasta, e ainda: “a verdade mata a possibilidade da ficção.”⁹³ À rejeição do caráter documentário corresponde a recusa de uma narrativa histórica distanciada do presente, onde os acontecimentos avançam sob a lei da causalidade. Assim fazer justiça ao Holocausto tem como princípio a ruptura com a cronologia integrada à

⁹⁰ “I began precisely with the impossibility of recounting this story. I put this impossibility at the beginning. What there is at the beginning of this film is on the one hand the disappearance of traces: there is no longer anything. There is nothing, and I had to make a film starting with this nothing. On the other hand, there was the impossibility of telling this story for survivors themselves, the impossibility of speaking, the difficulty – which is seen throughout the film – of giving birth to the thing and the impossibility of naming it: its unnamable character. This is why I had such difficulty in finding a title. Lanzmann citado por LA CAPRA. **“Lanzmann’s Shoah: Here there is no why”**, in “History and Memory after Auschwitz”, 1998: Cornell Univ. Press, p.109.

⁹¹ “I began precisely with the impossibility of recounting this story. I put this impossibility at the beginning. What there is at the beginning of this film is on the one hand the disappearance of traces: there is no longer anything. There is nothing, and I had to make a film starting with this nothing. On the other hand, there was the impossibility of telling this story for survivors themselves, the impossibility of speaking, the difficulty – which is seen throughout the film – of giving birth to the thing and the impossibility of naming it: its unnamable character. This is why I had such difficulty in finding a title. Lanzmann citado por LA CAPRA. **“Lanzmann’s Shoah: Here there is no why”**, in “History and Memory after Auschwitz”, 1998: Cornell Univ. Press, p.109.

⁹² Idem. p.96.

⁹³ FELMAN, Shoshana. **“A Page du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann”** in “Au sujet de Shoah”, Paris: Belin, 1990, p.58.

narrativa estruturada na tríade passado/ presente/ futuro, e, semelhante a proposta pelo monumento de Rappoport em Varsóvia, dotada de um sentido que visa instrumentalizar o passado e assim projetar o futuro. A estratégia de Lanzmann consiste em fazer do ato de testemunhar uma atividade crítica, interrogando de modo incessante: “Que signifie être témoin? Que signifie être témoin de l’Holocauste? Que signifie devenir témoin du processus du film? Que signifie le témoignage, s’il n’est pas simplement (comme nous le comprenons d’ordinaire) l’observation, le procès-verbal, le constat d’un événement, mais une position topographique absolument unique et irremplaçable en relation à cet événement?”⁹⁴ (Convém adiantar que muitos monumentos a Auschwitz, certamente os mais interessantes, apostam justamente nessa posição topográfica única e insubstituível.)

Como entrevistador, Lanzman não solicita grandes explicações e sim descrições concretas de detalhes particulares e pequenos fatos triviais. Segundo Shoshana Felman, o questionamento pontual resiste à canonização da experiência do Holocausto, pois desafia o indizível (da morte) e o silêncio (da testemunha).⁹⁵ “Shoah est le récit de la libération du témoignage par sa désacralisation; le récit de décanonisation de l’Holocaust pour permettre son historicisation jusqu’alors impossible.”⁹⁶

Dominick La Capra, contudo, percebe um elemento religioso oculto na abordagem de Lanzmann e sugere que ele retorna ao que explicitamente renega, reprime ou suprime: a tendência de sacralizar o Holocausto e rodeá-lo de tabus.⁹⁷

“He especially affirms a *Bilderverbot*, or prohibition on images, with respect to representation, notably representation relying on archival documentation or footage, and he also insists on what might be called a *Warumverbot*, or a prohibition on the question why. The most pronounced manifestation of a displaced secular religiosity may well be Lanzmann’s tendency to grant the highest, perhaps the sole legitimate, status of witness who not only provides testimony but who self-renderingly relives the traumatic suffering of the past – a status with which Lanzmann as filmmaker would like to identify.”⁹⁸

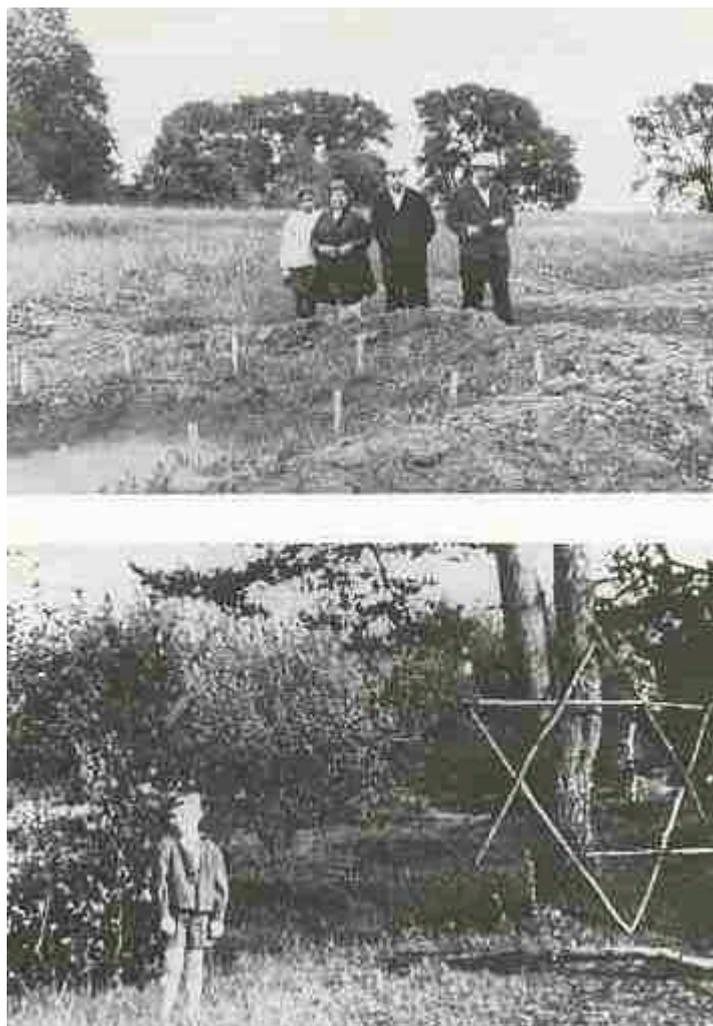
⁹⁴ FELMAN, op.cit. pp.57 - 58.

⁹⁵ Idem. pp. 71 - 72.

⁹⁶ Idem, p. 72.

⁹⁷ LA CAPRA, op. cit. p.100.

⁹⁸ Idem.



Acima: cemitério clandestino em Kaunas Lituânia; abaixo: Estrela de Davi sinalizando vala comum na floresta de Rumbuli, Letônia. [Fonte: Young, J. (org) Mahnmale des Holocaust, 1994]

Chamado de manifesto por La Capra, o texto de Lanzmann “Hier ist kein Warum”, inicia-se pela afirmação de que inquirir sobre a razão da morte dos judeus é, em si mesmo, obsceno. Haveria *absoluta obscenidade* no projeto de compreender a “Solução Final”. O que importa é o ato de transmissão (o testemunho) ao qual nenhum conhecimento antecede.⁹⁹

“Hier ist kein warum” foi frase ouvida por Primo Levi ao chegar no campo Buna-Monowitz. Em seu primeiro dia de *Häftlinge*, após ser tatuado com o número 174.517, o italiano tenta, sedento, alcançar um “caramelo de gelo”.

⁹⁹ Idem, p.101-102.

“Abro a janela, quebro o caramelo, mas logo adianta-se um grandalhão que está dando voltas lá fora e o arranca brutalmente da minha mão. – Warum? – pergunto, em meu pobre alemão. – Hier ist kein Warum – (aqui não existe por que), responde-me empurrando para trás.

A explicação é repugnante, porém simples: neste lugar tudo é proibido, não por motivos inexplicáveis e sim porque o Campo foi criado assim.¹⁰⁰

La Capra pergunta se a frase reportada por Levi em *Se questo è un uomo* muda seu caráter básico no uso que dela faz Lanzmann. Sua postulação como lei geral não é válida apenas se aceitarmos o campo de concentração e sua “nova ordem” como modelo de mundo em totalidade?¹⁰¹ O perigo na formulação da pergunta “Por quê?” está em crer que possa ser respondida em totalidade como representação e entendimento, e que a tentativa de compreender implicaria em justificar. À perplexidade contida na pergunta “Por quê?” não corresponde jamais uma resposta única (como bem entende o projeto monumental de Jochen Gerz para Berlim, que será visto mais adiante), mas não cabe igualmente qualquer forma peremptória de interdição.

As premissas de uma possível compreensão de Auschwitz são tematizadas por Tzvetan Todorov, valendo-se de dois momentos da reflexão de Primo Lévi.¹⁰² Em um primeiro momento o escritor italiano parece duvidar do empreendimento que norteou parte de sua vida no pós-guerra: “Talvez o que passou não deva ser compreendido, na medida em que compreender é quase justificar.” Mas afirma algum tempo depois: “Para um homem laico como eu, o essencial é compreender e fazer compreender. É tentar, precisamente, desmistificar essa representação maniqueísta do mundo em preto e branco”. Todorov questiona a relação automática entre “compreender e justificar” da primeira frase de Lévi mencionada, pois toda a concepção moderna da justiça criminal repousa sobre a convicção de que não basta punir o criminoso, cabe também descobrir porque o crime foi cometido e tentar agir sobre estas causas para prevenir crimes semelhantes, embora a causa nunca conduza automaticamente a uma conseqüência – há sempre o imponderável da liberdade e a responsabilidade humana. Mas o que há para compreender no mal extremo

¹⁰⁰ LEVI, Primo. “É isto um homem?”, Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 27.

¹⁰¹ LA CAPRA. P. 103.

¹⁰² TODOROV, Tzvetan. “Memória do mal, tentação do bem. Indagações sobre o século XX”, Tard. Joana A. D’Ávila Melo, São Paulo: Arx, 2002, pp. 145-146.

que irrompe no século XX, pergunta Todorov?

“São os processos – políticos, sociais, psíquicos – que conduzem a ele. As vítimas, justamente na medida em que viram sua vontade alienada, não chamam de compreensão um tal trabalho. Uma mulher estuprada, deve ser reconfortada, protegida, amada; o que há para compreender em seu comportamento, quando ela não fez senão sofrer a violência? O mesmo se dá no caso de uma população inteira: não há nada para “compreender”, neste sentido da palavra, no sofrimento dos camponeses ucranianos condenados à fome, ou no das crianças e velhos judeus lançados à câmara de gás; aqui a compreensão desaparece em proveito da compaixão. Mas não é mais assim quando se quer resistir ao mal. Mais vale, então, não eludir as questões propriamente políticas, “substituindo pelo espetáculo da infelicidade a reflexão sobre o mal”, segundo a frase de Rony Brauman. Bem mais do que a ação sofrida, o que cabe compreender é a ação assumida: a dos malfeitores, mas também a dos indivíduos, resistentes ou salvadores de vidas humanas, que souberam combatê-los.”¹⁰³

Para Paul Ricoeur, o historiador da Shoah não deve intimidar-se pelo postulado de que “explicar é desculpar”, “compreender é perdoar”. O julgamento moral atrelado ao histórico provém de uma camada do sentido histórico distinta daquela da descrição e da explicação. Suas reflexões sobre as relações entre a escrita da história e o julgamento moral têm seu cerne no debate sobre a singularidade - ou unicidade - da Shoah. Ao defender uma «singularidade moral absoluta», Ricoeur conduz, no decorrer de uma cerrada argumentação, à idéia de “exemplaridade do singular”, que se forma no trajeto da recepção da memória histórica. Esta só pode formar-se pela opinião pública esclarecida que transforma o julgamento retrospectivo sobre o crime em sermão capaz de evitar seu retorno.¹⁰⁴

Retornando a Lanzmann, La Capra ressalta que sua rejeição à representação direta de imagens dos *Lager* não pode ser total. Tanto o material excluído quanto o voluntário confinamento do filme no tempo presente adquire potência justamente por remeter ao que é omitido. As cenas do atual estado do campo e dos guetos são “assombradas” (haunted) por fotografias e filmes que todas as pessoas de certa idade viram, inclusive as testemunhas de

¹⁰³ TODOROV. Op.cit. p. 148.

¹⁰⁴ Ricoeur chega ainda à adição de um terceiro termo ao par juiz/ historiador. Trata-se do cidadão, cujo olhar é estruturado, a partir de sua experiência própria, e instruído pelo julgamento penal e pela enquête histórica publicada (Ricoeur dá destaque ao debate público da *Historikerstreit*). Sua intervenção nunca chega ao fim, o que o situa ao lado historiador, embora ele esteja à procura de um julgamento definitivo, como o do juiz. Mas é o cidadão o último árbitro da história. RICOEUR, Paul. “*La mémoire, l’histoire, l’oublié*», op.cit. pp.435-436.

Lanzmann.¹⁰⁵ O que acontecerá, pergunta o historiador americano, com as gerações futuras? Estariam condenadas, por um lado, ao veto às imagens de arquivo, por outro, a lidarem basicamente com as imagens produzidas por cineastas tais como Steven Spielberg ou Roberto Begnini?

2. 3. II

“Uma palavra - tu sabes”

Como sempre, encontramos em Celan a formulação condensada dos impasses e aporias relativos a nosso tema. Em “Nächtlich geschürzt” (“De noite, na escória”), há menção a uma palavra capaz de amortizar a culpa, palavra que anima a origem, “mas que existe, ilegítima, como o verão”. “Uma palavra – tu sabes:/ um cadáver/ Vamos lavá-lo,/ Vamos penteá-lo,/ Vamos virar seu olho/ para o céu.”¹⁰⁶

Quando lemos sobre a liberação dos campos e o término da guerra, encontramos com frequência a menção à estação do ano em que isso ocorreu. Embora o campo de Auschwitz tenha sido liberado no inverno – como a cena inicial de “A Trégua”, de Primo Lévi, jamais nos deixará esquecer -, as fotografias dos campos começaram a chegar aos jornais europeus e americanos a partir da primavera de 1945. Nada mais espantoso que as estações tenham mantido sua regularidade naquele ano; nada mais próximo ao sentimento de ilegitimidade, identificado por Celan no poema mencionado, do que as palavras *primavera* e *verão* associadas à superexposição dos cadáveres na imprensa de 1945.

As equipes editoriais dos jornais encontravam-se face ao seguinte impasse: isolar as imagens em suplementos, tentando dissimular em certa medida o impacto, ou integrá-la de fato ao corpo do jornal, assumindo chocar

¹⁰⁵ LA CAPRA. Op.cit. p.109.

¹⁰⁶ “Sie tragen die Schuld ab, die ihren Ursprung beseelte,/ sie tragen sie ab an ein Wort,/ das zu unrecht besteht, wie der Sommer./ Ein Wort – du weißt:/ eine Leiche./ Laß uns sie waschen,/ Laß uns sie kämmen,/ Laß uns ihr Aug/ himmelwärts wenden.” Paul CELAN, Ausgewählte Gedichte, Suhrkamp 262, 1968, p. 43, 44.

seus leitores com o horror perpetrado. De um modo ou de outro, durante os meses da primavera ao verão de 1945, as fotografias dos campos não cessaram de se multiplicar nas páginas dos jornais e revistas do mundo todo. O choque provocado por tais imagens - que exibem o que Julia Kristeva chamou de “o cúmulo do abjeto, o cadáver” -, deve-se certamente ao caráter indicial do “ato fotográfico”. Se a representação do horror faz parte da história da pintura há séculos – basta lembrar Cranach, Bosch, Goya, dentre outros – na Fotografia, destaca Barthes, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação. O caráter referencial da fotografia é sua ordem fundadora, seu noema é “Isso-foi”.¹⁰⁷ Seu efeito não é o de restituir o que foi abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vemos de fato existiu. Em passagem polêmica, Barthes afirmou:

“O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação; os raros artificios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, truncagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia.”¹⁰⁸

A fotografia, para Barthes, nada possui em comum com a atual imagem de síntese, cuja independência em relação ao sensível implica sua submissão a modelos pré-existentes, pois são estes que informam os algoritmos e a matriz numérica que a constitui.¹⁰⁹ Para Barthes a fotografia é marcada - de modo nostálgico, é certo -, pelos entraves do Real: “(...) lembro-me de que originalmente o material fotográfico dependia das técnicas da marcenaria e da mecânica de precisão: as máquinas, no fundo, eram relógios de ver, e talvez em mim alguém muito antigo ainda ouça na máquina fotográfica o ruído vivo da madeira.”¹¹⁰

Para Barthes, a Fotografia é originalmente corpórea, pois é uma arte da Pessoa, de sua identidade, de seu caráter civil, do que o autor denomina o

¹⁰⁷ BARTHES, R. op.cit. .p 132.

¹⁰⁸ Idem. pp. 128 e 129.

¹⁰⁹ PARENTE, André. “A Imagem-Máquina”, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, 2ª edição, p.23.

¹¹⁰ Barthes, op. cit. p. 30.

“quanto-a-si” do corpo. Cabe à mediação dos derivados de um metal precioso – a prata – a permanência do *corpo* fotográfico. É certo que desde sua invenção, pouco mais de cem anos antes do término da segunda grande guerra, a fotografia retratou o corpo morto, pois esteve presente nos hospitais, necrotérios e casas burguesas (para os retratos *post-mortem*). Mas lidava-se então com a morte individual, embelezada e asséptica. Apenas durante a primeira grande guerra são publicadas as primeiras fotografias de cadáveres nos jornais. Mas, afirma Joëlle Beurier, as fotografias dos soldados mortos apareceram apenas durante os primeiros meses de guerra. Censuradas em seguida, deram lugar a uma visão mais dinâmica do conflito.¹¹¹

Com a publicação das fotografias dos campos de extermínio nazistas ultrapassamos simultaneamente os limites da realização, da difusão e da recepção das “mais terríveis fotografias jamais feitas”, título de uma exposição, em Paris, naquele período.¹¹² Para Susan Sontag, “nosso primeiro encontro com o inventário fotográfico do horror total é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa.” Também ela teve seu encontro com o “excesso de real” no verão de 1945, aos 12 anos, e a visão das fotos de Bergen-Belsen e Dachau tiveram o efeito de um trauma irreversível: “Quando fitei aquelas fotos algo se rompeu. Acercava-me a um limite que não era apenas o do horror; senti-me irrevogavelmente magoada, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a enrijecer-se; algo morreu; algo ainda chora.”¹¹³

Embora caiba refletir sobre o caráter dogmático do peremptório veto às imagens do horror nos campos, são indiscutíveis os perigos de sua banalização. Pois como lembra Clément Chéroux, o repertório que veio à tona em 1945, não cessou desde então de se declinar. A dúvida surgida é se o violento trauma causado pelas imagens dos campos modificou nossa relação com a morte. Desde o século XIX, a morte não cessou de ser dissimulada, recalcada, até tornar-se uma interdição. A abundância de cadáveres nas imagens de 1945

¹¹¹ Citado por Chéroux, Clément. “1945 Les seuils de l’horreurs », Art Presse Hors Série, Réprésenter l’horreur, maio 2001, p.35.

¹¹² Idem, p.35.

¹¹³ Sontag, Susan. Op.cit. p.19.

significam um retorno do recalcado? Em relação à imagem da morte, podemos responder que sim, o que contudo não acarreta um novo estado de consciência da morte, muito ao contrário. Todos sabemos que o excesso de tais imagens nos meios de comunicação de massa – e trata-se da morte violenta e “espetacular”, poderíamos dizer, - acarreta o hábito e a banalização.

“Tout se passe comme un voyeurisme hautement ambigu (réconfortant et culpabilisant, rassurant et traumatisant) venait en compensation d’une invisibilisation des signes sociaux de la mort, du mourir et du deuil [...] comme si la mort naturelle et ordinaire pouvait (ou devait) disparaître au profit d’une mort spectacle dont la consommation donnerait l’illusion que seule existe une mort extraordinaire et accidentelle”.¹¹⁴

Susan Sontag compara o impacto das fotos da violência e do horror à exibição da pornografia. A imagem choca, “perfura”, mas à força da repetição também anestesia. Pois “à medida que nos expomos demasiadamente a determinada imagem, ela se torna menos real”. Por outro lado, com a passagem do tempo suas qualidades e intenções específicas parecem também desaparecer (como ocorre com os monumentos), a fotografia perde o sentido que lhe dá origem. É certo que Sontag atribui caráter de exceção às fotografias dos campos nazistas, “que adquiriram status de pontos de referências éticos”.

As fotos dos campos representaram, é inegável, uma ruptura na representação da morte, não mais de ordem icônica ou simbólica (como na pintura) e sim antes de tudo indicial. Esqueçamos momentaneamente o estatuto da fotografia contemporânea às voltas com tantas manipulações propiciadas pelas novas tecnologias da imagem e lembremo-nos que, desde sua invenção, à fotografia foi atribuída a função de testemunho, embora curiosamente despojado de subjetividade. Mesmo quando falsificadas sob o regime comunista (que baste a lembrança desse tema na literatura de Milan Kundera), estas operações eram feitas na certeza de que a fotografia era um “atestado de realidade”, pois, aos olhos da *doxa*, a fotografia não mente. Ao surgir, o campo da prática fotográfica não se confunde com o da prática artística. Para Baudelaire, a função da fotografia é “documentar o real”, enquanto a arte volta-se à pura criação imaginária e deve justamente escapar ao real. Observa Philippe Dubois, “na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com

¹¹⁴ Patrick Baudry, citado por C. Chéroux, idem, p.39.

clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente “invadir” o campo reservado da criação artística.”¹¹⁵ Outros autores do século XIX afirmaram a distinção entre o campo fotográfico e o artístico (leia-se pictórico), mas na chave da propalada libertação da pintura pela fotografia: livre de suas funções sociais e utilitárias, principalmente no que concerne o retrato, livre da contingência empírica e do real, a prática pictórica poderá dedicar-se à investigação de sua própria essência. A divisão é clara”, afirma P. Dubois, “à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário.” Neste momento inaugural, a fotografia é vista como “o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho”, operação realizada na “ausência do sujeito”.

Os discursos que acompanham o surgimento da fotografia afirmam sua objetividade, seu caráter de mero registro do real e impossibilitam até mesmo a afirmação de que a nova prática é de natureza mimética, mesmo em sentido de mera *imitatio*, pois é impossível falar em mímeses na ausência de um sujeito. É verdade que em fins do século XIX, há uma tentativa de subjetivar a prática fotográfica. É o chamado *pictorialismo*, que intervém no negativo fotográfico com instrumentos tradicionais do desenho e da pintura. Não obstante essa relação quase óbvia com a pintura, vale mencionar que Barthes compreende as relações entre fotografia e arte, não *via* pintura e sim *via* teatro. Essa aproximação remete-nos novamente à compreensão das “fotos-monumentos” das comunidades soviéticas. “Os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto (...). Ora, é essa mesma relação que encontramos na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.”¹¹⁶ As fotos feitas pelos judeus da Ucrânia, Lituânia e Letônia reatam portanto esse

¹¹⁵ Dubois, Philippe. “O ato fotográfico e outros ensaios”, trad. Marina Appenzeller, Campinas: Papyrus, 5ª. ed., 2001, p.30.

¹¹⁶ Idem, p.53.

registro original entre fotografia e morte.

Mas a suposta objetividade da fotografia, dessa “arte sem sujeito”, será decididamente *desconstruída* em algumas décadas do século XX, seja pelas correntes semiótico-estruturalistas, seja pelas críticas ideológicas. Dentre os autores que trabalham neste sentido, destacam-se Hubert Damisch e Pierre Bourdieu, que, em registros muito distintos, “desnaturalizam” a imagem fotográfica, revelando que a “caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real.”¹¹⁷

Na contemporaneidade é decisiva a compreensão da foto em seu caráter de índice (de signo por conexão física), que recusa tanto a crença ingênua na coincidência perfeita entre a fotografia e o real, quanto desacredita que sua desconstrução - o fato de ser atravessada por inúmeros códigos - implique na desconsideração de seu caráter referencial, na anulação de seu *noema* (“isso foi”).

Vale retomar a citação de Barthes mencionada a pouco de que o “infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional.” Essa passagem de *A câmara clara* remete-nos à frase famosa de Barthes, que tantos comentários suscitou: “Le fait n’a jamais qu’une existence linguistique.”¹¹⁸ À natureza puramente ficcional atribuída à linguagem, por Barthes, contrapõe-se, em seu pensamento, a adesão indissolúvel da fotografia ao referente externo. “Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado.” (*A Câmara Clara*, p.17).

¹¹⁷ Dubois, p.41.

¹¹⁸ Não nos interessa retomar os termos do “linguistic turn” (cabe lembrar que a frase de Barthes é a epígrafe da “Methahistory”, de Hayden White.). Menciono alguns termos do debate recorrendo a Ricoeur: “Para que o estruturalismo atinja a história, foi preciso que a preocupação “científica” de seus defensores junte-se à preocupação ideológica dirigida contra o presumido humanismo das práticas representativas. “L’histoire-récit” é colocada no mesmo banco de acusação que o romance realista herdado do século XIX. O receio mistura-se à curiosidade, a história-narrativa foi acusada de produzir um sujeito adaptado ao sistema de poder que lhe dá a ilusão de auto-domínio, e de domínio sobre a natureza e sobre a história. O “discurso da história” para Barthes constitui o alvo privilegiado deste tipo de crítica suspeita. Apoiando-se na exclusão do referente no campo linguístico, o autor acusa a história-narrativa de instalar a ilusão referencial no cerne da historiografia. Ricoeur, Paul. “La Mémoire, l’Histoire, l’Oublie », Paris: Seuil, 2000. p. 320, 338.

O interesse de recorrer à semiótica de Peirce – como faz Dubois e, principalmente Rosalind Krauss (“Notes on the Index: Seventies Art in America”, 1977) - é que esta nos permite compreender as limitações do caráter referencial da fotografia. Dubois acredita que em Peirce encontra-se uma “definição minimal” de fotografia como impressão luminosa, capaz, em sua essência, de prescindir tanto do aparelho fotográfico, quanto de qualquer efeito mimético: a partir de sua natureza regida por princípios químico-físicos, a fotografia é uma impressão, um traço, uma marca do real. Mas se o traço é essencial, ele é apenas *um* momento do processo fotográfico. Philippe Dubois ressalta que o momento único do “click” fotográfico, essa “inscrição *natural* do mundo sobre a superfície sensível”, é presa entre um *antes* e um *depois* marcado por ampla gama de códigos culturais.

“(…) (Antes: escolha do tema, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc. (...); depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais – imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...) Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma “mensagem sem código”). Aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um esquecimento dos códigos, um instante quase puro. Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais o abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da Referência em fotografia), mas ao mesmo tempo, esse instante, porque é construtivo, não deixará de ter consequências teóricas.”¹¹⁹

Assim, apesar de todos os discursos da década de 1970 que visavam desconstruir o efeito de realidade das fotos jornalísticas, podemos compreender que essa desconstrução atinge os códigos, é óbvio, mas é incapaz de desfazer esse momento ínfimo, mas decisivo, em que o real *queima* - como diz Benjamin em “Pequena história da fotografia” - , o caráter de imagem. O ataque de Alain Bergala ao caráter de encenação de fotos históricas célebres, ressaltando os dispositivos técnicos utilizados (tais como a “grande angular”, ou a integração do fotógrafo à cena), é relativizada por Pascal Bonitzer, na mesma década. Embora consciente dos códigos e efeitos ideológicos de ‘clássicos’ do fotojornalismo, este reconhece a persistência do referente, daí a singularidade e potência do Fotográfico.

¹¹⁹ Dubois, idem, p. 51.

Por mais atentos que sejamos aos códigos¹²⁰ que atravessam as fotos dos campos de extermínio, o real a cada vez nos oblitera. Se desviarmos as palavras de Barthes de seu objeto e as aplicarmos às fotos dos campos, compreendemos porque essa visão permanece insustentável. “A Foto é literalmente uma emanção do referente”, disse Barthes. “De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.” (p. 121) O lirismo da afirmação de Barthes reverte-se em horror. Experimentamos o abjeto¹²¹.

Creio que cabe mais uma vez lembrar a cena inicial de “A trégua”, quando Primo Lévi encontra os quatro jovens soldados russos. Ou, dito de outra forma, agora pela visão dos soldados: trata-se do momento em que o “mundo livre” vê os prisioneiros, os campos, as valas de mortos. Escreve Lévi: “Não acenavam, não sorriam; pareciam sufocados, não somente por piedade, mas por uma confusa reserva, que selava suas bocas e subjugava os seus olhos ante o cenário funesto. Era a mesma vergonha conhecida por nós, a que nos esmagava após as seleções, e todas as vezes que devíamos assistir a um ultraje ou suportá-la (...).” Fazer fotografias das pilhas de mortos implicava superar, suponho, essa contrição inicial. Olhar as fotos hoje confronta-nos à vergonha

¹²⁰ A profusão de cadáveres amontoados toma muitas vezes o campo da foto por inteiro, assemelhado-se ao “all over” de Pollock, cuja pintura é rigorosamente contemporânea das fotografias da morte de massa.

¹²¹ Percebo tarde demais a importância da teoria do abjeto, como formulada por Julia Kristeva em “Pouvoirs de l’Horreur” (1980), no contexto deste trabalho. “O abjeto tão perto, tão longe de nós, como o objeto do recalque primário” (Maria Rita Kehl in “O sexo, a morte, a mãe e o mal”, p.137) aproxima-se do sublime. Observa Márcio Seligmann-Silva que “como o sub-lime, também o abjeto é uma manifestação de uma ausência de limite – mas diferentemente dele ela representa esse não-limite, por assim dizer ‘para baixo’. Se o sublime representou no século XVIII uma categoria para a qual migrara para a estética elementos da teologia em dissolução, o abjeto, por sua vez, não aponta mais para o céu, para um excesso de significado, mas sim para o negativo pré-significado. (...) Ambos conceitos, sublime e abjeto, lidam com o inominável e sem-limites, mas o sublime remete ao sublime espiritual e o abjeto ao nosso corpo. Ambos são conceitos de fronteira marcados pela ambigüidade e que nos abalam: mas o abjeto nos remete para baixo – cadaver, vem do latim cadere, cair: um corpo que cai. O abjeto representa a noite arcaica da relação pré-objetual; ‘é a violência do luto de um ‘objeto’ sempre já perdido’ Kristeva, p. 22) Márcio Seligmann-Silva, “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, “Leituras do ciclo”, Abralic/Grifos, 1999, s/p. O texto de Kristeva é de grande importância nas leituras que Hal Foster faz da arte contemporânea, leituras estas criticadas por Rosalind Krauss.

do ultraje irremediável. Testemunhos imprescindíveis, estas imagens despertam a culpabilidade implícita a todo testemunho e nos reafirmam as aporias desta tarefa.

No limiar entre a vida e a morte, uma categoria de prisioneiros pode ser vista como uma das chaves para a reflexão sobre o testemunho: o chamado *Muselmann* – “Muçulmano” – no jargão dos campos. Inaptos aos pequenos compromissos que garantiam à sobrevivência, eles desistiram de lutar pela vida, transformando-se em “cadáveres ambulantes”. Para Giorgio Agamben, o “muçulmano”¹²² dos campos empresta literalmente *corpo* à impossibilidade do testemunho, embora de modo contraditório transcreva ao final de “Quel che resta di Auchwitz”, depoimentos de “muçulmanos” que por milagre sobreviveram. Lembram do estado de abandono indescritível que se encontravam; silenciam contudo o doloroso processo de reintegração à “vida humana”.

Um testemunho possível do retorno e reintegração miraculosos de um dos que “fitaram a Górgona” é o de Marguerite Duras. Em “La Douleur”, Duras narra o retorno de um *häftling* em estado de extrema debilidade e fala da intimidade com seu corpo no lento processo de recuperação da forma humana tal como a reconhecemos. O texto, publicado tardiamente na década de 1980, inicia-se, à maneira de Borges, pela redescoberta de um manuscrito esquecido. A memória da dor vivida permanece, mas não a lembrança do processo pelo qual ela adquire forma. “Je n’ai aucun souvenir de l’avoir écrit. (...) Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m’ épouvante quand je la relis.” De saída portanto, sempre a dialética entre memória e esquecimento. Esquecimento semelhante àquele confessado por tantos sobreviventes: a escolha pela vida exigia o esquecimento.

“LA DOULEUR est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot “écrit” ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d’une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant

¹²² A explicação mais provável sobre a origem do termo “muçulmano”, reporta Agamben, remete ao termo árabe *muslim*, significa aquele que se submete sem reservas à vontade divina e de onde vêm as lendas sobre o pretense fatalismo islâmico. Mas enquanto a resignação do muslim repousa na convicção que a vontade de Alah está presente em cada acontecimento, o “muçulmano” de Auschwitz parece ter perdido toda vontade e consciência. AGAMBEN, Giorgio. “Ce qui reste d’Auschwitz”, op. cit. p.52-54.

un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte.”

O sobrevivente é Robert L. – na verdade Robert Antelme, - autor de “L'Espèce Humaine”, um dos primeiros testemunhos dos *Lager*, publicado em 1947. “Quando me falarem da caridade cristã, eu direi Dachau.”¹²³ Antelme está entre aqueles que miraculosamente não emudeceram, embora seja necessário frisar que sua condição de preso político contribuiu decisivamente para o “milagre” de seu resgate. Marido de Duras e membro da Resistência Francesa, Robert Antelme foi salvo por uma rede política e afetiva que o resgatou de Dachau reduzido a 38 kg distribuídos por um metro e setenta e oito de altura. O texto de Marguerite Duras divide-se entre a espera por Robert L. e a terrível descrição de seu corpo: as articulações furavam a pele fina como papel, o simples peso da comida ingerida poderia romper o estômago, privado por longo período de alimentação suficiente. Contudo, a distância entre mundos é mensurada, acima de tudo, por uma substância : as fezes.

“Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts desonglés, les traces des coups des S.S. (...) Dès qu'elle sortait, la chambre s'emplissait d'une odeur qui n'était pas celle de la putréfaction, du cadavre – y avait-il d'ailleurs matière à cadavre – mais plutôt celle d'un humus végétal, l'odeurs des feuilles mortes, celle des sous-bois trop épais. C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaissons jamais.”¹²⁴

Com esta passagem, tocamos, como nas fotos dos campos de extermínio o limite do abjeto. Antes que Antelme recupere a linguagem e a capacidade de testemunhar de modo reflexivo, Marguerite Duras – amorosamente, embora a palavra remetendo ao amor romântico, soe inadequada - testemunha sua transição da *vida nua* (*zoé*) ao espaço comum dos homens. O odor de humus das fezes, descrito por Duras, – análogo ao odor fétido exalado pelas chaminés de Auschwitz, - sugere, não a clivagem entre dois mundos – o humano e o inumano - , e sim o avançar numa região desconhecida mas ainda pertencente ao humano. Foi difícil a decisão de

¹²³ DURAS, Marguerite. *La Douleur*, Paris: Gallimard/ Folio, 2000, p. 68.

¹²⁴ DURAS, Marguerite. Idem, pp. 73, 74.

integrar esse trecho de Duras ao trabalho. Como as fotos dos cadáveres, provocam horror e fascínio. Mas ao contrário da imagem da *morte nua* e não simbolizada, a narrativa de Duras fala da superação do abjeto: Antelme sobrevive, volta à literatura (ao simbólico, portanto).

Mas voltando às fotos dos campos e seu caráter indicial, inerente à Fotografia, importa lembrar, ainda com Dubois, que seu poder de designação é também seu limite. Na imagem indicial, o que se destaca é sua dimensão pragmática (em oposição à semântica). Como testemunho, a fotografia atesta a existência, mas não o sentido de uma realidade. A lógica do índice no cerne da mensagem fotográfica utiliza plenamente a distinção entre sentido e existência. A foto diz: “Isso foi !”, mas não pode dizer: “Isso quer dizer aquilo !” “Como índice, a imagem fotográfica não teria outra semântica que sua própria pragmática.”¹²⁵ Assim podemos voltar ao veto de Lanzman às imagens dos campos. Seu “Bilderverbot” é equivocado, pois além de não caber qualquer normatividade nas práticas artísticas contemporâneas, essa interdição parte da crença no poder absoluto do referente, armadilha na qual de certo modo Barthes também é enredado. Sim, o “Referencial” nas fotos dos *Lager* é mais que brutal (os adjetivos são inoperantes), mas o que solicitam renovadamente é o desafio de sua significação, nem que seja para admitir nossa impotência. A proibição das imagens por Lanzman corresponde à crença de que o fato, por si mesmo, constitui a história. O estabelecimento da fotografia como documento histórico é definitivo; nada poderá alterar seu valor e autenticidade. Portanto, ao invés da censura às imagens, cabe trabalhar no sentido de fortalecer o compromisso entre ética e estética, que deveria sempre orientar o contato escrupuloso com estas fotografias. Seria possível/ legítimo tentar retirá-las do abjeto, sublimá-las em certa medida, trazer os corpos para o simbólico, sem recair em modelos obsoletos – miméticos (em sentido vulgar) - de representação? São essas imagens justamente que adensam de forma assustadora todos os *vazios* dos monumentos à Shoah, reinsserindo a memória do sofrimento das vítimas no aqui e agora.

Compartilho com Maria Rita Kehl de certo mal-estar “diante do excesso

¹²⁵ DUBOIS, Philippe. Op.cit, p. 52.

de fascínio que a idéia de irrepresentável produz, com seus aspectos tanto de gozo quanto de apego ao obscurantismo. E o abjeto não seria justamente a tentativa de promover o gozo na abjeção?” A psicanalista cita Isaac Babel, que em seu texto seco e discreto “nomeia o abjeto mas se detém um passo antes de nos permitir gozar com ele”¹²⁶. Ou seja, não se trata de responder ao trauma pelo trauma, ou ao abjeto pelo abjeto¹²⁷, apostando na regressão. O “retorno do real”, para usar a expressão de Hal Foster, não significa obrigatoriamente que a experiência sempre traumática do (des)encontro com a realidade deva conduzir ao abjeto e seu fascínio, que de algum modo confunde-se tão facilmente com o espetacular. Muitos monumentos a Auschwitz em Berlim, (e também o de Rachel Witheread, em Viena), respondem ao trauma, ao “excesso de realidade”, na chave da austeridade e da anti-espetacularização. Incitam o respeito, a reflexão e a responsabilidade.

Caberia voltar a Celan, à *sua* língua alemã “enriquecida” pelas mil trevas dos discursos que trazem a morte. Caberia sempre voltar a Celan e a Primo Lévi, para tentarmos algum domínio sobre o trauma, para recursarmos a mimesis da morte e do abjeto. Como diz Maria Rita Kehl:

“Para o leitor, os textos de Primo Lévi são penosos, mas não porque nos forcem a gozar do abjeto. Ele também, como Babel, *escolhe* recuar num certo ponto do que está descrevendo. Não porque seria indizível, nem mesmo insuportável, e sim porque este autor parece não querer intoxicar, fascinar ou nausear o leitor com a memória de seu sofrimento. O texto de Primo Lévi engaja o leitor a se ver como ele, ativamente, diante da necessidade de fazer escolhas e responder, subjetivamente, por elas.”¹²⁸

¹²⁶ KEHL, Maria Rita. “O sexo, a morte, a mãe, o mal” in: “Catástrofe e Representação”, op. Cit., p. 141.

¹²⁷ Próximo ao conceito de abjeto, é o *Informe*, formulado por Georges Bataille em 1929, cerne da curadoria de Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, em Paris (1996). “Segundo Yves-Alain Bois, o *Informe* “Não é apenas um adjetivo tendo tal sentido, mas um termo servindo para desclassificar, sem motivo estável ao qual se referir nem um tema simbolizável ou uma qualidade dada; é um vocábulo que permite operar uma desclassificação, no duplo sentido de rebaixamento e de desordem taxinômica. O Informe nada é em si; tem existência apenas operatória: é um performativo, como a palavra obscena, cuja violência não tem tanta relação com aquilo a que se refere, mas com sua mera proferição. O *Informe* é uma operação.” FERREIRA, Glória. “L’informe, mode d’emploi” in: Arte e Ensaio, no. 5, 1998, p. 161.

¹²⁸ KEHL, Maria Rita. Op.cit., p. 148.