

Auschwitz-Birkenau:

entre a cultura e a barbárie

Auschwitz-Birkenau: between culture and barbarity



DIDI-HUBERMAN, Georges. Cortezas. Santander: Shangrilla Textos Aparte, 2014. 68p. (Título original: Écorces. Paris: Les Éditions de minuit, 2011)

Georges Didi-Huberman nasceu em Saint Étienne, em 1953, é filósofo, historiador da arte, teórico da imagem e atualmente leciona na cátedra de Antropologia Visual na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris. Entre algumas de suas principais obras estão: “O que nos vemos, o que nos olha” (1998), “*Imágenes pese a todo – memória visual del Holocausto*” (2004) e “A imagem sobrevivente” (2013). Em meados de 2011, Didi-Huberman visitou pela primeira vez Auschwitz-Birkenau, o maior campo de extermínio nazista, localizado na Polônia, e hoje um lugar de memória. Algumas horas antes de ser liberado para o público, o autor decidiu iniciar seu próprio percurso, acompanhado por uma máquina fotográfica. Como qualquer turista, ele registrou o passeio em fotos tiradas ‘quase ao acaso’, sem a pretensão de configurar belos enquadramentos daquele lugar carregado das mais atroz memórias. Essas imagens, pequenos fragmentos, conformam no livro *Cortezas* os registros imagéticos de uma memória que alterna entre a memória individual do autor (a experiência da viagem) e a memória coletiva (as atrocidades historicamente conhecidas). Ambos os títulos em espanhol *Cortezas* ou francês *Écorces* referem-se à “casca”. No

* Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Associação Escola da Cidade – Arquitetura e Urbanismo (AEC). Bolsista de Iniciação Científica (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP), atuando no projeto “Buenos Aires: memórias de dor na paisagem urbana”, sob orientação da Profa. Dra Marianna Boghosian Al Assal. CV: <http://lattes.cnpq.br/1370443231854326>

livro relacionam-se com as cascas dos *Abedules* (videiros), as árvores típicas de Birkenau que deram nome ao lugar onde milhares de pessoas foram exterminadas no passado: em alemão *Birken* (vidoeiros) e *Birkenwald* (bosque de vidoeiros). Estas, que na literatura russa foram cenário de diversos romances, desde o Holocausto estão associadas ao fato mais violento da história. Os vidoeiros costumam ter vida curta em países de clima temperados, entretanto em terras polonesas sobreviveram até hoje, como um dos poucos resquícios de vida daquele lugar. Já suas cascas são superfícies, peles que os cobrem e os caracterizam, e que, assim, nos fazem questionar o que há no fundo (Didi-Huberman, 2014, p. 65).

As fotografias substituem os títulos anunciados no sumário – *Cortezas* (cascas); *Abedules* (vidoeiros); *Letrero* (letreiro); *Tienda* (loja); *Alambradas* (alambrados); *Muros* (muros); *Pisos* (pisos); *Mirador* (mirante); *Horizonte* (horizonte); *Puerta* (porta); *Camino* (caminho); *Bosque* (bosque); *Estelas* (estelas funerárias); *Ramajes* (ramos); *Umbral* (soleira); *Flores* (flores); *Lago* (lago); *Cámara* (câmara); e novamente *Cortezas* (Didi-Huberman, 2011, p. 8). Essas imagens associadas à análise do autor tornam-se, então, pontos de partida para a reflexão que ilumina algumas das tensões recorrentes nos espaços de representação de violências na contemporaneidade.

A presente resenha tem seu foco principal em um desses pontos de conflito: a transformação de um lugar da barbárie em lugar de cultura contemporânea. Trata-se de um tema eminentemente crítico e controverso, pois ao falar das dores mais profundas de outras pessoas, embrenham-se, para além das questões políticas e estéticas, problemas éticos complexos. O tema foi inicialmente levantado por Theodor Adorno, no texto “Crítica Cultural e Sociedade”, em 1949, quando, refletindo sobre o papel da cultura e do crítico cultural na sociedade pós Holocausto, elaborou a famosa sentença em que afirmou que a “[...] crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (Adorno, 1962, p.14). A partir de então, a declaração vem sendo sistematicamente repetida por diversos pensadores que a utilizam, muitas vezes, enquanto “imperativos éticos” que persistem como sentenças paralisantes e imóveis, como afirma Diéguez: “La archicitada declaración de Adorno, en el ensayo producido em 1949 [...], donde reflexiona sobre el papel de la cultura y en particular la actitud del crítico cultural después del Holocausto, ha devenido uno de esos “imperativos éticos” que persisten como sentencias paralizantes y inamovibles.” (Diéguez, 2013, p. 52, traduzido por mim). Por sua vez, segundo Ileana Diéguez, os que se debruçam sobre a questão estabelecem uma bipolaridade de opiniões, no âmbito acadêmico. De um lado, iconoclastas, como Gérard Wajcman (2001), que defende a não possibilidade de representar a catástrofe. De outro, Giorgio Agamben (2008), Jean-Luc Nancy (2006), Jacques Rancière (2010) e o próprio Georges Didi-Huberman (2014), que argumentam pela necessidade de representar o trauma (Diéguez, 2013, p. 55).

Nessa direção, uma das primeiras análises presentes em *Cortezas* refere-se aos cartazes colados ao longo do campo, que anunciam as “condutas proibidas”. Guarde silêncio, não circule com traje de banho, não utilize celular, apague seu rádio portátil, não entre com mochila, não circule com carrinhos de bebê. Após esta descrição, é apresentada a foto de uma antiga barraca de Auschwitz, transformada em *stand* comercial dedicado ao turismo. A imagem é composta



por uma das fachadas da barraca, com uma janela aberta, na qual estão apoiados os produtos. Naquela pequena loja estavam sendo vendidos guias, cassetes, livros testemunhais, *comics* e obras pedagógicas sobre o sistema nazista. Na extrema direita há um dos cartazes de proibição.

Observando a mudança de uso do local, o autor conclui que aquele “lugar da barbárie”, onde pelo menos 1,1 milhões de judeus foram mortos entre os anos de 1942 e 1945, se tornou um lugar da cultura na forma de um “museu de Estado”. Feita esta constatação, pergunta que tipo de cultura seria esta. Nesse sentido, afirma que, apesar de Auschwitz-lugar da barbárie e Auschwitz-museu de Estado estarem aparentemente distantes, existem pontos de contato entre eles. Afinal, Auschwitz da década de 1940 também fora projetado a partir de determinada cultura antropológica, filosófica e estética. Desse modo, para Didi-Huberman, a cultura não é a cereja do bolo. É lugar de conflito onde a história torna-se visível, não importa quão bárbaros sejam os atos e as decisões (2014, p. 20).

Sobre os pontos de confluência entre barbárie e cultura, o autor nota que as memórias do Holocausto foram, em alguma medida, banalizadas no próprio lugar que foi palco desse evento histórico. A pequena loja, as placas e painéis explicativos são exemplares. Se a loja transformou aquela memória dolorosa em *souvenirs*, as placas e painéis explicativos conduzem a um entendimento único, *standard*, como os produtos seriados vendidos na loja. Não estaria Auschwitz, enquanto museu de Estado, remetendo à sua função de lugar da barbárie, quando conduz o visitante a uma forma única de apreensão do local? Em outras palavras, não seria uma maneira de aprisionar o olhar de quem visita?

Em uma das fotos, Didi-Huberman retrata uma pomba entre duas grades de arame esfarpaado. Uma das grades, mais escura e oxidada, parece ser da época do campo de concentração e a outra, de um cinza mais claro, surpreendentemente, fora instalada posteriormente, para orientar o fluxo de turistas. Assim, observa: “siento con toda claridad que el pájaro se ha posado entre dos temporalidades terriblemente dispares, dos gestiones totalmente diferentes de la misma parcela de espacio e historia. El pájaro se ha posado, sin saberlo, entre la barbarie y la cultura.” (Didi-Huberman, 2014, p. 22).

Depois de visitar Auschwitz I Didi-Huberman embarcou em direção a Birkenau. Parte do complexo de três campos de concentração que compõe Auschwitz, localizados a 60km da Cracóvia, na Polônia, Birkenau foi o segundo construído pelos nazistas, como uma expansão de Auschwitz I. De trem, o autor percorreu o mesmo caminho por onde as vítimas eram transportadas. Ao chegar lá percebe que o local é diferente de Auschwitz, pois não tende a ser um museu de Estado, mas um sítio arqueológico. Restam poucas coisas, pois quase tudo foi dinamitado em 1945, pouco antes da chegada das tropas do exército vermelho. As memórias estão nos destroços, nos pisos rachados, nas paredes quebradas, na vegetação. O vazio que as ruínas conformam abre espaço para que o visitante imagine e interrogue-se sobre o próprio olhar. Para o autor, quando se busca imaginar o inimaginável, a partir desses resquícios materiais da história, imaginar as imensuráveis atrocidades, talvez seja possível alcançar, ao menos um pouco, a capacidade de se colocar no lugar daqueles que por lá passaram. Na medida em que Birkenau permite que as ruínas tenham voz, o local parece ser mais honesto que Auschwitz. Contudo, não deixam de ser notáveis as placas explicativas.



No espaço do crematório V, ele encontra as fotos que deram origem à sua reflexão em *Imágenes pese a todo* e, nesse momento, retoma em *Cortezas* as ideias expostas anteriormente. Na obra escrita cerca de sete anos antes, o autor discutiu, pela perspectiva filosófica, a capacidade de *devenir* (vir a ser) dessas imagens, enquanto forma de representar o horror. São quatro fotos, tiradas às escondidas por um membro da *Sonderkommando* – grupos de presos encarregados do processo de exterminação de outros presos vitimados pela câmara de gás – que mostram cenas do processo de exterminação. A análise a partir das quatro fotografias em *Imágenes pese a todo* permitiram ao autor afirmar sua postura, frente à declaração de Adorno citada anteriormente, sobre a impossibilidade de fazer poesia em uma sociedade pós Auschwitz (Adorno, 1962). Para Didi-Huberman, é preciso representar a violência, pois as imagens são ferramentas poderosas para a prática do discurso a contrapelo, necessário para “Volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de sua historia), pero hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria).” (*apud* Diéguez, 2013, p. 46).

Tendo em vista os debates em torno da possibilidade ou não de representar a catástrofe (Nestrovski e Seligmann-Silva, 2000), o livro *Imágenes pese a todo* recebeu críticas diversas. Dentre elas, destaca-se a de Claude Lanzmann, diretor do emblemático *Shoah* (1985), filme de nove horas e meia, composto apenas por depoimentos dos sobreviventes de Auschwitz. Lanzmann defendia a impossibilidade de representar o Holocausto indescritível e inimaginável e, principalmente, a utilização das imagens de arquivo. Para o cineasta, as quatro fotografias enquanto arquivos não diziam nada, ‘são imagens sem imaginações’ (*apud* Lago, s.d., p. 3) e, assim, só poderiam operar pela chave do fetiche, a serviço de um olhar *voyeurista* (Idem). Já para Didi-Huberman, “Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo” (Idem)

Assim, as temáticas presentes em *Imágenes pese a todo*, a posição ali explicitada e a repercussão da obra entre os críticos – inclusive a intenção de Didi Huberman em apresentar sua posição, frente à crítica de Lanzmann – contribuíram em grande medida para a reflexão traçada em *Cortezas*. Neste livro de 2014, Didi-Huberman se detém sobre os elementos que podem conduzir a uma compreensão daquele passado – seja por meio da análise das fotografias tiradas por ele, seja pela análise dos próprios lugares.

Nesse sentido, retomando a análise de *Cortezas*, o texto de Didi-Huberman aponta que no interior do bosque de vidoeiros o visitante se depara, em uma clareira, com a mesma ruína encontrada pelos soviéticos em 1945. Entretanto, ela conta com o acréscimo de oito estelas funerárias. Uma parte destes pequenos monumentos é suporte para três daquelas quatro fotos tiradas pelo membro da *Sonderkommando*. Se, em *Imágenes pese a todo*, as fotos permitiram levantar questões, pela análise fenomenológica, em Birkenau dos tempos atuais, quando Didi-Huberman observou as fotos pessoalmente inseridas no contexto do lugar de memória, percebeu que elas foram reduzidas a meras ilustrações do crematório V, que pretendem explicar o local, exercendo função análoga à das placas de Auschwitz. Na forma em que estão expostas na Birkenau de hoje, talvez as imagens realmente estejam fetichizadas, como sinalizou Claude Lanzmann (*apud* Lago, s.d.).



A ausência da quarta imagem, por sua vez, reforça o caráter informativo que assumem as fotografias, ao serem colocadas no espaço do crematório V. Testemunha do movimento escondido e temeroso que fez o membro, ao tirar a câmera do bolso durante a matança, a fotografia faltante retratou, às cegas, as árvores de Birkenau (Didi-Huberman, 2014, p. 46). Aos olhos do museólogo do Birkenau do presente, a imagem desfocada pareceu não dizer nada ou, pelo menos, não explicar suficientemente o lugar. Contudo, “¿Es necesario simplificar para transmitir? ¿Es necesario adornar para educar? Se podría decir, radicalizando la cuestión: ¿hace falta mentir para decir la verdad?” (Didi-Huberman, 2014, p. 45).

Para o autor, Auschwitz destinado ao turismo parece ter sido esquecido no seu próprio lugar, para se tornar um local fictício para recordar Auschwitz. Com esta afirmação, aborda um aspecto paradoxal, que permeia diversos memoriais. Se, por um lado, os lugares de memória dolorosa são inerentemente críticos e cooperam para a ampliação dos debates em torno da temática, na medida em que surgem frente a uma tomada de consciência histórica provas legais dos crimes ocorridos, possuem significativa importância simbólica para vítimas e parentes de vítimas. Por outro lado, são submetidos às lógicas das cidades contemporâneas, sujeitas às leis do mercado e à banalização da tradição histórica (Di Cori, 2005, p.91).

Frente à situação, Georges Didi-Huberman propõe em *Cortezas* uma forma de olhar para esses lugares de memória. Retomando a passagem de Walter Benjamin “Escavando e Recordando”, na qual o filósofo reflete sobre a maneira como as memórias devem ser trabalhadas (Benjamin, 1987), Didi-Huberman afirma que deve-se olhar para os sítios de memória como olha um arqueólogo, “comparar lo que vemos en el presente, lo que sobrevivió, con lo que sabemos que ha desaparecido”. (2014, p. 38). Não se trata de obter um entendimento completo do que foi determinado lugar, pois isso seria impossível, mas de buscar compreender algumas das camadas temporais que o compõe.

Em Auschwitz-Birkenau, segundo a visão do autor, tudo tem algo a dizer, tudo ali faz presente a ausência de cada uma das pessoas mortas. “Es lo que la corteza [casca] me dice del árbol. Es lo que el árbol me dice del bosque. Es lo que el bosque, bosque de abedules [vidoeiros], me dice de Birkenau.” (2014, p. 65). Assim, *Cortezas* é construído como um exercício desse olhar arqueológico. Se o livro é, em si, a representação de uma experiência que se relaciona de forma embrionária e dialética com a história, as fotos são partículas menores deste processo. São como três pedaços da casca – três pedaços de *cortezas* – de um vidoeiro que sobreviveu aos tempos sombrios.

As questões que permeiam as páginas do livro partem do Holocausto e dos campos de concentração alemães, objeto específico que, por sua magnitude e visibilidade, é o mais emblemático. Entretanto, a pergunta formulada a partir do posicionamento do autor, em face da afirmação de Adorno que, em última instância, é sobre a maneira de representar o irrepresentável, associada à ênfase na possibilidade e na necessidade de trabalhar as memórias de violência, torna-se capaz de ampliar os debates acerca do tema. A partir de *Cortezas* são abertas possibilidades de investigações e aprofundamentos para pensar, por exemplo, o mesmo na América Latina, com as representações das memórias das ditaduras militares.

Em um cenário de vulnerabilidade cultural, política e econômica no início da década de 1980, como aponta Andreas Huyssen, as memórias do Holocausto e seus agenciamentos, ao serem divulgados pela mídia internacional, despertaram nos países afetados por catástrofes, ações voltadas para os contextos locais. Se, por um lado, o Holocausto ganhou uma dimensão totalizante, entrando na dinâmica da cultura de massa (Huyssen destaca que ele é primeiro difundido por meio da série de TV norte americana "O Holocausto"); por outro, esta mesma dimensão da globalização particularizou e localizou (Huyssen, 2000, p.13). Na América Latina instituições, grupos da sociedade civil, e pensadores passaram, desde então, a olhar mais atentamente para a memória da ditadura, no sentido de pensar possíveis abordagens associadas às violências de Estado que afetaram os países do continente nos anos 70 e 80 do século XX. Nos diferentes campos, seja nas artes visuais, na arquitetura, na literatura ou no cinema, a memória do Holocausto é relida e retrabalhada constantemente.

Provavelmente, cada uma das maneiras de representação das violências, que vem crescendo cada vez mais, se aprofundadas, levantariam questões relevantes. Entretanto, um dos caminhos de estudo que se destaca é compreender a influência do Holocausto nos trabalhos de memória nos países latino-americanos (Huyssen, 2000). O foco nos estudos locais, se analisados pela perspectiva das relações transnacionais, dos diálogos que estabelecem o global e o local, trazem à tona contradições importantes, inerentes às dinâmicas da globalização e da cultura de massa. Nessa direção, cooperariam tanto para a consolidação de um arcabouço referencial como para a projeção de ações de memórias mais justas e eficazes, capazes de ampliar a consciência política em torno das violências do passado e, assim, em relação àquelas que ainda hoje ocupam um espaço relevante do presente.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. La crítica de la cultura y La sociedad. In: _____. *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 1-14.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]*. São Paulo: Boitempo, 2008. 175p.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987. 285p.

DI CORI, Paloma. La memoria pública del terrorismo de estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires. In: ARFUCH, Leonor (Org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2005, p. 91-111.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. 264p.

_____. *Imágenes pese a todo. Memorias visual del Holocausto*. Barcelona: Paisós, 2004.



272p.

----- . *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013. 504p.

----- . *Cortezas*. Santander: Shangrilla Textos Aparte, 2014. 68p.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo*. Córdoba: Ediciones Documenta/ Escénicas, 2013. 289p

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116p.

LAGO, Alberto. *Imágenes después de Auschwitz*. S/D. Disponível em <<http://holocaustoyeducacion.es/recursos/2.13%20Cine/ImagenAus.pdf>>. Acesso em: 07/06/2016.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. 80p.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. 264p.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. 136p.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Reino Unido/França: British Broadcasting Company; Historia; Les Films Aleph; Ministère de la Culture de la République Française, 1985. 1 filme (566 min.), son, cor.

WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 240p.

Recebido em: 12 de julho de 2017

Aprovado em: 21 de junho de 2017

:

