

DANCING AUSCHWITZ

Larissa Pinho Alves¹

RESUMO

Quando se trata de Auschwitz, há um emaranhado de discursos, entre tabus e exigências éticas, que acompanham o tema e o revestem. São discursos normatizadores, que pautam desde a maneira como devemos nos comportar durante uma visita aos campos de concentração, até como deve ser representado esse evento-limite. Esses discursos, em vez de facilitar uma aproximação, acabam por inibir novas vozes e reflexões. É nesse contexto que analiso *Dancing Auschwitz*, vídeo da artista australiana Jane Korman, que ao profanar o tema, nos aproxima dele.

Palavras-chave: Auschwitz, Shoah, Representação, Profanação

ABSTRACT

When it comes to Auschwitz, there is a tangle of discourses between taboos and ethical requirements that are attached to the theme. There are standard-setters speeches that guides how we should behave during a visit to the concentration camps, and even how this limit-event should be represented. These speeches instead of facilitating a rapprochement, ultimately inhibits new voices and reflections. It is in this context that I analyze *Dancing Auschwitz*, work of the australian artist Jane Korman, who profanate the topic and brings it closer to us.

Key-words: Auschwitz, Shoah, Representation, Profanation

¹ Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio
lpinhoalves@gmail.com

A leitura de *É isto um homem?*, de Primo Levi, me deixa imóvel e em silêncio. O texto me desconforta, parece exigir postura ao meu corpo: incomoda ler na cama, na rede, ou em qualquer lugar de prazer. Impossível, também, ler no ônibus, na praia ou em espera. Ao fechar o livro tampouco me afasto do desconforto, parece absurdo e repugnante ligar a TV, entrar no Facebook, fazer um lanche. O texto parece contaminar minha linguagem, até então tranquila, interditar meu corpo, paralisar. A leitura é voraz, desafiadora, mas ao fim estou muda: após grande revelação, o silêncio.

Busco outros textos, Hannah Arendt, Giorgio Agamben, Adorno, há desejo de leitura, compulsivo, e esse tecido me habita, mas, diferente de outros eventos que me fascinam, o desejo de costura não acompanha, não se afirma em mim, hesita. É difícil escrever sobre Auschwitz, muito já foi dito, narrado, pesquisado, muitos dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material. O que mais falar? E, a pergunta que mais emudece, como falar?

A complexidade desse evento-limite se coloca na própria dificuldade em nomear: Genocídio, Holocausto, Solução Final, Shoah, não há consenso, os termos carregam concepções políticas, teológicas, filosóficas diferentes e são insuficientes para abarcá-lo em sua totalidade. Há um emaranhado de discursos, entre balbucios e exigências éticas, assim como de impedimentos e tabus, que sufocam, inibem minha voz. Qualquer deslize nesse campo pode constituir um erro grave, uma ingenuidade, uma grande ofensa ou traição à memória das vítimas.

Grande parte dos trabalhos em torno de Auschwitz trazem consigo uma discussão a respeito da representação desse evento-limite. No cinema, por exemplo, o crítico Jacques Rivette escreve, no número 120 do Cahiers du Cinéma de 1961, o texto “Da abjeção”, sobre o filme *Kapò*, do cineasta italiano Gillo Pontecorvo. Rivette critica severamente o tom do filme de Pontecorvo, e

aponta para o movimento da câmera em uma determinada cena, um *travelling* em direção ao corpo da personagem que se suicida ao se jogar no arame farpado eletrificado. Segundo Rivette:

O homem que decide, nesse momento, fazer um travelling para a frente para reenquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo. (RIVETTE, 1961)

A crítica de Rivette se alinha ao pensamento de Adorno, isto é, aponta na obra a estetização do horror, a transformação de um evento traumático em entretenimento. Adorno pensa a arte após Auschwitz como carregando um desafio paradoxal: é preciso lutar contra o esquecimento e a repetição, é preciso carregar essa lembrança, transmiti-la, mas a forma dessa transmissão não pode tornar Auschwitz assimilável, como uma mercadoria, um “bem cultural”.

Também em acordo com essa postura crítica, é possível observar o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann. Nele, o cineasta opta pelo rigor e sobriedade, por não utilizar nenhuma imagem documental dos campos ou da guerra. Lanzmann descarta qualquer encenação ficcional ou recurso dramático, não há música ou efeitos sonoros, e o que vemos, em dez horas de filme, é uma série de testemunhos fragmentados, perpassados por imagens da paisagem atual dos campos, deserta e silenciosa. Segundo Peter Pál Pelbart, Lanzmann recusa

(...) o movimento de câmera estetizante e exibicionista pelo qual tudo aparece, tudo se vê, tudo se toca, tudo se entende, tudo se explica, pelo qual entramos onde nunca estivemos e,

por procuração cinematográfica, vivemos o que os outros viveram e nesta proximidade promíscua com a abjeção e o passado tudo se torna visível e tangível e compreensível, portanto, possível. (PELBART, 2000, p. 174)

O que o filme afirma é a própria impossibilidade da representação do evento-limite e a obscenidade absoluta do projeto de compreender, a impossibilidade da compreensão como uma reivindicação ética. É o paradoxo da necessidade da transmissão e a assunção da irrepresentabilidade daquilo que precisa ser transmitido. Para Claude Lanzmann, o reconhecimento da irrepresentabilidade de Auschwitz parece ser a forma mais “adequada” de representar o irrepresentável. Tal pensamento, amplamente ecoado nesse campo de estudo, silencia outras possibilidades, impondo o que seria uma única forma correta e moralmente aceitável.

Me pergunto, no entanto, se essa “hipérbole do indizível”, nas palavras de Rancière, não seriam, também, uma forma de sacralizar o horror, isolá-lo de nossa sensibilidade, impedindo uma aproximação, e que essa memória se mantenha ativa no presente. Se essa ética normatizadora da representação não revestiria esse evento-limite de um silêncio ensurdecador, capaz de emudecer novas vozes, novas relações e histórias.

O caminho é escorregadio, mas sei que, se aqui desponta minha voz, é porque desperta de outro lugar. Meu querer-escrever surge de um encontro inesperado, distante dos impasses teóricos que revestem o tema (e me isolam dele). Um encontro que aproxima, abre uma brecha e me deixa pensar Auschwitz a partir de outros sentimentos, outros sons e movimentos.

Nas andanças cotidianas por sites, minha atenção se concentra em um vídeo do YouTube chamado *Dancing Auschwitz*, onde cinco pessoas de uma mesma família, mas de três gerações diferentes, incluindo um sobrevivente, dançam ao som de *I will survive* (Gloria Gaynor, 1978) em lugares com uma intensa carga

simbólica, entre a Polônia, a República Tcheca e a Alemanha, como o portão principal de Auschwitz I, o gueto de Theresienstadt, a Sinagoga Maisel e a Estação de Radegast. O trabalho faz parte da vídeo-instalação *Dancing Auschwitz*, da artista australiana Jane Korman, e ganhou bastante visibilidade na internet.

Ao despertar o interesse da comunidade judaica e de jornais do mundo inteiro, o vídeo foi cercado por polêmicas. Alguns sobreviventes afirmaram que a obra banalizava os horrores cometidos, outros apontaram para a necessidade de se considerar o sentimento daqueles para quem Auschwitz trará sempre dor e lembranças terríveis. Questionada sobre tais reações, a artista declarou:

Pode ser desrespeitoso, mas ele [o meu pai] está dizendo "nós estamos dançando, nós deveríamos estar dançando, estamos celebrando a nossa sobrevivência e a das gerações depois de mim. Estamos afirmando a nossa existência" (JEWISH..., 2010).

O que chama a atenção no vídeo é que, em lugar do silêncio e da sobriedade, postura considerada "respeitável" diante da magnitude do acontecimento e desejável aos visitantes dos antigos campos, que hoje são lugares quase sagrados, ouvimos um provocante *I will survive*; e em contraponto a uma paisagem cinza e a figura do *muçulmano*, próprios do imaginário (e da realidade) de Auschwitz, vemos corpos que dançam, alegres, vívidos.

A PAISAGEM DE AUSCHWITZ

Em *A trégua*, Primo Levi descreve a chegada dos primeiros soldados russos ao campo de Auschwitz, após ser abandonado pelos alemães. Cautelosos e

“trespassados por um estranho embaraço”, os soldados observaram, e nós, através de Levi, os cadáveres decompostos, os barracões arruinados e os poucos vivos. A paisagem se repete nas imagens feitas pelos ingleses logo após a libertação do campo de Bergen-Belsen, em 1945. São milhares de cadáveres reunidos em uma imensa vala comum, que pouco a pouco vai engolindo novos corpos trazidos pelos nazistas já dominados. Como descreve Agamben, a certa altura a câmera se detém, quase sem querer, e registra, por alguns segundos, corpos ainda vivos, alguns agachados e outros poucos em pé, como que vagando. Parece se tratar de *muçulmanos*, ou algo muito perto disso, que conseguiram sobreviver.

O termo *muçulmano* surge no interior do *Lager*, e o mais provável é que venha do árabe *muslim*, aquele que se submete incondicionalmente à vontade de Deus (uma alusão equivocada ao suposto fatalismo islâmico). Essas *figuras*, como eram chamados pelos alemães, aparecem na maior parte dos testemunhos e constitui a experiência central dos campos. Segundo Jean Améry, o *muçulmano* é aquele prisioneiro que

havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. (AMÉRY apud AGAMBEN, 2008, p.49)

Esse homem-múmia íntegra, e é o objeto, da paisagem abjeta do campo. É um corpus cinza que se mostra quando buscamos ver Auschwitz: “tudo ao redor é da cor cinza, e nós também somos cinzentos”(LEVI, 1988, p. 71). Esse cinza vai além das pilhas de corpos, da fumaça da morte que sai das chaminés, do

arame farpado que envolve todos os campos, ou do próprio uniforme dos internos – é um tornar-se cinza, pálido, no limiar da passividade e da extinção da consciência.

O campo de concentração nazista é operado por um poder que exerce um domínio sobre a vida, a reduz a uma sobrevida, administra sobreviventes, produz o *muçulmano*. Esse biopoder não elimina simplesmente os corpos, mas, perversamente, os mantém entre a vida e a morte, reduzidos ao seu mínimo biológico, uma vida sem forma. Uma vida nua, segundo Agamben, que alcança toda a vida dos campos, não só os prisioneiros, como também os oficiais nazistas e seus corpos disciplinados e disciplinadores. Embora bem vestidos e alimentados, os carrascos também são habitantes dessa zona intermediária entre o humano e o inumano. A zona cinzenta de que fala Levi, onde não há distinção entre vítimas e carrascos.

O silêncio é também uma dimensão dessa paisagem. Nela, a linguagem foi suprimida, o homem do *Lager* “já não existe para os que o observam e, sobretudo, inexistente para dentro, para si: já não há mais sujeito ali” (LESSA, 2009, p. 86). Além desse, que é o silêncio básico e original do campo, há a inutilidade do pensamento, a supressão do “por quê” diante de uma lógica impenetrável, e também o silêncio do crime perfeito, do apagamento dos rastros e o da imposição de uma experiência tão absurda que, a primeira vista, era inacreditável para os que não a vivenciaram.

I WILL SURVIVE – DANCING AUSCHWITZ

É em contraponto a essa paisagem e a esses corpos que vejo o vídeo de Jane Korman. Sob a imagem fantasmática e cinza dos campos, se acopla um colorido, vibra a vida. Se os corpos do *Lager* se movimentam de forma

ordenada e silenciosa, obedecendo a comandos ou economizando energias, os corpos em *Dancing Auschwitz* dançam ao som de uma música pop estridente, e não estão submetidos a condições de economia mas, ao contrário, parecem ter a própria dissipação por objeto.

Em *Dancing Auschwitz*, a música escolhida para ritmar o vídeo, *I will survive*, é um hit da era disco que fala de superação, da força e do renascimento diante da perda de um amor. Hino gay por excelência, a música carrega dramaticidade e teatralização e se aproxima do que Susan Sontag chama de uma nova sensibilidade. Em “Notas sobre Camp”, Sontag coloca que o espírito dessa nova sensibilidade é o exagero e a extravagância, e que sua questão fundamental é destronar o sério:

O Camp é jocosos, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o “sério”. Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério. (SONTAG, 1987, p.332 - 333)

Ainda segundo Sontag, os homossexuais constituem a vanguarda do Camp, são minorias criadoras de sensibilidade. Junto com os judeus, são as duas forças da moderna sensibilidade, isto é, a seriedade moral judia e o esteticismo e a ironia homossexual. Tais sensibilidades, no entanto, caminham em direções opostas, enquanto os judeus buscavam na pregação do senso moral a integração na sociedade moderna, os homossexuais atribuem sua integração à promoção do senso estético. A nova sensibilidade se dá, assim, como “um solvente da moralidade. Ela neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade”(SONTAG, 1987, p.335).

Sontag chama atenção, ainda, para um deslocamento da função da arte, apontada, agora, como um instrumento organizador de novos modos de

sensibilidade, e pleiteia a substituição da construção de sentido por uma erótica da arte, mais preocupada com a experiência do corpo e com a capacidade de provocar novas intensidades e sensibilidades.

Nesse sentido, é possível afirmar que a escolha da música se dá, para além de seu conteúdo de superação, por essa nova sensibilidade a qual ela se vincula, que é, também, muito mais do que o gosto gay – propõe uma visão cômica do mundo, não como uma comédia amarga, mas como uma experiência de distanciamento, que, no vídeo de Korman, não se trata de romper com o passado, mas de tomar distância e olhar para o evento com fôlego renovado, abrindo espaço para que sua memória possa se relacionar com as diferentes sensibilidades contemporâneas de forma provocadora, e rompa com os silêncios e tabus que as formas de representação tidas como “adequadas” parecem alimentar. Trata-se, também, de desviar de uma hipertrofia teórica e colocar em jogo outra questão: Como sobreviver a Auschwitz?

Diferente da rígida partitura corporal que a leitura dos textos de Primo Levi parece exigir, a música no vídeo de Korman me faz querer dançar junto com sua família, desperta meu corpo, meus sentidos. É um sentimento esquisito que experimento ao ver o vídeo, o que significa esse convite à dança? Como posso sentir prazer, querer dançar, diante de Auschwitz? Mas é um prazer “nervoso”, que me coloca em movimento, me faz querer escrever. A obra não é meramente divertida ou descontraída, como também não está necessariamente associada à edificação, mas parece usar o prazer, a dança e o corpo como uma resistência ao domínio da vida que criou o *muçulmano*.

No vídeo, apesar dos poucos passos ensaiados, a coreografia é sempre abandonada, não é a rigidez que rege a dança, mas a espontaneidade. Os movimentos são guiados pela liberdade de poder dançar, o que projeta, assim, um corpo outro que não o do biopoder dos campos. Um corpo que se deixa afetar pela música e que afeta outros corpos. Daí uma descoberta, o prazer

também pode ser uma forma de resistência – ao poder sobre a vida contrapõe-se a potência da vida.

Entre as pessoas que aparecem no vídeo há Adolek Kohn, ex-prisioneiro dos campos e pai da artista. Questionado sobre o trabalho da filha, Adolek afirma: "Se você está dançando para a criação da vida, você pode dançar em todos os lugares, até mesmo em Auschwitz. Porque você criou a vida" (JEWISH..., 2010) . Os que dançam em Auschwitz parecem querer criar vida através de seus passos desajeitados e desajustados, mas indomáveis, potentes. Uma nova vida pós-Auschwitz, uma vida que tenha o poder de começar. Daí a retirada do véu, pelas mulheres, no início do vídeo, como quem afirma o fim do luto e um novo começo. Não é a toa que Jane Korman inclui seus filhos no vídeo, e em diferentes momentos é possível vê-los usando camisas brancas com as palavras "terceira geração". Cada um deles é um novo começo e, em certo sentido, o início de um mundo novo e de novas histórias. Penso em Hannah Arendt: "o começo, antes de tornar-se evento histórico, é a suprema capacidade do homem; politicamente, equivale à liberdade do homem" (ARENDR, 2012, p. 531).

Há nessa ação de começar, no nascimento, a potência de reviravolta. Testemunhamos no vídeo a volta ao ex-cárcere de um corpo renascido, não mais o *muçulmano*, mas o homem que dança com sua filha e netos. Testemunhamos, sobretudo, a força desses começos na arte, uma nova geração, com uma nova sensibilidade, que traz a possibilidade de realizar a passagem, emitir outras vozes, falar Auschwitz de forma diferente.

É possível dizer, ainda, que *Dancing Auschwitz* opera uma espécie de profanação. Diante de um corpus teórico difícil de se relacionar, pronto para apontar severas críticas a qualquer fala que fuja de suas prescrições éticas, e do próprio evento-limite que é Auschwitz, devastador, revestido de silêncios, do trauma, do abismo da linguagem ou do exigido respeito para com as vítimas do

horror, surge uma obra que coloca, sobre tudo isso, corpos que dançam ao som de uma música vulgar, pop, extravagante, como quem diz: Sobrevivemos! Enterremos agora nossos mortos e falemos sobre isso que precisa ser falado, sobre o futuro.

Se cheguei até aqui, se consigo falar (de certo ainda tímida, tateante), é porque consegui me aproximar de um corpo que me parecia sagrado, intocável. Consegui, através de *Dancing Auschwitz*, me relacionar com esse corpo, passar da contemplação ao toque, à escrita. E escrever é o ato de tocar o extremo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Palavras e sinais**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo, Boitempo Editorial: 2007.
- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- KORMAN, J. **Dancing Auschwitz**. Disponível em: <<http://youtu.be/cFzNBzKTS4I>>. Acesso em: 05 dez. 2012.
- LESSA, R. O silêncio e sua representação. In: SCHWEIDSON, E. **Memória e cinzas – vozes do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 83-102.
- LEVI, P. **A trégua**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- PELBART, P. P. Cinema e holocausto. In: NETROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 171-184.
- RIVETTE, J. **Da abjeção**. In: Cahiers du Cinéma, 120, 1961. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/ruygardnier/rivettedaabjecao.doc>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.