



Ana Margarida dos Santos Pires Quintais

A ESCRITA DOBRA A IMAGEM DANIEL BLAUFUKS E A CONSTRUÇÃO DA PÓS-MEMÓRIA

Tese de doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, ramo em Estudos Anglo Americanos,
orientada pelos Prof. Doutores António Joaquim Coelho de Sousa Ribeiro e Manuel José de Freitas Portela
e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Fevereiro 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra

A ESCRITA DOBRA A IMAGEM DANIEL BLAUFUKS E A CONSTRUÇÃO DA PÓS-MEMÓRIA

Ana Margarida dos Santos Pires Quintais

Título

A escrita dobra a imagem. Daniel Blaufuks e a construção da pós-memória

Autor

Ana Margarida dos Santos Pires Quintais

Orientadores

Prof. Doutor António Joaquim Coelho de Sousa Ribeiro e Prof. Doutor Manuel José de Freitas Portela

Área Científica

Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais

Ramo

Estudos Anglo Americanos

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

Os meus agradecimentos são imensos e sentidos e vão todos para os meus orientadores, o Prof. Doutor António Sousa Ribeiro e o Prof. Doutor Manuel Portela, cujas sugestões e observações foram inestimáveis. Para Daniel Blaufuks que se prontificou a conceder-me algum tempo de conversa, a esclarecer algumas dúvidas e a ceder a permissão para a utilização das imagens usadas para a presente investigação. Para o Luís que, incansável, encorajou e motivou, ouvindo pacientemente mesmo quando o relógio já ditava as quatro da manhã. Para os meus pais que estão sempre do meu lado. Para o meu irmão Francisco e Marisa que me ajudaram a editar e a compor graficamente o texto e as imagens. E para a minha filha Amélia Benjamim que passou nove meses numa barriga sentada à secretária a ouvir o som de dedos em teclas de computador, murmúrios em inglês e português e todos os álbuns de David Bowie, para nascer e passar os seguintes quase nove meses a ouvir os mesmos sons de dedos em teclas de computador, murmúrios em inglês e português e todos os álbuns de David Bowie... obrigada pela tua paciência, pelas noites em que dormiste 12 horas e pelas longas sextas diurnas que ajudaram a tua mãe a acabar o seu texto.

Resumo

A investigação realizada teve como objecto alguma da produção artística do português Daniel Blaufuks à luz do conceito postulado por Marianne Hirsch de “pós-memória”. Na formulação do termo, Hirsch propõe determinadas directrizes de orientação que estabelecem e definem um quadro teórico que pode ser utilizado como ferramenta analítica perante certas expressões artísticas e literárias. Foi, precisamente, este o *corpus* teórico utilizado para investigar e enquadrar o trabalho artístico de Blaufuks, testando simultaneamente as potencialidades e fragilidades do termo cunhado por Hirsch. Verificou-se que as obras analisadas obedecem aos pressupostos concebidos para o trabalho de pós-memória, incluindo o artista português num círculo designado de geração pós-memorial. Esta geração tematiza acontecimentos históricos e de carácter traumático, caracterizando-se, por exemplo, pela utilização da imagem fotográfica na sua expressão artística. A fotografia funciona como um meio de transmissão de um trauma que foi recebido através dos pais e/ou avós, testemunhas dos eventos catastróficos que causaram o trauma. Dentro da geração de artistas e escritores pós-memoriais destacaram-se W.G. Sebald e Georges Perec, autores que têm grande influência sobre a obra e o percurso de Daniel Blaufuks. Procurou-se identificar elementos comuns e estabelecer as relações que mostrassem as estratégias artísticas e literárias pós-memoriais nos três autores. De entre estes elementos, sublinha-se uma ideia de memória de família, veiculada através da utilização e reinvenção artística do álbum de família, e o destaque dado a determinados objectos, nos quais se inscreve a fotografia, e que se afiguram como objectos de testemunho. Outro tema importante diz respeito a uma ideia de arquivo, que é formulada através de “um impulso de arquivo”, e que se liga não só à presença de um passado no presente mas que confronta o sujeito com uma busca interior. Neste cruzamento entre escrita e imagem, biografia e memória, arquivo e deslocamento, clarificaram-se conceitos e definiram-se linhas de leitura que permitiram refinar e consolidar os pressupostos teóricos do trabalho de pós-memória.

Palavras-chave:

Pós-memória; Daniel Blaufuks; W.G. Sebald; Georges Perec; fotografia; escrita; memória; trauma; família; arquivo.

Abstract

The present investigation had as its main goal the work of the Portuguese artist Daniel Blaufuks in the light of Marianne Hirsch's concept of "postmemory". In her formulation, Hirsch proposes a certain number of assumptions which build and define a theoretical frame used as an analytic tool on some artistic and literary productions. It was, precisely, such theoretical *corpus* that was used to investigate and frame the artistic work of Blaufuks, in order to test simultaneously the validity and problems of the concept coined by Hirsch. As it turns out, the analysed works confirm the main conceptual assumptions in relation to postmemory work, which justifies including the Portuguese artist in a postmemorial generation. The production of this generation addresses historical and traumatic events and is characterized, for instance, by the use of the photographic image in its artistic expression. Photography operates as a medium for the transmission of trauma which was received through their parents and/or grandparents, witnesses of the catastrophic events that caused the trauma. W.G. Sebald and Georges Perec, two writers who also belong to a postmemorial generation, have had a strong influence on the work of Daniel Blaufuks. The aim was to highlight common elements and establish connections among the three authors that showed their postmemorial artistic and literary strategies. A major element is an idea of family memory through the use and artistic reinvention of the family album and the importance given to particular objects, in which photography is inscribed and which assume the status of testimonial objects. Another important theme is an idea of the archive articulated through an "archive impulse" that is connected not only to a presence of the past in the present, but also to a confrontation of the individual with an inner search. At this intersection between writing and image, biography and memory, archive and displacement, concepts were clarified and readings were made that allowed to refine and expand the theoretical assumptions of postmemory work.

Keywords:

Postmemory; Daniel Blaufuks; W.G. Sebald; Georges Perec; photography; writing; memory; trauma; family; archive.

Índice

Introdução	10
Parte I	
A construção da pós-memória	
1. Construindo uma pós-memória	19
1.1. Daniel Blaufuks	24
1.2. A transmissão geracional do trauma	31
1.3. Críticas ao conceito de pós-memória	39
2. Die Nachgeborenen: a geração da pós-memória	46
2.1. Arte e literatura pós-memorial	52
2.2. Daniel Blaufuks e a geração da pós-memória	59
3. Fotografia: veículo de pós-memória	68
3.1. Análise de <i>Sob Céus Estranhos: Uma História de Exílio</i>	73
- Um álbum de família	76
- Memória pública e memória privada	82
- Uma história de exílio	89
Parte II	
A escrita dobra a imagem	
1. Imagem e literatura	97
1.1. Análise de <i>Terezín</i>	102
- The photograph in my mind	105
- <i>Austerlitz</i>	111
- A staged nazi film	118
2. Literatura e imagem	125
2.1. Sebald, Blaufuks	128
2.2. Blaufuks, Perec	136
3. Um impulso de arquivo	145
Considerações Finais	154
Índice de Reproduções	158
Obras Citadas	164
Figuras	174

Introdução

8 de Fevereiro de 2015, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. São 15.30 enquanto olho absorta para as imagens penduradas na parede à minha frente.

Auschwitz/Austerlitz. W/M. Raus! Raus! Schnell! Schnell!

Às 15.35 entra Daniel Blaufuks para a nossa conversa combinada. Um casaco que é colocado no cacifo. Dois. A sala continua a encher-se de pessoas. Sentamo-nos em duas cadeiras improvisadas para a entrevista que não é bem entrevista, falta o gravador, o bloco de notas e o lápis célere. Nesta não-entrevista há toda uma gentileza por parte do artista que dissipa algumas dúvidas e instala outras. Mas porque o tempo é curto e a sala começa a ficar cada vez mais pequena, pergunto sem rodeios: E ainda se sente um exilado?

9 de Outubro de 2014. A Academia Sueca atribui o Nobel da Literatura a Patrick Modiano, francês, nascido em 1945. *La Place de l'étoile, Dora Bruder, Rue des Boutiques Obscures* ou *Na Rua das Lojas Escuras*, como está traduzido na minha velha edição portuguesa: “Não sou nada. Nada mais que uma silhueta clara, naquela noite, na esplanada de um café.” (9). Eis a primeira frase deste livro de Modiano, um escritor que pertence a uma geração muito específica, uma geração que pratica um trabalho de pós-memória.

“Pós-memória?” – penso em voz alta. Estou no seminário de *Representações da Violência* do curso de Doutoramento em Linguagens e Heterodoxias. Estamos em 2011 e tento perceber o que significa este conceito. Não é o mesmo que memória. Não é o mesmo que distúrbio de stress pós-traumático. Mas envolve memória e implica trauma.

Memória e trauma. Em *Introdução à Psicologia* discute-se *shell shock*, memória traumática, histeria, repressão. Decorre o ano de 1995. O professor discorre sobre Freud no anfiteatro cheio de alunos sentados em cadeiras cor de laranja.

São 16 horas no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado e a visita à última exposição de Daniel Blaufuks já começou. É o próprio artista quem assume o papel de guia. E quase tudo aquilo que ele conta e que provoca comoção e burburinho na sala cheia de gente de todas as idades, eu já o sabia.

“Agora basta-me fechar os olhos. Os acontecimentos que precederam a nossa partida para Megève voltam-me, por fragmentos, à memória.” (Modiano, *Na Rua das Lojas Escuras*: 154).

Pós-memória, diferente de memória mas próxima. Um termo cunhado por Marianne Hirsch em meados dos anos 90. Podemos falar de pós-memória como uma reacção por parte dos descendentes de vítimas e/ou sobreviventes de eventos traumáticos, como o Holocausto, à experiência sofrida pelos pais e/ou avós. Estes descendentes incluem-se, assim, numa denominada geração pós-memorial, uma geração que pode manifestar-se e expressar-se artística e literariamente através de características e temáticas comuns. Foi mais ou menos isto que expliquei a Daniel Blaufuks como introdução à nossa conversa. Também referi que, Hirsch – autora deste constructo – é a companheira de Leo Spitzer, com quem trabalha sobre os

mesmos temas. O mesmo Spitzer que escrevera o texto da contracapa de *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* de Daniel Blaufuks. “O círculo fecha-se” – respondeu-me, assim, o artista português.

*

O círculo fecha-se, podia escrever nas considerações finais, mas nem mesmo esta redundância lhe poderia incutir verdade. Porque o círculo fecha-se antes de começar, por isso escrevo na introdução usando uma frase que não é minha mas que é eficaz para representar *imaginariamente* o longo processo de chegada até aqui. Um processo que é um percurso e que começa, talvez, no curso da minha formação de base, no qual a memória e a palavra são pedra basilar. Neste meu re-memorar há todo um conjunto de eventos que, pouco a pouco, vão apontando para uma determinada direcção que só se torna clara quando se olha para trás. Tal como num puzzle, cada momento, acontecimento, cada opção tomada vão ajudando a tornar o quadro mais nítido. Assim, aquilo que me trouxe até aqui, até este tema, até este artista não pode ser explicado de uma forma simples, directa, sem rodeios. Ofereci no início deste texto fragmentos que recordo, numa espécie de ilustração de momentos importantes que se encontram relacionados entre si e que juntamente com outros me impulsionaram a escrever a presente tese. Algumas aulas no curso de Psicologia. Os seminários do curso de Doutoramento, que agora chega ao fim, onde se discutiu, entre tantas outras coisas, a pós-memória. O facto de este Doutoramento se encontrar integrado no Centro de Estudos Sociais no qual uma equipa de investigadores já iniciara um trabalho de exploração do conceito de Marianne Hirsch enquadrado na realidade portuguesa da Guerra Colonial. Este projecto designado como “Os filhos da guerra colonial: pós-memória e representações” aprofunda, assim, o tema da guerra colonial a partir das memórias dos filhos dos ex-combatentes. Um dos investigadores principais deste projecto será, precisamente, António Sousa Ribeiro que aceitará orientar a presente tese.

Os outros fragmentos descritos resultaram do próprio processo de escrita, do tema em específico que ajuda a filtrar tudo o que é, ou parece ser, relevante para o assunto em questão. O Nobel da Literatura e o contacto com o artista cujo trabalho será objecto de estudo. E porquê Daniel Blaufuks? Quase que consigo ouvir o meu coorientador, Manuel Portela, a inquirir-me com a mesma precisão com que me corrige o inglês. Eu explico. Uma amiga falara-me de uma exposição que vira, havia aquela série impressionante de fotografias na Colecção Berardo. A cunhada tinha dois livros do artista, os quais me emprestou. Um deles era o *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*. Esta leitura e o seminário sobre pós-memória decorreram na mesma altura. Ou pelo menos foi assim que aconteceu na minha memória, fazendo com que *Sob Céus Estranhos* ganhasse subitamente outro subtítulo, o de *Trabalho de Pós-memória*.

Foram muitos dias, muitos meses e muitas horas de leitura, de escrita, de pesquisa, de

análise de imagens, de fotografias. Mudei de casa, fiz uma grande viagem, fui tia e mãe. As estações mudaram um par de vezes, ganhei dois ou três cabelos brancos, engordei e perdi peso. Os vizinhos mudaram, houve árvores deitadas abaixo, zangas e chatices na rua, mas os gatos continuam os mesmos. Uma amiga morreu. E o Natal já acabou e de repente passaram quatro anos e meio e eu nem sei bem para onde foi parar este tempo todo que passou e do qual pareço ter uma pálida imagem. Imagens. A memória é selectiva. E a pós-memória?

A escrita dobra a imagem. Daniel Blaufuks e a construção da pós-memória divide-se em duas partes, coincidindo com as duas obras de Blaufuks que analiso em maior profundidade: *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*, publicada em 2007, e *Terezín*, publicada em 2010. Ambas as partes contêm três capítulos que por sua vez se subdividem, exceptuando o último capítulo intitulado “Um impulso de arquivo”. No primeiro capítulo “Construindo uma pós-memória” procurei dar uma contextualização do conceito escolhido, as suas definições e o seu processo de construção. Este não é um constructo simples de explicar, são muitas as dúvidas que surgem, principalmente quando se tenta perceber as diferenças que existem entre pós-memória e memória. Nesta construção alinham-se conceitos intrínsecos à formulação de um trabalho de pós-memória, a sua relação com o trauma e a importância da fotografia como meio de transmissão. Os três primeiros subcapítulos desenrolam-se, pois, à volta da definição dada por Hirsch e por outros autores que adoptaram este conceito como ferramenta de trabalho. Apresenta-se o artista, cujo trabalho servirá de exemplo para utilizar a pós-memória como instrumento de análise e que permitirá testar ou dar algumas luzes sobre a sua validade empírica. Analisa-se de forma mais detalhada a origem da ideia de trauma e algumas das maiores críticas dirigidas ao postulado teórico de Marianne Hirsch. Entretanto reflectiu-se sobre *Traum*, um trabalho feito por Blaufuks em 2006, no contexto da transmissão geracional do trauma pós-memorial. Aqui, introduzem-se algumas definições caras ao trabalho de pós-memória, como a ligação estreita entre a memória individual e a memória colectiva, tal como a ideia de *trabalho de memória*, um termo teorizado por Annette Kuhn que servirá de apoio à própria definição de Hirsch. O segundo capítulo diz respeito à geração pós-memorial ou a geração da pós-memória, a sua abrangência e características. Integrada nesta geração e relevante para a tese é o grupo de artistas e escritores que fazem um trabalho pós-memorial. Hirsch avança com alguns nomes e eu sugiro outros que serão importantes para o curso da análise proposta. Qual a relação entre Blaufuks e esta geração pós-memorial? Porque considere o artista português um elemento desta geração? Estes serão os tópicos principais do subcapítulo 2.2. intitulado “Daniel Blaufuks e a geração pós-memorial”. Após esta leitura foi possível distinguir algumas características presentes nesta denominada geração pós-memorial, algumas discutidas por Hirsch. Estas particularidades presentes na produção artística e literária de autores pós-memorais, na qual se inclui os trabalhos de Blaufuks, vão ser tomadas em conta no decurso do texto. O capítulo 3 foca a fotografia como meio privilegiado da pós-memória. Que características da fotografia fazem com que esta assuma uma importância tão grande para a pós-memória? De que forma é que os

artistas e os escritores pós-memoriais usam este meio nas suas produções? Tanto este capítulo como os seus sub-capítulos procuram dar uma resposta a estas questões, semeando outras no processo. A melhor maneira de tentar compreender o valor e o destaque deste *medium* no trabalho pós-memorial será, então, analisar uma obra que caiba nas definições propostas por Hirsch e no qual a fotografia tenha um papel principal. Como exemplo foi escolhido *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* de Daniel Blaufuks. Nos subcapítulos que se originaram a partir da análise deste trabalho visual foram tomados como vectores de leitura três tópicos que se encontram presentes, também, na própria produção artística e literária da geração pós-memorial: o álbum de família, a memória privada e a memória pública ou colectiva e uma ideia de exílio.

A segunda parte, intitulada “A escrita dobra a imagem” olha mais de perto para a relação entre a literatura e os trabalhos de Blaufuks, principalmente para a influência que dois escritores, também pertencentes à geração pós-memorial, têm sobre o percurso do artista português. Desta forma, no capítulo I discute-se a importância da escrita e dos escritores no mundo artístico de Blaufuks que servirá de introdução para a análise detalhada de *Terezín*, uma obra que encontra a sua origem a partir de uma imagem encontrada em *Austerlitz* do escritor alemão W.G. Sebald. Tal como em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*, adoptaram-se alguns tópicos de orientação para a leitura de *Terezín* e que se ligam à própria concepção da obra artística. No segundo capítulo debruçei-me sobre as ligações que podem ser estabelecidas entre a produção de Daniel Blaufuks e a escrita de W.G. Sebald e de Georges Perec. Do conjunto de elementos que foi possível descortinar entre estes três autores, todos pertencentes à geração da pós-memória, destaca-se o *impulso de arquivo*, termo cunhado por Hal Foster e que servirá de apoio teórico ao trabalho pós-memorial desenvolvido por Hirsch. Será este *impulso de arquivo* o tema e objecto do terceiro e último capítulo.

Por último, em jeito de advertência ao leitor, importa esclarecer que as imagens às quais se faz referência ao longo do texto se encontram no final da presente tese sob a forma de um arquivo/álbum.

Alterando o título a uma imagem, altera-se o seu significado. A escrita dobra a imagem. Gosto de o experimentar.

Daniel Blaufuks

ó memória, inimiga mortal do meu descanso

Ruy Belo

Parte I
A construção da pós-memória

I. Construindo uma pós-memória

While it is the individual who remembers, remembering is more than just a personal act.

Barbara A. Misztal¹

Marianne Hirsch postula um conceito em torno do que significa crescer numa família na qual um ou mais elementos são sobreviventes² do Holocausto³. A autora invoca a sua experiência como filha de dois sobreviventes para construir um *corpus* teórico que tem em conta a noção de trauma e a sua hipotética transmissibilidade, cabendo à família o papel instrumental desta transmissão.

Para os sobreviventes de eventos colectiva e culturalmente traumáticos, como é o caso do Holocausto, a memória não se assume somente como um acto de recordação ou de evocação do passado, mas também como um acto de luto, frequentemente marcado por sofrimento, desespero e raiva. Segundo Hirsch (1996), o sofrimento consequente não atinge apenas os indivíduos que testemunharam em primeira mão tais eventos, mas também os seus descendentes, introduzindo o conceito de “pós-memória”.

Pós-memória descreve, assim, o relacionamento que a geração posterior àquela que vivenciou um evento traumático tem com tal experiência. Desta forma, a segunda ou terceira geração *lembra-se*, não porque esteve lá, mas porque estando imersa numa determinada narrativa familiar é-lhe transmitido o trauma experienciado pela 1^a geração, nomeadamente, através de histórias, imagens e comportamentos familiares:

[...] postmemory characterizes the experience of those who [...] have grown up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are displaced by the powerful stories of the previous generation, shaped by monumental traumatic events that resist understanding and integration. It describes as well the relationship of the second generation to the experiences of the first—their curiosity and desire, as well as their ambivalences about wanting to own their parents’ knowledge. (Hirsch, 2001: 221).

¹ (2003: 6).

² A definição de sobrevivente de Holocausto que será usada ao longo do presente texto tem em conta a noção proposta por Stein (2009), e que compreende os judeus que viveram sob a ocupação nazi durante a Segunda Guerra Mundial e que sobreviveram. Esta definição abrange, assim, não só aqueles que viviam na Alemanha, na altura da guerra, como em qualquer país posteriormente ocupado pelas forças nazis. Também compreende judeus que foram internados em campos de concentração, aqueles que permaneceram escondidos e os que lograram fugir para outros países antes de a possibilidade de fuga ser praticamente impossível.

³ Diversos autores apresentam problemas na utilização do conceito de *Holocausto* dada a sua evocação do divino e do sagrado (Mandel, 2001), pressupondo uma ideia, derivada da sua etimologia, de sacrifício expiatório (Ribeiro, 2008). Optou-se, contudo, pela decisão de empregar esta expressão no presente texto pelo facto de esta palavra se encontrar “firme e inerradicavelmente instalada no uso corrente.” (*op. cit.*: 7).

As recordações dos eventos ocorridos e vivenciados pela primeira geração são assim actualizados nos seus descendentes através das memórias transmitidas pelos pais e/ou pelos avós sob a forma de histórias, narrativas, comportamentos e imagens. Crescer com tais recordações respeitantes a acontecimentos que não foram vividos pelo próprio, mas que, de toda a forma, fazem parte da sua memória, transformam e moldam toda uma geração pós-memorial: “These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation.” (Hirsch, 2008: 107).

O conceito de pós-memória é distinto do de memória ao colocar a tónica no distanciamento temporal, no deslocamento e no “pós” ou “após”. Tal como noutros conceitos com o mesmo prefixo, pós-memória caracteriza-se por um olhar retrospectivo de forma a contextualizar um presente, demarcando-se de uma ruptura radical e aliando-se a uma aporia que balança entre a continuidade e a quebra. O conceito de pós-memória distingue-se do de memória através de uma ideia de imaginação e de criação que caracteriza a ligação da pós-memória a um passado, ao invés de um acto de recordação presente na memória. Este processo parece exigir sempre uma forma de ligação ou de conexão, criando e imaginando onde não se pode reparar nem recordar, ao mesmo tempo que se faz o luto pelo destruído. Um luto que, no entanto, não pode ser nunca concluído ou finalizado. Pós-memória não é, pois, sinónimo de memória, daí o prefixo, aproximando-se antes da memória de *forma afectiva*. Citando Eva Hoffman, Hirsch (2008) defende a força destas “memórias herdadas” (107), feitas de imagens e de silêncios, de uma linguagem familiar que é também corporal, e que constituem a substância da pós-memória. A linguagem familiar é entendida aqui como uma forma de expressão que contempla um conjunto de sintomas provenientes de uma experiência verdadeiramente traumática: pesadelos, lágrimas, doenças, males que constituem a herança das condições terríveis a que a primeira geração esteve sujeita durante os anos de perseguição:

The language of family, the language of the body: nonverbal and noncognitive acts of transfer occur most clearly within a familial space, often in the form of symptoms. It is perhaps the descriptions of this symptomatology that have made it appear as though the postgeneration wanted to assert its own victimhood alongside that of the parents. (Hirsch, 2008: 112).

Na formulação da pós-memória, a família manifesta-se, assim, como um dos principais meios de transmissão da memória, possibilitando uma transmissão inter-geracional da memória. Hirsch (2008) distingue entre transmissão inter-geracional e intra-geracional ou transgeracional da memória associando esta última com uma ideia de identificação ou de reconhecimento por afinidade. Nesta identificação, reconhecimento ou olhar por afinidade⁴ radica uma concepção de carácter colectivo, um alargamento do círculo pós-memorial para além dos descendentes dos sobreviventes dos eventos traumáticos. Enquanto a transmissão transgeracional

4 *Affiliative look*, no original (Hirsch, 1996).

ou intra-geracional da memória se pode explicar através de uma estrutura de transmissão horizontal – pressupondo uma identificação por afinidade entre indivíduos da mesma geração ou contemporâneos dos descendentes dos sobreviventes – a transmissão inter-geracional tem em conta uma transmissão de conhecimento dentro de uma família, de geração para geração.

Desta forma, a pós-memória pode ser descrita como uma *estrutura de transmissão inter e transgeracional do conhecimento e da experiência traumática*. Nesta estrutura de transmissão inter e transgeracional que caracteriza a pós-memória são destacados três elementos considerados fundamentais: memória, família e fotografia.

O processo de pós-memória coloca a vida familiar num imaginário colectivo associado a arquivos de histórias e imagens públicas que são partilhadas e que afectam a transmissão das lembranças familiares e individuais. Não é, pois, de estranhar que, de acordo com Hirsch (2008), muitas das expressões artísticas dos descendentes de sobreviventes e vítimas do Holocausto utilizem o idioma familiar, uma espécie de *língua franca* que irá permitir a identificação e o reconhecimento por parte de um público que não tem ligações óbvias aos sobreviventes dos acontecimentos traumáticos ou aos seus descendentes, facilitando assim, uma transmissão transgeracional da memória.

De forma a ilustrar a formulação do processo de pós-memória, Hirsch (1996) apresenta o *Holocaust Memorial Museum* em Washington, nos Estados Unidos. Na perspectiva da autora, este museu destina-se não só aos descendentes dos sobreviventes e vítimas do Holocausto, como a todos aqueles que não tendo ligações directas aos eventos em si, sentem vontade de conhecer e saber mais sobre um passado que inevitavelmente diz respeito a todos nós, que viemos depois:

At its best, I would argue, the museum would elicit in its visitors the desire to know and to feel, the curiosity and passion that shapes the postmemory of survivor children. At its best, it would include all of its visitors in the generation of postmemory. The museum's architecture and exhibits aim at just that effect: to get us close to the affect of the event, to convey knowledge and information without, however, attempting any facile sense of re-creation or reenactment (668).

A forma que o *Holocaust Memorial Museum* encontrou para conseguir transmitir um pouco do mundo entretanto desaparecido, de uma cultura praticamente destruída e de toda a violência que se abateu sobre aqueles que foram perseguidos pelo regime nazi, processou-se através de exposições fotográficas com imagens que tentam retratar estas mesmas vidas e culturas, possibilitando, para Hirsch (1996), a consideração da importância da fotografia no trabalho de pós-memória. As fotografias são frequentemente lidas como evidências, como traços de um passado, estabelecendo ligações materiais – são ícones e índices –, tanto com esse passado perdido, como com as pessoas que não sobreviveram e que se encontram representadas fotograficamente. Trata-se do *ça a été* mencionado por Roland Barthes, e que Hirsch invoca para reforçar

a ligação entre memória e pós-memória facilitada pelo registo fotográfico. Desta forma, a fotografia assume-se como um *medium* particularmente valioso para a noção de pós-memória.

A exposição intitulada *Tower of Faces* presente no *Holocaust Memorial Museum* é descrita como um álbum familiar cujas fotografias e legendas são reconhecidas na sua convencionalidade e familiaridade por todos aqueles que têm ou não uma ligação aos eventos retratados. Estas fotografias tornam-se, então, do domínio do conhecido e do familiar, permitindo simultaneamente um olhar por afinidade e um olhar familiar que possibilita uma interligação colectiva, transformando estas histórias individuais numa história de memória colectiva e alargando, deste modo, o círculo pós-memorial. Este reconhecimento explica-se através das próprias características do álbum de família: qualquer pessoa terá na sua posse uma fotografia semelhante àquelas que se podem encontrar na instalação *Tower of Faces*. São imagens fotográficas que mostram um mundo antes da guerra, um mundo onde famílias judias comemoram despreocupadamente um aniversário, um casamento, uma reunião familiar.

As imagens fotográficas que sobreviveram à devastação do Holocausto e aos seus próprios sujeitos constituem uma espécie de emanção fantasmagórica, ao mesmo tempo que evocam um passado e/ou um mundo irrecuperável:

They enable us, in the present, not only to see and to touch that past but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic “take.” The retrospective irony of every photograph, made more poignant if violent death separates its two presents, consists precisely in the simultaneity of this effort and the consciousness of its impossibility. (Hirsch, 2008: 115).

Este lado fantasmático é característico de todas as fotografias que retratam pessoas que já morreram. Contudo, quando se sabe dos eventos que conduziram aquelas pessoas à morte, quando se conhece a dimensão violenta da morte que as levou, as fotografias das vítimas do Holocausto parecem assumir um aspecto suplementar de horror, traduzindo aquilo que Nadine Fresco observa sobre qualquer imagem fotográfica que retrate uma família ou uma comunidade judaica antes da guerra:

La destruction avait été telle que pas une image ne subsistait de la vie juive d’avant la guerre qui ne fut désormais grevée, entachée, marquée par la mort. [The destruction was such that not an image was left from the Jewish life before the war that was not in some way encumbered, tainted, marked by death]. (apud Hirsch, 1996: 662).

Como se a fotografia pudesse testemunhar a sua própria violência, uma violência que não é visível mas que é percebida através do carácter indicial da imagem fotográfica que, desta forma, se assume como documento e arquivo de um corpo destruído.

Enquanto as fotografias (históricas) que registam um evento traumático autenticam a existência de um passado, ao mesmo tempo que as próprias características formais da imagem fotográfica – a sua bidimensionalidade, por exemplo –, realçam uma certa des-realização e uma distância intransponível, as fotografias que encontramos nos álbuns de família – chamemos-lhes *fotografias familiares* – parecem diminuir esta distância, promovendo então, um reconhecimento por afinidade, um efeito no observador que nada tem a ver com as imagens públicas de atrocidades, por exemplo. Assim que se olha para uma fotografia familiar que regista um mundo desaparecido, procura-se, não só, conhecimento e informação, mas também uma ligação que se caracteriza como afectiva e íntima. Recorrendo a Walter Benjamin, Roland Barthes e Georges Didi-Huberman, o poder da imagem fotográfica perante o olhar do observador é destacado como algo que lhe permite sentir-se chocado, tocado ou ferido, trespassado e despedaçado. Citando Jill Bennett, Hirsch (2008) sublinha a ligação da visão à memória afectiva, explicando que as imagens têm a capacidade de provocar no espectador ou no observador não só reacções físicas, como de carácter emocional. São fotografias que tocam o observador que sente, para além de (apenas) ver a imagem, promovendo desta forma uma resposta empática no sujeito.

*

Introduzindo, desta forma, o conceito de pós-memória, pretende-se discutir nas secções seguintes do presente capítulo aquilo que, porventura, tem originado mais controvérsia à volta deste constructo e que diz respeito à questão da transmissibilidade do trauma. Marianne Hirsch encontra inspiração na construção psicanalítica de trauma, seguindo Cathy Caruth e valendo-se das suas próprias experiências enquanto elemento da segunda geração. Por outro lado, é a própria autora quem admite a insuficiente teorização do conceito para conseguir explicar muitas das dúvidas e questões que vão surgindo à medida que o processo de pós-memória vai tomando forma e ganhando adeptos. Importa pois, perceber quais as suas principais fraquezas e as suas maiores forças, fazendo um levantamento das maiores críticas à ideia de pós-memória. Mas antes, parece lógico começar pela apresentação do artista visual cujo trabalho irá ser tomado como exemplo para reflectir sobre a ponderabilidade do constructo de Hirsch, tentando averiguar de que forma o conceito de pós-memória permite ler e/ou analisar determinadas obras visuais que incorporam elementos relacionados com períodos da história mundial caracterizados pela sua elevada carga traumática.

I.1. Daniel Blaufuks

Os temas tratados por Blaufuks não são indiferentes à sua história familiar. Nascido em Lisboa no ano de 1963, Daniel Blaufuks é neto de refugiados judeus alemães e polacos. Enquanto os avós de origem polaca chegaram a Portugal nos anos 20, os avós alemães instalaram-se em Lisboa pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial. Declarando que “depois de Auschwitz somos todos judeus” (em Seixas, s/d: s/p), o artista português afirma sentir-se judeu desde sempre, tanto mais que o judaísmo dos avós maternos é a razão pela qual Blaufuks nasce em Portugal, a razão pela qual dá mais atenção ao que se passa no mundo, ao que acontece com outras minorias:

O Holocausto reforçou essa filiação histórica. O meu avô viveu amargurado por ter sido posto de lado, por ter sido posto fora de uma comunidade a que ele julgava pertencer e onde se sentia perfeitamente integrado, e que era a comunidade alemã, não a judaica. Isso foi o que mais os surpreendeu! (*op. cit.*).

A sua formação de base fez-se entre o AR.CO em Lisboa e o Royal College of Art em Londres. Foi fotógrafo *freelancer* no semanário *Blitz* e a partir de 1990 começa a trabalhar para o jornal *Independente*, realizando no mesmo ano uma exposição individual na Galeria Ether. De acordo com Sérgio Mah (2006), esta exposição revela já um interesse pela autobiografia, pela viagem e pela fotografia como experiência capaz de mudar o mundo. Blaufuks assume uma tendência literária presente nas suas fotografias com um natural lado autobiográfico, fotografias que conduzem às histórias que o artista pretende contar e às suas próprias experiências, como as viagens que realiza e que percebe como uma espécie de busca, ou como uma procura que também encontra na fotografia: “Os verdadeiros viajantes, tal como muitos fotógrafos, sabem que não vão encontrar aquilo que procuram. O que lhes interessa é a experiência, é o percurso.” (*op. cit.*: s/p).

Neste percurso através da imagem o artista sublinha a importância que dá à história da fotografia e às imagens dos outros, que muitas vezes utiliza nos próprios trabalhos, uma apropriação assumida e explicada através do fascínio e sedução que estes trabalhos e artistas despertam em Blaufuks. Talvez seja um pouco à semelhança de Barthes (1975) quando este refere que não sabe exactamente porque é que determinadas imagens o perturbam, avançando com a possibilidade da “ignorância própria do fascínio” (9), para logo rematar com as imagens da sua juventude como aquelas que mais o interessam e perturbam. Do mesmo modo, nos trabalhos de Blaufuks encontramos amiúde imagens antigas, porventura, imagens (-ícone) da sua juventude. Em *Combo* (2004) os objectos que se observam são deste tipo de imagem, imagens

icónicas de artistas ligados à música e ao cinema, como Elvis Presley, Bob Dylan, Jean Seberg, figuras pertencentes à memória afectiva de uma determinada geração.

É com essas imagens que voltamos a ouvir um clássico-nostalgia de Bob Dylan numa sequência de “clipes domésticos”, visualmente remisturados por assim dizer. O princípio da produção caseira, e também o da edição de autor, dá-lhes uma qualidade íntima, quase privada. Afinal, muito se revela pela nossa biblioteca, pelos nossos alinhamentos de canções, pelas nossas antologias. (Blaufuks e Lopes, 2004: s/p).

Imagens que permitem, como Diogo Lopes refere, conhecer um pouco mais sobre o autor sem que, no entanto, nos deixe aproximar em demasia. Daí a inclusão dos “objectos para ver imagens” nesta exposição, dispositivos que construiu em conjunto com o arquitecto João Mendes Ribeiro para *Coimbra, capital da cultura* um ano antes. Estes objectos permitirão, porventura, ajudar aquele que observa a *ver melhor* ou a focar a visão nesse outro lugar do passado onde reside a memória afectiva do artista. Segundo Hirsch (2008), o trabalho da pós-memória tem em conta a prática da citação e da mediação, caracterizando-se por um olhar em retrospectiva definindo o presente em função de um determinado passado. Nesta prática da citação parece estar integrada uma das técnicas mais frequentes no trabalho de Blaufuks, a de re-fotografar e/ou re-filmar imagens que não são da sua autoria. Poder-se-ia falar de uma “autoria partilhada” nas palavras de Gisbourne (2008: 85), na qual se usa um texto literário, um título, uma canção, uma fotografia ou uma descrição de uma fotografia, um filme ou partes de um documentário para construir a sua própria obra. Isto parece também ligar-se à própria ideia da memória privada, uma memória que individual se constrói, se forma, a partir de maiores enquadramentos, a partir de uma memória pública. Uma obra que se constitui a partir de outras obras. De facto, uma das características do trabalho de pós-memória assenta nesta espécie de reutilização de imagens públicas, imagens icónicas que são do conhecimento de um público mais alargado e que são usadas pelos agentes de pós-memória de forma a articular as suas próprias memórias privadas. Usando informação veiculada publicamente, informação que faz parte de um imaginário colectivo, de uma cultura de massas, o agente de pós-memória reinveste as memórias familiares, integrando-as e assimilando-as de uma forma que parece ser inseparável deste conhecimento público.

É nesta espécie de eixo entre o público e o privado que encontramos constantemente na obra de Blaufuks objectos, fotografias e palavras que remetem para um *re-memorar* do passado que pode estar inscrito na aparente inocência de fotografias de infância, numa certa convencionalidade dos álbuns de família ou mesmo em imagens que reflectem os acontecimentos que fazem parte, não só da história do nosso país, como da própria história mundial. Um agente de pós-memória pegará inevitavelmente em memórias dos outros, das suas experiências, invocando-as, recordando-as, retirando-as da sombra dos seus passados. Actualizando-as no presente. Blaufuks explica o processo de re-fotografar como uma “necessidade técnica”

(*apud* Mah, 2006: 3), uma forma de *olhar* para o passado (são habitualmente fotografias e imagens antigas) à luz do presente (porque quase sempre acrescenta algo), ligando o artista ao conceito de pós-memória. Nesta investida ao passado com os pés assentes no presente, Blaufuks pode ser encarado como um artista-historiador (van Alphen, 2001), um artista-arquivista (Foster, 2004), um artista visual que investiga e produz um trabalho de memória (Kuhn, 2010), apresentando, como o próprio diz, “uma memória de uma memória de outra memória” (*apud* Mah, 2006: 3) e que pode ser a caracterização perfeita do que significa ser um elemento de terceira geração pós-memorial. Na relação íntima com a memória, com o documento e com o arquivo, Blaufuks alia a fotografia à literatura e ao cinema, sublinhando uma escrita feita de luz que é a própria concepção da fotografia.

Basta ler alguns dos títulos dos seus trabalhos para perceber que a literatura tem sido fundamental no percurso do artista português. Autores como Paul Bowles, Bruce Chatwin ou W.G. Sebald mostram-se influentes através, por exemplo, de uma ideia de exílio, a que Blaufuks não é indiferente, tendo em conta a sua história familiar. É esta história que se sente compelido a contar e que dá origem, primeiro, a um documentário intitulado *Sob Céus Estranhos* (2002), e mais tarde a um livro com o mesmo título e que incluirá o documentário realizado anteriormente. Por outro lado, é frequente a adoção, por parte do artista, de títulos de conhecidas obras literárias – *Sob Céus Estranhos* (Ilse Losa), *O Ofício de Viver* (Cesare Pavese), *Viagens com a minha tia* (Graham Greene) –, para além dos escritores que aparecem invocados no seu percurso artístico.

Numa entrevista dada a Maria João Seixas (s/ data), Blaufuks caracteriza-se como um “fixador de instantes” e como um “caçador de mariposas”, usando, respectivamente, expressões de Mário de Sá Carneiro e Teixeira Gomes. Não será por acaso a citação dos dois escritores portugueses, dada a influência da literatura nos seus trabalhos, mas não deixa de ser curioso que nesta identificação com o caçador de mariposas, o fotógrafo invoque também outro muito conhecido caçador de borboletas, Vladimir Nabokov, autor de *Lolita* e de *Speak, Memory*. Ou talvez estas mariposas sejam, afinal, daquela espécie de que fala Roland Barthes em *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*⁵, personagens e paisagens presas na imagem imóvel que é a fotografia, “anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas” (2006 [1980]: 65). De resto, são várias as evocações em torno de Barthes e que se encontram presentes nos trabalhos de Blaufuks. A forma como o fotógrafo português compõe o seu livro *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* (2007), através da descrição da sua família exilada em Portugal, com as fotografias dos seus avós, da sua mãe, do seu irmão e dele mesmo enquanto criança, lembra a própria composição do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*⁶, cuja primeira parte é feita de descrições e fotografias da família de Roland Barthes (1975).

Em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* (2007), Blaufuks conta que cresceu no

⁵ No original, *La Chambre Claire (Note sur la photographie)*. Todas as referências a esta obra serão feitas a partir da tradução portuguesa.

⁶ No original, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Todas as referências a esta obra serão feitas a partir da tradução portuguesa.

mesmo prédio dos avós. Com eles passava o serão e com eles tomava as refeições, crescendo ao som de histórias, em redor de objectos e entre memórias que, não sendo suas, não deixaram por isso de ser integradas e adoptadas como parte da sua identidade. Esta transmissão de memórias e de histórias mediadas pelo inevitável objecto fotográfico, que acompanha os seus dias desde cedo, encontra-se presente em grande parte da sua obra que, reflectindo sobre a memória na sua complexidade intrincada, se revela multimediada, fazendo conjugar várias formas de expressão – o filme-documentário, a instalação, o vídeo – para além da fotografia e do livro. E são muitos os livros do autor. De facto, Blaufuks considera o livro como o melhor espaço para ver imagens (Mah, 2006). Esta ideia realça a importância que o fotógrafo português atribui à literatura, à narrativa e às histórias que podem nascer e ser desencadeadas através da seriação das imagens fotográficas. Para Blaufuks as imagens são pensadas em conjunto, tanto na relação que se estabelece entre elas como no próprio contexto em que se encontram inseridas. Um livro com imagens fotográficas que o leitor pode folhear servirá então como dispositivo narrativo facilitando a produção de memória através da fotografia. Por outro lado, o livro também pode ser pensado como espaço expositivo, como um museu alternativo, cujas imagens “penduradas” nas folhas não só obedecem a uma disposição e a um enquadramento planeados pelo autor, como aproveitam a disponibilidade e o tempo subjectivo que o livro permite para um outro tipo de leitura e de reflexão por parte do leitor.

O vídeo e o cinema são também meios que Blaufuks utiliza com frequência e que possibilitam o contar de histórias através de um conjunto de recursos que a fotografia não permite. Este tipo de suportes é utilizado por Blaufuks de forma paralela à fotografia, tornando-o mais do que um fotógrafo, um artista visual ou como o próprio diz “um fazedor de imagens” (*op. cit.*).

Tal como Robert Frank, por quem nutre grande admiração (*op. cit.*), Blaufuks tem feito documentários onde a fotografia, a autobiografia e o mundo por onde se desloca aparecem como os maiores protagonistas. A sua primeira média metragem *Life is not a Picnic* (1998) é uma viagem pelos Estados Unidos da América, mais especificamente pela paisagem de Nova Iorque ao Texas, focando especialmente “the american way of life” com os seus restaurantes de *fast food*, dos motéis de beira de estrada aos *drive-ins*, casinos e casas pré-fabricadas. Mais tarde fará um projecto semelhante, mas desta vez através da paisagem portuguesa em *Um pouco mais pequeno que o Indiana* (2006) onde os motéis e os casinos norte-americanos dão lugar a pensões e a piscinas expostas à beira da estrada. Este é um documento visual de um país deprimido através dos olhos desconsolados de um fotógrafo que aqui veste o fato de realizador para fazer aquilo que ele refere como “um falso *road movie*” (Blaufuks e Câmara, 2006: s/p), porque parte de um desencanto ou parte com um desencanto. Um filme que figura para o seu autor como uma “reclamação” daquilo em que o país se tornou:

Acho que chegou a altura de pegarmos nos nossos direitos, que é reclamar. As manifestações não têm de ser só de 10 pessoas. E que elas se manifestem não só porque estão a perder o dinheiro delas, mas

porque estão a perder uma árvore ou um edifício. Porque é que as pessoas que estiveram presas pela Pide não fizeram algum peso para que o edifício não fosse deitado a baixo? São sítios de memória, são sítios importantes. Sem memórias deixamos de ser um país, somos apenas uma região. Ainda mais pequena do que o Indiana... (*op. cit.*: s/p).

Mas é com o filme-documentário *Sob Céus Estranhos* (2002) que a crítica social e histórica a Portugal ganha outra dimensão ao focar um assunto do qual pouco se fala, e que insinua as ligações do país e de Salazar à Alemanha nazi. Num tom abertamente autobiográfico, Blaufuks folheia-nos o seu álbum de família contando a história do exílio forçado dos seus avós maternos em Portugal em estreita relação com a história do país neutral (a Neutrália de Arthur Koestler, segundo Blaufuks [2007]) governado por Salazar. Este trabalho será continuado e aumentado com a publicação em 2007 de *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* com as imagens incluídas no documentário e outros objectos visuais que resultaram do trabalho de pesquisa conduzido pelo artista. De acordo com Crespo (2007), o trabalho que é produzido torna-se difícil de classificar porque não é apenas um livro ou um filme, é um filme, um livro, um registo e um arquivo. Esta hibridez conseguida parece ir ao encontro da tendência do artista de ligar a fotografia a outras áreas artísticas com as quais pode potenciar e multiplicar os significados e os sentidos das narrativas que pretende transmitir.

Em *O Arquivo, The Archive* (2008), Blaufuks refere-se ao vídeo como uma imagem fotográfica com tempo e movimento, cuja descodificação é semelhante à fotografia. Contudo, é na fotografia ou na série de imagens fotográficas que compõem os seus livros (-catálogo) com o movimento em suspenso ou retardado – de acordo com a rapidez com que cada leitor vira a página – que essa descodificação se torna aberta a múltiplas narrativas. Aquela que segue a história narrada pelo autor e todas as outras que o leitor pode encontrar a partir desta.

Para Sontag (1979), a fotografia permite congelar o tempo, dando a hipótese àquele que possui a imagem fotográfica de controlar a realidade, de pará-la no tempo. As fotografias de família encontradas em *Sob Céus Estranhos* parecem garantir a presença dos entes queridos do autor num momento eternizado não só pelo *take* fotográfico como pelo próprio trabalho de Blaufuks ao incluí-las em filme e em livro. A fotografia enquanto dispositivo tecnológico que faz uso de um estatuto indicial ao expor uma relação poderosa entre a imagem e o referente oferece a promessa de aceder ao próprio evento (Hirsch, 2008). Isto faz da fotografia o meio, por excelência, do trabalho de pós-memória, ao estabelecer essa ligação do presente ao passado. Mais do que documentos escritos ou testemunhos orais, as imagens fotográficas funcionam como “emanações fantasmáticas de um mundo irremediavelmente perdido” (*op. cit.*: 115, tradução minha). Desta forma, ao apresentar Portugal sob a forma de imagens e documentos da época, juntamente com as fotografias dos avós, Blaufuks parece cumprir eficazmente aquilo que Hirsch caracteriza como trabalho pós-memorial: um trabalho que “reactiva e reincorpora” (*op. cit.*: 111, tradução minha) memórias públicas e de arquivo ao investi-las através de

mediações estéticas com forte cunho pessoal e familiar. Isto quer dizer que as experiências da primeira geração não são apenas resgatadas do esquecimento, como são transmitidas a quem tenha um ouvido empático, “participantes menos directamente afectados” (*op. cit.*: 111) e que acabam por se incluir na geração pós-memorial. Comenta Blaufuks numa entrevista recente:

“Não é por acaso que trabalho sobre temas como o Holocausto (tem que ver directamente com a minha família) [...] A memória também tem um prazo de validade [...] o que é perigoso porque acabamos por voltar sempre aos mesmos sítios.” (Blaufuks, Caiado e Treno, 2014: 63).

Talvez para prevenir o retorno “aos mesmos sítios” do passado ou o retorno desses escusos sítios, Blaufuks insista numa necessária transmissão que confere importância à fotografia como meio de excelência para a memória: “No fundo, é isso que me interessa, a transmissão ao longo dos tempos que, no fundo, é a memória: utilizar vários métodos fotográficos para combinar a memória de todos esses tempos. [...] a montagem para mim é [...] uma ideia de transmissão: de mim para quem vai ver e também geracional.” (*op. cit.*: 57). E esta ideia de transmissão é sublinhada especialmente em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* (2007), não só quando descobrimos o gosto pela fotografia do avô de Blaufuks, como pela própria composição da obra, parte fotografia e filmes de família (da autoria do avô Herbert), parte documentos encontrados em arquivos, jornais, postais que passaram de geração em geração, fazendo de Blaufuks um verdadeiro portador de memórias.

Um portador de memórias será, então, alguém que transmite as memórias de outrem, será um agente de pós-memória cuja responsabilidade é, de acordo com Hirsch (2008), garantir que o conhecimento dos eventos seja transmitido às gerações futuras. Este conhecimento tem sido expresso sob diversas formas artísticas por diferentes actores unidos e ligados por algo muito poderoso e que os torna pertencentes a uma geração pós-memorial: a “memória secundária” de um trauma não vivido que necessita de ser elaborado. O dispositivo que permite unir a geração do Holocausto à geração que vem depois é a fotografia, dado que esta é uma tecnologia cujas características oferecem, então, uma promessa de acessibilidade ao passado e com este, ao próprio evento. A fotografia é, pois, um meio poderoso de transmissão dos acontecimentos trágicos e violentos ocorridos no passado ao mesmo tempo que apela a uma narrativa ancorada no olhar subjectivo do seu observador. Blaufuks parece proceder a esta transmissibilidade ao criar *Terezín* que publicará em 2010. Partindo de uma fotografia encontrada, por sua vez, num trabalho pós-memorial, o artista português narra uma viagem ao antigo campo de concentração de Theresienstadt ao mesmo tempo que explica as origens e a história desta cidade fortificada situada a norte de Praga, na República Checa. Imagens de arquivo da cidade e depois enquanto campo de concentração são inseridas em conjunto com as fotografias mais recentes e tiradas por Blaufuks. Ao fazer confluir passado e presente (ou passado mais recente) através destas imagens fotográficas, Blaufuks re-activa e re-incorpora aquilo que Hirsch designa de “estruturas sociais e/ou nacionais e de arquivo e/ou culturais de

memória” e que caracteriza todo o trabalho de pós-memória:

Postmemorial work, I want to suggest – and this is the central point of my argument in this essay – strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less directly affected participants can become engaged to the generation of postmemory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone. (Hirsch, 2008: 111).

Tal como em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* (2007), Blaufuks adiciona ao material fotográfico documentos de arquivo, um filme-documentário, imagens de objectos e páginas de um diário. Se no trabalho anterior essa narrativa tinha sido impulsionada pela leitura do diário de Herbert August, em *Terezín* (2010) seguimos a história de Ernst K. de quem conhecemos algumas páginas do diário. Ao incluir a narrativa de Ernst, Blaufuks faz uma ligação afectiva ao passado através da memória do jovem judeu inscrita nas páginas do diário e nos objectos que eram seus. Personalizando e exibindo imagens visuais da história o artista português consegue transmitir ao leitor toda a violência do ocorrido, confirmando o que Hirsch (2008) teoriza sobre a fotografia como um meio fundamental para a transmissão transgeracional do trauma.

Por outro lado, Blaufuks parte para o antigo campo de Theresienstadt obcecado com uma determinada fotografia, uma imagem que durante anos manteve na sua mente e sobre a qual escreverá em *Terezín* (2010) num capítulo intitulado, precisamente, “The photograph in my mind”. Se, para Cathy Caruth (1995), encontrar-se possuído por uma imagem (ou evento) é aquilo que caracteriza alguém traumatizado, então a questão da transmissibilidade do trauma, entendida por Hirsch (2008) como despoletadora do trabalho de pós-memória, torna-se relevante para analisar o trabalho artístico desenvolvido por Daniel Blaufuks.

1.2. A transmissão geracional do trauma

O processo de pós-memória pode ser encarado como uma consequência dos eventos traumáticos vivenciados por uma primeira geração e que são recordados pela(s) geração(ões) subsequente(s), e distinto do distúrbio de stress pós-traumático, graças à distância geracional que caracteriza a pós-memória. É devido à existência desta distância geracional que, para Hirsch (2008), o trauma da primeira geração pode ser elaborado (e resolvido, segundo a autora), pelas gerações vindouras.

A palavra trauma deriva do grego antigo e equivale a *ferida*, uma ferida infligida na mente que resulta de um choque emocional tão brutal que destrói mentalmente a continuidade temporal, do *self* e do mundo, manifestando-se posteriormente sob a forma de pesadelos e/ou *flashbacks*. Nesta perspectiva, um evento adquire um estatuto traumático devido a uma ideia de imponderabilidade, de uma não-assimilação do acontecimento por parte de quem o vive, ou seja, um evento tão incompreensível que não cabe nas estruturas de assimilação do indivíduo (Eyerman, 2013). Cathy Caruth (1996), um dos nomes mais influentes dos estudos teóricos sobre trauma, defende um efeito tardio (*belatedness*) das suas consequências e uma recuperação que passa pela narrativização do evento que o determinou. Esta ideia de trauma é desenvolvida a partir da conceptualização de Freud que a introduz num primeiro momento associando trauma à histeria, para mais tarde sofisticar o termo através da análise de vivências dos soldados na Primeira Guerra Mundial. Freud observou que muitos destes soldados, ao passar por momentos físicos e emocionalmente penosos decorrentes da experiência da guerra, vivenciavam um período de “atordoamento” no qual tudo parecia bem, e em que o indivíduo aparentava funcionar de forma habitual, isto é, de forma prévia à situação que motivaria o seu trauma. A este período Freud (1955 [1939]) chamou “latência”, uma etapa em que a amnésia e a repressão dos acontecimentos dolorosos impediriam que estes se tornassem conscientes e intrusivos na vida mental e emocional do indivíduo. Segundo Freud, não há propriamente uma duração específica para este período de latência, findo o qual determinará ou será determinado pela emergência dos efeitos da experiência original através de certos sintomas, tais como a prevalência de pesadelos ou outro tipo de comportamento disruptivo. Para Freud o trauma é uma ferida incurável cujas características passariam pela repetição e por uma espécie de congelamento no tempo que promoveriam a sua não-resolução (*op. cit.*).

A formulação de Freud sobre trauma e a sua teoria de *Nachträglichkeit* que defende um necessário período de latência para compreender determinadas experiências ocorridas no passado vai influenciar fortemente toda uma posterior investigação psicanalítica sobre a segunda geração que surge após o Holocausto. Segundo Anastasiadis (2012), estas

investigações mostram evidências de transmissão inter-geracional de experiências traumáticas, algo que ganhou o cunho de “traumatização transgeracional” (tradução livre de *transgenerational traumatization*). Também o conceito de Hirsch de pós-memória encontra-se relacionado com a formulação de trauma freudiano e influenciado pela teoria de Cathy Caruth, na qual o trauma emerge posteriormente aos eventos que irão determinar esse mesmo trauma, após um período de latência e através de sintomas intrusivos como pesadelos, *flashbacks*, etc. Hirsch transfere a ideia de latência para a sua teoria de pós-memória, realçando a posição dos descendentes dos sobreviventes do Holocausto na resposta ao trauma da primeira geração. Pós-memória descreve, assim, os processos da transmissão geracional das experiências traumáticas e das memórias daqueles que sobreviveram ao Holocausto para aqueles que vieram depois. O trauma na segunda geração caracteriza-se por ser antes de mais, um legado, um trauma não resolvido que foi transmitido pelos sobreviventes aos seus filhos. Este trauma, que Hirsch (2001) designa de *trauma pós-memorial*, identifica-se pela sua distância geracional e, deste modo, por um estabelecimento tardio (*belated*), e pelo seu carácter testemunhal. Desta forma, é na segunda geração que o trauma se manifesta por completo, que o trauma é revelado, fazendo com que seja esta geração aquela que tem de lidar com os conflitos traumáticos que pertencem aos sobreviventes. Em *The Generation of Postmemory* (2008), Hirsch refere-se a esta relação inter-geracional, uma relação muito particular que não exclui os filhos dos perpetradores e dos *bystanders*⁷, também eles a braços com as acções empreendidas pelos seus pais. Os filhos dos sobreviventes, sejam eles descendentes das vítimas ou descendentes dos perpetradores, aparentam ter uma ligação profunda com os acontecimentos passados. Esta ligação às recordações da primeira geração é de tal maneira permanente e intrusiva no quotidiano da segunda geração que parece assumir a forma de uma memória, quase como se fossem memórias do próprio e não memórias dos pais. São memórias que assumem na literatura, designações tão diferentes como as de *memória ausente*, *memória herdada*, *memória tardia*, *memória próstética*, *memória esburacada*, *memória de cinzas* e de *pós-memória* (*op. cit.*: 105; tradução minha).

Na teorização sobre o trabalho de pós-memória Hirsch não exclui outros eventos passíveis de convocar e transmitir o trauma, para além do Holocausto. Da mesma maneira, a autora não põe de parte o trabalho que outros elementos, para além da segunda geração, poderão desempenhar na elaboração do trauma sentido pelos sobreviventes de um evento catastrófico. Assim, apesar de a autora ter inicialmente desenvolvido o conceito de pós-memória em relação às experiências de filhos de sobreviventes do Holocausto, não afasta a aplicação do mesmo termo no que diz respeito a uma terceira geração ou outros eventos cultural e/ou colectivamente traumáticos (Hirsch, 1996).

Segundo Saul Friedländer, citado por Ward (2008), é mesmo na terceira geração – com os netos dos perpetradores alemães, mas também dos sobreviventes judeus – que, graças à

⁷ Dado que a tradução portuguesa de “bystander” – observador ou testemunha – parece não abarcar uma certa ideia de cumplicidade e/ou de passividade criminosa que é atribuída a esta palavra (pelo menos neste contexto) decidiu-se optar por não traduzir esta expressão.

distância temporal sobre os eventos será possível confrontar mais abertamente o passado. Desta forma, e segundo Friedländer, a memória da *Shoah*⁸ é expandida e a repressão sobre este passado é gradualmente dispersada graças à passagem do tempo. Por sua vez, Eva Hoffman (*apud* Hirsch, 2008), distingue entre segunda geração e pós-geração, uma distinção muito próxima daquilo que Hirsch irá caracterizar como a geração pós-memorial por afinidade e a geração pós-memorial familiar. Hoffman (2000) irá mesmo caracterizar a segunda geração como uma geração que herdou as sombras do passado dos seus antecessores, vivenciando um relacionamento inquietante com os acontecimentos do Holocausto, aludindo deste modo à noção de *Unheimlich* de Freud, que pressupõe uma ideia de estranheza ou de não-familiaridade. Ainda, para a autora, o relacionamento da segunda geração com o passado dos pais é espectral, referindo que esta geração é assombrada por fantasmas e espectros do passado. Segundo Furman (2005), o termo *Shoah*, tal como um fantasma do passado, representa o retorno do oprimido cuja fonética na língua francesa (e na língua portuguesa) evoca o som que se faz quando se exige silêncio. Esta ideia de assombração diz respeito ao facto de os acontecimentos passados estarem sempre presentes na vida da geração pós-memorial, um passado que não pode ser “arrumado” ou “fechado”, persistindo em moldar e afectar as experiências do presente desta geração (Frost, 2010).

De acordo com Anastasiadis (2012), o conceito de pós-memória de Hirsch, baseando-se numa ideia de memória que atravessa gerações e que se foca numa reconstrução em retrospectiva, mostra ser uma ferramenta analítica e uma categoria descritiva eficaz sobre textos que comunicam experiências traumáticas em contexto inter e transgeracional. De facto, surgiram nos últimos anos diversos textos literários que têm como tema central a transmissão familiar de histórias e segredos, nomeadamente no contexto da transmissão de um passado nazi de perpetradores e *bystanders* aos seus descendentes (Fuchs e Cosgrove, 2006). Tais narrativas adoptam uma perspectiva inter-geracional sobre o passado alemão e são construídas em torno de uma exploração por parte de um elemento de segunda ou terceira geração sobre os segredos e histórias familiares, sobre os segredos e os não-ditos da estória familiar, narradores que adoptam uma postura de “fantamologistas” ao investigarem os fantasmas existentes no arquivo familiar. Esta ideia de fantasmática familiar é retirada da teoria proposta por Nicolas Abraham e Maria Torok, dois psicanalistas franceses que desenvolveram o conceito de “fantasma transgeracional”, algo próximo dos “segredos familiares” transmitidos de forma silenciosa ou inconsciente, de geração em geração. Para Grimwood (2003), esta é uma perspectiva patológica e psicanalítica de transmissão, na qual as crianças são portadoras inconscientes de segredos parentais. Também o processo de pós-memória regula-se mais por padrões de transmissão em que o silêncio predomina, tornando este conceito próximo da formulação proposta por

⁸ De acordo com Furman (2005), enquanto nos Estados Unidos a palavra *Holocausto* designa o genocídio judeu, em França, e após o filme de Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985), é o termo *Shoah* (palavra bíblica retirada do hebraico para significar aniquilação e destruição) aquele que servirá para designar a implementação nazi da “solução final” (180).

Abraham e Torok. Contudo, e curiosamente, Hirsch não refere estes autores na sua teorização. Vale a pena referir ainda que, para Abraham e Torok (*apud* Grimwood, 2003), o fantasma transgeracional irá condicionar as actividades, *hobbies* ou escolhas profissionais dos indivíduos que se encontram envolvidos na transmissão:

One carrier of a phantom became a nature lover on weekends, acting out the fate of his mother's beloved. The loved one had been denounced by the grandmother (an unspeakable and secret fact) and, having been sent to "break rocks" [casser les cailloux = do forced labour], he later died in the gas chamber. What does our man do on weekends? A lover of geology, he "breaks rocks," catches butterflies, and proceeds to kill them in a can of cyanide. (118).

O fantasma é, assim, o resultado de manter o segredo (familiar) a todo o custo, num registo associado à repressão e ao silenciamento.

Apesar das semelhanças que podem ser destacadas entre a teoria do fantasma transgeracional e do processo de transmissão introduzido por Hirsch, parece contudo, que a formulação de pós-memória será menos determinista do que aquela que Abraham e Torok propõem para a transmissão do fantasma. De facto, Hirsch (1999) refere que a experiência de pós-memória está mais do lado de uma escolha pessoal, de uma adopção por parte do indivíduo das experiências traumáticas vivenciadas por um outrem. A pós-memória define-se explicitamente por uma busca consciente do passado e por uma reconstrução intencional dos eventos não vividos (Anastasiadis, 2012).

Esta busca consciente e intencional do passado é assumida em diversos trabalhos de Daniel Blaufuks que, ora usando elementos autobiográficos, ora utilizando elementos biográficos respeitantes a outros, através de álbuns de família, fotografias familiares, diários, cartas e postais, constrói uma espécie de caminho através da história pelo qual somos compelidos a percorrer, acompanhando as estórias mais ou menos anónimas que o artista descobre, imagina e cria. Uma construção da pós-memória depende, pois, de materiais de arquivo e de testemunhos de forma a criar o ocorrido numa versão o mais próxima possível daquilo que constitui a verdade subjectiva do indivíduo pós-memorial. Se a memória do que se viveu não pode ser inteiramente escolhida, a pós-memória é, pelo contrário, quase inteiramente escolhida. Neste aspecto parece fazer sentido invocar a diferença entre uma *memória traumática* e uma *memória narrativa*. Enquanto a memória traumática dos acontecimentos impede a recordação e condiciona o presente dos indivíduos que sofreram os acontecimentos, a memória narrativa tenta garantir a "unidade e a continuidade temporal dos sujeitos" escapando à "fragmentação da experiência do tempo" e possibilitando o acesso ao acontecido (Quintais, 2000: 674). Luís Quintais (*op. cit.*) designa, inclusivamente, de *memória redentora* e de *memória destruidora* estes dois tipos de memória, sendo a memória redentora ou narrativa aquela que contraria a passagem do tempo na sua versão mais destrutiva e dolorosa. E o que será o trabalho de

pós-memória senão um trabalho que propõe a narratividade, a elaboração do trauma sofrido pelos sobreviventes e, desta forma, a sua redenção?

Nesta espécie de arte da memória encontramos um verdadeiro “trabalho de detective” reflectido nos próprios objectos que Blaufuks nos apresenta e fotografa. Objectos e imagens que, de acordo com David Drake (2012), encontram-se imbuídos de uma qualidade enigmática fazendo com que a leitura dos seus trabalhos tenha sempre em consideração uma necessária descodificação de elementos e pistas crípticas e misteriosas, uma leitura que parece mais próxima da investigação forense ou de um trabalho arqueológico cuja escavação, para Walter Benjamin é comparável à natureza da memória:

[...] a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas «matérias» mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. (2004 [1972]: 219-220).

Para Hirsch (2001), o trabalho da pós-memória reside precisamente neste explorar, numa investigação ou escavação para além da superfície, para além do aparente, procurando aquilo que, por exemplo, as fotografias de família e/ou as imagens de destruição revelam e escondem. São escavações que expõem a natureza dispersa e fragmentária dos vestígios enterrados, vestígios que se prestam a novas narrativas. Neste contexto, Arlene Stein (2009) explica que, na década de 70 do século XX, alcançada a maioridade, os descendentes de sobreviventes do Holocausto começaram a investigar as suas origens, escavando e colocando por ordem as histórias ouvidas ou, pelo menos, os seus fragmentos. Foi também a partir deste período que as viagens aos lugares de origem e/ou de trauma se realizaram, que se conduziram entrevistas a familiares que sobreviveram, que se escreveram livros narrando as memórias familiares, que se realizaram filmes e documentários, se procuraram cartas, fotografias e documentos carregados de memória. Segundo Stein (*op. cit.*), estes “trabalhadores da memória” assemelham-se a detectives ou a arqueólogos. Começando com um fragmento ou com uma pista, trabalham em recuo temporal procurando outras pistas, descodificando sinais e fazendo deduções. A segunda e a terceira geração trabalham sobre fragmentos de memória transmitidos por sobreviventes do genocídio, aplicando métodos genealogistas de modo a tentar restaurar algum sentido de continuidade no tecido familiar. Ao trocar fotografias e cartas dos seus antepassados, ao viajar para lugares de memória, ao procurar “fins e princípios”, tentam re-ordenar os fragmentos de vida dos seus antepassados, de modo a preservar uma linha narrativa contínua que foi interrompida pelos eventos atrozes.

Ao realizar um trabalho de escavação das histórias familiares que se encontravam anteriormente escondidas ou fora de alcance, os descendentes dos sobreviventes estão a preencher ou a colmatar as falhas que existiam no seu conhecimento do passado, ao mesmo tempo que narram as vidas dos seus pais/avós e reenquadram as suas próprias autobiografias enquanto filhos ou netos de sobreviventes de genocídio:

In a world marked by war, terror, and displacement, the experience of being haunted by events that predate one's birth, and excavating the past in order to order it, may be becoming ever more common. By seeking, borrowing from and selectively appropriating traces of the past, descendants of survivors use those traces as raw material in the production of new stories. In the process, they are reworking ideas of family, genealogy, loss, and history—and themselves. (Stein, 2009: 308).

Desta maneira, e à medida que os sobreviventes desaparecem, são os filhos e/ou os netos que se tornam os narradores das vidas da primeira geração. Recordar torna-se pois, sinónimo de documentar e gravar. Mas, aliando a noção de pós-memória ao conceito formulado por Geoffrey Hartman de “testemunha por adopção”, Hirsch (2001) expande a sua teoria para além dos filhos e netos dos sobreviventes, vítimas, testemunhas e perpetradores, transformando a ideia de pós-memória num fenómeno de contornos éticos e empáticos que descreve um interesse não só pela vida daqueles que sobreviveram/não sobreviveram ao Holocausto, como pelo seu sofrimento. Blaufuks atesta esta hipótese ao trabalhar em diversas ocasiões, não só nos documentos e imagens relacionados directamente com a sua família, mas também ao incluir materiais de indivíduos desconhecidos – pessoas que, na sua maior parte, não sobreviveram aos eventos do Holocausto (por ex., o diário de Ernst K. em *Terezín* [2010]; os documentos de pedido de asilo, passaportes de judeus e refugiados encontrados em arquivos e publicados em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* [2007] e em *Rejected* [2002]), e indivíduos que fazem parte de uma memória colectiva como é o caso de Aristides de Sousa Mendes, sobre quem o artista fará um trabalho intitulado *Traum* (2006).

Em *Traum* Blaufuks joga com o trauma e o onírico, aludindo à etimologia da palavra alemã, que tanto pode significar sonho como ferida, construindo um vídeo que caracteriza como “uma fantasia não-narrativa [...] baseada em memórias históricas”⁹. Estas memórias correspondem à história de vida de Aristides de Sousa Mendes, o cônsul de Bordéus que em Junho de 1940 concedeu um grande número¹⁰ de vistos a judeus e não-judeus que se sentiram em perigo perante a invasão nazi, contornando as regras diplomáticas portuguesas. O gesto humanitário de Sousa Mendes valeu-lhe a exoneração do cargo diplomático que ocupava e

⁹ Parte da descrição de *Traum* retirada do site pessoal do autor em <http://www.danielblaufuks.com>

¹⁰ Existe alguma disparidade nos dados referentes ao número de vistos concedidos por Sousa Mendes. Segundo o artigo da Wikipédia dedicado ao diplomata português, os números variam entre os 30 000 disponibilizados pela Fundação Aristides de Sousa Mendes, passando pelos 10 000 até às poucas centenas creditadas por José Seabra, secretário de Sousa Mendes e colaborador na emissão dos vistos. (ver http://pt.wikipedia.org/wiki/Aristides_de_Sousa_Mendes).

uma passagem compulsiva à reforma obrigando-o a regressar à sua terra natal em Cabanas de Viriato. É neste lugar, no antigo palacete do ex-cônsul, que Blaufuks filma ao som de Dmitri Shostakovich. As imagens são escuras e interiores mostrando a ruína e o abandono da casa de uma personalidade que faz parte do imaginário colectivo. Neste trabalho, Blaufuks interfere na memória pública e privada de alguém que, por ter salvado inúmeras vidas em detrimento das leis portuguesas em vigor, se viu desapropriado e marginalizado pelo seu próprio governo, tornando-se um “refugiado no seu próprio país [...] dependente da agência judaica de ajuda aos refugiados em Lisboa.”¹¹. Acabando por morrer na pobreza em 1954, Aristides de Sousa Mendes é, em última análise, mais uma vítima dos acontecimentos terríveis que assolaram a Europa.

Blaufuks intervém e associa imagens públicas e privadas, resgatando a memória individual do ex-cônsul à luz do presente de um país que parece preferir seleccionar aquilo que recorda. Nesta investigação do passado, Blaufuks realiza um verdadeiro trabalho de memória, no sentido do postulado por Annette Kuhn (2010), ou seja, uma prática inquisitiva de recordar e/ou lembrar o passado e a sua (re) construção através da memória. O termo trabalho de memória (*memory work*) tem inspiração na interpretação dos sonhos (*dream work*) e, tal como na obra seminal de Freud, é conduzido por pressupostos que tentam questionar a autenticidade e transparência daquilo que é recordado.

Memory work undercuts assumptions about the transparency or the authenticity of what is remembered, taking it not as ‘truth’ but as evidence of a particular sort: material for interpretation, to be interrogated, mined, for its meanings and its possibilities. Memory work is a conscious and purposeful staging of memory (Kuhn, 2000: 186). Importantly, memory work calls into question the taken-for-grantedness or the transparency of memory in relation to the past, and takes all forms of remembering, memory accounts, including memory texts, as material for interpretation. The past may of course be narrated, re-enacted, or performed across a range of media, both visual and non-visual; (Kuhn, 2010: 303).

Na evocação de Sousa Mendes, podemos dizer que o artista português *performatiza* a memória (Kuhn, 2010) de Aristides de Sousa Mendes servindo-se do vídeo da sua casa em ruínas e da música (que ancora uma determinada história individual) do compositor russo¹². São talvez estas as contaminações a que Blaufuks alude quando lhe perguntam (Juergens, 2007) sobre aquilo que mais o interessa no seu trabalho, todas estas ligações possíveis de serem estabelecidas num trabalho de memória cujo principal objectivo passa pela construção de um discurso contra o esquecimento. Tal como observa Paulo Reis (2008), “Daniel Blaufuks trabalha com os escombros do poder e usa a memória como arma definitiva, criando uma

¹¹ Parte da descrição de *Traum* retirada do site pessoal do autor em <http://www.danielblaufuks.com>

¹² Através de *Traum* Blaufuks não só narra a história do ex-cônsul através de um jogo entre os significados das palavras trauma (ferida) e “traum” (sonho), como a própria inclusão de Shostakovich tem um significado específico. O compositor russo, que também teve problemas graves com o seu governo, foi fundador de um grupo de teatro juvenil e proletário chamado TRAM.

narrativa sobre outras narrativas”, tentando com esta escavação e narração trazer para a luz, para público, aquilo que o tempo se encarregou de relegar para o esquecimento. Neste sentido, um trabalho de pós-memória vai ao encontro do trabalho de memória estabelecido por Kuhn (2010), na medida em que existe uma inquirição, uma investigação e uma re-activação dos acontecimentos do passado. Este re-memorar evoca não só figuras que pertencem à família da geração pós-memorial, como também faz surgir histórias de indivíduos que, embora sem ligações familiares a esta geração, encontram-se unidos pelos mesmos acontecimentos traumáticos, confirmando os pressupostos de contornos éticos que definem o processo de pós-memória.

1.3. Críticas ao conceito de pós-memória

O conceito teorizado por Marianne Hirsch não se encontra isento de críticas e/ou problemas. Para além de ser um conceito recente e, por isso, ainda algo sub-teorizado, são muitas as dúvidas sobre se não se estará a desvalorizar a experiência e com ela, o sofrimento, do sobrevivente do Holocausto ao destacar a posição pós-memorial do seu descendente.

J. J. Long (2006) destaca como problemática a ideia de o elemento de segunda geração ocupar uma posição privilegiada – porque nasceu e/ou vem depois dos acontecimentos – uma vez que lhe permite resolver o trauma vivenciado pelos pais. Para o autor, esta é uma posição que parece reivindicar uma heroicidade que não é compatível com a dor e o luto do sobrevivente. Por outro lado, a aparente passividade do elemento de segunda geração é realçada também por Long (*op. cit.*), perante a ideia de aquele assumir o trauma e as memórias dos indivíduos que testemunharam os eventos traumáticos:

[...] postmemory establishes the second generation as the heroic subject in a narrative of belated recuperation or, as Hirsch herself puts it, “reconstitution and repair” (“Surviving Images,” 222). This shifts epistemological authority from first to second generation, which implicitly devalues the first generation’s experience, while also hollowing out (“evacuating,” “displacing,” “crowding out,” to use Hirsch’s terms) the subjectivity of the second generation and replacing it with the effects of the previous generation’s trauma. (149).

Embora estas críticas apontem para uma preocupação ética acerca dos sobreviventes do Holocausto e para o papel dos seus descendentes, não parece, contudo, que tenham grande fundamento. Em nenhum momento Hirsch desvaloriza a importância e o sofrimento da geração que passou pelos eventos do Holocausto, ou tenta privilegiar a dor da geração pós-memorial. Hirsch desenvolve a sua teoria explicando como a geração da pós-memória lida com os acontecimentos por que passaram os seus pais/avós, sem negligenciar as experiências dolorosas da primeira geração. Segundo Anastasiadis (2012), não faz sentido pensar que num contexto de pós-memória os sobreviventes do Holocausto sejam desvalorizados nas suas experiências traumáticas. Pelo contrário, é exactamente graças à pós-memória que a memória comunicativa de tais experiências é restaurada e valorizada. Aqui, o conhecimento e as memórias da primeira geração são fulcrais para o trabalho da pós-memória.

Embora a pós-memória não tenha uma ligação indexical com o passado, esta relação constrói-se num contexto documental, ou seja, existe uma ligação ao passado através de documentos, cartas, fotografias, material de arquivo que permite validar a construção de um

passado não vivenciado. A ideia de uma passividade por parte da geração pós-memorial também parece incorrecta, dado que Hirsch (1999), aponta precisamente para o carácter dinâmico do trabalho de pós-memória que implica uma busca que é auto-proposta e intencional:

As I conceive of it, postmemory is not an identity position, but a space of remembrance, more broadly available through cultural and public, and not merely individual and personal, acts of remembrance, identification, and projection. It is a question of adopting the traumatic experiences and thus also the memories of others as one's own, or, more precisely, as experiences one might oneself have had, and of inscribing them into one's own life story. It is a question of conceiving oneself as multiply interconnected with others of the same, of previous, and of subsequent generations, of the same and of other proximate or distant cultures and subcultures. It is a question, more specifically, of an ethical relation to the oppressed or persecuted other for which postmemory can serve as a model (*op. cit.*: 8-9).

Por outro lado, a ênfase na família como ponto central da pós-memória merece também algumas críticas por parte de Long (2006):

[...] the emphasis on the family as the privileged context of postmemory restricts the ideological scope of Hirsch's work. Postmemory distinctly lacks explanatory force in situations where family matters are complicated by external socio-political factors and relations of power (151).

Para o autor, a insistência na família como contexto privilegiado da pós-memória limita o âmbito ideológico do conceito fazendo com que em situações onde abundem factores externos à família, como é o caso de factores sócio-políticos e outras relações de poder, a noção de pós-memória apresente dificuldades de carácter explicativo. Como exemplo desta crítica, Long apresenta no seu ensaio "Monika Maron's Pawels Briefe: Photography, Narrative, and the Claims of Postmemory"¹³ uma re-leitura da análise que Hirsch¹⁴ faz sobre o trabalho *Past Lives* da artista norte-americana Lorie Novak, na qual, de acordo com o autor, Hirsch descarta o lado político e histórico-social que o trabalho artístico implica, concentrando-se apenas numa vertente familiar cara ao trabalho de pós-memória.

De facto, a família é um ponto central na formulação do processo de pós-memória, uma vez que é no contexto familiar que o trauma é transmitido, em que as histórias, comportamentos e silêncios são transmitidos pelos sobreviventes do Holocausto e apreendidos pelos seus descendentes. Desta forma, não há como excluir ou relegar para um plano mais secundário a importância do sistema familiar. Por outro lado, as experiências traumáticas provocadas pelo homem, como a guerra, o genocídio, as perseguições políticas, são eventos que têm uma

13 Anne Fuchs, Mary Cosgrove, and Georg Grote (2006) (eds.), *German Memory Contests The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*. New York: Camden House.

14 Marianne Hirsch (1999). "Projected Memory. Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy." in Mieke Bal et al. (eds). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. pp. 3-23.

dimensão colectiva. Afectam principalmente famílias e relações sociais, deixando marcas e feridas dificilmente cicatrizáveis (Anastasiadis, 2012). Se pensarmos na família de um ponto de vista sistémico, em que é entendida como um todo, como uma globalidade que é também parte integrante de outros sistemas, de contextos mais amplos como a comunidade e a sociedade (Relvas, 1996), então, em qualquer estudo que se utilize o processo de pós-memória como instrumento de análise estará obviamente implícito uma perspectiva política, histórica e social.

Por seu lado, Peter Novick (1999), critica a ideia de um trauma transmitido, desvalorizando assim a ideia de transmissão inter-geracional do trauma, tal como o próprio conceito de pós-memória. Fuchs e Cosgrove (2006) apontam igualmente críticas ao conceito de Hirsch perante o risco de universalização do trauma. Por sua vez, van Alphen (2006) censura Hirsch por não conseguir distinguir de forma mais enfática entre o conceito de memória e de pós-memória.

O risco da universalização do trauma é uma preocupação que faria todo o sentido se o trauma na geração pós-memorial a que Hirsch alude fosse semelhante ao trauma pertencente aos sobreviventes dos eventos colectivamente traumáticos, no qual se inclui o Holocausto. O trauma pós-memorial é um trauma “em segunda mão”, uma ferida não cicatrizável mas que, contrariamente ao trauma pertencente aos pais e/ou avós da geração pós-memorial, permite uma hipótese de narrativa e uma possibilidade de aceder aos eventos traumáticos (através de instrumentos mediadores). Será um trauma transmissível inter e transgeracionalmente pautado por uma receptividade activa, algo que pode ser semelhante a uma “escuta activa”. Roland Barthes (1982) dedica um ensaio a esta ideia de escuta activa, algo que se encontra presente na relação psicoterapêutica e que requer uma escuta na qual o silêncio “será tão activo como a palavra do locutor” (206). Explica o autor:

Ouvir é um fenómeno fisiológico: *escutar* é um acto psicológico. É possível descrever as condições físicas da audição (os seus mecanismos), pelo recurso à acústica e à fisiologia do ouvido; mas a escuta não pode definir-se senão pelo seu objecto, ou se preferirmos, pelo seu desígnio. Ora, ao longo da escala dos vivos [...] e ao longo da história dos homens, o objecto da escuta, considerado no seu tipo mais geral, varia ou variou. Daí, para simplificarmos até ao extremo, proporemos três tipos de escuta.

Segundo a primeira escuta, o ser vivo orienta a sua audição (o exercício da sua faculdade de ouvir) para *indícios*; [...] Esta primeira escuta é, se assim se pode dizer, um *alerta*. A segunda é uma *descodificação*; aquilo que se tenta captar pela orelha são *signos*; aqui, sem dúvida, o homem começa: escuto como leio, isto é, segundo certos códigos. Finalmente, a terceira escuta, cuja abordagem é completamente moderna [...] não visa – ou não espera – signos determinados, classificados: não o que é dito, ou emitido, mas quem fala, quem emite: supõe-se que ela se desenvolve num espaço intersubjectivo, onde «eu escuto» quer dizer também «escuta-me»; (201).

Universalizar o tipo de trauma pós-memorial que inclua esta ideia de escuta empática, generalizar esta capacidade de sentir a dor e o sofrimento do outro parece algo que merece, antes, estímulo e apreço e não algo que se deva recear ou desconfiar.

A crítica de van Alphen (2006) acerca da insuficiente separação ou distinção entre memória e pós-memória não parece justificar-se dada a constante teorização de Hirsch sobre o conceito de pós-memória e as suas diferenças e especificidades relativamente à memória. Em “The Generation of Postmemory”, a própria autora questiona-se se deveria ter usado outro termo, outra designação que não implicasse a palavra *memória*. Mas este é um processo que, precisamente, implica a memória, uma evocação do ocorrido e todas as consequências que advêm da capacidade de o ser humano recordar-se de algo mesmo que não o queira fazer. Se van Alphen entende que Hirsch não devia utilizar o termo memória, implícito no conceito de pós-memória, então o que dirá de todos os conceitos relacionados com o mesmo tipo de fenómenos e que, tal como o termo postulado por Hirsch, incluem a designação de memória, como *mémoire trouée* (Raczymow, 1994), *absent memory*, *mémoire des cendres*, entre outros (Fine, 2008; Fresco, 1984; *apud* Hirsch, 2008).

Long (2006) objecta também à ideia de alargamento implícita na noção de geração de pós-memória, isto é, ao facto de o trabalho de pós-memória poder não ser exclusivo dos descendentes de sobreviventes do Holocausto. O autor critica igualmente a utilização por parte de Hirsch de expressões como “investimento imaginativo” e “criatividade” para definir o trabalho da pós-memória. Segundo o autor, a criação e o investimento através da imaginação contêm o perigo de uma espécie de “fantasia desregulada” que descure a factualidade histórica e rigorosa dos acontecimentos e/ou a alteridade, arriscando a apropriação de experiências alheias (150). Nem mesmo os documentos históricos e/ou as fotografias podem garantir ou solucionar esta questão ética, dadas as características da fotografia como *medium* manipulável e alvo de múltiplas interpretações, tal como os problemas inerentes à construção do arquivo e suas relações com as estruturas de poder.

De facto, no campo dos estudos sobre o Holocausto a apropriação de experiências dos sobreviventes tem levantado sérias questões. Contudo, há que saber distinguir entre um tipo de identificação patológica e uma identificação que apela à noção de empatia e que é uma qualidade básica e imprescindível do ser humano, algo que nos diferencia e afasta da barbárie. Ward (2008) distingue entre identificação e empatia, seguindo a teoria psicanalítica que encara a identificação como uma patologia em que o indivíduo incorpora determinados aspectos de outro indivíduo na sua própria personalidade. Para o autor existe naturalmente um certo grau de identificação com as vítimas de eventos tão atrozes como o Holocausto. Embora esta identificação possa assumir contornos mais ou menos perversos (por ex., o caso de Binjamin

Wilkomirski¹⁵), e apesar da falha monumental que nos separa daqueles que passaram pelos acontecimentos, não se deve ignorar ou desprezar este grau de identificação ou simpatia pelas vítimas do Holocausto.

Seguindo Dominick LaCapra que fala em “empathic unsettlement”, Ward distingue entre simples identificação e uma emoção mais complexa de empatia a que chama de “transgenerational empathy” (58), e que descreve como uma abordagem auto-reflexiva do passado. O autor parte de uma ideia de transmissão transgeracional do trauma que tem as suas raízes no conceito de fantasma transgeracional postulado pelos já referidos Maria Torok e Nicholas Abraham, para descrever a forma como determinados segredos inomináveis de família eram transmitidos de geração para geração. Ward (2008) implica também tempo e memória como duas variáveis que são inerentes à ideia de empatia. Para o autor, existe nas gerações escritoras do pós-Holocausto uma tendência para incluir temas que aludem às viagens a sítios históricos, a reconstruções genealógicas, ou encontros fictícios com sobreviventes.

O conceito de “empatia transgeracional” alia, assim, a ideia de empatia (definida nos termos de LaCapra) com a ideia de tempo, memória e distância geracional:

Through transgenerational empathy the horrors of the Holocaust may be approached in a way that neither over-identifies with nor objectifies its victims, but instead, to use Gadamer’s terms, enacts a self-reflexive “historically effected consciousness” that may enable a productive “fusion of horizons” between the writer and the traumatic past. Though Gadamer did not consider this empathic as such, I contend that this wider space of hermeneutical understanding is an ideal vicinity in which to contain LaCaprian empathy, which posits the possibility that the other may be approached with affect while nevertheless maintaining one’s distance. (81).

Ao alargar o círculo pós-memorial para outros indivíduos que não têm relações directas ou familiares com os eventos traumatizantes, Hirsch (2001) tem consciência de que tal concepção necessita de mais aprofundamento teórico. A preocupação da autora parece prender-se com alguns riscos que terão também a ver com as críticas que J. J. Long e outros autores apontaram e que dizem respeito ao possível aproveitamento pernicioso do processo de pós-memória.

Por outro lado, esta inclusão de pessoas que não têm qualquer tipo de ligação aos sobreviventes ou não-sobreviventes do Holocausto ou de qualquer outro evento traumático parece radicar numa concepção do mundo e, principalmente, do mundo *depois de Auschwitz*, como um sítio onde todas as pessoas, queiram ou não, são responsáveis por uma transmissibilidade dos conhecimentos, das informações, e, em última análise, do trauma que resultou de

15 Benjamin Wilkomirski publicou em 1995 um livro de memórias apoiando-se nas suas recordações enquanto criança sobrevivente dos campos de concentração nazi. O sucesso de *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* (*Bruchstücke* no original) foi imediato e o livro foi aclamado como um relato poderoso e corajoso das experiências do autor no período mais negro do século XX. Poucos anos mais tarde, Wilkomirski, cujo nome verdadeiro viria a descobrir-se ser Bruno Grosjean, seria desmascarado como um impostor cujas memórias publicadas não eram mais do que efabulações de alguém que não era nem judeu, nem sobrevivente do Holocausto.

um evento que abalou e modificou para sempre o pensamento ocidental, e qualquer pretensão de civilização e de modernidade que até então existia:

The growth of the memory culture may, indeed, be a symptom of a need for inclusion in a collective membrane forged by a shared inheritance of multiple traumatic histories and the individual and social responsibility we feel toward a persistent and traumatic past – what the French have referred to as “le devoir de mémoire.” (Hirsch, 2008: 111).

Sobre a crítica de Long (2006) acerca da ideia de “investimento imaginativo” associado à definição de pós-memória, é de crer que, seguramente, Marianne Hirsch não pretenderá sobrevalorizar o carácter imaginativo e/ou criativo presente no trabalho de pós-memória de forma a retirar a seriedade e o peso das memórias e as experiências sobre as quais a pós-memória assenta. Estas estratégias criativas mencionadas por Hirsch parecem dizer mais respeito a uma tentativa de preencher os hiatos e os buracos que a pós-memória acarreta e que apela a um trabalho de investigação que nem sempre consegue encontrar todas as peças do puzzle. O conceito de pós-memória vai, pois, ao encontro da expressão criada por Henri Raczymow (1994) de *mémoire trouée*, uma memória apropriada a uma geração que pode passar uma vida inteira a tentar coser os buracos de uma memória fragmentada, embora esta seja uma tarefa votada ao insucesso dada a infinitude dos buracos. De acordo com Hartman (1994), escritores que não presenciaram o Holocausto ou para quem este evento assume uma “memória ausente”, como é o caso de Henri Raczymow, Alain Finkielkraut ou David Grossman, constroem histórias do passado a partir deste vazio, tentando colmatar uma ausência da experiência directa.

Segundo Efraim Sicher (2000), muitos descendentes de sobreviventes viraram-se para a escrita de memórias e de ficção para fazer face a um passado que o autor percepção como não domesticável. Estas estratégias por parte da geração pós-Holocausto são, para Sicher, necessárias para criar narrativas identitárias de ordem pessoal e colectiva. Segundo o autor, a memória desta geração caracteriza-se por ser uma memória ausente, uma vez que, a destruição do mundo judaico-europeu criou um vazio na identidade colectiva, um vazio que clama reparação. Perante uma memória ausente, perante uma impossibilidade de recordação, exige-se então formas de invenção.

Muitos dos filhos de sobreviventes que cresceram a ouvir histórias da terra natal dos seus pais podem pressentir uma memória imaginada algo diferente da memória ausente, mais próxima da diáspora e do exílio. Para que a memória possa ser preservada é indispensável que tenha implícita uma narrativa que possa dar algum sentido ao caos histórico e permita uma possibilidade de imaginar aquilo que ocorreu no passado. Ao conceder uma espécie de consciência narrativa, a literatura pode permitir esta capacidade de imaginar “que se esteve lá” e, em última análise, uma invenção da memória. A invenção ou a construção de uma memória pessoal ou de uma *persona* recordada, apoiada em documentos, fotografias, factos e histórias ajuda a imaginar as experiências ocorridas.

Desta forma, o conjunto de estratégias inerente ao trabalho da pós-memória não podia estar mais longe das tendências fantasistas e irresponsáveis que Long (2006), entre outros críticos, parece querer imputar ao conceito postulado por Marianne Hirsch.

Em suma, a maioria dos obstáculos levantados à teorização de Hirsch parece ser de ordem epistemológica e ética. Apesar das críticas ao conceito de pós-memória, este é reconhecido – inclusivamente por J.J. Long – como uma ferramenta útil na análise de textos literários, em particular aqueles que lidam com tensões entre uma primeira geração e os seus descendentes.

2. Die Nachgeborenen: a geração da pós-memória

E contudo nós sabíamos: /Também o ódio contra a vilania /Desfigura as feições. /Também a cólera contra a injustiça /Enrouquece a voz. Ai, nós /Que queríamos amansar o terreno para a amabilidade /Não podíamos nós mesmos ser amáveis. /Mas vós, quando chegar a hora /Em que o homem possa ajudar o homem /Pensai em nós /Com indulgência.¹⁶

Bertolt Brecht¹⁷

Partindo da expressão de Brecht, “Die Nachgeborenen” ou os “que virão a nascer” na tradução de Paulo Quintela, fala-se da geração de todos aqueles indivíduos que, nascendo depois da guerra, terão a sua vida moldada pelos acontecimentos ocorridos, embora não os tenham presenciado directamente. São os descendentes dos intervenientes nos acontecimentos atrozes que caracterizaram a Segunda Guerra Mundial, a geração do pós-guerra também designada de geração pós-Auschwitz e que corresponde à segunda e terceira geração pós-memorial (Hirsch, 2008).

Esta geração que nasce depois da guerra (ou que, nascida antes de 1945 é muito nova para ter plena consciência dos acontecimentos – a *geração 1.5* de Susan Suleiman¹⁸) diz, então, respeito aos descendentes de sobreviventes do Holocausto. Suleiman (2006) fala do primeiro grande livro escrito sobre esta geração. Em *Children of the Holocaust* publicado em 1979, Helen Epstein apresenta relatos de como foi crescer com pais que sobreviveram ao Holocausto. Segundo Suleiman, apesar de disparidades de ordem económica, linguística e económica, os relatos apresentavam semelhanças surpreendentes:

Despite the wide range of cultural, economic, and linguistic backgrounds, these narratives displayed some striking similarities, notably in the way children experienced their parents’ silence about what had happened to them and their families—a silence that nevertheless managed to communicate a great deal. (178).

16 No original: “Dabei wissen wir doch: /Auch der Haß gegen die Niedrigkeit /Verzerrt die Züge. /Auch der Zorn über das Unrecht /Macht die Stimme heiser. Ach, wir /Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit /Konnten selber nicht freundlich sein. /Ihr aber, wenn es so weit sein wird /Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist /Gedenkt unsrer /Mit Nachsicht.“; (“An Die Nachgeborenen”).

17 “Aos que virão a nascer”, in Bertolt Brecht, *Poemas*. Versão Portuguesa de Paulo Quintela. Org. António Sousa Ribeiro. Porto: Edições Asa, 2007: 194.

18 Susan Suleiman (2002) designa de *geração 1.5* as crianças sobreviventes do Holocausto, aquelas que nascidas antes do final da guerra eram muito novas para terem consciência ou responsabilidade sobre o que se passava, mas eram crescidas o suficiente para terem sido perseguidas ou sujeitas a ameaças pelo regime nazi. Para a autora, ao contrário da ideia de *belatedness* característica da segunda geração, a *geração 1.5* parece partilhar de uma mesma sensação de desamparo e de atordoamento cuja prematuridade é a palavra de ordem e que, face às experiências vividas, tiveram que crescer muito depressa.

O conceito de segunda geração foi, num primeiro momento, desenvolvido em estudos de psicologia infantil, nomeadamente a propósito dos filhos de sobreviventes do Holocausto (McGlothlin, 2006). Posteriormente, o termo acabou por ser aplicado no campo da literatura para se referir ao tipo de escrita produzido por esta geração, ganhando a aceitação da maioria dos teóricos e críticos que escrevem sobre literatura do pós-Holocausto. De acordo com McGlothlin (*op. cit.*), Alan Berger escreve sobre a origem deste conceito, localizando-o na história bíblica e na ideia de continuidade e descontinuidade da identidade religiosa e cultural judaica, ligando o termo a outros eventos anteriores ao Holocausto. A segunda geração acaba assim por testemunhar um evento que não viveu mas que lhe molda a vida, empurrando-a para uma outra tradição cultural: *l'dor va'dor*, a transmissão da história de geração para geração (17).

Eva Hoffman (*apud op. cit.*: 18), observa que o conceito de segunda geração pode talvez ser melhor traduzido como um conjunto de elementos que, apesar da sua heterogeneidade, parecem fazer parte de uma mesma “comunidade imaginária” da qual se sentem pertencentes. A geração pós-memorial proposta por Hirsch é também designada por Hoffman de *hinge generation*, ou seja, uma geração que se encontra numa charneira, entre a percepção dos eventos traumáticos vividos pelos seus pais e pela representação e transmissão dos mesmos eventos aos seus próprios descendentes.

Actualmente assume-se que determinados eventos históricos (tal como as duas guerras mundiais) permitem uma contagem de gerações por ordem crescente, nas quais são distinguidos grupos de pessoas que têm o mesmo intervalo de idades e que, antecedem ou precedem os respectivos eventos históricos. De acordo com Schaumann (2008), este tipo de contagem é feita retroativamente e inicia-se a partir da segunda geração. Assim, o conceito de geração diz geralmente respeito a um determinado grupo etário que o predispõe às mesmas experiências históricas e culturais. Dentro da designação de segunda geração poder-se-á incluir os descendentes de todos os intervenientes que testemunharam os mesmos acontecimentos, ou seja, os descendentes de *bystanders* e de perpetradores, isto é, descendentes de um denominado “colectivo perpetrador” (Long, 2007). De facto, os elementos de segunda geração são habitualmente pensados como os descendentes de vítimas do Holocausto, mas podem incluir também os descendentes dos perpetradores, uma vez que ambos os grupos geracionais cresceram na sombra dos eventos ocorridos, ou como McGlothlin (2006) refere, na simultânea ausência e presença da memória do Holocausto na vida familiar. Estes descendentes sentem-se por isso, profundamente marcados por tal legado, por acontecimentos que não experimentaram directamente. Hirsch (2008) considera os sobreviventes do Holocausto como incluindo tanto as vítimas como os perpetradores. Da mesma forma, e sobre a geração pós-memorial, a autora integra os descendentes das vítimas, dos perpetradores e dos *bystanders*. Contudo, a autora observa que a experiência da pós-memória será diferente caso se seja descendente de vítimas, de testemunhas ou de vitimizadores (Hirsch, 2001).

Tal como a identidade dos pais é definida em grande parte tendo em conta os anos negros entre 1933 e 1945, também a identidade dos filhos foi construída a partir da relação que acabaram por ter com o Holocausto. Os descendentes dos perpetradores são ainda denominados por Hoffman (*apud* McGlothlin, 2006), como “contrapuntal second generation”, uma geração que não pode assimilar pacificamente o passado nazi no seu presente: “The offspring of perpetrators inherit the history of their parents’ unacknowledged crimes, a legacy of violence and violation whose effects are felt as a stain upon their souls.” (9). Para os descendentes das vítimas a experiência traumática encontra-se ligada à ruptura de uma continuidade familiar; para os descendentes dos perpetradores, o trauma é associado a toda uma experiência de brutalidade e de violência feita a outrem.

Apesar de o evento que marca ambas as gerações se encontrar inacessível, a sua marca ou sombra está bem presente, como uma dor fantasma que continuamente assombra o quotidiano dos descendentes.

De acordo com Nordholt (2008), para a geração do pós-guerra, a *Shoah* é um enorme espaço em branco na memória, um vazio, não porque se constitui como indizível, mas porque não é possível testemunhá-la. As testemunhas residem na primeira geração e não nos seus descendentes. Daí que a memória que é transmitida seja caracterizada pelos seus hiatos, pelas suas falhas e ausências. A geração vindoura, constituída por crianças-sobreviventes ou filhos de sobreviventes, é, assim, determinada por um passado que lhe é transmitido de uma forma fragmentada, por uma identidade (judaica) e uma memória que radica numa falta ou numa falha¹⁹.

Segundo Burstein (2006), a sensação de *belatedness* é frequente entre os filhos norte-americanos de judeus que sobreviveram ao Holocausto. Esta geração parece habitar um lugar sem ruínas ou destroços visíveis ou aparentes, um lugar onde as cicatrizes são invisíveis mas presentes, feitas por algo que sucedeu num tempo anterior ao seu nascimento. São cicatrizes que lhes são transmitidas, pois estes descendentes nascem num lugar invadido por fantasmas de um passado europeu. Esta ideia é partilhada por Mazierska (2011), observando que a geração pós-memorial tem de suportar um fardo e um duplo vazio. Esta é uma geração que não só se sente sem raízes, como tem de lidar com as memórias dos seus pais ou dos seus antepassados, memórias às quais tem acesso de uma forma fragmentada e dispersa. Por outro lado, parece existir sempre a sensação de que as suas histórias de vida não têm a importância que as histórias dos seus antepassados tiveram. Para Nordholt (2008) e, seguindo Judith Klein, podemos encontrar consistentemente uma escrita de auto-reflexão e meta-discursiva na literatura da *Shoah*, tanto nos seus sobreviventes como na geração que vem depois. Na geração do pós-guerra parece haver, inclusive, um determinado tipo ou prática de escrita que resulta de uma memória ausente. São autores que se interrogam sobre o funcionamento da memória

¹⁹ Apesar de grande parte dos temas referentes ao Holocausto, na expressão artística e literária, girarem à volta de ausências, silêncios e não-ditos, isto não significa que a narração seja impossível. A difícil expressão não significa necessariamente uma irrepresentabilidade. Talvez, para a geração pós-memorial, seja mais honesto uma representação não-figurativa ou uma representação oblíqua dos eventos.

e sobre o esquecimento, sobre a própria escrita e a possibilidade de uma nova linguagem.

No entender de Burstein (2006), a literatura que é produzida por esta geração testemunha o *pathos* de um “depois”, de um *pós* que, porventura, pertencerá a todos nós que não experienciámos directamente o horror que reside nas feridas dos sobreviventes. Restam-nos apenas imaginar parte do trauma, fazendo o luto das perdas que não conhecemos numa gradual construção de uma “memória em segunda mão” (*op. cit.*: 25). A literatura da segunda geração transforma, assim, o *pathos* em *praxis* permitindo que o leitor se reconheça, ao mesmo tempo que reflecte sobre alguns aspectos da sua realidade.

Tal como com o conceito de pós-memória, são várias as críticas à validade deste tipo de trabalhos, nas quais se alega a suposta vitimização daqueles que não estiveram lá, apontando dúvidas quanto à legitimidade de uma memória “em segunda mão” em comparação com a experiência real dos sobreviventes. Burstein (*op. cit.*) argumenta que é precisamente a experiência única e singular dos sobreviventes que faz com que os seus descendentes produzam um trabalho que ecoa esta experiência num tempo e num lugar que é o nosso, num presente muito contemporâneo que parece permitir que nós também partilhemos estes ecos com a geração do pós-guerra. Nós, que viemos depois, entramos também num mundo fracturado pelos acontecimentos ocorridos antes do nosso nascimento. Também nós necessitamos de compreender este trabalho de memória, de evocação, de compreender os reais danos causados e de fazer o luto das perdas. O ponto de vista de Burstein (2006) é semelhante à teorização que Hirsch realiza sobre a transmissão transgeracional do trauma e que possibilita um reconhecimento por afinidade por parte dos indivíduos que não têm ligações óbvias aos acontecimentos traumáticos. Para ambas as autoras, o Holocausto pertencerá a todas as vítimas sobreviventes ou não, e a todos aqueles que, nascendo depois (ou pertencendo à geração 1.5 de Suleiman) do final da guerra procuram aproximar-se de forma afectiva, empática, buscando não só conhecimento mas *reconhecendo-se* nesta geração pós-memorial.

A arte e a literatura parecem constituir formas ideais de divulgar e facilitar esse reconhecimento e essa empatia. De acordo com Hirsch e Spitzer (2006c), há todo um conjunto de trabalhos literários e artísticos que foram produzidos por uma geração pós-memorial, filho/as e neto/as de vítimas e perpetradores/*bystanders* que lidam com os resíduos da dor e do trauma, com as perdas que urgem um trabalho de luto, com os fantasmas que assombram o quotidiano desta geração pós-Auschwitz:

Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long term effects of living in close proximity to the pain, depression and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child's confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child's own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. (Hirsch, 2008: 112).

*

As próximas secções do presente capítulo focar-se-ão em alguns dos trabalhos artísticos e literários da geração da pós-memória, incluindo filho/as e neto/as de vítimas e perpetradores/*bystanders* do Holocausto. Hirsch (2008) chama a atenção para *Maus*, o trabalho de Art Spiegelman (nascido em 1948), como aquilo que despoletou a teorização do conceito de pós-memória: “For me, it was the three photographs intercalated in Art Spiegelman’s *Maus* that first elicited the need for a term that would describe the particular form of belated or inherited memory that I found in Spiegelman’s work.” (107).

Outro artista que a autora integra na geração pós-memorial é o francês Christian Boltanski que, nascido em 1944, pertencerá à geração 1.5 formulada por Suleiman. Também francês e integrado nesta geração encontramos o escritor Georges Perec, nascido em 1936, cujos pais, judeus, perecerão durante a guerra.

Sobre os descendentes de perpetradores/*bystanders* destaca-se o escritor alemão W.G. Sebald que, e principalmente com o livro *Austerlitz*, faz um trabalho pós-memorial. Para Hirsch (*op. cit.*), a prática da pós-memória inscrita em *Maus* encontra o seu sucessor em *Austerlitz*, publicado em 2001:

Maus and *Austerlitz* share a great deal: a self-conscious, innovative, and critical aesthetic that palpably conveys absence and loss; the determination to know about the past and the acknowledgment of its elusiveness; the testimonial structure of listener and witness separated by relative proximity and distance to the events of the war (two men in both works); the reliance on looking and reading, on visual media in addition to verbal ones; and the consciousness that the memory of the past is an act firmly located in the present. Still, the two authors could not be more different: one the son of two Auschwitz survivors, a cartoonist who grew up in the United States; the other a son of Germans, a literary scholar and novelist writing in England. (119).

Paralelamente a Sebald, o artista alemão Anselm Kiefer tem produzido um trabalho que permite acrescentá-lo à geração pós-memorial. Ambos nascidos pouco antes do fim da guerra²⁰ (Sebald nasceu em 1944 e Kiefer em Março de 1945) pertencem, também, à geração 1.5 de Suleiman (2002).

Inserido numa terceira geração pós-memorial de escritores encontra-se Jonathan Safran Foer (nascido em 1977) cujo livro *Everything is Illuminated* reúne diversos pontos de ligação com o próprio trabalho de Daniel Blaufuks, também ele um elemento de terceira geração pós-memorial (nascido em 1963). De resto, o percurso e a obra de Blaufuks encontra diversas semelhanças e particularidades em comum com muitos destes artistas e escritores,

20 Considerei como o fim da Segunda Guerra Mundial o dia 2 de Setembro de 1945, dia da rendição do Japão, menos de um mês depois do lançamento norte-americano das bombas nucleares que atingiram Hiroshima e Nagasaki (a 6 e a 9 de Agosto, respectivamente).

consolidando os aspectos formais e estéticos que Hirsch (2008) postula para a geração pós-memorial que recorre à arte e à literatura como formas de expressão e de veículos de transmissão.

Serão estes pontos em comum e estas ligações entre a geração pós-memorial de artistas e de escritores, na qual se inclui Blaufuks, que vão ser analisados nas próximas páginas.

2.1. Arte e literatura pós-memorial

Marianne Hirsch e Leo Spitzer (2006c) fazem referência a um conjunto de escritores e artistas que têm vindo a desenvolver um trabalho que reflecte uma forte estética memorial, entre os quais se destacam W.G. Sebald, Christian Boltanski e Art Spiegelman. Estes trabalhos artísticos e literários constroem-se sobre materiais remanescentes da destruição fomentada pelas forças nazis, materiais que constituem em si mesmos testemunhos. São objectos testemunhais que permitem uma reflexão sobre questões cruciais do passado e sobre o papel deste no nosso presente. Os autores recorrem à noção de *punctum* introduzida por Roland Barthes para analisar esses objectos vindos do passado como “pontos de memória”: «“points of memory” — points of intersection between past and present, memory and postmemory, personal remembrance and cultural recall.» (358). Para os autores, esta ideia é uma melhor alternativa ao conceito de *lieux de mémoire* postulado por Pierre Nora, que classificam de nacionalista e pouco adequado para caracterizar um imaginário do pós-Holocausto.

Na descrição do termo ponto de memória, Hirsch e Spitzer (*op. cit.*) aludem à intersecção entre tempo e espaço, definindo o “ponto” como um momento no tempo, da mesma forma que encontra correspondência enquanto um ponto num mapa. Como o *punctum* de Barthes, o ponto de memória assemelha-se a um agulhão que perfura e trespassa o esquecimento, uma imagem que pode ser apreendida a partir dos trabalhos artísticos e literários de todos aqueles que investigam o passado. As expressões da segunda e terceira geração pós-memorial, quer sob a forma de romances de ficção, autobiografias, artes plásticas ou testemunho, tentam representar os efeitos do que implica crescer numa narrativa familiar de dor, depressão e perda, consequente das experiências traumáticas vividas em primeira mão por parte dos pais e avós. Para Hirsch (2008), o trabalho de pós-memória inscrito neste tipo de expressão e/ou reacção às histórias familiares por parte da segunda e terceira geração nasce essencialmente do desejo de reparação.

Young (1998) caracteriza a segunda geração como uma geração que não tendo passado directamente pelos eventos do Holocausto, sente-os inscritos em si pelo facto de estes filhos de sobreviventes terem crescido ao ritmo das histórias terríveis que foram ouvindo ou pelos diários que herdaram, ou através dos filmes, romances, documentários, fotografias, vídeos ou testemunhos recebidos e amplamente disponíveis na esfera pública. Para o autor, esta geração não pretende representar os acontecimentos do Holocausto, mas transmitir através de diferentes formas artísticas o modo como a história destes acontecimentos foi passada familiarmente, o modo como a memória dos eventos ocorridos se encontra presente na própria memória da segunda geração. Da mesma forma que os sobreviventes testemunharam as suas

experiências do Holocausto, assim os seus filhos e filhos dos seus filhos testemunham as suas vivências sobre estas experiências.

De acordo com Efraim Sicher (2000), a segunda geração tem uma necessidade imperiosa de passar o testemunho dos sobreviventes (que se aproximam do fim da vida) à geração seguinte, agindo desta forma como portadores de memória. Estes filhos de sobreviventes a quem foi transmitida geracionalmente uma memória traumática que não lhes pertence senão, segundo o autor, que foram mutilados pela história antes do seu nascimento e que têm que conseguir lidar com um passado do qual não têm memória, imaginando-o criativamente e representando-o, por exemplo, através de romances, poesia e peças de teatro.

De facto, as experiências da segunda e terceira geração têm recebido ampla atenção tendo sobretudo expressão através de uma vasta obra formada por títulos literários e peças artísticas. Talvez a obra literária mais conhecida de um membro de segunda geração seja *Maus: A Survivor's Tale* de Art Spiegelman, publicada em 1986. Para Young (1998), *Maus* não é só uma história sobre o Holocausto, mas o relato do pai-sobrevivente ao seu filho-artista que precisa de aprender a lidar, não só com tal testemunho, como com o próprio pai. Assim, *Maus* conta a história de um pai que sobreviveu ao Holocausto e a história de um filho que é artista e que se encontra a braços com tal história: “[...] *Maus* is the collaborative narrative of father and son: one provides most of the verbal narrative, the other the visual; one gives testimony while the other receives and transmits it. In the process of testimony they establish their own uneasy bonding.” (Hirsch, 2012 [1997]:34).

De acordo com Suleiman (2006), a inovação de Spiegelman não foi apenas a de usar um suporte em banda desenhada para representar uma tragédia, mas a de escrever e desenhar sobre as experiências vividas pelo seu pai – sobrevivente de Auschwitz – colocando a ênfase no modo como estas memórias são narradas e o efeito destas em Spiegelman filho. Em *Maus* narra-se a história da sobrevivência dos pais de Spiegelman aos campos de concentração nazi. Embora o autor não tenha, ele próprio, memória do ocorrido (nasceu após os pais emigrarem para os Estados Unidos), esforça-se por preencher este hiato com as memórias do pai, com a memória ausente da mãe e com as suas próprias reacções quando confrontado com o testemunho do pai. Esta estratégia composicional em que se reúnem acontecimentos passados com eventos actuais (ou que se desenrolavam na altura da composição da obra) numa única narrativa é perspectivada por Hirsch (2008) como típica de textos de elementos de uma geração pós-memorial, em que são unidos não só testemunhos de segunda e terceira ordem (realizado pelos filhos e netos), como os ecos que as memórias parentais produzem nos descendentes. Desta forma, os escritores e artistas de segunda e terceira geração preocupam-se e dão atenção àquilo que aconteceu depois do Holocausto, trabalhando com fragmentos e fantasmas.

Nascido no próprio dia em que Paris foi libertada – ganhando assim o segundo nome de *Liberté* – Christian Boltanski é filho de mãe católica e de pai judeu, um pai que permaneceu escondido durante todo o tempo da ocupação. De acordo com Hirsch (1996), Boltanski é

um artista pós-memorial que está mais perto da memória ausente e de uma distância opaca veiculada por Raczymow, Nadine Fresco e Finkelkraut, pondo em causa a fotografia como documento e sublinhando o hiato entre memória e pós-memória. Segundo Altomonte (2009), a primeira referência ao Holocausto na arte de Boltanski data de 1985 e é feita através de *Monument*, uma peça constituída por pequenas caixas e lâmpadas que iluminam re-fotografias de crianças. Esta instalação foi construída em forma de altar à semelhança dos monumentos do pós-guerra que podem ser encontrados um pouco por toda a Europa e que representam na sua esmagadora maioria, soldados caídos em acção. Contudo, ao contrário deste tipo de monumentos que habitualmente invocam um determinado indivíduo ou um nome, o altar de Boltanski sublinha o anonimato das vítimas do Holocausto:

Each of his works aims not toward particularity but toward anonymity, not toward an individual but toward a collective identity. He often speaks of the effort to erase himself, so as to be able to reach a communal memorial layer, an amalgam of unconscious reminiscences and archetypes through which viewers can supply their own stories as they look at his images. (Hirsch, 1996: 675-6).

Uma vez que as fotografias de Boltanski são originadas de outras fotografias através de um re-fotografar e dado que as legendas e o próprio contexto da instalação parecem aludir ao Holocausto, uma dúvida inquietante pode instalar-se no observador da peça do artista francês: serão estas crianças aqui retratadas sobreviventes ou vítimas mortais do Holocausto? A história das fotografias de Boltanski, sem uma legenda que as possa esclarecer, parece transmitir toda a carga traumática que reside num passado caracterizado por eventos atroz, sublinhando a correspondência da fotografia com o de fragmento de uma história que não é assimilável (Hirsch, 2012 [1997]).

Embora Hirsch não mencione Georges Perec, o escritor francês é, sem dúvida, um elemento da geração pós-memorial. Perec caracteriza-se pelas suas descrições detalhadas, pelo seu gosto pelo pormenor e pelos “pequenos nada” do quotidiano, obedecendo a uma espécie de impulso para catalogar e arquivar – o “impulso de arquivo” teorizado por Hal Foster (2004), e que será objecto de análise no último capítulo desta tese.

O escritor francês ficou órfão muito cedo, tendo ele próprio sido salvo quase *in extremis*, ao viajar para o campo onde permaneceu incógnito num colégio católico até ao fim da guerra (Bellos, 1995 [1993]). Um elemento da geração 1.5 (Suleiman, 2002), Perec raramente deixou transparecer em público a dor ou o trauma de ter perdido os pais para o horror nazi. O pai, logo no início da guerra, morre a combater os invasores alemães. A mãe, após ter conseguido pôr o único filho a salvo enviando-o para o campo, acaba por ser deportada para Auschwitz. É em *W ou le souvenir d'enfance* publicado em 1975 e porventura, o seu livro mais autobiográfico, que essa herança familiar surge de forma contundente. Mas já *La Disparition* publicada em 1969, denunciava algumas pistas sobre a história pessoal do escritor francês.

Em entrevista a Frank Venaille²¹, Perec explica que *W ou le souvenir d' enfance* foi construído a partir de fotografias que descreve no livro e que foram usadas pelo autor de maneira a suprir as falhas da sua memória:

[...] I've also written an autobiography called *W or The Memory of Childhood*, and all that autobiographical writing is organized around a single memory which for me was deeply occluded, deeply buried and in some sense denied. [...] The autobiography of my childhood was done from descriptions of photos, from photographs that served as a relay, as a means of approaching a reality of which I used to declare I had no memory. (124).

Através das fotografias de infância, através da escrita, Perec tenta reconstituir aquilo que lhe sucedeu, o trauma recebido por meio da ausência de ambos os pais.

Tal como os descendentes das vítimas, também os descendentes dos perpetradores parecem procurar no passado respostas para uma eventual narrativização do seu presente. Se o trauma cultural se encontra a um nível colectivo, significando a ruptura das fundações da identidade colectiva, exige-se, segundo Eyerman (2013) uma re-narração dos mitos e crenças que sustentavam este colectivo. A literatura e as artes têm um papel preponderante nesta reformulação, dado que proporcionam os modos necessários para transmitir e articular experiências. Como exemplo encontram-se as obras literárias e artísticas que surgem no final da década de 50 e nos anos 60 na Alemanha como resposta a um passado nazi difícil de gerir durante os anos do pós-guerra:

When in 1969 an art student named Anselm Kiefer performed an illegal Hitler salute in a bathtub it was cause for outrage, especially when this was done outdoors in the public squares of European cities [...]. A few years earlier, the film director and author Alexander Kluge produced a series of 'biographies' of perpetrators and victims of the war. After Gunter Grass's path-breaking *Tin Drum* (1959) and other novels and plays by Rolf Hochhuth (*The Deputy*, 1963), Peter Weiss (*The Investigation*, 1965) and Heinar Kipphardt (*In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, 1964), all influenced by the Eichmann trial in 1961 and the Auschwitz trials in 1963–65, German literature did not really engage with the Holocaust, anti-Semitism and the darker sides of the Nazi past until after the 1968 uprisings. It was in this context that *Dialectic of Enlightenment* was re-released. More than a document from a traumatic past, it became an intervention in the ongoing German cultural trauma, as well as a call to arms for student activists around the globe. Who in 1944 would have ever imagined? (49).

Filho de perpetradores/*bystanders* Anselm Kiefer parece sentir uma necessidade ética de representar e re-memorar o passado. Nascido no mesmo ano em que a guerra termina,

21 Intitulada "The Work of Memory" é uma entrevista de 1979 incluída em *Species of Spaces and Other Pieces*, obra que reúne alguns dos textos de Georges Perec, editada por John Sturrock e publicada em 1997.

Kiefer trabalha sobre a memória do Holocausto reflectindo como elemento dos *Nachgeborene*, sobre o silêncio colectivo de uma nação perpetradora (Gibbons, 2007). Esta atitude de questionamento dos comportamentos dos pais é típica da segunda geração, de filhos de perpetradores e de *bystanders* que têm na literatura alemã a designação de *Väterliteratur*, na qual, basicamente, se confronta a geração vitimizadora através da escrita. Esta atitude não é alheia aos próprios desenvolvimentos políticos da altura e aos movimentos estudantis do final dos anos 60 que emergem em clara ruptura com os valores e ideologias da geração anterior.

Para Gibbons (*op. cit.*), Kiefer, tal como Boltanski, encontram meios de representação da tragédia do Holocausto sem reduzir, banalizar ou narrativizar. Ambos os artistas encontraram formas de representar o Holocausto, nomeadamente através de símbolos e outros elementos que aludem e evocam sem pretender encerrar o trauma profundo que o Holocausto produziu e cujo impacto continua a fazer-se sentir. Destes elementos, Kiefer utiliza areia, cinza, couro, palha e outros motivos simbólicos como a floresta, terra queimada, figuras mitológicas e/ou bíblicas, entre outros. Contudo, enquanto Boltanski cria uma atmosfera de solenidade nas suas instalações, Kiefer expõe os seus elementos de forma desordenada, menos contemplativa, sublinhando o caos e a destruição da cultura e da civilização que o Holocausto determinou. Os trabalhos *Margarethe* e *Sulamith* são um claro exemplo desta estratégia artística. Edifícios abandonados e paisagens destruídas são outros exemplos das feridas e do trauma com os quais a segunda geração, filhos de perpetradores, também têm de lidar. Enquanto os trabalhos de Boltanski, segunda geração, filho de pai sobrevivente-vítima, aludem a uma espécie de fantasmagoria e spectralidade, Kiefer utiliza materiais densos que invocam todo um peso contido, porventura, nesta segunda geração, enquanto filho de perpetradores.

Anselm Kiefer teve no início da sua carreira alguns projectos fotográficos e uma atitude anti-monumentalista que reflectiam, para Andreas Huyssen (1995), uma análise crítica da cultura alemã e do seu passado nazi. Das suas obras mais controversas desta altura (em 1969), destaca-se a série *Occupations (Besetzungen)*, na qual Kiefer simulava a saudação nazi em espaços públicos franceses e italianos. Segundo Liss (1998), o artista actuava nestes espaços como uma espécie de “alemão louco e anacrónico em férias” (96; tradução minha) de forma a exteriorizar fantasmas nazis. As fotografias que documentam tais performances lembram postais de férias, jogando com as convenções das paisagens serenas e imperturbáveis, com o idealizado e o pitoresco, dramaticamente interrompidas pela presença aparentemente deslocada do turista. Huyssen (1995) questiona se a utilização da ironia e da sátira assim exemplificadas serão a melhor estratégia para lidar com o terror fascista re-memorado e exorcizado através destas práticas artísticas. O autor designa estas performances de Kiefer como “image-spaces”, sítios e lugares nos quais o artista actua e que representam os mesmos espaços maculados pelo regime nazi. Através de *Occupations* Anselm Kiefer, pertencente a uma segunda geração pós-memorial, torna-se assim um dos primeiros artistas a romper com o silêncio construído e instituído no pós-guerra sobre o passado alemão e as práticas nazis.

W. G. Sebald constitui outro exemplo de uma segunda geração pós-memorial, filho de perpetradores/*bystanders* que tenta lidar com o passado parental. Em *Vertigo* (2002 [1990])²² Sebald escreve sobre Stendhal, Franz Kafka, Casanova ao mesmo tempo que narra uma viagem aos Alpes. Na última história ou secção do livro, o narrador descreve uma visita à terra natal cujo nome nos é apenas fornecido através de uma letra: W. Dada a tendência do escritor alemão para integrar elementos autobiográficos nos seus textos, é muito provável que esta viagem ao lugar de infância seja, na verdade, o relato de uma visita a Wertach onde Sebald nasceu. A um determinado momento da história, o narrador descreve as idas com a mãe à piscina municipal no ano de 1936, ocasiões em que tinham que passar por um acampamento de ciganos fazendo com que a mãe lhe pegasse ao colo sempre que se aproximavam do acampamento:

Across her shoulder I saw the gypsies look up briefly from what they were about, and then lower their eyes again as if in revulsion. [...] Where they came from, how they had managed to survive the war, and why of all places they had chosen that cheerless spot by the Ach bridge for their summer camp, are questions that occur to me only now – for example, when I leaf through the photo album which my father bought as a present for my mother for the first so-called *Kriegsweihnacht*. In it are pictures of the Polish campaign, all neatly captioned in white ink. Some of these photographs show gypsies who had been rounded up and put in detention. They are looking out, smiling, from behind the barbed wire, somewhere in a far corner of the Slovakia where my father and his vehicle repairs unit had been stationed for several weeks before the outbreak of war. (183-5).

De acordo com Anderson (2008), a fotografia que Sebald inclui na página de onde este excerto de texto foi retirado e que mostra uma mulher sorridente com uma criança ao colo, vem do álbum familiar do autor. A palavra “Zigeuner” escrita com tinta branca significa “ciganos” e legenda a fotografia, coincidindo com o relato do narrador. Numa entrevista dada por Sebald (*apud op. cit.*), o escritor alemão explica que conhece esta fotografia desde que era criança, mas que foi só nos anos 80, ao voltar a folhear o álbum familiar, que a mesma começou a provocarlhe um conjunto de interrogações e dúvidas:

It seems to me quite eye-opening, however, that as early as late-summer 1939 there was a German NCO [i.e., Sebald's father] who took pictures of gypsies behind barbed wire somewhere in Slovakia. It shows that before the war actually started gypsies were being rounded up and interned in open-air camps in this puppet-state. [...] Only much later did it strike me that there was a whole tale in that one image. (144).

Parecendo confirmar, com este testemunho, a ideia de *belatedness* como uma das características da geração da pós-memória, Sebald só mais tarde toma consciência de toda a história

22 No original *Schwindel. Gefühle*. Todas as referências a esta obra serão feitas a partir da tradução inglesa.

potencialmente traumática implícita naquela imagem. Talvez mais dramático do que a percepção da fotografia ter muito provavelmente sobrevivido às pessoas que aparecem representadas – a mãe sorridente e a criança, marcadas pela morte subjacente não só à imagem fotográfica, como aos conhecimentos que detemos sobre o sucedido – é a constatação da própria proveniência da imagem fotográfica, que insinua ligações entre o pai do escritor e os eventos ocorridos. Parecem ser estas as questões e os fantasmas com que “die Nachgeborenen” alemães têm, fundamentalmente, de se defrontar.

Jonathan Safran Foer, neto de sobreviventes do Holocausto, é, tal como Blaufuks, um elemento da terceira geração pós-memorial. Esta é a geração que, de acordo com Frost (2010) será a última a ter (tido) contacto directo com aqueles que vivenciaram em primeira mão os eventos do Holocausto. Desta forma, se, por um lado, os efeitos traumáticos ocorridos continuam a fazer sentir-se nos netos dos sobreviventes, por outro lado, a terceira geração assenta numa distância geracional que lhe permite – provavelmente melhor do que os seus pais – pensar em formas de transmissão da memória do ocorrido sem o peso excessivo do trauma que parece sublinhar a produção da segunda geração.

Em 2002 Foer publica *Everything is Illuminated* onde narra uma viagem ao local de nascimento do seu avô materno, Trachimbrod, na Ucrânia. O autor explica em entrevista ao jornal *The Times*, que tivera a ideia de escrever uma história que pudesse preencher a sensação angustiante de *vazio* que sentira, quando fizera uma viagem até à Ucrânia que inspiraria a escrita do romance: “I did go, and I just found—nothing. At all. It wasn’t like a literary, interesting kind of nothing, an inspiring, or a beautiful nothing, it was really like: nothing. It’s not like anything else I’ve ever experienced in my life.” (*apud* Amian, 2008: 164).

De acordo com Frost (2010), Foer utiliza um tema comum à literatura de ficção norte-americana do pós-Holocausto e que trata da experiência da diáspora judaica, ou seja, o regresso ao “velho país”. É através deste tropo que Foer consegue questionar e criticar a interacção judaica com a memória e a história a partir do seu presente, a partir da sua distância temporal. Segundo a autora, e citando Hoffmann, esta é uma geração que se situa numa espécie de vértice da história, produzindo um trabalho que assenta num acesso mediado ao passado, ao mesmo tempo que analisa o impacto deste passado no presente, sem esquecer os possíveis significados desta memória no futuro. Esta definição inclui, também, a segunda geração pós-memorial. Uma vez que Daniel Blaufuks é um elemento de terceira geração e tendo por base as produções artísticas e literárias de alguns elementos da segunda e terceira geração, seria interessante tentar perceber se há diferenças entre a produção de ambas as gerações de pós-memória e havendo, se estas são suficientemente notórias e fortes para haver uma diferenciação entre as duas que valha a pena considerar.

2.2. Daniel Blaufuks e a geração pós-memorial

Em *Past Lives: Postmemories in Exile*, Hirsch (1996) descreve a instalação *Tower of Faces* em exposição permanente no *Holocaust Memorial Museum*, em Washington. Segundo a autora, foi esta exposição que a fez pensar seriamente sobre a fotografia como meio de transmissão da pós-memória. *Tower of Faces* resulta do conjunto de fotografias de uma aldeia lituana cujos habitantes pereceram, na esmagadora maioria, às mãos dos nazis. Yaffa Eliach é a criança sobrevivente desta comunidade desaparecida que logrou escapar juntamente com as fotografias tiradas pelos seus avós, os fotógrafos da aldeia.

A exposição fotográfica apresenta-se num espaço físico semelhante a uma torre constituída pelas fotografias salvas por Yaffa e que parecem gravitar em torno do visitante. São testemunhos da vida em comunidade, fotografias típicas de uma pequena aldeia com retratos individuais e de grupo, retratos de família e de rituais comunitários. Para a autora esta torre assemelha-se a um gigantesco álbum de família, recheado de momentos felizes ao mesmo tempo que os preserva e comemora numa espécie de lugar de memória.

Na análise de alguns artistas e escritores pós-memoriais é possível encontrar certos elementos que remetem indirectamente não só para esta exposição e para a forma como se encontra concebida e construída, como para aquilo que tenta preservar. Desta forma é difícil ignorar a semelhança entre a história desta aldeia na Lituânia e a história da *shtetl* ucraniana de Trachimbrod, criada por Jonathan Safran Foer em *Everything is Illuminated* (2002). Aqui, conta-se uma viagem à descoberta do lugar de origem familiar – Trachimbrod – para se descobrir que esta aldeia foi literalmente apagada da face da terra, juntamente com os seus habitantes – quase todos assassinados pelas forças nazis. Nesta história a fotografia, representada pelo retrato de Augustine, é essencial para conciliar as diferentes línguas e costumes e envolver todos os personagens na jornada proposta: a localização de Trachimbrod, numa busca que se vai tornando, à medida que a história avança, cada vez menos possível de ser bem sucedida. Segundo McGlothlin (2006), há na literatura pós-memorial todo um universo de buscas impossíveis. Para a autora usa-se este tropo para escrever sobre o Holocausto não como evento em si, mas com os silêncios e com o invisível para reconhecer a impossibilidade de abarcar toda a dimensão do sucedido.

Tal como em *Tower of Faces*, a única coisa que resta de Trachimbrod são objectos-testemunho da sua existência, encontrados numa casa cujas divisões contêm dezenas de itens e caixas de rótulos bizarros. Na descrição dos itens dispostos numa das divisões – pilhas de roupa, inúmeros sapatos de todos os tamanhos e formatos, fotografias que cobrem as paredes, o leitor é rapidamente remetido para uma das imagens mais poderosas do Holocausto:

as roupas, malas e pertences pessoais (incluindo fotografias) dos judeus mortos nos campos de extermínio. Os títulos dos rótulos que organizam as muitas caixas encontradas por Foer e pelos companheiros de viagem são afinal coincidentes com a vida de uma povoação e dos seus habitantes: *Casamentos e Outras Celebrações* ou *Relógios/Inverno*. É nesta estranha organização e arquivo que encontramos os vestígios de (mais) um lugar desaparecido. A temática do arquivo e da compulsão para a colecta parece ser comum nos autores de pós-memória. Tanto Foer – na descrição das várias caixas contendo os restos da *shtetl* desaparecida – como Blaufuks, nos seus catálogos-livro – *O Arquivo, The Archive e Álbum*, ambos publicados em 2008 –, convocam a ideia de arquivo como dispositivo de memória e de ferramenta contra o esquecimento.

Outra característica que é comum encontrar entre os autores de pós-memória diz respeito à inclusão do próprio autor na história que é contada. Desta forma, Foer faz-se incluir na narrativa, dando o seu nome a uma das personagens principais. A invenção de Trachimbrod e a inclusão do nome do autor na história perturba os limites da ficção e da realidade, introduzindo uma referencialidade autobiográfica. Este jogo acerca do que é real e do que não é mostra-se caro à própria construção da memória, neste caso, da pós-memória e da utilização da fotografia como meio para contar uma história que pode ou não ter acontecido. Uma fotografia material – no caso de Blaufuks em *Terezín* – ou uma descrição ficcionada de uma fotografia – a de Augustine na obra de Foer. Estas narrativas visuais ou “prose pictures” são referidas por Hirsch (2012 [1997]) em *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, para se referir à função que este tipo de dispositivo narrativo parece ter em textos específicos. A autora cita a descrição que Roland Barthes faz da fotografia da sua mãe em *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Embora o livro do autor francês se encontre recheado de imagens fotográficas, a fotografia da mãe não se encontra incluída, restando ao leitor a sua imaginação, guiada pela prosa de Barthes. Hirsch (*op. cit.*) considera que a utilização da *prose picture* tem como objectivo a narrativização de uma história difícil, de perda e de luto, que o texto escrito, por si só, sem o apelo à imagem, não consegue abarcar.

No caso de *Everything is Illuminated*, esta estratégia de descrição acrescenta uma camada de mediação adicional, sublinhando a distância temporal dos acontecimentos do Holocausto e a própria distância geracional característica da terceira geração (Frost, 2010). Segundo a autora, o acesso do leitor à imagem é assim, sempre, mediado pela descrição do narrador.

Para além de Foer é possível encontrar também algumas afinidades entre a obra de Art Spiegelman e os trabalhos de Blaufuks. Estes pontos em comum dizem respeito, principalmente, à estratégia composicional criada pelos dois artistas no que se refere à utilização de sobreposições de imagens e da própria imagem de arquivo. Em comum nas duas obras encontra-se também o tema do exílio, da emigração, da vinda da família de Spiegelman para os Estados Unidos e da família de Blaufuks para Portugal. Fala-se dos tempos anteriores a esta mudança de país e de língua, das pessoas que ficaram para trás, das suas fotografias que as voltam a animar – enquanto elas animam as fotografias (Barthes, 2006 [1980]) –, dos objectos trazidos e de outros perdidos.

Mas é, talvez, no uso que dão à fotografia que ambos os artistas mais se aproximam. Quer em *Maus. A História de Um Sobrevivente* (1996 [1973]) e *Maus II. E Assim Começaram os Meus Problemas* (1995 [1986])²³ de Spiegelman como em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* (2007) de Blaufuks encontramos incluídas fotografias familiares do período anterior e posterior à guerra²⁴. Para Hirsch (2001), as fotografias familiares inscritas em *Maus* mostram o constante cruzamento entre passado e presente, entre a história do pai e a história do filho, entre a memória do sobrevivente e a pós-memória da segunda geração.

Tanto em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* como em *Maus* são apresentadas diferentes formas textuais para contar uma história, remetendo estes trabalhos para uma memória privada – sob a forma de fotografias e de narrativas familiares – e para uma memória colectiva e/ou pública através das imagens, das narrativas e dos filmes disponíveis publicamente e que são mencionados de forma mais ou menos directa pelos dois autores. Numa versão inicial de *Maus* (*apud* Hirsch, 2008), Spiegelman apropria-se da fotografia de Margaret Bourke-White em que se regista a libertação dos prisioneiros do campo de Buchenwald, para re-criar uma imagem semelhante mas onde pode integrar a memória do seu pai. Por sua vez, Blaufuks (2007) insere na sua narrativa familiar os registos de duas figuras conhecidas internacionalmente e que passaram por Lisboa durante os anos da guerra: Hannah Arendt e Marc Chagall. Integrando a ficha com a morada da pensão onde ficou hospedada Arendt e um recibo de vacinação de Marc Chagall, Blaufuks, tal como Spiegelman, faz convergir uma memória pública com uma privada. A ligação entre as experiências particulares transmitidas pelos sobreviventes do Holocausto aos seus descendentes e as imagens e histórias públicas tornam-se parte integrante de um imaginário pós-memorial (Hirsch, 2008).

Entre outros elementos comuns a uma espécie de estética pós-memorial encontrados na obra de Spiegelman, destacam-se o impacto do passado no presente, a temática da ausência através da não presença física da mãe de Art, a ausência do seu lado da história através da ocorrência dos diários queimados, e a ausência do irmão de Spiegelman, Richeu, a quem o segundo volume de *Maus* é dedicado. E a própria presença das fotografias que Spiegelman introduz ao longo da narrativa e que Hirsch considera um elemento-chave para qualquer obra pós-memorial. Mas Frost (2010), tal como Young (1998), realçam igualmente a forma como o narrador participa activamente na história que é construída. De facto, em *Maus*, esta referencialidade autobiográfica é patente logo no início da obra, com a história a iniciar-se a partir da recordação de uma cena de infância de Art Spiegelman. Em *Sob Céus Estranhos* encontramos, de igual modo, diversas referências à infância de Blaufuks com a inclusão de algumas pequenas histórias e fotografias do artista enquanto menino.

Existe, assim, em ambos os casos, uma intrusão ou uma clara intromissão do narrador ou autor no próprio trabalho artístico. Tanto Spiegelman como Blaufuks colocam-se na obra

²³ No original: *Maus – A Survivor's Tale; Maus II*. Todas as referências a estas obras serão feitas a partir da tradução portuguesa.

²⁴ As fotografias que figuram em *Maus* são três: a fotografia de Art Spiegelman com a mãe no primeiro volume de *Maus* (página 100), a fotografia de Richeu e uma fotografia do pai de Spiegelman com um uniforme dos campos (ambas em *Maus II* [páginas 5 e 134, respectivamente]).

como personagens intervenientes da história que é relatada através da inclusão de fotografias do próprio autor. Outra forma, talvez mais discreta, desta referencialidade autobiográfica é o aparecimento dos dedos e/ou da mão do artista no desenrolar da história, quase como para reforçar o trabalho de memória que é realizado com este tipo de obras. Assim, encontramos o desenho dos dedos e da mão de Art Spiegelman a segurar a fotografia de si e da sua mãe na sub-história “Planet Hell” e a fotografia dos dedos de Blaufuks a segurar algumas fotografias familiares em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*. Esta intrusão do autor na história contada ilustra bem a geração pós-memorial, uma geração que se “intromete” na história e na memória de outrem porque é uma história que também pode chamar sua.

Da mesma forma, o artista francês Christian Boltanski coloca parte de si, da sua história e da sua memória pessoal, em muitas das peças e instalações que constrói (por ex. *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*). Na sua vasta obra artística parece predominar o gosto pelo arquivo, pelos objectos e fotografias que se dispõe a coleccionar, organizar e seriar em forma de altares e/ou monumentos. Por outro lado, são muitos os trabalhos nos quais Boltanski parece descredibilizar a fotografia como representação da verdade. Pegando em imagens fotográficas variadas, o artista opta por re-fotografá-las, re-enquadrá-las, no fundo, alterá-las e/ou substituí-las, parecendo procurar desmistificar a sua credibilidade. Neste jogo entre a verdade e a ficção, o artista vai criando histórias, incorporando elementos reais ou factuais a dados inventados, numa construção que mistura realidade e fantasia, biografia e mitologia.

Existe também um re-fotografar e uma manipulação fotográfica nos trabalhos de Blaufuks. Quase como se, através de uma ampliação, de uma decomposição, de uma alteração da estrutura da imagem fotográfica, Blaufuks pretenda empreender uma busca da verdade – aqui no entender que Barthes (2006 [1980]) faz de verdade – uma vontade em *saber* o que a fotografia talvez esconda, aquilo que a fotografia não revela. Contudo, e à semelhança da história em *Blow-up*²⁵, parece que quanto mais se amplia um pormenor ou quanto mais vontade se tem de descobrir aquilo que a fotografia não diz, menos certezas se tem sobre aquilo que se julga ver. É talvez, pois, por isso que, de acordo com Barthes, a fotografia “só sabe dizer aquilo que dá a ver” (*op. cit.*: 111), tornando-a impossível de aprofundar e de apreender. E, no entanto, a sensação de que ela pode revelar algo de extraordinário sobre a identidade e/ou a verdade do indivíduo que a analisa parece tudo menos ilusória.

Comum entre Boltanski e Blaufuks parece ser também a natureza arqueológica dos seus trabalhos, ou melhor, um interesse de detective pelas histórias dos outros, nomeadamente por histórias anónimas de vítimas do Holocausto. Segundo Hirsch (1996), Boltanski procura representar um colectivo, apagando ou manipulando a identidade dos retratados que escolhe de modo a facilitar o reconhecimento e, assim, a intervenção do observador ou do público das suas obras. Como se o seu objectivo fosse incorporar também as histórias e as memórias

25 Filme de 1966 realizado por Michelangelo Antonioni e baseado no conto *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar.

dos observadores, abrindo portas para uma espécie de memória colectiva carregada de implicações históricas e políticas. Para a crítica Lynn Gumpert (*apud op. cit.*), trabalhos como *The Clothes of Francois C.*, *The Inventory of Objects Belonging to a Woman in Bois-Colombe* e *Photo album of the D. family, 1939-64*²⁶, questionam o dia-a-dia dos franceses durante a ocupação nazi do seu país. Os objectos artísticos utilizados por Boltanski são objectos comuns a uma comunidade e servem de pistas para procurar perceber a actuação e a vida dos muitos franceses durante a Segunda Guerra Mundial, insinuando a história complicada de França, entre a resistência e a colaboração, durante esses anos.

A partir de meados dos anos 80, Boltanski parece confrontar mais directamente a sua herança pós-memorial através de uma série de instalações que denomina de *Leçons de Ténèbres*. Nestes trabalhos o artista expõe múltiplos rostos re-fotografados, muitos de crianças, dispostos em grandes estruturas e iluminados individualmente, numa espécie de altar ou monumento que, segundo Hirsch (1996), lembra a iconologia bizantina de comemoração dos mortos. Através destes impressionantes altares, Boltanski parece estabelecer uma ligação com as vítimas mortais do Holocausto. As fotografias em *Monument: Les Enfants de Dijon* evocam, pois, as crianças assassinadas durante o Holocausto, e contudo, o observador não tem modo de saber se estes rostos correspondem, de facto, a vítimas do terror nazi ou se são apenas fotografias aleatórias de crianças em idade escolar. A única legenda da obra é a do seu título, dando hipótese ao observador de tirar as suas próprias ilações. Porque o que pode ser pior e mais próximo do terror e da incompreensibilidade do que imagens de crianças cujo futuro foi para sempre roubado? Neste sentido, a inclusão por parte de Spiegelman da fotografia do seu irmão Richieu em *Maus* parece inclinar-se para a mesma questão.

Para Hirsch (1996), as *lições de escuridão* que dão título a estes trabalhos pós-memoriais são sobre a ausência de luz, sobre a morte e o luto, sobre o desaparecimento de famílias inteiras tornando qualquer álbum de família e qualquer fotografia familiar vazios de segurança e de tranquilidade. Segundo a autora, os trabalhos de Boltanski ilustram a capacidade da fotografia de recriar esta escuridão. Por outro lado, e dado que não há certeza sobre a real proveniência das fotografias utilizadas por Boltanski, o efeito causado no observador parece apelar sempre a esta pós-memória, mesmo que as fontes documentais nas quais as peças artísticas se apoiam não sejam fidedignas ou não tenham uma ligação factual com o Holocausto. Em última análise, talvez interesse menos a verdade inscrita nestas imagens do que o efeito que elas obtêm do observador.

Outra semelhança, talvez mais palpável, entre Boltanski e Blaufuks, consiste na temática que ambos exploram nos seus trabalhos – o arquivo – sobre a qual se incidirá com mais detalhe na segunda parte desta tese.

Sendo o trabalho de Blaufuks uma obra rica em referências literárias, torna-se

²⁶ No original: *Les Habits de François C.; Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe; Album de photos de la famille D., 1939-1964.*

importante referir algumas das grandes influências que determinados escritores assumiram no percurso do fotógrafo português. De facto, e coincidente com uma geração pós-memorial discutida por Hirsch (2008), encontramos Georges Perec e W.G. Sebald, ambos citados por Blaufuks.

Numa entrevista dada em 2012 a Rémi Coignet, Blaufuks reconhece a influência de Perec nos seus trabalhos. O fotógrafo português interessa-se claramente por aquilo que Sheringham (2006) designa de “*écritures ordinaires*”, ou seja, bocados de escrita encontrados facilmente no nosso quotidiano, como sejam listas de supermercado, notas, postais, cartas, *post it*, agendas, diários, numa escrita que junta autobiografia, etnografia e o quotidiano (353), uma escrita, afinal, tão familiar a Georges Perec. Na conversa com Coignet (2012), Blaufuks associa igualmente as tipologias de Berndt e Hilla Becher à obra do escritor francês, particularmente no trabalho *Je me souviens* (1978), e refere que, o nosso tempo “onde tudo é fotografia, tudo é filme” tudo se tornou demasiado *perecquiano*. Para Blaufuks (*op. cit.*), Perec assemelha-se a uma câmara por causa da sua ânsia em registar (quase) tudo. Daí o nosso mundo *perecquiano*, onde (quase) tudo pode ser encontrado *on-line*, registado, filmado e fotografado.

Talvez Georges Perec seja a influência mais significativa e constante de Daniel Blaufuks. São vários os trabalhos que de forma directa invocam a memória do escritor (por ex. *A perfect day; The absence*) e que serão discutidos com mais pormenor na segunda parte desta tese. Também na segunda parte deste texto será analisada de uma forma mais detalhada a influência de outro escritor que é assumidamente determinante nos trabalhos de Blaufuks, principalmente em *Terezín* (2010), e que é W.G. Sebald. Se, em *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer, os personagens encetam uma jornada em busca de um lugar e de uma mulher sobre a qual apenas se conhece o nome e o rosto numa fotografia, em *Terezín* Blaufuks traça a sua própria viagem a um lugar – Theresienstadt – em busca de um espaço, de uma imagem, numa procura originada também a partir de uma fotografia, neste caso, encontrada em *Austerlitz* (2002 [2001]), de W.G. Sebald.

Tal como Boltanski, Sebald joga com a ficção e a realidade ou a verdade, adoptando imagens fotográficas como pretensa garantia da veracidade das suas histórias. Sebald conta uma história servindo-se das fotografias que colecciona, uma história que acaba por conter muito do escritor, muito da sua própria história, à semelhança de Blaufuks. Parece que, na literatura pós-memorial todas as histórias vão dar ao seu autor. De facto, à semelhança de Jonathan Safran Foer, de Art Spiegelman e de Daniel Blaufuks, Sebald faz-se também incluir nas suas narrativas, ao mesmo tempo que manifesta aquilo que Foster (2004) postulou como um impulso de arquivo e que caracteriza muito do trabalho de Blaufuks.

Em *Austerlitz* (2002 [2001]) há uma busca por lugares do passado e pela verdade sobre o sucedido aos pais do protagonista principal, revisitando-se alguns dos momentos mais negros do século XX. Segundo Anderson (2008), Sebald investe nas narrativas familiares, às quais acrescenta algo de si mesmo e da sua própria família. A sublinhar o seu interesse pelas histórias

que passam pela relação familiar estão os vários elementos que simbolizam a família, como o álbum de família, os postais, os diários e outros documentos que privilegiam a memória familiar, tal como o próprio Blaufuks faz nos seus trabalhos.

Sebald é um contador de histórias, histórias onde não é raro surgir algo que se torna necessário investigar, como numa história de detectives. Um contador de histórias que se torna detective, à semelhança de Blaufuks (e de Boltanski). Através de um lugar ou de uma fotografia narra-se uma história que ficou por contar. E como um verdadeiro detective o autor analisa fragmentos da história que pretende descobrir, pistas que, não raras vezes assumem o formato de postais, de papéis, de fotografias encontradas ou descobertas em lugares de arquivo.

De acordo com Huyssen (2003), Sebald tenta, com a sua escrita, compensar o défice de memória e experiência alemã, mimetizando o trauma judaico. Já para Hirsch e Spitzer (2006c), o escritor mais não faz que um trabalho de pós-memória: “Por contar/ fica a história/ dos rostos que/ desviam o olhar”²⁷ (Barrento, 2012: 3). As imagens que Sebald utiliza remetem para o passado, são fotografias antigas, postais antigos, funcionando como fantasmas (Anderson, 2008), imagens espectrais do passado que voltam para assombrar o nosso presente. Nos livros de Sebald o acesso à História é feito através de uma história individual, pessoal. Conjuga-se assim uma memória privada com uma memória colectiva ou pública, à semelhança dos artistas mencionados anteriormente, e do próprio Daniel Blaufuks.

Tal como Blaufuks, Sebald parte de um arquivo de imagens para nos contar uma história que pode ou não estar relacionada com a fotografia incluída no texto, e que diz respeito aos acontecimentos traumáticos do Holocausto.

As imagens que se encontram nos livros de Sebald são propositadamente desfocadas, pouco claras, sem legenda informativa sobre a sua autoria ou explicação para a sua inclusão naquela determinada página. As próprias características das imagens escolhidas remetem também para a estratégia de Boltanski de desformatar, desenquadrar e manipular as fotografias que usa nas suas instalações. Ao escolher estes elementos visuais, Sebald serve-se da qualidade documental das imagens, apoiando-se no fraco apelo estético das mesmas (Anderson, 2008). Ao incluir este tipo de imagens imprecisas e ambíguas nos seus textos, Sebald parece oferecer um suplemento da memória. As referências ambíguas das imagens seleccionadas por Sebald produzem memória graças à relação oblíqua que a imagem fotográfica estabelece com a palavra. Esta obliquidade provoca um olhar afectivo sobre a fotografia ou imagem originando, assim, pós-memória, porque activada através deste dispositivo. Por outro lado, a natureza pouco clara e misteriosa da relação entre as imagens e o texto remete também para a complexidade implícita nos temas tratados, para a dificuldade em prestar testemunho. Estas opções narrativas assemelham-se às estratégias de Blaufuks no seu próprio método de fotógrafo-contador de histórias. Também as suas fotografias pedem uma narrativa, uma história, uma pós-memória.

27 Tradução do penúltimo epigrama de *Unerzählt* de W.G. Sebald.

*

É possível, pois, estabelecer algumas relações entre a produção artística e literária da geração da pós-memória e o próprio trabalho de Daniel Blaufuks, sugerindo um conjunto de características e temáticas específicas aos artistas e escritores da geração pós-memorial. Uma das temáticas mais frequentes nos escritos e nas representações visuais da geração pós-memorial é o *álbum familiar*, que pode surgir através de fotografias familiares intercaladas no texto (Sebald, Spiegelman e Blaufuks) ou figurado através de uma escrita fortemente visual (Foer e Perec). Outro tema recorrente é o das *buscas impossíveis* que, para McGothlin (2006) se revelam típicas de uma literatura do pós-Holocausto. No livro de Foer que foi discutido há, de facto, uma busca que falha, tal como em *Austerlitz* de W.G. Sebald. Por outro lado, parece haver em muitos dos trabalhos pós-memorais um apoio e uma valorização de *objectos testemunhais*, isto é, objectos que podem ter pertencido aos sobreviventes e não-sobreviventes do Holocausto, parecendo dar-lhes uma carga testemunhal do ocorrido. Estes objectos do passado, que podem variar entre fotografias, diários, malas, cartas e postais, peças decorativas ou roupa são, pois, frequentes nos trabalhos de Boltanski e nos textos de Sebald, mas encontram-se também presentes na obra de Blaufuks e nas descrições de Perec e de Foer. A *fotografia*, que para Hirsch é o meio principal de transmissão inter e transgeracional do trauma, é um elemento constante em todos os autores aqui debatidos. Mas existem outros objectos visuais que parecem obedecer às características pelas quais a fotografia é reconhecida como um veículo de transmissão. É o caso dos postais, de determinadas peças decorativas, de mapas, que surgem em simultâneo com a fotografia. Relacionada com estes objectos está a prática do *arquivo*, mas também todos os lugares onde o arquivo assume destaque, como é o caso das bibliotecas, dos museus, de escritórios e da própria memória que pode ser comparada a um arquivo. Todos os autores da geração pós-memorial aqui discutidos demonstram esta prática arquivística e/ou aludem a lugares de arquivo, traduzindo aquilo que Hal Foster (2004) designou de impulso de arquivo.

A *referencialidade autobiográfica* é um traço comum a todos os artistas e escritores que aqui foram debatidos. Tal facto não será estranho ao próprio trabalho de pós-memória que solicita os conhecimentos adquiridos no seio familiar e a memória dos intervenientes nos eventos e que é passada para os descendentes, acabando por moldar-lhes a própria vida. Esta memória privada vai-se construindo em conjunto com uma memória mais pública ou colectiva, sobre os acontecimentos dos quais o agente de pós-memória conhece numa versão mais íntima e familiar. Há, assim, uma *convergência entre o público e o privado* através da apropriação de imagens e informações públicas que são integradas no álbum e no conhecimento familiar e que está patente em grande parte dos trabalhos pós-memorais. Associada a esta apropriação encontra-se a estratégia usada pelos artistas e escritores pós-memorais mencionados e que diz respeito a uma manipulação ou re-criação da imagem, de forma a obedecer aos objectivos propostos pelos autores. Faz sentido pensar nesta espécie de edição imagética através da

caracterização que Hirsch realiza sobre a ligação da pós-memória ao passado, uma ligação que se encontra mediada por processos de “investimento imaginativo, projecção e criação” com a “prática da citação” que expõe um “olhar em retrospectiva” e uma “definição do presente em função de um passado complicado” no lugar de uma tentativa em “iniciar novos paradigmas” (2008: 106-7; tradução minha).

Dado que é possível encontrar grande parte das temáticas e características atrás delineadas em todos os elementos da geração pós-memorial, torna-se difícil perceber exactamente quais as diferenças entre Foer e Blaufuks, como pertencentes a uma terceira geração, e os artistas e escritores de segunda geração que aqui foram tratados. O facto de haver poucos elementos da terceira geração para uma comparação eficaz também não contribui para a resolução da questão. De qualquer modo, e perante aquilo que foi discutido, parece haver mais proximidade e semelhanças, do que propriamente diferenças, no que diz respeito à produção artística e literária de ambas as gerações pós-memorais.

Ao longo dos próximos capítulos será feita uma análise reflexiva sobre estas características e temáticas encontradas tão frequentemente nos trabalhos artísticos e literários de pós-memória, principalmente na produção artística de Daniel Blaufuks.

3. Fotografia: veículo de pós-memória

No fundo – ou em última instância –, para se ver bem uma foto, o melhor é erguer a cabeça ou fechar os olhos.

Roland Barthes²⁸

Para Hirsch (2001) a fotografia tem um estatuto privilegiado como *medium* da pós-memória. Esta ideia tem origem na concepção da fotografia como traço ou índice, questão discutida tanto na história da arte como na semiótica, nomeadamente por Charles Sanders Peirce (2005 [1931-35]), que conceptualiza uma divisão tripartida do signo (símbolo, ícone e índice), sendo a fotografia (pré-digital) definida como índice dada a poderosa relação entre imagem e referente, uma relação de contiguidade que pode ser entendida como uma pegada. Assim, uma fotografia de uma pegada pode ser vista como um traço de um traço. Ao mesmo tempo é também um ícone, dada a semelhança entre o signo e o referente. O estatuto indicial da fotografia realça a sua relação com a morte, no sentido de um *ça a été*, e da sua ligação com a vida, traduzida na presença do objecto perante a câmara, confirmando o entendimento teórico de que existe uma percepção da fotografia como lugar de presença tanto de vida como de morte e que possibilita à fotografia um papel de ligação entre passado e presente, entre memória e pós-memória:

Photographs in their enduring “umbilical” connection to life are precisely the medium connecting first- and second-generation remembrance, memory and postmemory. They are the leftovers, the fragmentary sources and building blocks, shot through with holes, of the work of postmemory. They affirm the past’s existence and, in their flat two-dimensionality, they signal its unbridgeable distance. (Hirsch, 2012 [1997]:23).

Peirce (2005 [1931-35]) reconhece não só a ligação indicial que a fotografia tem com o real, como também o facto de a fotografia invocar a memória da pessoa que a observa. Por outro lado, as imagens podem ser tão poderosas que parecem substituir, na memória, os próprios eventos que retratam. De facto, muitos dos acontecimentos que ficaram para a história foram experienciados através de imagens. Para Edwards (2006), esta é uma das mais importantes características da fotografia, isto é, o facto de a fotografia permitir que alguém possa testemunhar um determinado evento mesmo não tendo estado presente no mesmo. E parece ser neste contexto que a imagem fotográfica é tão significativa para a formulação da pós-memória.

²⁸ (2006 [1980]:64).

Objectos e fotografias do passado interpelam o sujeito pós-memorial de uma forma poderosa, possibilitando a abertura de um discurso memorial alternativo (Hirsch e Spitzer, 2006a). Seguindo Roland Barthes, Hirsch e Spitzer (*op. cit.*) defendem que, enquanto determinadas imagens fotográficas nos dão alguma informação sobre o passado (aquilo que Barthes denomina de *studium*), outras parecem inquietar, perturbar e ferir – o *punctum*, imagens que revelam o inesperado, expondo um “ponto cego” fora da moldura:

For Barthes, the punctum is first a detail in the image, one only he notices, often because of some personal connection he has with the image. This acknowledged subjectivity and positionality, this vulnerability and this focus on the detail—the ordinary, everyday—belongs to the needs and desires of postmemory work. For Barthes, the punctum is about visibility and invisibility: once a particular detail, however off-center, interpellates him, it screens out other parts of the image, however central or primary these might initially have appeared. (49–51).

Para Barthes (2006 [1980]) este ponto cego fora da moldura cria no observador o desejo de conhecer mais além, de saber mais sobre a imagem. Uma ideia que parece ir ao encontro daquilo que Walter Benjamin observa quando descreve uma fotografia de David Octavius Hill na “Pequena História da Fotografia”²⁹ intitulada *Newhaven Fischwife*:

[...] in Hill’s Newhaven fishwife, her eyes cast down in such indolent, seductive modesty, there remains something that goes beyond testimony to the photographer’s art, something that cannot be silenced, that fills you with an unruly desire to know what her name was, the woman who was alive there, who even now is still real [...]. (1999 [1931]:510).

Esta ferida ou agulhão que a imagem provoca no observador torna-a num objecto de qualidade afectiva e passível de ser incorporado na memória de quem olha. É precisamente este fenómeno que parece caracterizar a produção artística e literária da geração da pós-memória. Diferentemente de Barthes, que não considera que a fotografia possa re-memorar o passado –“O efeito que ela produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente.” (2006 [1980]:92) – Benjamin (1999 [1931]) percebe na fotografia um momento do passado que é trazido até ao observador, até ao presente. Para o autor alemão, nada no passado desaparece por completo; o passado deixa traços e pistas que podem ser descobertos e a fotografia é, neste contexto, uma forma de trazer os eventos ocorridos até ao sujeito contemporâneo, uma forma de carregar o testemunho ou de testemunhar o acontecido (Edwards, 2006). São exactamente estas características que fazem da fotografia o veículo, por excelência, de transmissão do trauma no contexto da pós-memória.

29 No original, “Kleine Geschichte der Photographie”. Todas as referências a este texto serão feitas a partir da tradução inglesa.

As fotografias de destruição e as fotografias de família no contexto do Holocausto afiguram-se como documentos, evidências de participação na história, documentos de memória (das vítimas) e de pós-memória (dos descendentes): “Holocaust photographs, as much as their subjects, are themselves stubborn survivors of the intended destruction of an entire culture, its people as well as all their records, documents, and cultural artifacts.” (Hirsch 2012 [1997]:23). Hirsch cita Jill Bennett para reforçar a ideia de que as fotografias fazem mais do que representar o passado. Invocando sensações corporais e afetivas por parte do observador, a imagem fotográfica comunica experiências emocionais e físicas: “This connection between photography and bodily or sense memory can perhaps account for the power of photographs to connect first- and second generation subjects in an unsettling mutuality that crosses the gap of genocidal destruction.” (2001: 225).

Esta ligação entre a fotografia e a memória sensorial pode talvez explicar porque é que Susan Moeller, autora do termo “compassion fatigue”³⁰, refere a fotografia (em oposição à imagem televisiva) como uma forma possível de contrariar ou abrandar a indiferença do observador perante imagens de violência:

The emotional pull of still photography remains peculiarly strong when we reflect on the current state of technology, when we can sit in our living rooms and watch a war raging live on the other side of the globe. Most of the visual spectacle of televised war is scarcely more memorable than a game in a video arcade; the still image leaves a deep footprint in our imagination. Perhaps it's easier to contract compassion fatigue when the pictures are on TV than when the images are in print, because one has a personal, intimate relationship with printed still photos. One has to touch the page to turn the page. (1999: 45).

Para Hirsch (2012 [1997]), há todo um conjunto de características da imagem fotográfica que lhe permite ser o meio preferencial escolhido pela geração pós-memorial no exercício da pós-memória e, assim, ir no enalço da primeira geração. Esta ideia implica uma recolha de pistas e evidências deixadas pelos elementos da primeira geração, vestígios descobertos e/ou desenterrados em lugares e/ou objectos do passado, como as fotografias. Em referência ao fotógrafo francês do princípio do século XX, Eugène Atget, Benjamin (1992 [1955]) chama a atenção para a forma como as fotografias parecem sugerir locais de crime, imagens que mostram lugares desertos cheios de possíveis provas de algo que é importante investigar. Como se a fotografia pudesse esconder algo que escapa ao olho nu de quem observa (o “inconsciente óptico”), um segredo que parece gritar para ser revelado. A fotógrafa Diane Arbus, citada por Blaufuks em entrevista a Coignet (2012: s/p), caracteriza a fotografia como “um segredo de um

30 Susan Moeller (1999) postulou o termo “compassion fatigue” para explicar porque é que nas últimas décadas se tem assistido a uma crescente apatia ou indiferença por parte das sociedades ocidentais perante situações de guerra, de fome ou de doença em países subdesenvolvidos. Esta apatia é entendida pela autora como o resultado de uma “fadiga” que atingiu a compaixão e a empatia das pessoas, provocada em grande parte pela multiplicidade de imagens que expõem continuamente situações de catástrofe. De acordo com a autora, houve uma crescente insensorialização por parte da sociedade dos países mais desenvolvidos com claras consequências na ajuda para com as vítimas atingidas pela catástrofe. Susan Sontag escreverá, também, sobre esta indiferença e passividade em *Regarding the Pain of Others*.

segredo”, sublinhando o estatuto indicial da fotografia, a sua condição fragmentária, tornando-a aberta a múltiplas interpretações e dando-lhe um carácter fortemente subjectivo e autobiográfico (2006 [1980]).

As fotografias que mostram famílias judaicas numa época anterior à Segunda Guerra Mundial constituem um vestígio indicial de pessoas que muito provavelmente não sobreviveram, representando, desta forma, um meio de ligação entre a memória e a pós-memória, entre um mundo desaparecido e o mundo depois de Auschwitz. É neste contexto que o álbum de fotografias de família assume um papel relevante na elaboração do trabalho de pós-memória. Segundo Hirsch (1996) é precisamente devido à convencionalidade e familiaridade da fotografia de família – um reconhecimento que apaga as marcas do tempo e do espaço, porque todos possuímos fotografias familiares e álbuns de família – que torna impossível a compreensão do sucedido, de como a pessoa da fotografia pôde ser exterminada. Aqui, o observador preenche aquilo que a fotografia não mostra: o conhecimento do futuro das pessoas que aparecem na imagem fotográfica. É a *catástrofe* da fotografia segundo Barthes (2006 [1980]), o conhecimento avassalador da morte no futuro, o *punctum* de determinadas fotografias que parecem esmagar quem observa e lê a imagem fotográfica.

*

Nas páginas que se seguem e que são parte integrante deste capítulo, far-se-á uma análise do trabalho *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* publicado em 2007 e que dá continuidade à média metragem homónima que Blaufuks realizou em 2002. O livro resultante conta a história do exílio dos avós maternos do fotógrafo português intercalada com a história de Portugal que, mediante o estatuto de país neutro, na altura dos acontecimentos retratados, permitiu a entrada de refugiados judeus e políticos. Blaufuks escrutina esta permissão e livre circulação dos refugiados, tal como uma suposta ideia de país de acolhimento que parece prevalecer na memória colectiva portuguesa. Tendo por base o diário do avô, Blaufuks integra passos deste diário com notícias encontradas em jornais da altura, fotografias do álbum de família com imagens fotográficas de arquivo, impressões de escritores e artistas que passaram também por Lisboa durante a guerra conjugadas com as próprias impressões e memórias do fotógrafo português. Vale a pena transcrever integralmente o texto que surge na contracapa, da autoria de Leo Spitzer – ele próprio filho de sobreviventes do Holocausto (ver por exemplo, *Hotel Bolivia: The Culture of Memory in a Refuge from Nazism* [1998] ou “Vulnerable Lives: Secrets, Noise, Dust” [2011], este último em co-autoria com Marianne Hirsch) – e que sublinha o trabalho pós-memorial presente nesta obra de Daniel Blaufuks:

Sob Céus Estranhos é uma meditação evocativa e poética sobre a experiência dos refugiados da Europa Central e sobre um sentimento de dispersão em trânsito na cidade de Lisboa e nos seus arredores. É

uma descoberta comovente, positivamente modesta e humana do espaço, do tempo e do desenraizamento, transmitidos de geração em geração, dos avós que partiram da Alemanha para Portugal, para os pais, para o neto. Poucos refugiados permaneceram em Portugal depois de a guerra acabar, mas os avós de Blaufuks, ao contrário de tantos outros, decidiram não seguir viagem nem voltar para a Alemanha. Tendo crescido em Lisboa, no quinto andar do mesmo prédio onde moravam os seus avós, Daniel Blaufuks viveu a infância imerso num universo de vestígios dessa experiência dos refugiados – um mundo de alusões, fotografias, alguns objectos, comidas, costumes e memórias que não eram as suas, mas que acabariam por o atrair e marcar de forma indelével.

Utilizando algumas dessas reminiscências, bem como filmes da época e de família, excertos de memórias e textos de refugiados, relatos de família e materiais de arquivo europeus e americanos, Blaufuks oferece-nos um vívido documento com uma bela imagem sobre um momento significativo da história do século XX. O resultado – belo, delicado – é testemunho de uma importante, ainda que muitas vezes menosprezada, verdade. Apesar da sua natureza imperfeita, apesar da sua incapacidade para captar e comunicar a experiência através da memória, a transmissão entre gerações é envolta em valores e em lições que podem efectivamente passar de pessoa para pessoa, de geração para geração, através dos tempos.

Na leitura deste trabalho serão tomadas como ideias principais algumas das características que distinguem os autores de pós-memória. Desta forma, serão três os temas que irão subjazer à análise reflexiva em torno de *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*: o álbum de família, a convergência entre memória privada e memória pública e uma ideia de exílio.

3.1. Análise de *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*

Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio (2007) aparece no seguimento de uma média metragem documental com o mesmo título e realizada em 2002, onde Blaufuks traça a história dos seus avós maternos desde que viajam da cidade alemã de Magdeburgo até Lisboa no ano de 1936, fugindo deste modo “da terra de Hitler” e encontrando na capital portuguesa um tão desejado “porto de abrigo”. Sobre aquilo que originou a realização do filme-documentário explica o artista:

Não quis fazer um filme, quis contar uma história. Durante dois anos pesquisei em arquivos e acabei com material para vários filmes, mas a história era a mesma. Também não queria fazer um filme tradicional de entrevistas e música, não quis mostrar idosos a falarem de acontecimentos passados há cinquenta anos. Assim, o filme é um objecto pessoal que se encaixa perfeitamente no meu trabalho, uma memória de uma memória. Talvez um dia alguém conte esta história de uma forma mais objectiva, porque, na minha opinião, ela faz parte de mim. Daí a necessidade deste filme. Se eu não o fizesse, mais ninguém o faria. (Blaufuks *apud* Brito, 2003: s/p).

O título do livro que junta fotografia, filme, texto e documentos de arquivo é retirado da obra homónima de Ilse Losa que conta a história de um judeu alemão a viver na cidade do Porto durante a Segunda Guerra Mundial. Ilse Losa ter-se-á inspirado na sua própria experiência de refugiada para escrever este romance que será publicado em 1962 e que narra os problemas e os obstáculos que José (Josef) Berger tem de enfrentar na adaptação à sua nova vida na cidade portuguesa. Não é por acaso que Blaufuks escolhe este título. Tal como os avós do fotógrafo português, o herói do romance de Ilse Losa tem algumas dificuldades em encontrar trabalho e em compreender os comportamentos dos portugueses. Também à semelhança dos avós de Blaufuks, Berger encara a sua estadia em Portugal como algo de passageiro, acabando por ficar definitivamente neste país ao constituir família.

São muitas as semelhanças que se podem encontrar entre esta história e o relato em *Sob Céus Estranhos*. Embora as cidades descritas sejam distintas, são as duas cidades portuárias, constituindo à sua maneira, um porto de abrigo para tantos refugiados que na altura viram em Portugal a derradeira oportunidade de salvação. Semelhantes são também as descrições dos cafés emblemáticos de cada uma das cidades, aqueles nos quais os refugiados se encontravam com assiduidade. O Café Superba no Porto e o café Chave d’Ouro em Lisboa, pontos de encontro de homens e mulheres sem pátria, fugidos à loucura assassina de um regime que os destituiu da sua casa, do seu país. Refugiados que esperavam juntos pelo fim da guerra ou pelo

bilhete que os levaria para longe ou de volta, consoante os casos. Até lá, esperavam, na maioria das vezes nestes cafés, pois as dificuldades em arranjar trabalho para quem não dominava a língua ou para quem era *estrangeiro* eram substanciais. Facto que não coibia alguns portugueses de comentar a suposta ociosidade dessa “gente estranha”, os penteados e roupas das mulheres, em suma, a sua ousadia em permanecer por horas sem fim no café em frente da eterna bica: “Essa gente estranha, espalhada pelos cafés e pelas praias, a levar uma vida de nómada, quase de ciganos, destoava do ambiente e criava uma atmosfera de instabilidade, incerteza e angústia.” (Losa, 2000 [1962]:64).

Uma ficção muito pouco inventada e inspirada numa realidade que foi a vida de tantos exilados e que Ilse Losa tão bem conhecia. Também Blaufuks descreve esses grupos de refugiados que tentam matar as horas que os separavam de uma vida *verdadeira*, uma vida diferente daquela em que a espera e a angústia dominavam e que os iam desgastando:

Os fugitivos pareciam levar uma vida inútil, criando assim, entre os portugueses, alguma desconfiança ou mesmo inveja. Não podiam entender o quão miseráveis os refugiados se sentiam, cansados desta letargia, desta inércia imposta e sempre preocupados com os que tinham ficado para trás. (Blaufuks, 2007: s/p).

O filme-documentário (e mais tarde o livro) de Blaufuks resulta de um mergulho na memória familiar que é, também, a memória de um país. Este é um trabalho composto por fotografias descobertas na privacidade dos álbuns de família, por postais, telegramas, cartas e diários, mas também por fotografias encontradas em arquivos públicos, imagens de documentos oficiais e de jornais da época retratada. Há também imagens retiradas de filmes caseiros e filmes que documentam a cidade de Lisboa durante os anos da Segunda Guerra Mundial. Uma boa parte do documentário é precisamente composta por uma filmagem a preto e branco das avenidas de Lisboa e realizada por Eugen Schuftan, um judeu alemão que colaborara com Fritz Lang em *Die Niebelungen* e em *Metropolis*, com os realizadores Max Ophüls e Georg Wilhelm Pabst, e que aguardava em Lisboa pelo barco que o levaria para os Estados Unidos³¹. Na média metragem de Blaufuks encontramos, a par desta filmagem de Schuftan, o registo de outros refugiados famosos que passaram igualmente por Lisboa durante os anos de conflito. Arthur Koestler, Erika Mann, Heinrich Mann, Hertha Pauli, são alguns dos nomes que surgem a partir da investigação de Blaufuks e que, em estreita colaboração com a escrita dos diários do avô do artista, Herbert August, principal protagonista da história de *Sob Céus Estranhos* compõem o argumento principal do documentário.

Deste modo, memórias privadas conjugam-se com memórias públicas e colectivas, histórias de pessoas banais “num tempo nada banal” que se viram obrigadas a abandonar a sua

31 Onde receberia em 1962 um *Oscar* pelo seu trabalho cinematográfico em *The Hustler*.

terra natal, a sua língua e costumes para usarem a condição de exilado, de refugiado, de apátrida, de forma a salvarem as suas vidas e as dos seus. Histórias que se confundem com a própria história do século XX.

Um álbum de família

Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio tem o seu início através de algumas fotografias de pedras tumulares que, de acordo com a legenda, fazem parte do cemitério judaico de Lisboa onde se encontram enterrados muitos nomes familiares a Blaufuks, amigos dos avós e exilados como eles neste país, pelo qual passaram milhares fugidos das perseguições nazis. Destes milhares de pessoas, o fotógrafo calcula que apenas cinquenta terão permanecido no país, diferentemente da grande maioria que acabaria por embarcar rumo às Américas. Sobre as fotografias do cemitério judaico de Lisboa, o artista diz-nos reconhecer muitos dos nomes, “como se estivesse num cemitério de aldeia” (Blaufuks, 2007: s/ p).

Na primeira fotografia, aquela que inaugura o livro, as campas parecem mal alinhadas, quase como se tivessem sido depositadas por ali, sem grande cuidado, com muitas a apresentarem manchas de sujidade, porventura, as manchas da passagem do tempo. O tom esverdeado da fotografia sugere o húmus da terra, o tempo passado. Nas campas mais próximas consegue-se vislumbrar alguns escritos em hebraico e numa destas encontramos uma pedra branca a contrastar fortemente com o verde desmaiado da base em que assenta. Esta pedra tem um significado simbólico. Segundo Hirsch (2001), deixar uma pedra sobre um túmulo representa para a tradição judaica uma forma de ajudar os mortos a descansarem facilitando o seu retorno ao pó. Mas, ao mesmo tempo, assinala a presença de alguém que não se esquece, alguém que se lembra.

Parece ser significativo começar assim o livro, numa sugestão de que, apesar do tempo passado, há formas de continuidade da memória pessoal, das experiências individuais. O livro de Blaufuks pode ser encarado como uma forma de assegurar que os nomes em hebraico inscritos nos túmulos do cemitério lisboeta, não são, não serão, esquecidos. Um livro como um meio de fazer lembrar, e que evocará outra tradição judaica – os *yizker bikher* – os livros de memória (tradução livre de *memorial books*) que eram escritos ou preparados pelos sobreviventes no exílio com o fim de resistirem ao esquecimento e servirem de meio de transmissão da cultura e tradições que os nazis tentaram destruir. Para Hirsch (1996) são livros que constituem sítios de memória e actos de testemunho, actos públicos de luto, formas colectivas de *Kaddish*, uma vez que evocam e tentam re-criar uma vida que existiu antes da sua destruição. Estes livros constituem também sítios onde os descendentes podem encontrar uma origem perdida, onde podem conhecer os lugares e as pessoas que desapareceram e que foram importantes para a vida e história da sua família:

Yizker books, with their stories and images, are documents to be invested with life: they are spaces of connection between memory and postmemory. Many communal organizations think of them as their memorials or monuments or, as Raczymow says, “tiennent lieu de sépultures pour ceux qui sont morts sans sépulture” [they take the place of graves for those who had no graves]. (*op. cit.*: 665).

Uma fotografia de família do artista.

O avô, Herbert, a avó, a mãe e uma senhora não identificável na leitura. Herbert August a lembrar o neto. A avó sorridente e feliz. A mãe-criança de boca alegre como a mãe-avó. O laçarote no cabelo curto da menina. Ao fundo árvores pouco nítidas e um rapaz de passagem. Sem legenda é a interpretação desta leitora que prevalece. Pelo passeio alegre parece que o pior já passou.

A avó.

Fazia bolos para o seu grupo da canasta que, por sua vez, se reunia em sua casa todas as terças-feiras. Blaufuks lembra-se da inigualável tarte de maçã e dos restos de massa que rapava com o salazar. Esta sua história de infância é ilustrada pela fotografia do menino de camisola vermelha – talvez a mesma cor das maçãs que a avó utilizava para fazer a tarte –, e outro conjunto de três pequenas imagens de época. Na última fotografia uma senhora prepara-se para acender o cigarro.

A partir das três da tarde a sala começava a encher-se de senhoras e de fumo, à volta da mesa de jogo, verde, como os maços de tabaco Monserrate da minha avó. Falavam alemão, com uma certa distância para com os portugueses e Portugal, não por altivez, mas, suponho, por necessidade de uma identidade. Aquela mesa de canasta era um país, cujos habitantes se reuniam às terças-feiras. [...] Das senhoras deste grupo, a minha avó foi a primeira a morrer e o jogo terá continuado, sem ela, por mais alguns anos, até a mesa se esvaziar por completo. E quando morreu, a última das suas tartes de maçã restava no congelador. (Blaufuks, 2007: s/p).

O avô.

Herbert August. No dia em que a avó morre, Blaufuks descreve-se impressionado com a calma aparente de Herbert. A calma de alguém que perdera a sua companheira de sempre, o seu par nas fotografias do álbum, a dois e em grupo, desde a tarde soalheira em que se partilhou um *picnic*, às recordações de viagens à beira-mar, ela com o seu chapéu de palha decorado com fita (vermelha?) apoiada no mesmo muro alvo que ele, Herbert, que com metade do rosto na sombra parece circunspecto, quase como se adivinhasse a partida prematura da sua companheira. E numa outra fotografia, mais tarde, muito mais tarde, em que os cabelos escuros dela deram lugar a um cinzento suave, numa cor igual a um outro muro tocado pela mesma mão que se aproxima da de Herbert. Aqui não há sombras no rosto, a guerra acabou há muito, o sol abunda e expõe uma cidade imensa nas costas dos dois. “Hoje tem a sua campa ao lado da dele.” (Blaufuks, 2007: s/p).

Uma história de amor.

O tio-avô, Hans Leinung, chega a Portugal em 1938 e torna-se o delegado do Comité Israelita na Ericeira. Tinha como responsabilidade receber os refugiados que chegavam diariamente a Lisboa e encaminhá-los para os vários destinos aprovados³². Assim conhecerá a sua futura mulher, Ursula.

Ursula surge numa página em duas fotografias tiradas de seguida. Na primeira (a contar de cima) lê um livro sentada numa cadeira de verga. Um laço enfeita-lhe o cabelo escuro. Não parece dar pela presença do fotógrafo que se aproveita do seu ar de leitora absorta. Um raio de sol bate-lhe no pulso e mão esquerda descobrindo uma pulseira. Na fotografia seguinte, Ursula mostra os seus olhos claros surpreendidos pelo fotógrafo. E nada no seu vestido de riscas de Verão demonstra o cansaço da longa caminhada feita – a pé através dos Pirenéus – para chegar a Portugal. Hans e Ursula casaram-se na sinagoga de Lisboa e após a guerra mudaram-se para o Canadá. Blaufuks recorda as fotografias, as cartas e os filmes de 8 mm que estes seus tios-avós enviaram ao longo da sua infância. Fotografias e filmes que, nas suas brilhantes cores contrastavam fortemente com o mundo português que os avós haviam escolhido para viver.

Mas há cor neste Portugal do pós-guerra. Três pequenas fotografias: uma com o autor do livro quando era pequeno, seguida de uma avenida lisboeta e uma última contendo campas iluminadas pelo sol. A cor vermelha destaca-se. Na camisola do menino agora fotógrafo, num bocadinho da bandeira nacional ao longe da avenida, nas flores deixadas por cima deste túmulo. E voltamos ao início do livro. Já sabemos que nestes túmulos descansam os restos mortais dos amigos e avós do autor.

De acordo com Hirsch e Spitzer (2006c), as imagens fotográficas de família parecem ter uma memória inscrita, uma memória própria que é trazida do passado até ao tempo do observador. A ideia de que esta memória diz-nos algo de muito profundo sobre quem somos, sobre aquilo e como nós e os outros fomos, possibilita não só informação sobre o passado mas faz apelo também a um registo afectivo. Sobre estas imagens, os autores invocam uma leitura particular, uma determinada “literacia visual” que porventura permita a aprendizagem de uma língua desconhecida, isto é, de uma tradução do passado.

Fotografias esbatidas de folhas e árvores parecem servir de separador no livro. Um pouco como nos álbuns de família, em que as folhas semi-transparentes, leves ao tacto separam páginas de fotografias umas das outras.

E o que é este livro senão um álbum familiar?

Se *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* é um álbum de fotografias familiares, então, estarão aqui alguns dos momentos familiares mais significativos na vida de Blaufuks, algumas das pessoas mais importantes na sua formação, cuja memória importa, para este artista

32 Segundo Mucznik (2012), na chegada a Portugal os refugiados eram apoiados por diversas organizações judaicas internacionais, como a HICEM, a JOINT e por organizações nacionais como a CIL (Comunidade Israelita de Lisboa) e a Cruz Vermelha. Muitos dos refugiados eram depois reencaminhados para zonas balneares dos arredores de Lisboa e Centro do país como a Costa da Caparica, Ericeira, Estoril, Caldas da Rainha, Buçaco, Luso, etc.

pós-memorial, re-encenar, re-construir e preservar. Apoiado no diário do avô, Blaufuks presta aqui uma sentida homenagem à mãe (a quem *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* é dedicado) e aos avós. Por outro lado, se o álbum fotográfico funciona como um acto autobiográfico é legítimo pensar que o autor tenta, através deste meio fotográfico, perceber e/ou saber mais sobre si mesmo. Para Langford (*apud* Kuhn, 2010), os álbuns de fotografia espelham a própria memória autobiográfica³³ e colectiva do sujeito que organizou o álbum, através da selecção das fotografias, dos comentários anotados e da própria organização visual.

De acordo com Kuhn (2010), os álbuns fotográficos de família parecem funcionar como oportunidades de comunicação e trocas de continuidade cultural, dada a partilha cultural característica deste tipo de objectos, facilitando assim, continuidades e modos de contar semelhantes – aquilo que Hirsch (1996) propõe como o olhar por afinidade do processo de pós-memória. As características do álbum familiar permitem organizar uma narrativa, contar uma história a partir das fotografias que o álbum contém. Ao contrário das fotografias que se guardam no computador, as fotografias que se podem tocar e colar ou guardar no álbum de família acrescentam uma história pessoal mediante a sua organização. A disposição das fotografias, se têm legenda ou não, se são acompanhadas por outro item pessoal, como cabelo, jóias, cartas, adicionam outros elementos à narrativa que a colecção de imagens conta, podendo transformar o álbum de família num objecto criativo multi-sensorial, num objecto híbrido que preserva e expõe uma história (Aytemiz, 2005).

O álbum de família deixa, assim, de ser apenas uma colecção de imagens para se tornar num dispositivo que, ao criar narrativas de forma cronológica, estrutura imagens do passado e re-ordena memórias:

That is, they write, rewrite and erase, affirm, or fake that obscure and polyphonic story of secrets and lies, joys and traumas, oblivions, and memories that is the history of a family. Proving once again that photography's truth-claim is anything but justified, family albums look as we would like to see ourselves, often through the images of others. It is no wonder, then, that all family albums are alike, that one life unfolding on their pages seems just like another, and despite our cherished singularity we resemble one another more than we might wish to. Memories too, even the most important ones, are similar to one another. (Berecz, 2010: 154-5).

De facto, segundo Hirsch (1996), é a convencionalidade e a familiaridade características dos álbuns familiares e das fotografias de família que assegura o nosso reconhecimento e identificação com os sujeitos representados nas imagens. Desta forma, as fotografias familiares colmatam parte da falha que existe entre aqueles que têm ligações directas com o sucedido e aqueles

33 Fivush (2008) define memória autobiográfica como compreendendo as memórias relativas ao *self*, isto é, memórias que sejam preciosas e particulares ao indivíduo que recorda. O autor destaca o carácter avaliativo e interpretativo da memória autobiográfica que a diferencia de um simples recontar de qualquer evento do passado.

que não têm essa ligação, alargando, segundo a autora, o círculo pós-memorial. Estas histórias individuais tornam-se, assim, colectivas e públicas.

O álbum familiar surge ao mesmo tempo que a fotografia documental dava os primeiros passos. Segundo Edwards (2006), em 1860 já era comum encontrar em qualquer casa de família um álbum de fotografias familiares. No fim do século XIX, Francis Galton e Alphonse Bertillon trabalham sobre um novo método de “catalogação” de criminosos, no qual a fotografia terá um papel fundamental. Eugène Atget tenta documentar as ruas de Paris, enquanto Auguste Sander fotografa os tipos sociais e profissionais dos alemães da República de Weimar. Nas décadas de 20 e 30 do século XX a fotografia documental conhece grande desenvolvimento na antiga União Soviética, com fotografias de famílias “apanhadas” no seu dia-a-dia árduo a servirem um novo tipo de fotografia: o do documento social (Sainz, 2006). Nos anos 50 é inaugurado no MOMA uma exposição com curadoria de Edward J. Steichen intitulada *The Family of Man*. Esta exposição é composta por diversos retratos de famílias de toda a parte do globo e pretendia mostrar as singularidades e as semelhanças do núcleo familiar, independentemente da cultura e região geográfica.

De acordo com Sainz (*op. cit.*), é graças ao início da fotografia e do álbum familiar, juntamente com uma tradição documental e social, que o álbum familiar dobra a esfera do privado para o público. Retratam-se famílias anónimas, mas ao mesmo tempo similares à própria família do *spectator* – para utilizar a terminologia de Barthes (2006 [1980]) – convertendo as imagens de famílias, simultaneamente desconhecidas e familiares, e o quotidiano de figuras anónimas, numa forma de arte, numa expressão artística.

Segundo Barthes (*op. cit.*), o aparecimento da fotografia coincidiu com a irrupção do privado no público, aquilo que o autor designa como a publicidade do privado para o qual a fotografia de família serviu de impulso. Inicialmente, os retratos de família eram feitos no estúdio do artista e à semelhança dos retratos feitos por pintores, a ocasião derivava de um determinado acontecimento habitual do rito familiar: o nascimento de uma criança, o baptizado de outra, um casamento. Tentava-se mostrar um ideal de família, não a realidade. O que era apropriado na época convocava apenas momentos felizes, rostos sorridentes ou “sérios”, respeitosos, aparentando uma união familiar que a fotografia certificava (Sainz, 2006) e que, nos dias de hoje, parece ainda certificar. “Na fotografia, estamos felizes” diz-nos Blaufuks (2008: 24) e, de facto, os álbuns de fotografia, os álbuns de família mostram sempre fotografias de eventos e momentos felizes. Registam-se os momentos felizes contra o esquecimento. Neste sentido, o álbum de família pode ser considerado como um diário visual da história *feliz* da família. Os momentos de alegria são registados, exactamente, porque são estes aqueles que se deseja recordar vezes sem conta, tantas vezes quantas aquelas em que se folheia o álbum. E são estes momentos que se pretende transmitir aos descendentes. O objectivo último do álbum de família reside na sua transmissão geracional. Para Kuhn (2010) o registo dos acontecimentos felizes deixando de parte todas as fotografias (se é que existem) de momentos menos bons pretende reforçar os

laços familiares, criando uma imagem da família quase utópica.

Parece ser precisamente por causa desta ideologia que marca qualquer álbum de família que este se torna tão importante para o trabalho de pós-memória. De repente, as fotografias familiares deixaram de ser capazes de transmitir a força e o amparo inabalável que a família parecia mostrar ter antes de Auschwitz. Agora, as imagens do “antes” parecem transmitir uma perda profunda da sensação de segurança no mundo (Hirsch, 2008) que era, sem dúvida, alimentada pelo estatuto da família. E talvez seja também por isto que os artistas e escritores de pós-memória persigam as várias formas criativas de usar o tema do álbum familiar, porventura, como um modo de devolver à (fotografia de) família o poder que lhe foi roubado pelo Holocausto.

Mas em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*, Blaufuks contorna estas imagens felizes para poder falar de algo triste como a morte da avó e simultaneamente fazer uma espécie de luto através da fotografia. Este efeito é conseguido manipulando a imagem, ampliando determinado pormenor, re-enquadrando-a. Ao introduzir o texto que dá conta da morte da avó, o artista insere uma parte de uma fotografia maior, um detalhe de uma imagem fotográfica onde sentimos a presença desta avó, embora ela não surja, pelo menos fisicamente.

Esta presença é pressentida através da carteira de senhora que repousa no cadeirão e que pertencerá a essa avó cuja morte irá fazer com que Blaufuks escreva “tudo o que tinha sido deixou de o ser nesse dia.” (2007: s/p). Nesta história a fotografia que se segue é também uma ampliação de um detalhe de outra imagem fotográfica onde surge o avô com um braço de alguém por cima do seu ombro.

Mais uma vez sente-se a presença desta avó enquanto a tristeza e solidão do avô começam a ser desenhadas. Um braço que pertencerá seguramente à sua companheira, agora desaparecida, parece ampará-lo e confortá-lo. Mas, e ao mesmo tempo, sublinha ainda mais esta perda.

Nesta história olha-se para trás, recorda-se e performatiza-se a memória, tal como Kuhn (2010) teoriza para o trabalho de memória, interroga-se a vida como se esta fosse uma história e o contador de histórias um portador de memórias. Uma memória constituída, também, pelas memórias e pelas histórias dos outros. Elisabeth Edwards e Janice Hart (2004), escrevendo sobre a materialidade das imagens observam que o álbum de família oferece esta facilidade performativa: “Albums in particular have performative qualities. Not only do they narrativise photographs, such as in family or travel albums [...] but their materiality dictates the embodied conditions of viewing, literally performing the images in certain ways.” (11).

O pesar pela avó faz-se através da narrativa documentada com as fotografias que sobrevivem para além das pessoas que as habitam. Esta espécie de resiliência da imagem fotográfica pode ser encontrada numa fotografia de arquivo tipo passe, a dar um rosto a um qualquer papel burocrático, num dia de convívio com amigos ou num dia de sol com Herbert August.

Figura 39

Figura 40

Figura 41

Memória pública e memória privada

8 de Abril de 1936.

Data de chegada dos avós de Blaufuks ao porto de Lisboa. Combinando o registo no diário de Herbert August com documentos, jornais e fotografias da época, o artista descreve a viagem dos seus avós para o “início da sua segunda existência.” (Blaufuks, 2007: s/p). Apesar do mar calmo a avó enjoa, anunciando a chegada da mãe de Blaufuks. Uma fotografia amarelecida pelo tempo parece registar essa viagem “aborrecida” segundo Herbert, em que um casal de costas observa sobre a amurada de um navio a paisagem que se atravessa no seu caminho. A figura feminina parece apoiar-se no braço esquerdo do homem a seu lado. O que esperar do seu próximo destino? O que acontecerá às pessoas amigas, à família deixada para trás? Parece chover lá fora, na fotografia, embora nada o indique de forma clara, para além do casal feito de sombra e de uma paisagem esbatida onde se pode detectar o mar, um monte e algumas casas. O dia 8 de Abril de 1936 calhou a uma quarta-feira conforme imagem fotográfica de um documento noticioso. Na véspera, perto de Onion-Town (Nova Iorque), um avião comercial sofrera um acidente ao chocar com uma montanha matando os seus ocupantes. A notícia aponta para o nevoeiro como causador da tragédia. Intercala-se uma história individual com uma história pública.

Esta intersecção entre o público e o privado encontra-se patente na ideia de pós-memória, particularmente através do papel e da importância da família. Na produção literária e artística da geração pós-memorial há um extravasamento dos conteúdos familiares, do foro privado para a esfera pública. Assim, podemos encontrar uma mediação entre narrativas e imagens disponíveis publicamente e um conhecimento mais íntimo, privado da vida familiar de cada um (Hirsch, 2008). Se, por um lado, a geração pós-memorial encontra ligação entre as histórias familiares e um trauma histórico colectivo, por outro lado, é nas instituições de carácter público como os museus e memoriais, que encontramos um espaço de exposição de fotografias e relatos de foro mais privado. De igual forma, um livro como *Sob Céus Estranhos*, que concilia um conhecimento privado (histórias e fotografias familiares) e um conhecimento disponível publicamente (história de Portugal), pode ser considerado como um objecto artístico que assume um espaço de intersecção entre memória pública e privada, facilitando, à semelhança dos museus e memoriais apontados por Hirsch (2008), a identificação de públicos distintos com as experiências e as memórias das pessoas que são objecto destas representações.

Chegou finalmente o momento. Há dias e semanas que estamos colados ao rádio para não perder a boa notícia. Há muita alegria por toda a parte e Lisboa está enfeitada de bandeiras. Ontem já houve

demonstrações de alegria em frente à nossa casa. Fomos os primeiros a içar as bandeiras, ouviam-se felicitações e gritos como “Vivam os judeus”.

Hoje tirei algumas fotografias da nossa casa embandeirada. (Blaufuks, 2007:/p).

Estas fotografias, sobre as quais escreve o avô Herbert, não são encontradas por Blaufuks que, em substituição, recupera recortes de jornais e cartas familiares dando conta da rendição da Alemanha, do fim da guerra, do dia V de vitória. Substitui-se a memória do avô por objectos visuais que cruzam as mesmas histórias.

Memórias privadas e memórias públicas percorrem, pois, estas páginas. Combinando as descrições do seu avô registadas em diário, com outros relatos mais oficiais, Blaufuks compõe a imagem do Portugal do final dos anos 30 e 40, mais especificamente de Lisboa e da sua costa, locais da infância do autor e da segunda vida dos seus avós maternos. Mas esta é também a Lisboa do regime ditatorial de Salazar que durante toda a guerra irá representar a derradeira porta de saída de uma “Europa em chamas”, permitindo a milhares de refugiados escaparem com vida para longe de Hitler. No entanto, e segundo o autor, Portugal poderia ter feito mais, salvando muitos mais judeus do que aqueles a quem concedeu um visto provisório.

São milhares os refugiados que passam pelo porto de Lisboa conforme atestam as fotografias de *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*: famílias inteiras chegam, esperam e partem novamente mais para ocidente, como se não houvesse ocidente suficiente para se afastarem dos seus países em chamas. Bandeiras portuguesas e norte-americanas ao peito de um rapaz novo que posa na fotografia em frente a um navio atracado. Homens e mulheres com malas e sacos misturam-se com elementos da tripulação distinguíveis apenas pelas fardas e chapéus e uma criança agarrada a uma boneca atrai a atenção de quem olha a fotografia. Chegou ou vai partir olhando sem contemplações, num olhar de mil anos, o fotógrafo que a regista para a posteridade. Está frio ou tem frio, mesmo com o seu casaco de fazenda, talvez um pouco pequeno nas mangas. Nas últimas duas fotografias, no final da página, pode ler-se o nome do navio que parte (que chega?) a poucos metros do cais onde dezenas de pessoas se mantêm acenando, observando, esperando.

Os avós de Blaufuks chegam mas não partem.

Lisboa é mais do que um breve capítulo para a família de Blaufuks que, a despeito de inicialmente ter previsto embarcar rumo à América, acaba por permanecer nesta cidade. Uma cidade que será caracterizada na *Neutrália* de Arthur Koestler (Blaufuks, 2007) a abarrotar de refugiados que aguardam, muitos deles, o dia em que possam partir ou o dia em que a guerra acabe. Nas fotografias que surgem nestas páginas aparece uma praça lisboeta num preto e branco verde-azulado, um eléctrico, pessoas de passagem e toldos, muitos toldos a sugerir esplanadas de cafés cheios de pessoas que bebiam “café em chávenas minúsculas, fumavam cigarros ou então, fixando o horizonte em silêncio” lado a lado com “grupos mistos, mulheres e homens, sem dúvida estrangeiros, exilados de passagem, vindos de países ocupados

pelo inimigo” (Blaufuks, 2007, s/p). Uma Lisboa que, segundo as páginas de Blaufuks, conserva registos mínimos dos artistas, escritores e intelectuais que a escolheram como corredor de passagem. Por entre tantas memórias familiares, memórias individuais do artista e da sua família intercalam-se através destas fotografias com outras memórias, as memórias colectivas de um país na ponta de uma Europa em guerra. A cumprir um ambivalente papel de separador, árvores pouco nítidas abrem caminho à história de um Portugal governado “por um velho professor universitário” (Blaufuks, 2007: s/p) que evitará durante toda a guerra assumir a posição de um dos lados do conflito. O governo português recusará acolher todos os refugiados que diariamente pedem para entrar no país, principalmente após a queda e ocupação de Paris. Segundo Blaufuks (*op. cit.*), e apesar das restrições portuguesas, o número de judeus fugidos à loucura hitleriana ultrapassa os duzentos mil, agravando as condições daqueles que já aqui residiam e o tempo de espera por uma passagem de barco. São inúmeros os documentos que mostram os pedidos de entrada no país e que figuram nestas páginas. Documentos escritos em português ou inglês, descrevendo brevemente a situação da pessoa ou pessoas visadas, surgem acompanhados pela inevitável fotografia tipo passe. Oferece-se assim um rosto humano numa tentativa de apelar ao sentido humanitário de quem terá o poder de aprovar a vinda e salvar uma vida através dos selos vermelhos ou negros que, invariavelmente, marcam a página e por vezes mancham igualmente o rosto na fotografia.

São diversos os constrangimentos burocráticos que o regime impõe aos perseguidos que chegam aos milhares a Lisboa. Blaufuks encontra em arquivos inúmeros documentos que atestam o absurdo burocrático exigido a pessoas que, muitas vezes, chegam sem documentos à capital, depois de atravessarem a pé os Pirenéus. Mas tantos outros, muitos outros, nem sequer conseguem alcançar a fronteira portuguesa ao verem os seus pedidos de visto serem rejeitados, sem possibilidade de obterem qualquer outro documento que permitisse o seu trânsito pelo país e assim os salvasse de um destino certamente fatal. O autor encontra estas pessoas sob a forma de fotografias inscritas em pedidos de visto, pedidos estes que foram negados pelas autoridades portuguesas, remetendo-os ao silêncio das gavetas dos arquivos para mais tarde Blaufuks os encontrar e trazê-los à luz do presente, ao mesmo tempo que se pergunta e nos pergunta sobre o sucedido a cada um destes rostos que parece queimar a página.

As pastas nos arquivos do Ministério dos Negócios Estrangeiros em Lisboa estão repletas de requerimentos recusados.

Pergunto-me o que terá acontecido a estas irmãs, a este professor, a esta mulher e a este casal, cujas fotografias ainda aqui se encontram, tantos anos depois, guardadas num país em que não foram autorizados a entrar. (Blaufuks, 2007: s/p).

No Verão de 1940, Lisboa encontrava-se cheia de refugiados e, entre eles, escritores e artistas que se salvaram ao passarem por Portugal com o apoio do *Emergency Rescue Committee*

(Mucznik, 2012). Esta organização fora fundada em Nova Iorque pelo próprio presidente norte-americano poucos dias após a ocupação de França. De acordo com Mucznik (*op. cit.*), destinava-se principalmente a permitir a fuga de escritores, cientistas, jornalistas e artistas europeus de nomeada. Alguns destes escritores descrevem o que encontraram em Portugal por esses dias e o seu espanto por um país que parecia indiferente ao que se passava na Europa. A corroborar essa impressão destaca-se a inauguração em Junho de 1940 da Exposição do Mundo Português que pretendia transmitir “a imagem de um país independente e em paz graças à sábia governação de Salazar” (*op. cit.*: 52). As imagens encontradas no livro de Blaufuks referentes à Exposição são fotografias em que a luminosidade predomina. Bandeiras, bandeirolas, fitas coloridas enfeitam o porto de Lisboa, naus construídas para o efeito e o Padrão dos Descobrimentos mais dourado do que nunca. Num continente a ferro e fogo, Portugal comemora e comemora-se no seu carácter individualista, colonialista e nostálgico de um tempo mais imperialista. Talvez a escolha pela neutralidade num mundo em guerra não fosse tão estranha assim. Segundo Mucznik (2012), a decisão de Salazar em proclamar a neutralidade de Portugal no mesmo dia da invasão da Polónia e do início da Segunda Guerra Mundial ilustrava a ideologia de um país anti-democrático, autoritário e anti-liberal e assim, próximo da Alemanha e Itália, ao mesmo tempo que temia confrontar a aliança secular mantida com a Inglaterra. Nesta posição bipolar, Salazar tentava não provocar nenhum dos lados do conflito. Mas a neutralidade de Portugal foi também aquilo que permitiu a muitos dos judeus perseguidos conseguirem salvar-se ao encontrar nesta “enorme sala de espera”³⁴ a ajuda e os recursos de que necessitavam tão profundamente.

A situação política e social portuguesa neste contexto histórico é analisada a par e passo com a situação pessoal e económica da família de Blaufuks que terá sido muito sofrida, difícil e dificultada (pelas leis portuguesas) durante os primeiros anos à sua chegada:

Algumas semanas após a chegada a Lisboa, os meus avós conseguiram encontrar uma primeira fonte de rendimento. A minha avó começou a trabalhar em casa como costureira e modista, mas para o meu avô as coisas foram mais difíceis. Sem o conhecimento da língua, os primeiros tempos devem ter sido bastante penosos. Entre outras formas de ganhar a vida, imaginou o fabrico caseiro de gelados e experimentou um serviço de quartos de aluguer.

Segundo as leis portuguesas, os estrangeiros não podiam obter trabalho por conta de outros. (Blaufuks, 2007: s/p).

O livro de Blaufuks pode também ser pensado como um objecto mediador entre história e memória ao coligir documentos históricos e memórias pessoais, um pouco à semelhança dos arquivos de testemunhos em vídeo como é o caso do *Fortunoff Video Archive for Holocaust*

³⁴ Mucznik (2012: 85). De acordo com a autora, Portugal nunca se assumiu como um país de exílio, permitindo apenas e com muitas restrições, o trânsito de refugiados para outro lugar fora de Portugal.

Testimonies. Aleida Assmann (2006) refere-se à importância das recordações dos sujeitos que testemunharam determinados eventos inscritos na história, não tanto pelo que podem acrescentar ao conhecimento histórico, mas na medida em que nos permitem aceder ao modo como se sentiram, como vivenciaram tais acontecimentos, ou seja, possibilitam o acesso a um passado pessoal e afectivo. Segundo a autora, importa referir também que, se a memória é necessária como medida interna e testemunhal do que aconteceu no passado, é igualmente importante o papel da história como ponto de vista externo e objectivo, de modo a salvaguardar uma perspectiva ética e rigorosa dos eventos recordados. Aquele que recebe o testemunho pode ser encarado como uma testemunha secundária, uma vez que ouve o testemunho com empatia e ajuda a guardar, a gravar e a transmitir aquilo que lhe foi passado.

Para Assmann (*op. cit.*), no caso do Holocausto, esta transmissão do conteúdo testemunhal responde a um apelo de ordem moral, considerando a testemunha do Holocausto semelhante ao mártir religioso. Ambos estão dependentes destas testemunhas secundárias para veicular e difundir o testemunhado, testemunhas estas que compreendendo o significado histórico do ocorrido, tornam públicos os conteúdos transmitidos e abrem portas à constituição de uma comunidade moral. A autora olha para os arquivos de testemunhos em vídeo como um poderoso instrumento que impede a transformação do Holocausto de “história contemporânea” em “história remota” (271). Na mesma linha de pensamento, Annette Wieviorka (1994) refere-se à mudança de direcção do testemunho escrito em favor da gravação e do vídeo com o argumento de que, com a passagem do tempo, a memória dos eventos ocorridos não pode ser confiada para relatar um passado que se distancia cada vez mais. Contudo, é de sublinhar que a própria memória dos acontecimentos e experiências dos sobreviventes do Holocausto tem em si mesma uma história que, embora construída sobre uma base essencialmente afectiva e pessoal, modelada pela própria passagem do tempo, por documentos, fotografias, textos, filmes específicos aos mesmos eventos, é aquela que será transmitida aos descendentes e que constitui a parte central do trabalho de pós-memória.

Blaufuks compõe *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* apoiando-se na sua pós-memória enquanto elemento de terceira geração. A ilustrar este trabalho de construção da pós-memória o artista dá como exemplo “uma memória de uma memória de uma memória”, usando quatro imagens fotográficas dispostas na vertical e que mostram a sua mãe e avó. Na primeira, os dedos do artista seguram uma pequena fotografia de uma criança de cabelos apinhados em dois laçarotes que fita sorridente o fotógrafo. Pelo texto que legenda estas fotografias entende-se que se trata da sua mãe quando criança. Em baixo surge uma outra fotografia, provavelmente tirada na mesma altura, de uma senhora de cabelo escuro com penteado curto e óculos, que sorri em meia lua mas que evita o olhar do fotógrafo. É a avó de Blaufuks. Os rebordos das duas fotografias são semelhantes e ambas cabem na mão do artista. Duas memórias que cabem na sua memória. A terceira fotografia mostra a avó que caminha segurando pela mão a filha pequenina. Pela idade da criança, será anterior a todas as outras mencionadas.

O cenário é um parque num caminho ladeado de árvores e bancos de jardim, num dos quais se vislumbra um homem sentado e impassível perante a passagem das duas. A avó (que ainda não é avó) sorri enquanto a criança de olhos fechados parece pronta para desistir da caminhada. Esta fotografia repousa no separador de papel vegetal típica dos álbuns de família. Como esta fotografia teremos todos uma semelhante no nosso próprio álbum de família. Uma fotografia do dia em que a nossa mãe nos levou a passear. Um dia de passeio e de gelado. Um dia em que a bola de gelado caiu ao chão resultando num berreiro nunca registado pelo fotógrafo, mas que perdura na memória de quem conhece a história. Na história de Blaufuks é a mãe quem lhe conta a história dela que, por sua vez, lhe foi contada pela sua mãe, num encadeamento que chega a mim, à sua leitora. E na minha memória juntam-se as suas memórias, na minha história de infância a história de infância da sua mãe e avó, de quando a criança pequenina do jardim lisboeta estendeu as suas mãos contra o vidro da pastelaria para agarrar os doces que a sua mãe não teve dinheiro para lhe oferecer. Nesta história é a sua avó que chora mas é a fotografia da mãe do artista, a quarta e última desta página, que parece mostrar toda esta tristeza.

Na leitura destas fotografias, deste trabalho de pós-memória, concretiza-se aquilo que Hirsch (2008) refere como uma identificação por afinidade e que traduz uma empatia, um reconhecimento que surge a alguém como eu, sem ligações directas aos eventos retratados ou aos acontecimentos que despoletaram uma pós-memória. Este reconhecimento que alarga o círculo pós-memorial é possível através das fotografias familiares, graças exactamente às suas particularidades e características que obedecem a uma determinada convencionalidade, já mencionada anteriormente. Por outro lado, esta identificação por afinidade só é possível a partir desta convergência da memória privada no meio público, através de uma interligação entre memórias individuais, pessoais e memórias colectivas que são expostas através de um dispositivo público.

Segundo Pickering e Keightley (2012), os conhecimentos adquiridos em segunda mão (ou, como neste caso, em terceira mão) pela geração pós-memorial são postos em circulação suscitando processos de “identificação, imaginação e projecção” (119) por parte de sujeitos que não têm uma relação óbvia com estes intervenientes, dando o mote para uma ideia de pós-memória por afinidade introduzida por Hirsch. De acordo com os autores, a transmissão do passado para os descendentes ou para os seus contemporâneos não é um processo linear mas uma forma em que os passados e as experiências de uma geração são ouvidos pela outra. Ao ouvir estes passados de forma empática e disponível é possível integrá-los na narrativa mnésica do sujeito pós-memorial sem comprometer a especificidade da experiência daqueles que vivenciaram em primeira mão os eventos traumáticos.

Através de *Sob Céus Estranhos*, Blaufuks consegue tornar os seus leitores parte de um colectivo constituído por aqueles que “vieram depois” e que inclui os descendentes dos sobreviventes do Holocausto ao estreitar as relações entre as suas memórias privadas encontradas em álbuns familiares, e as memórias públicas e colectivas exploradas através dos documentos

e material de arquivo descobertos em instituições públicas.

Esta obra apresenta-se, assim, como um trabalho de pós-memória, composto por histórias e imagens recordadas por um elemento da terceira geração, sobre as experiências de uma geração e que são transmitidas intra e inter-geracionalmente. *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* constitui, pois, um exemplo magistral de como as memórias individuais e familiares podem ser transformadas em objecto artístico que habilita os seus leitores a participar numa partilha de memórias, permitindo através das suas memórias “vivas” (Suleiman, 2006), que os eventos ocorridos no passado não se transformem em memória remota.

Uma história de exílio

Inscrito na própria Bíblia, desde o momento em que Eva e Adão são expulsos do Paraíso, o exílio parece fazer parte da história da humanidade desde sempre. Olhando para a história da Europa, tem-se a percepção de que as pessoas têm sido repetitivamente forçadas a abandonar as suas casas e o seu país por motivos religiosos, étnicos, políticos ou qualquer outro tipo de desculpa para perseguir e agredir (Neubauer, 2009).

Na terra dos avós de Blaufuks a situação dos judeus agrava-se de dia para dia:

Passavam três anos desde a tomada de posse de Hitler, que, do meu avô, na altura com vinte anos, apenas merecera uma curta linha nos seus diários. A situação para os judeus piorava, mas não sei exactamente o que os terá levado a tomar esta decisão, muito antes de tantos outros. Terão sido as recentes leis racistas ou a acusação ao meu avô de não ter feito a saudação nazi num sítio onde aparentemente nunca tinha estado. O facto é que, já em Setembro de 1935, o meu avô tinha escrito cartas para Espanha, pedindo informações sobre uma possível emigração.

Tinha mesmo colocado a hipótese de viajar de bicicleta. (Blaufuks, 2007: s/p).

Os avós de Blaufuks acabam por abandonar definitivamente Magdeburgo, cidade que aparece esboçada numa imagem fotográfica que ocupa toda uma página com a sua enorme catedral a dar para uma avenida de automóveis e pessoas, ladeada por alguns edifícios, onde uma bandeira nazi se encontra hasteada. É uma fotografia de época, algo gasta e esbatida, reforçando assim a percepção da passagem do tempo, a distância que separa este presente daquele lugar no passado. Um lugar perdido para sempre, perdido para a bandeira que parece ondular sinistramente ao vento nesta imagem fotográfica.

Lisboa é a terra natal de Blaufuks e um novo começo para Herbert e sua família. Mas é também o início de uma vida de exilado, algo que, de acordo com Jersak (2009), tem as suas próprias particularidades. Para a autora, viver em exílio é sentir a vida em suspenso, é comparar continuamente a vida que se tem com aquela que se teve e a qual se sente a falta. Todos os eventos, acontecimentos, alegrias que surgem no novo lugar são sempre ecos dos eventos, acontecimentos e alegrias que aconteceram no passado. Porque tudo o que acontece no exílio é uma recordação da vida anterior ou então uma recordação do que não foi. Em todo o caso aquilo que acontece no lugar de exílio só ganha importância através desta comparação: “Exile is a condition of being unaccommodated and dissatisfied. A satisfied exile does not exist, he has become an immigrant.” (*op. cit.*: 400).

De acordo com Hirsch e Spitzer (2010), para os refugiados e exilados, a distância e

o trauma do exílio ou da partida forçada, dificulta o desenvolvimento de uma memória que integre a ideia de um lar perdido. Para os autores, recordações conflituosas tendem a coexistir fazendo com que o sítio a que chamam de *Heimat* possa conter tanto as experiências e a cultura vividas na infância e na juventude antes da guerra, como as experiências durante os anos de guerra. Juntamente com as histórias e os comportamentos, os sobreviventes parecem transmitir, igualmente, aos seus descendentes, parte do seu relacionamento com os lugares e objectos do passado.

Segundo Blaufuks são poucos os objectos vindos da Alemanha que sobreviveram, restando a memória de alguns, desde “as velhas toalhas da casa dos meus avós em Magdeburgo” à “velha caixa de chapéus coberta de autocolantes de antigos hotéis” (2007, s/p), ao livro oferecido pelos amigos que arriscaram ficar e cujas assinaturas surgem na última página.

É frequente que os descendentes de sobreviventes tenham que se apoiar em objectos e/ou textos que lhes permitam imaginar o passado dos pais ou dos avós, objectos estes que, de algum modo, se relacionam com as suas histórias de vida (Hirsch e Spitzer, 2006b). As fotografias, apesar dos seus limites formais, contêm a inscrição de um passado e de uma ligação entre lugar e memória. Por outro lado, a fotografia de família para um emigrante ou exilado, pode assumir uma importância maior do que para alguém que nunca teve que abandonar o seu país. Comenta Schlesinger (2006): “To carry photographs of one’s nearest and dearest is normal for the migrant. For exiles ignorant of their origins, such commonplace photography is lost treasure and therefore, once recovered, has the most extraordinary evocative power.”(67).

Objectos, *souvenirs*, podem servir como elo físico de ligação, como prova física de um passado que se deseja tanto memorializar como localizar. Estes vestígios testemunhais quando passados aos descendentes, transformam-nos em co-testemunhas, portadores de uma memória herdada e/ou adoptada que se pretende transmitir inter e transgeracionalmente.

Se não restam muitos objectos a lembrar o passado na Alemanha, a recordar o lugar de origem dos avós, surgem muitas fotografias a memorializar os primeiros anos em Lisboa, os jantares, os amigos, a família que aumenta, a casa de Verão em Birre. Uma vez que, durante a guerra, Lisboa serviu de residência a tantos outros refugiados, era frequente para os avós de Blaufuks reunirem-se com alguns dos seus compatriotas, companheiros de exílio. À semelhança de Herbert August, muitos destes refugiados acabaram por permanecer em Portugal: “Entre os que ficaram, fizeram-se amizades para o resto da vida e mesmo para além desta. Estão todos próximos uns dos outros naquele cemitério.” (Blaufuks, 2007: s/p). Deste conjunto de amizades o autor destaca as reuniões das terças-feiras do grupo de canasta da avó:

Daquelas senhoras, algumas tinham casado com portugueses e o que encontravam ali era um pouco do seu passado, uma mistura judaico-alemã, acrescida da realidade portuguesa.

Seria certamente impossível encontrar esta combinação em qualquer outro lugar do mundo. Um pouco daquilo que os nazis lhes tinham negado podia ser reencontrado naquela sala.

Todas elas teriam uma história para contar, a Frau Kaufmann, a Frau Botelho, a Frau Heinemann, a Frau Veiga, a Frau Singer, todas já desaparecidas. (*op. cit.: s/p*).

À medida que se avança na história familiar de Blaufuks e na descrição da casa de férias em Birre que os avós constroem, percebe-se a importância do lugar como espaço seguro, aquilo que é assumido como *a casa*, o primeiro pedaço de terra com o nome dos avós, uma casa rodeada de pinheiros, de folhas e vegetação que o autor associa ao fim do exílio do avô e ao início de algo que finalmente poderia ser chamado de lar: “«A minha pátria é onde estão as minhas pernas», resumiu anos depois. E foi naquele bocado de terra que as fincou mais.” (Blaufuks, 2007: s/p). Foi só após a construção da casa em Birre que os seus avós se sentiram finalmente em casa: “Uma nova casa, um novo lar; uma nova história, um novo princípio.” (*op. cit.: s/p*) Segundo o artista, os avós deixaram de ser refugiados para serem emigrantes num país que aguardava, por sua vez, o fim da ditadura.

Quando o meu avô acordou no hospital, recordo-me que me perguntou se estava na Alemanha e, nos anos que se seguiram, voltou a cometer esse erro algumas vezes. Talvez na sua cabeça, nunca tenha realmente saído de lá.

E esta creio ser a doença do exílio, a sensação de se estar sempre distante de casa, longe da língua materna, dos livros e da comida da nossa infância, da cultura dos nossos pais. (Blaufuks, 2007: s/p).

Imagens desfocadas daquilo que parecem ser folhas e ramos de árvores fazem de separador no livro, algo que no filme-documentário que acompanha o trabalho se torna mais claro, com o som de passos que caminham sobre folhas caídas. A natureza patente nestas imagens pouco nítidas evoca uma certa ideia de sonho e do onírico. Por outro lado são imagens que também lembram o filme-documentário realizado por Claude Lanzmann, *Shoah*. Esta evocação é explicada não só porque a paisagem assume uma importância fundamental no documentário, com grande parte das cenas a serem rodadas no exterior, em que as árvores e o som do vento surgem como protagonistas secundários, como pelo trabalho *Memory Landscapes (Shoah)* (Blaufuks, 2008), no qual várias *frames* do filme, todas mostrando uma determinada paisagem, são agrupadas numa só imagem.

A paisagem que domina o ambiente em *Shoah* e cujas árvores desfocadas surgem em intervalos regulares no trabalho de Blaufuks parece apelar a uma possibilidade de transmissão de memórias se se considerar a longevidade habitual das árvores e/ou uma possibilidade de regeneração e de vida, se se tiver em conta a árvore como símbolo da vida na tradição judaico-cristã. Reflecte-se na história sob uma dimensão espacial perspectivando o lugar e a paisagem como um espaço de transmissão de histórias e memórias. O trabalho de pós-memória assenta precisamente neste espaço de recordação e transmissão, memórias de lugares do passado, sítios como Magdeburgo onde a memória da língua e dos costumes, das ruas e das comidas tem

uma presença (mesmo que silenciosa) tão intensa que dificilmente sai incólume quem cresce num ambiente ou espaço de lembrança. Para Hirsch (1996) os lugares de infância dos sobreviventes com todos os seus cheiros, sons e cores são incorporados nas próprias memórias dos seus descendentes, de tal forma, que parecem ser memórias suas. Raczymow (1994) confirma esta ideia quando observa que, embora nunca tenha passado pela experiência da deportação e/ou da perseguição, embora o mundo que foi destruído nunca tenha sido o seu e nunca o tenha conhecido, não deixa de se sentir profundamente órfão desse mesmo mundo.

Agora estou deste lado do ecrã, revendo todas as fotografias e velhas bobines de 8mm e vejo todos os que, um a um, foram partindo, levando um pouco de mim para sempre.

Estranhamente, também eu, de certa forma me tornei um exilado.

Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza.

Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava. (Blaufuks, 2007: s/p).

Através de *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* Blaufuks parece confirmar aquilo que Hirsch (1996) teoriza acerca da sensação de exílio permanente entre a geração pós-memorial, uma geração que parece estar para sempre separada de um mundo desaparecido, extinto pela violenta máquina nazi. Esta é uma geração que gravita entre o ambíguo desejo de conhecer esse mundo pertencente aos pais ou avós, impossível de alcançar e a vontade de o recuperar através de processos de re-memoração, reparação e substituição. Para esta geração a casa, o lar, é sempre algures, num lugar ausente, forçando-a a viver em permanente diáspora:

“Home” is always elsewhere, even for those who return to Vienna, Berlin, Paris, or Cracow, because the cities to which they can return are no longer those in which their parents had lived as Jews before the genocide, but are instead the cities where the genocide happened and from which they and their memory have been expelled. (Hirsch, 1996: 662).

Embora os descendentes de sobreviventes do Holocausto não tenham passado pelas mesmas experiências dos seus pais/avós, isto é, embora não tenham vivenciado em primeira mão as perseguições e as expulsões das suas casas e países de origem, obrigando-os a um exílio e diáspora forçados, estes descendentes parecem não conseguir evitar um sentimento de marginalidade e de constante exílio, como se também a sua “casa” fosse sempre num outro lugar, para sempre perdido e destruído.

Um lugar de origem reduzido a cinzas, que leva Nadine Fresco (*apud* Hirsch, 1996: 663), a falar de uma diáspora de cinzas (*diaspora des cendres*) que definiria esta geração nascida após a guerra e o Holocausto. Para Fresco esta é uma geração que, muitas vezes, não tem qualquer tipo de acesso ao passado dos seus pais/avós, graças ao silêncio a que a maioria destas famílias se remeteram, identificando um vazio e uma ausência nas memórias destes descendentes,

uma memória ausente. Para Hirsch (1996), contudo, a memória ausente de que fala Fresco não corresponde às experiências por que passou a autora, também ela filha de sobreviventes do Holocausto. No seu caso, os pais não reprimiram a história dos acontecimentos que determinaram a fuga da família para longe da terra natal (Czernowitz) e a posterior vinda para os Estados Unidos. Hirsch cresceu, pois, ao ritmo das histórias desse lugar (nunca visto), das histórias de um tempo anterior às perseguições e ao medo, que apenas poderia ser imaginado, mas que não se tornava por isso menos real ou menos presente: “The deep sense of displacement suffered by the children of exile, the elegiac aura of the memory of a place to which one cannot return, creates, in my experience, a strange sense of plenitude rather than a feeling of absence” (*op. cit.*: 664). Para a autora, quer seja caracterizado por uma sensação de plenitude ou por uma sensação de ausência, o exílio é sempre condição de pós-memória.

Em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*, Blaufuks comenta que a avó nunca reviu a cidade natal que abandonou tão nova. Ambos os avós parecem ter vivido determinados em fazer de Portugal, de Lisboa e de Birre a sua casa. Terão sentido vontade em voltar a Magdeburgo? Acalentado a ideia de regressar à Alemanha? Ou esse retorno terá sido apenas um sonho do qual eventualmente acabariam por acordar tal como Salman Rushdie (ele próprio um exilado impossibilitado de voltar ao seu país) escreve em “A Dream of Glorious Return”: “Exile, it says somewhere in the *Satanic Verses*, is a dream of glorious return. But the dream fades, the imagined return stops feeling glorious. The dreamer awakes.” (*apud* Polouektova, 2009: 432).

Blaufuks não explica em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* porque os avós não regressaram, tal como também não diz se ele, como neto, alguma vez sentiu vontade em conhecer Magdeburgo. Ou se acabou por visitá-la, pelo avô, pela avó e por ele.

Hirsch escreve um livro juntamente com Leo Spitzer sobre a viagem à cidade de onde os pais da autora nasceram e que, como tantos outros judeus, tiveram de abandonar. É aqui, em *Ghosts of Home. The After Life of Czernowitz in Jewish Memory* (2010), que Hirsch se defronta com aquilo que era o lugar da sua imaginação, construído através das histórias e fotografias dos pais, com o lugar real:

On September 6, 1998, I wrote in my journal: “What’s different about hearing the same story, here, in the actual place? Because the stories in fact have not changed, they are still the same. Few new ones have come, a few additional details, maybe. But it is different. This crossroads is so graphic, so immediate, and yet also so symbolic.” True: on site, their memories gained substance, dimensionality, texture, and color. Leo and I had visited Terezín, Lvov, and other Nazi-created ghettos; we had seen films and photos, and maps of the ghettos in Warsaw, Łódz, and Cracow. But walking through Chernivtsi with my parents, seeing the houses in which they had been children and grown into adulthood, and having them identify the houses where their various friends and acquaintances had lived, we finally internalized, in a way we never could before, the reality of what we now euphemistically refer to as “ethnic cleansing”: the brutality involved in forcing people to abandon their homes, gathering them into one small area, and then,

systematically, clearing the city of their presence. (137).

Em entrevista a Seixas (s/d) e pela biografia de Blaufuks sabemos que o fotógrafo português foi com a mãe viver para Frankfurt am Main, na Alemanha. Terão decidido ir viver para a Alemanha porque a mãe, como elemento de segunda geração, sentiu vontade de conhecer as origens dos pais, o país, a língua, a cultura? De acordo com Hirsch e Spitzer (2010), para os “retornados” de segunda geração a anterior casa dos pais pertence ao domínio do simbólico, a um conjunto de conhecimentos e histórias com os quais foram criados mas que também herdaram, fazendo com que uma visita ao lugar de que passaram toda a sua vida a ouvir falar, de tal forma que já é um sítio conhecido e familiar, possa ser sentida como um *regresso*.

Não sabemos se isto aconteceu com a família de Blaufuks ou se as razões pelas quais ele foi com a mãe viver para a Alemanha passaram, exactamente, por estas questões. Certo é que o artista português voltou para Portugal, quando teve hipótese e por cá ficou. Ou pelo menos aparentemente. Na verdade, Blaufuks passa muito tempo em viagem, onde pode fixar-se por semanas ou largos meses em diversas cidades espalhadas pelo globo. Talvez aquilo que o move seja, no fundo, algo que Eduardo Prado Coelho intuiu no artista logo muito cedo e que passa pela recolha de:

[...] sinais, indícios, pegadas, os vestígios submersos de uma cultura, de uma época ou de um sonho [recolhendo-os] na sua dor intrínseca, como feridas do tempo, incisões só aparentemente cicatrizadas. O tópico da viagem é acima de tudo o fio narrativo desse melancólico inventário. Por isso o que nos mostra está quase sempre desabitado [...] ‘ Quando morrer vou ter pena de todos os sítios que não cheguei a ver.’ Se um dia se fizer um estudo do estatuto da inscrição subjectiva na obra de Daniel Blaufuks (este rastro de luz de um sujeito crepuscular), poderemos analisar a curiosa oscilação narcísica desta frase: será que Daniel tem pena de não ter visto certos lugares ou tem pena dos lugares que não chegam a ser vistos por ele? (2000: s/p).

Talvez Blaufuks lamente a impossibilidade de transformar todos os lugares numa série de pontos do mapa da sua biografia.

Parte II
A escrita dobra a imagem

I. Imagem e literatura

[...] e o que não pode ser visto pode ser imaginado e visto com maior clareza.

William Jay Smith¹

Daniel Blaufuks intercala a fotografia com o texto escrito denunciando o seu interesse pela literatura. Se a “escrita dobra a imagem” (2008: 21) como ele mesmo refere, implicando o texto como multiplicador da potencialidade da imagem e das possibilidades desta, importa olhar para a relação que a fotografia de Blaufuks parece ter com os escritores e as suas obras nessa espécie de apelo à e *da literatura* que predomina nos trabalhos do artista português.

My Tangier (1991), *London Diaries* (1994), *Uma Viagem a S. Petersburgo* (1998) e *Collected Short Stories* (2003) são exemplos de diários visuais das experiências do artista português em viagem. Podem ser vistos como ligações que o artista realiza entre o texto escrito e a fotografia de uma maneira autobiográfica, cruzando influências literárias com a história da fotografia e da arte.

Desta forma, *My Tangier* é sobre o escritor Paul Bowles e os dias que Blaufuks passou em Tânger, sobre o exotismo do lugar e da experiência de exílio auto-imposto (no caso de Bowles).

London Diaries, tal como o título indica, trata do tempo que o fotógrafo passou em Londres a estudar no Royal College of Arts. Se, nos textos de Sebald a imagem surge como que a reforçar e/ou a destabilizar aquilo que é escrito, no trabalho de Blaufuks o texto escrito parece surgir como reforço daquilo que as imagens sugerem. Em conversa com Mah (2003), o artista confessa que este foi um dos seus trabalhos mais íntimos:

Sou uma pessoa contida, privada. O meu trabalho mais íntimo foi o *London Diaries* que foi escrito durante uma estadia em Londres, quando estava no Royal College of Arts. Fui fazendo o diário para mim e nunca pensei que poderia vir a ser publicado enquanto tal. Eu comecei o diário para ter uma razão para fotografar e, depois ao agrupar as imagens dentro do livro, apercebi-me que tinha imagens, ou conjuntos de imagens, que precisavam de texto para as acompanhar, e assim a escrita foi tendo uma importância cada vez maior. (s/p).

Uma Viagem a S. Petersburgo reflecte, mais uma vez, esta tendência diarística com imagens e texto ilustrativo dos dias que Blaufuks passou em S. Petersburgo a convite dos *Encontros*

¹ (2015 [1980]).

de *Fotografia de Coimbra*. Polaróides da cidade russa iluminam as páginas claras do livro do artista português, desde que chegou “pela tarde” e “era tudo como vem nos livros”, ao hotel com o “corredor interminável” e “com tantos quartos e tão poucas pessoas”, às toalhas “do tamanho de guardanapos e dos guardanapos do tamanho de blocos de notas”, da casa de Dostoevsky, do rádio no quarto de hotel que “parecia mais para ser ouvido do que para ouvir” (Blaufuks, 1998: s/p).

Uma prática fotográfica do autor que encontra na viagem e no deslocamento um meio fundamental, que intensifica as sensações e as histórias que permanecem inscritas nas imagens posteriormente reveladas:

Quando as pessoas se deslocam têm tendência a fotografar, a filmar e a escrever. São registos necessários, que provam e intensificam essa experiência de deslocamento, da viagem ou do exílio. São as alterações do quotidiano que provocam estes actos criativos. As outras artes parecem ser mais sedentárias, necessitam de espaço físico próprio. (Blaufuks, 2008: 23).

Collected Short Stories usa igualmente esta ideia de viagem e de culturas distintas para introduzir histórias sem princípio nem fim estabelecido, possibilitando ao leitor, àquele que olha, imaginar livremente as narrativas despoletadas pelo par de imagens compostas por Blaufuks e contextualizadas pelo título ou catapultadas pelo título para ainda outra história. O livro que resulta é inspirado nas edições da *Penguin Books* reforçando ainda mais esta proximidade com a literatura. Em entrevista a Coutinho e Rato (2003) o artista comenta:

Quis puxar por esse lado literário que, apesar de tudo, vem em continuidade com coisas que já fiz; o trabalho com o Paul Bowles, os vários diários de Londres, de São Petersburgo, de Mostar. Têm todos uma ligação forte com a literatura. Aqui quis, de facto, levar isso a outro extremo e quando surgiu a ideia das histórias pensei: “Que livro é que se faz?” O que me apeteceu fazer foi um livro acessível em termos de preço, por isso não podia ser um livro grande. Fui pegar na colecção mais famosa de clássicos que existe e copiei-os. Fiz um livro de artista. (s/p).

Em 1991 Blaufuks dá por si em Tânger para onde viajara a fim de conhecer Paul Bowles. Segundo o fotógrafo português, os “seus livros tinham-me fascinado, mas, mais do que isso, a sua vida.” (2008: 143). Blaufuks dedica-lhe três textos, todos com o mesmo título, que escreve entre 1991 e 2007, reunidos e publicados em *O Arquivo, The Archive* (2008).

O primeiro texto foi escrito para introduzir as fotografias registadas nesse tempo em Tânger, imagens a preto e branco, quando o fotógrafo ainda não tinha o hábito de fazer fotografia a cores, quando “ainda via o mundo a preto e cinzento” (*op. cit.*: 145), e que figurarão no livro *My Tangier* (Blaufuks, 1991). As memórias desse tempo vão desde as “tardes preguiçosas à volta da lareira” em casa de Bowles e dos “calmos passeios ao mercado” (Blaufuks, 2008:

143) aos dias inquietos com a invasão do Kuwait e as ameaças norte-americanas ao Iraque que precipitaram a evacuação dos cidadãos norte-americanos dos países árabes. Paul Bowles recusaria-se a sair. Viveria 52 anos em Tânger até morrer aos 88 anos em 1999. Depois da sua morte e nesse mesmo ano, Blaufuks escreverá o segundo texto (*Next to Nothing II*) que publicará no jornal *Público*. Aqui descreverá um pouco melhor a forma como se conheceram: “Foi graças à fotografia que o conheci. Bati-lhe à porta, nos apartamentos Itesa, com a desculpa de alguns retratos para um jornal português, mas que não havia pressa, pois ficaria algum tempo na cidade. Penso que foi isso que lhe agradou. Tempo.” (*op. cit.*: 143). Fotografia e escrita, música e biografia foram fazendo com que Blaufuks ficasse dia após dia, perante um homem que, com as malas empilhadas na entrada da casa, parecia ter encontrado a sua serenidade, “traçado o seu destino, encontrado a sua alma.” (*op. cit.*: 143).

O terceiro e último texto (*Next to Nothing, terceiro andamento, duas vezes oito anos depois*) teve como propósito a exposição *Next to Nothing* inaugurada em 2007 no Centro Cultural de Belém em Lisboa. Tal como o título indica, oito anos depois (da morte de Bowles) Blaufuks traduz as suas recordações através das experiências sensoriais que na sua memória encadeiam um conjunto de imagens-narrativa. O sabor do chá que nem madalena proustiana convoca o calor da lareira que, por sua vez convoca a voz de Paul Bowles, um homem que reunia um conjunto de pessoas em casa onde o ambiente era envolvente e de onde ninguém queria sair. Este calor é contrastado com as noites frias do quarto de hotel de Blaufuks, onde o chão de pedra e a água do duche gelado o apressavam a sair para o chá de menta com leite no *Café de Paris*, depois de ter fotografado e investigado a cidade pela manhã. As tardes eram passadas com Bowles em sua casa ou em visitas ao mercado. “E em tudo isto havia as fotografias, que, afinal, eram apenas um pretexto. Hoje tenho alguma pena de não ter fotografado a cores. A luz matinal que entrava através das portadas do meu quarto ou a máquina de escrever de Bowles, assim como o céu límpido do norte de África.” (*op. cit.*: 145). Blaufuks parte, não sem antes tirar uma fotografia a Bowles de óculos escuros levando o escritor a ver uma semelhança com Marlon Brando. Esta será uma das histórias que Blaufuks recordará quando olhar para esta fotografia.

“Cada fotografia é um labirinto. Mas é também uma história, um fim e um início, simultaneamente. Entender isso é percorrer este labirinto e, eventualmente, sair dele.” (Blaufuks, 2008: 21).

Em “O jardim de caminhos que se bifurcam” Jorge Luís Borges invoca a imagem do labirinto (que também será usada por W.G. Sebald² nos seus textos) e que recorre a uma possibilidade de escolhas múltiplas numa viagem pelo tempo infinito:

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. (Borges, 1969: 105).

2 São várias as imagens de labirintos que surgem na literatura sebaldiana ecoando os contos de Borges que tratam deste tema.

Também em *Collected Short Stories* (2003) sublinha-se esta ideia de circularidade, de histórias que carecem de fim propriamente dito, e que, tal como num labirinto, a saída pode ser apenas a porta de entrada para uma outra coisa. Neste trabalho em que se apresentam dípticos de imagens fotográficas há lugar para uma leitura não linear à semelhança de um hipertexto narrativo (Barro, 2008). Borges é, de facto, um dos escritores mais citados por Blaufuks. Tal influência pode ter explicação no interesse que o escritor argentino tinha pela memória e pela imagem. “Funes, o Memorioso”, “O Aleph”, e “O jardim de caminhos que se bifurcam” são exemplos de histórias que se aproximam de alguns trabalhos de Blaufuks. Em “O Aleph” Borges descreve uma forma de conseguir visualizar tudo o que acontece no universo, todos os pontos através de um só ponto no espaço. Por outro lado, *Aleph* ou *Alef* א is a primeira letra do alfabeto hebraico e corresponde ao número 1. Esta história serviu de base para a exposição “Sobre o Infinito” (2004) a qual Blaufuks incluiu o “objecto para ver fotografias” criado no âmbito de *Coimbra, capital da cultura*. À semelhança do Aleph este é um objecto para ver a imagem que conterà todas as imagens, continuamente, infinitamente. O vídeo *Endless End* incluído na exposição remete o visitante para a mesma ideia de infinito, de um mundo sem fim ou um sem-fim como resultado de muitos fins.

Uma memória infinita será a de “Funes, o Memorioso” um conto sobre um homem, Irineu Funes, que depois de sofrer um acidente torna-se incapaz de esquecer seja o que for. De certo modo, podemos pensar na fotografia como uma forma de registar para a posteridade aquilo que o artista vê e experiencia e fazer esta associação entre a memória e a fotografia. Se Funes ficava sentado num quarto escuro para tentar parar o fluxo da sua memória, é precisamente numa câmara escura que o fotógrafo aguarda pela revelação da fotografia expondo a memória do vivido.

Seguindo na tradição de Borges, *Utz* é um conto da autoria de Bruce Chatwin que emprestará o título a uma exposição de Daniel Blaufuks inaugurada em 2012 na agência de arte vera cortês, em Lisboa. Aqui, Blaufuks inclui uma peça visual que encara como fruto de um processo de transmissão, mais especificamente, uma fotografia-objecto que liga o passado ao presente, o seu avô a si próprio, expondo desta forma, um trabalho de pós-memória:

A obra “ZEPPELIN 1936-1994-2012” refere-se a essa mesma memória fotográfica através das diferentes técnicas do próprio meio. As datas utilizadas no título indicam isso mesmo e referem-se aos diferentes passos para chegar a este trabalho conclusivo de um longo processo de transmissão. Em 1936, pouco antes de abandonar a Alemanha, o meu avô Herbert August fotografou as imagens do Zeppelin aqui expostas, conjuntamente com as polaroides tiradas por mim para um projecto não realizado com o Robert Wilson em 1994. Finalmente, em 2012 comprei as reproduções estereográficas, fotografei duas últimas imagens, que acabam por dar a forma a esta fotografia-objecto, este dirigível fotográfico entre o passado e o futuro, entre a viagem maravilhosa e a sua utilização durante as guerras, entre mim e o meu avô, um símbolo de transmissão e memória, também estas flutuantes. (Blaufuks, *Utz*, 2012b: s/p).

Um outro título emprestado de uma obra literária é “O Ofício de Viver”, um trabalho de 2010 que inclui impressões do diário homónimo de Cesare Pavese, ao mesmo tempo que joga com o tempo, com a história e com a memória, temas já habituais nas peças de Blaufuks. Desta forma, são vários os escritores e as obras literárias que se têm cruzado no percurso de Daniel Blaufuks, fazendo com que o seu trabalho artístico tenha uma componente literária fundamental.

*

Neste capítulo pretende-se analisar com mais detalhe a influência e proximidade temática de W.G. Sebald e as criações do fotógrafo português, ambos elementos da geração pós-memorial. Assim, propõe-se fazer uma leitura de *Terezín* (2010) explorando três ângulos principais: a fotografia que origina a criação deste trabalho e a forma como as imagens fotográficas aqui incluídas permitem estabelecer múltiplas leituras; o livro (*Austerlitz*) da autoria de Sebald e de onde surge a fotografia despoletadora do processo criativo de Blaufuks; e o falso documentário editado pelo artista visual português que permite uma reflexão sobre os poderes e as estratégias de manipulação da imagem.

I.1. Análise de Terezín

Uma fotografia encontrada em *Austerlitz* (2002 [2001]), do escritor alemão W.G. Sebald, torna-se o ponto de partida para a produção do trabalho que me proponho analisar. Blaufuks (2010) explica como ficou obcecado com uma determinada imagem que viu num livro de Sebald. Embora a fotografia em causa não tivesse legenda a indicar a sua proveniência ou aquilo que representava, a inserção da mesma no texto sugeria que o espaço retratado pudesse localizar-se no antigo campo de concentração de Theresienstadt, o que mais tarde Blaufuks irá confirmar. “O projecto nasce dessa fotografia e acaba no meu encontro com o local dessa fotografia e com as realidades que estão em volta. Começa num livro e acaba, em parte, apresentado em forma de livro.” (Blaufuks e Estrela, 2007: 43).

Originalmente montado para uma exposição no Centro Cultural de Belém em 2007, Blaufuks receberá com *Terezín* o prémio de fotografia nacional BES PHOTO. Para além das fotografias tiradas em Terezín e de um filme, a exposição contemplava ainda a maquete do livro que o autor publicará mais tarde pela editora Steidl e pelas Edições tinta-da-china. Embora integre diferentes materiais artísticos – imagens de arquivo, fotografias tiradas pelo autor, fotografias encontradas num diário, imagens do próprio diário, um filme-documentário –, esta é uma obra que tem um contexto muito específico que determinou a sua concepção: a viagem de Blaufuks a Terezín.

Terezín ou Theresienstadt, como era anteriormente conhecida, situa-se na República Checa, antiga Checoslováquia, a cerca de sessenta quilómetros de Praga. Cidade fortificada que deve o seu nome à Imperatriz Maria Theresia, mãe de Joseph II, foi concebida por este imperador no final do século XVIII, de forma a proteger a Boémia de ataques vindos do noroeste. Ao lado da fortaleza principal encontra-se um forte mais pequeno, construído como uma prisão militar. Foi nesta prisão que Gravilo Princip morreu, depois de ter sido condenado pelo assassinato do Arquiduque Franz Ferdinand, herdeiro do trono Austro-Húngaro, cujas consequências marcariam o início da Primeira Guerra Mundial, e acabariam por conduzir à Segunda Guerra Mundial. Blaufuks (2010), descreve Terezín e as suas fortalezas, utilizando mapas e imagens de arquivo. É ele que nos fala do rapaz tuberculoso de dezanove anos que matou o herdeiro do trono austro-húngaro e que morreu numa cela pequena e escura da pequena fortificação em forma de estrela. De acordo com Blaufuks, este forte será reactivado como prisão pelos nazis, depois de invadirem a Checoslováquia. Em Outubro de 1941, as forças nazis decidem usar Theresienstadt como gueto para os judeus da Boémia e da Morávia e, posteriormente, como campo de trânsito para os prisioneiros a caminho de Auschwitz. Finalmente, em Janeiro de 1942, após a Conferência de Wannsee, os nazis decidem tornar Theresienstadt um campo

modelo para receber determinados judeus. Entre estes estariam veteranos da Primeira Guerra Mundial e personalidades conhecidas cujo desaparecimento poderia trazer problemas e/ou protestos.

The Nazis declared the camp to be a *ghetto under Jewish authority*, which in practice meant that the inmates had to fend for themselves in terms of accommodation, food, medical aid, childcare, security, etc. The decisions of the Jewish administration, comprising a council of elders with a chairman, were nonetheless subject to the authority of the SS and its commander. (Blaufuks, 2010: s/p).

Theresienstadt serviu também para enganar a Cruz Vermelha sobre a forma como os judeus eram tratados pelos nazis. Prevendo uma inspeção, os responsáveis nazis ordenaram a limpeza das ruas e a pintura das fachadas dos edifícios, a construção de um parque infantil e a renovação de lojas – ficando abertas ao público e com as montras recheadas de artigos novos. De súbito, havia uma biblioteca, um teatro, um sistema policial, um quartel de bombeiros, um banco que emitia dinheiro destinado exclusivamente ao gueto, uma cafetaria, flores plantadas e bancos de jardim, espalhados, um pouco por todo o lado. Face à suposta normalidade vivida no campo, com os prisioneiros a usufruir de actividades culturais, como concertos, palestras, e com o gueto a dispor de serviços e de espaços idênticos àqueles que se podiam encontrar em qualquer meio urbano, os inspectores da Cruz Vermelha Internacional ficaram impressionados e convencidos acerca das condições de vida dos residentes, produzindo relatórios muito positivos sobre o funcionamento do campo de Theresienstadt. “The visit was a huge publicity success for the Nazis, so much that the International Red Cross decided soon afterwards not to demand visits to any of the other concentration camps.” (Blaufuks, 2010: s/p).

Na verdade, a realidade do campo e dos prisioneiros era bem diferente. Até Dezembro de 1943, altura em que se começou a pôr em prática o plano de reabilitação de Theresienstadt para iludir a Cruz Vermelha³, morriam em média 130 prisioneiros por dia devido ao sobrelota-mento e às más condições a que estavam sujeitos.

People became used to the funeral wagons, piled high with wooden boxes. After the traditional rites, the corpses were burned in the crematorium right outside the town, where the living could not go. The ashes were kept in identified small paper boxes in the hope of a dignified burial later. Every morning, the council posted lists with the names of the dead by the gates for general information.

Meanwhile, those who were able worked – farming, splitting mica, sewing uniforms and running the camp.

Others waited – for news, for thin soup and stale bread. (*op. cit.*: s/p).

³ Aquilo que os responsáveis nazis designaram como o “plano de acção para o embelezamento da cidade” (Blaufuks, 2010: s/p; tradução minha).

Até ao momento em que as autoridades nazis decidiram renovar o campo de Theresienstadt, os judeus do gueto não tinham podido aproximar-se do parque da cidade entretanto restaurado, e as lojas renovadas e recheadas de artigos tinham estado, até então, ao abandono. Os inspectores da Cruz Vermelha não podiam adivinhar que os artigos à venda nas lojas limpas e iluminadas haviam pertencido aos prisioneiros recém-chegados e aos judeus entretanto falecidos. Não podiam saber que, para a visita da inspecção, sete mil e quinhentos prisioneiros foram transferidos para outros campos, como Auschwitz, de forma a que Theresienstadt não parecesse tão lotado. Não podiam adivinhar que o dinheiro que circulava no campo tinha sido desenhado por Peter Kien de 25 anos e que as notas haviam sido assinadas pelo *primeiro dos Anciãos*, Jakob Edelstein, ambos mortos, pouco tempo depois, em Auschwitz. Os inspectores da Cruz Vermelha desconheciam, tal como a maioria dos residentes ignoravam, que os prisioneiros transferidos para outros campos eram obrigados a escrever postais com datas fictícias, para serem enviados meses depois de terem sido escritos, sendo certo que, por essa altura, os remetentes já haviam sido gaseados. Os inspectores não podiam adivinhar que, motivados pelo sucesso da visita da Cruz Vermelha a Theresienstadt, um filme-documentário sobre o campo seria produzido, destinado a ser exibido internacionalmente e que praticamente todos os envolvidos nesta produção, desde os actores forçados ao próprio realizador – todos prisioneiros – seriam enviados para a morte em Auschwitz.

Sobre *Terezín*, Blaufuks explica que, embora a fotografia descoberta no romance de Sebald tenha sido a chave de todo o projecto, este não teria sido realizado se a viagem ao antigo campo não tivesse acontecido (Juergens, 2007). Esta viagem, juntamente com os fragmentos do filme que, entretanto, o artista recolheu, permitiram a concepção deste trabalho que se alia ao conjunto de trabalhos feitos anteriormente (por ex. *Sob Céus Estranhos*, 2007), fortemente influenciados pela sua história familiar.

The Photograph in My Mind

No texto inicial de *Terezín* (2010), intitulado “The Photograph in My Mind”, Blaufuks descreve a fotografia que irá ficar impressa na sua mente, ao mesmo tempo que tenta perceber o motivo pelo qual esta imagem se tornara tão cativante para si, ao ponto de considerar tomá-la como metáfora do seu trabalho (Burbridge, 2008). Aparentemente, nada na fotografia mereceria tão forte impressão: trata-se de uma imagem a preto e branco, pouco nítida, com muito grão, assemelhando-se a uma fotocópia e que mostra um espaço de trabalho, um escritório ou um arquivo. Blaufuks desmonta a imagem à medida que a vai descrevendo, falando dos seus pequenos pormenores, do relógio que marca as seis horas, seis horas exactas, parecendo imprimir, assim, uma ideia de encenação no próprio espaço. A luz que bate na mesa vazia e que denuncia a existência de uma janela que não se vê na imagem, uma janela que se encontrará do lado esquerdo em oposição à porta. Partes aumentadas da imagem são colocadas a intercalar o texto: a mesa que se encontra no centro da fotografia, ladeada por cinco cadeiras, a secretária individual encostada à parede, a mesma parede onde se encontra o relógio das seis horas, e as impressionantes estantes que parecem abarcar toda a fotografia, com dezenas de divisórias que albergam folhas? cadernos? dossiers ou ficheiros de uma ponta à outra. O que conterão estas folhas – pergunta Blaufuks (2010), o que poderão conter estes ficheiros numa sala localizada num antigo campo de concentração?

E porque é que esta fotografia é tão importante e impressionante para Blaufuks? Em entrevista a Juergens (2007) explica o artista:

[...] o que me fascinou naquela imagem é essa ideia de arquivo, de mistério: aquelas estantes todas cheias de papéis e, depois, as mesas estarem vazias, como um arquivo nunca utilizado. Metaforicamente, tem uma relação muito grande com todos os meus trabalhos. (s/p).

O arquivo. Um mistério.

Para além de a imagem retratar um arquivo, algo que exerce um grande fascínio em Blaufuks, consolidando a ideia de um impulso de arquivo e o de artista-arquivista (Foster, 2004), há que tomar em consideração a própria descrição que o fotógrafo português faz ao realçar determinados pormenores: um espaço de trabalho; o relógio; um objecto não identificável; uma porta aberta; a luz; os cubículos nas paredes. Em entrevista a Burbridge (2008), observa Blaufuks: “We need to gather information through associations within the given materials. Like detectives, we need to learn to read images like puzzles, not to believe in their first layer, but to scratch the surface.” (44). Como um detective a tentar resolver um mistério. Que a

fotografia denuncie um espaço de trabalho parece algo bastante provável dada a presença de determinados materiais na sala, como as mesas, cadeiras e os ficheiros ou as folhas arrumadas nos pequenos cubículos das estantes que forram as paredes do espaço. A presença do relógio relaciona-se igualmente com uma ideia de trabalho pressupondo um tempo cronológico e invocando, também, o tempo como metáfora do passado, um relógio parado – um “congelamento” do tempo, realçado pela fotografia – sinalizando o momento do *take* fotográfico, do disparo, talvez de um crime. Surge, por vezes, de forma enigmática, um relógio em algumas das fotografias de Blaufuks (por ex., *Exile* [1999-2005], *O Ofício de Viver* [2010]). Em *O Ofício de Viver*, há um relógio que primeiro, marca as seis horas e, depois, as seis e um quarto. Um relógio e um tempo que poderiam ter a sua origem nesta fotografia, *the photography in my mind*. Seis horas da tarde ou seis horas da manhã? Ambas as horas implicariam a ausência de funcionários, uma hora demasiado cedo para o início do trabalho ou uma hora de final do expediente, respectivamente. Mas, e se este número assume outra importância na mente de Blaufuks, porventura a associação com o número oficial (seis milhões) dos judeus exterminados? Ou o número de anos de duração da guerra? Escreve Appelfeld (*apud* McGlothlin, 2006):

The horrors of the Holocaust did not last only a day or two. They lasted for six years. I doubt whether there are six years as long as those in all of Jewish history. They were years during which every minute, second, and fraction of a second was filled beyond its capacity. (66).

Um objecto não identificável, muito provavelmente, um regulador de aquecimento da sala, como o próprio artista refere, será algo digno de nota se pensarmos que, tal como um verdadeiro detective na resolução de um mistério ou mesmo, na investigação de um crime, todos os pormenores serão para ser levados em conta. A porta aberta. A porta aberta não parece coincidir com a ideia de uma sala de trabalho sem funcionários. Seja antes do início do dia de trabalho, seja depois do fim do mesmo, será costume fechar-se a porta. Porque estará então aquela porta aberta? Talvez seja porque, como Blaufuks pressupõe, alguém se ausentou por breves momentos deixando a porta aberta como sinal do seu iminente regresso. Mas, se alguém se encontra a trabalhar naquela sala e saiu por breves instantes, porque é que não se consegue vislumbrar qualquer indício de uma presença humana, um casaco, um caderno, algum material básico de escritório, algo que prove a realidade desta sala de trabalho. “The room seemed too perfect to be real and the straight line of the hands of the clock only reinforced my impression.” (Blaufuks, 2010: s/p). Uma sala que parece em suspensão ou à espera, talvez, que uma qualquer personagem fictícia⁴ irrompa pela porta dentro e quebre a cenografia quieta que a imagem parece sugerir. Se não para permitir a entrada de quem quer que faça parte daquela sala, para quê o propósito de deixar a porta aberta?

⁴ “I now imagined a character like Melville’s Bartleby to step back in at any moment and repeat his monologue I would rather not...” (Blaufuks, 2010: s/p).

Mencionar a luz quando se analisa uma imagem fotográfica parece ser algo natural quando se é fotógrafo, consciente de uma série de pormenores formais a ter em conta. Mas numa fotografia mal impressa, como o próprio artista confirma, cheia de grão e com pouca definição, a luz torna-se numa boa aliada para tentar decifrar algumas das pistas que possam surgir. É através das sombras dos móveis visíveis na imagem que se consegue adivinhar uma fonte de luz emitida do lado esquerdo da imagem, facilmente imaginando uma janela. Segundo Blaufuks, dado o comprimento das sombras no chão podemos pressupor que a fotografia tenha sido tirada ao final da tarde, confirmando assim as seis da tarde como a hora mais provável do *take* fotográfico.

Mas talvez aquilo que mais perturbe Blaufuks nesta fotografia sejam os inúmeros cubículos que ocupam a quase totalidade das paredes desta sala. Será este, porventura, o *punctum* para o artista? Aquilo que faz com que esta imagem perdure na sua mente? Segundo Barthes (2006 [1980]), o *punctum* é algo que parece saltar da fotografia em direcção ao observador, trespassando-o, perturbando-o. Não quer dizer que o *punctum* para Blaufuks esteja exactamente nestes cubículos legendados, mas aquilo que podem encerrar, ou seja, o *punctum* inscrito nesses fólios que se encontram arrumados nos cubículos e que aludem a um tipo de informação cuja acessibilidade é negada: “And what information could possibly be contained in all those files?” (Blaufuks, 2010: s/p).

Como desfazer o mistério? Como descobrir o que está para além daquela porta ou aquilo que os ficheiros podem descerrar?

Embora, na narrativa de Sebald, o antigo campo de concentração constituísse uma parte importante da história não havia como saber ao certo, se a sala retratada na imagem em questão estava, de facto, localizada em Terezín. Movido por outras circunstâncias que explorará neste trabalho visual, Blaufuks dá por si em Terezín. O artista português relata que, quando chegou a este antigo campo, não foi difícil encontrar a divisão representada na fotografia de Austerlitz. *Geschäftszimmer* pode ler-se por cima da porta de entrada, e segundo o autor, designa uma sala de negócios:

[...] perhaps due to the fact that I was seeing it in colour for the first time, the urgency of the room seemed to have disappeared as well. It now appeared to me more like a working place for a company director than the bureaucratic room of the original photograph. (*op. cit.*).

A mesma sala que o artista recorda mentalmente da fotografia de Austerlitz é encontrada, e o primeiro impulso é registá-la fotograficamente. Na imagem produzida, Blaufuks parece encontrar-se no mesmo ponto de vista do fotógrafo desconhecido da imagem de Austerlitz. A fotografia que assim é produzida torna-se semelhante àquela com que o artista português

parte⁵ e que, mais tarde, descobrirá tratar-se de uma imagem pertencente a Dirk Reinartz, um fotógrafo alemão. Blaufuks re-fotografa aquilo que já fora impresso na sua própria memória.

Em ambas as fotografias, a porta parece encontrar-se aberta precisamente no mesmo ângulo e tudo indica que os dois fotógrafos posicionaram-se no mesmo ponto de vista para produzir as suas imagens. Contudo, estas parecem ser as únicas semelhanças entre as duas fotografias. Observando a imagem de Reinartz a sensação que se tem é a de uma sala de trabalho na qual alguém parece ter-se ausentado por breves momentos, tendo conseqüentemente deixado a porta aberta (irá regressar). Quando se olha para a fotografia de Blaufuks, e apesar das semelhanças mencionadas e de se tratar do mesmo espaço, a sensação é, de algum modo, distinta. Embora, nesta imagem conste igualmente uma mesa de trabalho e uma cadeira, numa análise mais cuidada a ideia de espaço de trabalho não poderia ser menos convincente. Na fotografia de Blaufuks parece haver uma distância palpável que separa o observador da sala, como se a mirasse de longe ou como se ela não fizesse parte da realidade. Talvez a causa para esta sensação resida nas cores, tal como Blaufuks refere no seu livro (2010: s/p), sendo que, na fotografia a preto e branco de Reinartz, a inexistência de outra cor parece conferir-lhe um ambiente mais próximo daquele que se encontraria em qualquer escritório ou repartição pública. Na fotografia a cores de Blaufuks, a antevisão de um possível bulício burocrático ou a existência de um funcionário como Bartleby parece desaparecer. Um *I would prefer not to* levado ao limite que permite ao seu autor a realização de um perfeito número de desaparecimento. Talvez o mistério por desvendar resida aqui. Uma fotografia que parece denunciar toda uma história de desaparecimentos.

De acordo com Hirsch e Spitzer (2006c: 237), as fotografias (e outros artefactos) produzidas por artistas de segunda e terceira geração, são imagens assombradas, carregadas de espectros que fazem mais do que simplesmente complementar os relatos dos historiadores sobre os eventos do passado: “[...] they not only signal a visceral material connection to the past and carry its traces forward, but they also embody the very fractured process of its transmission”. Aqui, a verdade está sempre para além do que vemos na fotografia, para além da moldura. A fotografia parece apenas sugerir, mostrar pistas de algo que não está disponível para o observador. Talvez Blaufuks tenha encontrado, na fotografia de Reinartz, o seu ponto de memória (Hirsch e Spitzer, 2006c). É o próprio fotógrafo português quem admite a permanente presença na sua mente da fotografia encontrada em *Austerlitz*, que acabará por *conduzi-lo* a Terezín. Contudo, apesar de ter encontrado o mesmo local onde essa fotografia foi tirada e, não obstante, ter produzido uma imagem semelhante, o artista parece não ter conseguido libertar-se desta imagem. Não só porque sentiu a necessidade de fazer um trabalho como *Terezín*, incluindo um conjunto de diários que apontariam para Theresienstadt e dando azo a

5 À excepção do relógio (que não aparece na fotografia de Blaufuks), da posição de uma das mesas de trabalho (só aparece uma mesa no registo de Blaufuks) e das cadeiras (na fotografia do artista português só encontramos uma). Face àquilo que já se disse sobre o relógio e sobre o recorrente aparecimento deste objecto nos trabalhos de Blaufuks, não deixa de ser interessante esta ausência na re-fotografia do artista português.

um fio narrativo que o autor considerou necessário empregar, como criou posteriormente novos trabalhos que parecem estar, de uma forma ou de outra, relacionados com esta imagem. Aqui, a temática do arquivo (por ex., em *Álbum* [2008]) ou a do arquivista/colecionador (por ex., em *Utz* [2012]) ganha relevância. A sua última exposição (inaugurada a 11 de Dezembro de 2014), no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNACC), parece confirmar esta obsessão. A temática desta mostra expositiva com o título *Toda a Memória do Mundo, parte um* é assumidamente uma continuação de *Terezín*. Sobre esta exposição explica o curador da mesma e director do MNACC, David Santos:

[...] a exposição intitulada *Toda a memória do mundo, parte um*, invade três diferentes espaços de comunicação e partilha expositiva do museu: uma sala de vídeo, com esse novo filme de mais de quatro horas sobre Terezín, uma biblioteca de consulta de obras relacionadas com o tema proposto – nas paredes desse espaço podem ver-se igualmente algumas fotografias de objetos – e, finalmente, uma ampla sala de exposição onde se apresenta um vasto núcleo de obras associadas a esta ideia e prática de um “atlas de imagens” sobre a memória [...]⁶.

Para esta nova exposição o artista publicou um livro (- catálogo) com o mesmo título e que, tal como em *Works on Memory* (2012), reúne um conjunto de textos acerca das temáticas principais desta mostra: a memória, o arquivo, a literatura.

A imagem que serve de mote a *Terezín* é, em si mesma, um exemplo do tipo de fotografia que Blaufuks tem realizado ao longo do seu percurso. Esta é uma imagem de uma imagem, feita através de um re-fotografar, originada numa imagem encontrada num livro. Nesta acção de re-fotografar é possível encontrar dois pontos importantes que permitem, porventura, compreender algumas das intenções do trabalho do artista português: o primeiro diz respeito à importância que Blaufuks dá à literatura, uma forma de arte que, no seu caso, parece fundir-se naturalmente com a prática da fotografia. É o próprio que refere a proximidade entre a fotografia e a literatura, mais até do que da pintura ou da escultura (Blaufuks, 2008: 22). Por outro lado, e ao longo da sua carreira, Blaufuks tem feito questão em publicar livros que funcionam como catálogos e que juntamente com as suas exposições/instalações permitem mostrar toda a potencialidade da imagem fotográfica. Comenta Mah (2003):

[...] a sua escrita (fotográfica) é um sinal claro da sua tendência para uma espécie de *snapshot prose*, um discurso assente em fragmentos visuais que indiciam histórias privadas a caminho de se tornarem livremente públicas; num certo sentido, este tipo de fotografia assinala uma das faces da íntima relação que a fotografia estabeleceu com a literatura no contexto da cultura moderna, sendo que a outra se refere ao desenvolvimento, por parte de certos escritores, de uma lógica ficcional que incorpora a amplitude e especificidade da imaginação fotográfica. As motivações literárias de Blaufuks também são comprovadas

⁶ Retirado da página oficial do MNACC: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/18> a 12 de Dezembro de 2014.

pelo seu interesse em livros/catálogos. Nos últimos 14 anos, o autor fez 13. Poder-se-á dizer que a sua relação com a fotografia está longe de ser satisfeita pelas lógicas tradicionais de exposição. Mas é muito mais do que isso: o livro representa um investimento nas potencialidades da imagem, nomeadamente a expectativa de promover uma relação com as imagens em *permanente renovação*. (136).

Um segundo ponto importante que se pode retirar deste impulso em re-fotografar uma imagem prende-se com a questão da autoria. Para produzir *a fotografia na sua mente*, Blaufuks parte de uma imagem de autoria desconhecida (na altura) encontrada num livro de um autor que pertence a uma segunda geração pós-memorial/pós-Holocausto, de um lugar que podia ser o de um campo de concentração (pelo contexto da narrativa do livro) e (re) fotografa no mesmo local, produzindo uma (outra) fotografia semelhante àquela com que parte. Esta re-leitura, esta apropriação do trabalho de alguém, poderá incluir-se naquilo que Foster (2004) denomina de “conhecimento alternativo”. Em vez de pegar numa peça ou num trabalho conhecido (do grande público), Blaufuks agarra numa imagem que só será reconhecida por alguns (serão aqueles que leram *Austerlitz* e se recordam dessa imagem em específico) para produzir uma outra imagem. Mas mais do que pegar num autor ou numa imagem mais ou menos obscuros, Blaufuks utiliza uma fotografia encontrada num livro de um autor que é, também ele, agente de pós-memória (Hirsch e Spitzer, 2006c). Por outro lado, apropriando-se de uma imagem já existente e re-criando-a como sua, está a produzir pós-memória, uma vez que, e à semelhança do exemplo de Spiegelman que usa uma fotografia de Bourke-White (mencionado na primeira parte da tese), tenta re-encenar a memória do ocorrido. Se os ficheiros representados na imagem indicam a destruição metódica levada a cabo pelos nazis, re-fotografar uma imagem que refere um lugar, nesse mesmo lugar procurando um mesmo enquadramento e ponto de vista, pode mostrar a dificuldade em testemunhar o ocorrido.

Poder-se-á talvez falar de um universo de imagens familiares para aqueles que trabalham sobre a memória do Holocausto ou que pertençam a uma segunda e terceira geração pós-memorial, como é o caso de W.G. Sebald e de Blaufuks, respectivamente. Parece haver uma certa ideia de “ir na pegada” de alguém, mas há também, nessa reutilização de objectos imaginários, uma reafirmação do trabalho de memória e ainda – principalmente, através do uso de imagens – de uma aceitação da dificuldade no uso da palavra ou da narração do sucedido.

Olhando novamente para a fotografia tirada por Blaufuks, nomeadamente para a imagem que faz capa para o trabalho *Terezín*, na qual a porta assume um maior destaque, parece que esta porta que se abre é uma porta que convida quem a olha a ter a coragem de descobrir o que está mais além, a transpô-la, se ousar, de forma a ver aquilo que não se encontra visível, aquilo que está fora do quadro, fora da moldura da fotografia, a descobrir aquilo que não está evidente. É como se, de repente, esta sala fosse uma espécie de antecâmara para aquilo que não pode ser traduzível por palavras e que só pode ser do domínio do horror e da catástrofe.

Austerlitz

No Inverno de 2001 (por volta da altura da morte de W.G. Sebald), Blaufuks entra na posse de um conjunto de diários pertencentes a um indivíduo chamado Ernst K.. O fotógrafo não explica como conseguiu obter tais diários referindo-se apenas a uma “série de estranhas coincidências” (Blaufuks, 2010: s/p, tradução minha). Sob a forma de cinco pequenas agendas, os diários de Ernst K. situam-se temporalmente entre 1926 e 1930. Sabemos através de Blaufuks que Ernst K. é jovem e que escreve sobre a sua vida em Berlim, sobre os seus pais, sobre o seu primeiro emprego, sobre o amor (*op. cit.*). Imagens do diário surgem em *Terezín* como um objecto em que se reconhece uma típica agenda, envolta numa encadernação escura e forro de papel com motivos, combinando um espaço de arrumação interior para guardar documentos e/ou fotografias com um pequeno tubo oco cosido do lado da encadernação para albergar uma esferográfica ou qualquer outro instrumento indicado para a escrita. Imagens incluídas por Blaufuks em *Terezín* mostram páginas do interior da agenda/diário, tal como fotografias antigas e um selo. Estas imagens relacionam-se com o texto de Blaufuks, no qual o fotógrafo escreve sobre aquilo que foi lendo nos diários de Ernst K.. Assim, uma fotografia antiga de uma fábrica em Wittenau, Tegel, é associada ao trabalho de Ernst como funcionário no escritório de uma fábrica, enquanto a imagem de um selo com o Graf Zeppelin inscrito e uma fotografia antiga deste dirigível ilustram o dia em que Ernst, encontrando-se num funeral, repara no Graf Zeppelin a pairar sobre a cidade.

Blaufuks descobre mais tarde que Ernst foi levado para o campo de Theresienstadt no Verão de 1942. Mais uma vez, a imagem encontrada em *Austerlitz* acorre à mente do fotógrafo. Estará o nome de Ernst registado num dos ficheiros arrumados nos inúmeros cubículos das estantes que forram as paredes daquela sala?

O romance de W. G. Sebald parece assombrar *Terezín* de Daniel Blaufuks. Desde logo, pela fotografia que impulsiona a própria concepção do livro do fotógrafo português. Por outro lado, há alguns elementos visuais que parecem ser comuns a ambas as obras. *Terezín* (2010) começa com uma reprodução do mapa da cidade fortificada de Theresienstadt, um mapa muito semelhante ao encontrado em *Austerlitz* (2002 [2001]).

Mas também pela existência de *coincidências* que são referidas por Blaufuks, e que constituem um tropo da literatura de Sebald. Numa destas coincidências que, segundo McCulloh (2003), são típicas na literatura sebaldiana, o protagonista de *Austerlitz* descobre, através de, precisamente, um conjunto de coincidências, que o seu nome verdadeiro é Jacques Austerlitz. Os seus pais, judeus de Praga, salvaram a sua vida ao conseguir enviá-lo para Inglaterra num *Kindertransport* durante a Segunda Guerra Mundial. Mais tarde, Austerlitz ouve na rádio um

programa sobre a vida de Fred Astaire e constata que o apelido deste é, na verdade, Austerlitz: “But not long ago, turning on the wireless, I happened upon an announcer saying that Fred Astaire, of whom I had previously known nothing at all, was born with the name of Austerlitz.” (2002 [2001]:95)⁷. Coincidentemente, também Blaufuks tem um trabalho em vídeo sobre Fred Astaire intitulado *What is left is right and what is right is wrong* (2009), no qual o som e a imagem são invertidos. Por esta altura já Blaufuks lera o romance de Sebald. Será uma coincidência o artista português debruçar-se precisamente sobre Astaire ou poderá este trabalho encontrar-se relacionado com *Austerlitz*? Talvez este trabalho em vídeo signifique, tal como no livro de Sebald, que nem tudo o que aparenta ser é, e a possibilidade de realidades alternativas ou o questionamento daquilo que consideramos como certo ou verdadeiro seja urgente neste tipo de trabalhos artísticos. Mas a maior coincidência de todas será certamente a fotografia que inicia toda esta viagem e impulsiona toda esta história. Blaufuks irá descobrir, através de outra coincidência, que o nome do autor da imagem incluída em *Austerlitz* é Dirk Reinartz, um fotógrafo de nacionalidade alemã. Esta descoberta é feita quando uma publicação de fotografias de campos de concentração⁸ assinada por Reinartz é encontrada por Blaufuks, na mesma editora que publicará *Terezín*.

Em entrevista a Burbridge (2008), Blaufuks refere que sentiu a necessidade de um fio narrativo a conduzir a história de *Terezín*. Este fio é encontrado através dos diários de Ernst K. que Blaufuks usa para explicar a importância da viagem ao antigo campo de concentração de Theresienstadt. Desta vez, não só existia a dúvida daquela fotografia encontrada em *Austerlitz*, e que não saía da cabeça do artista, como Ernst K., o jovem judeu alemão e autor dos diários que tinha na sua posse, passaria por Theresienstadt antes de ser assassinado em Auschwitz. Ao informar-se sobre este campo, que funcionava também como campo de trânsito antes de se chegar ao campo de extermínio de Auschwitz, Blaufuks depara-se com o filme feito pelos nazis para efeitos de propaganda e cujo nome *Theresienstadt* dera lugar ao título jocoso *The Führer gives the Jews a city*⁹ (Blaufuks, 2010). O falso documentário mostrava como os judeus de Terezín passavam o seu tempo e dava conta das condições do campo. Seria Ernst K. um dos actores forçados de *Theresienstadt*? Tal como sugerido por Sebald em *Austerlitz*, Blaufuks passa o filme em câmara lenta de forma a conseguir ver melhor os rostos que habitam cada uma das cenas. Com esta estratégia, o artista português desfaz aquilo que a violência política dos gráficos e das estatísticas produzem: uma impossibilidade de reconhecimento. Ao desacelerar o falso documentário, Blaufuks expõe os rostos que surgem e num índice de humanidade devolve-lhes o nome e o reconhecimento.

Estará Ernst K. entre estes espectadores que parecem esperar pelo início de uma sessão de cinema, talvez do seu próprio filme? Daniel Blaufuks procede como Jacques Austerlitz,

⁷ Optou-se pela edição inglesa em detrimento das edições portuguesas dada a supervisão feita, pelo próprio autor da obra, da tradução realizada por Anthea Bell. Esta colaboração entre W.G. Sebald e a tradutora aproxima, a meu ver, a edição inglesa do original.

⁸ *Deathly still: Pictures of concentration camps* (1995).

⁹ *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* no original (McCulloh, 2003:130).

ao procurar por Ernst procura por Agata, reconstituindo uma cena imaginada por Sebald, ao mesmo tempo que transforma o filme numa espécie de arquivo, no qual se busca a memória de alguém (Juergens, 2007).

De acordo com Dreyfus (2012), *Austerlitz* pode ser lido como uma metáfora sobre a “memória impossível de Auschwitz” (17). Esta ideia é sublinhada pelo próprio nome do protagonista principal e pelo título do livro (*Austerlitz* e *Auschwitz* começam e terminam com as mesmas letras, ambas as palavras são foneticamente semelhantes), como pelas constantes deambulações de *Austerlitz* pela gare de *Austerlitz* ou mesmo por *Terezín*, ambos sítios de passagem de tantos judeus cujo destino final seria *Auschwitz*. Também a frequente mudança de assunto, presente no livro de Sebald, pode ser entendida como mais do que uma estratégia narrativa, como uma analogia com o processo mnésico, mostrando como a memória humana pode ser volátil, instável, feita de fragmentos ou como estando em constante movimento. A última estação visitada por *Austerlitz* é, precisamente, a estação parisiense *Gare d’Austerlitz*, local que faz eco da estação de *Liverpool Street*, lugar que *Austerlitz* sabe agora ter sido a mesma estação onde desembarcou enquanto criança do *Kindertransport*. Ao terminar assim o livro, Sebald parece sugerir, segundo Dreyfus (2012), que a narrativa possível de *Auschwitz/Austerlitz* é uma de incessante deambulação. Um livro que fica em aberto, uma narrativa circular ou sem fim.

Devido às constantes viagens e percursos feitos pelo protagonista de *Austerlitz*, o livro de Sebald é considerado um *travelogue* por McCulloh (2003), palavra cuja tradução portuguesa corresponde a um diário de viagem. Também *Blaufuks* refere-se a *Terezín* como uma espécie de diário, no qual regista a sua jornada de trabalho, um diário que concilia a viagem realizada ao antigo campo de *Theresienstadt*, o início da sua obsessão com a fotografia encontrada em *Austerlitz* e o conhecimento que os diários de Ernst K. Ihe trazem (Burbridge, 2008).

Por outro lado, a fotografia é algo central em todos os livros de Sebald. O escritor alemão usa imagens como *found objects* e parece retirar delas a inspiração para contar uma história. Na análise da fotografia que aparece na capa de *Austerlitz* e que mostra uma criança loira vestida de pagem, naquilo que parece ser cetim branco, McCulloh (2003) refere que a qualidade da fotografia remete o leitor para o álbum de família, para as convencionais fotografias de infância, nas quais, aquilo que sobressai, para além da inocência e da nostalgia, é a ignorância do futuro, dos males e das doenças, e eventualmente, da morte que cairá sobre a criança e sobre a sua família. Para o autor, a inocência e a ignorância (sobre o futuro que aguarda), típicas neste tipo de fotografias, é algo de universal. Seja um artista, um cidadão modelo, um ladrão, um assassino, as fotografias de infância são semelhantes entre a vítima e o seu vitimizador. Esta parece ser, precisamente, a mensagem contida em determinadas instalações de Christian Boltanski. Em *Les Archives: Détective* (1987) e em *Réserve: Détective III* (1987), Boltanski utiliza imagens retiradas de um jornal-tablóide francês chamado *Détective*, no qual era frequente a reprodução de fotografias de assassinos e de vítimas que ilustravam o crime noticiado (van Alphen, 2001). Nestas instalações, Boltanski coloca fotografias individuais, retiradas do *Détective*, em diversas caixas

de cartão. Dentro das caixas encontra-se a informação pertinente a cada rosto que consta das fotografias e que figuram nas caixas de cartão. No entanto, estas caixas não podem ser abertas, impossibilitando o acesso aos ficheiros e às histórias de cada uma das fotografias. Ao separar as imagens do texto que as pode legendar, Boltanski faz com que seja impossível saber quem é a vítima e quem é o assassino:

We do not see the difference between murderer and murdered, rendering this too a disturbing statement about portraiture as well as about photography, with neither genre nor medium able to provide the presence of someone's subjectivity. Genre and medium have turned the subjects into objects, and the only things we see are faces. (van Alphen, 2001: 58).

Dentro da mesma linha, e no trabalho *Conversation Piece* (1991), Boltanski usa fotografias de famílias alemãs nazis, que o artista conta ter encontrado numa feira da ladra. Nestas imagens, que o artista usará também no seu livro *Sans-Souci* (1991), reconhecemos os acontecimentos *normais* por que todas as famílias passam e pelos quais se tira uma fotografia. Isto é dizer que, também os nazis (para além de terem uma família) registaram fotograficamente os aniversários dos filhos, baptizados, reuniões familiares, momentos ritualizados por qualquer outra família. Nunca a observação de Hannah Arendt, da “banalidade do mal”, pareceu tão adequada.

Entre as páginas dos diários de Ernst K., Blaufuks encontra uma fotografia pequena, a preto e branco, uma bolsa transparente contendo cabelo, uma folha de papel escrita, uma imagem de uma paisagem montanhosa que poderá ser um postal e uma prova de contacto com três fotografias. Pergunto-me se estes materiais encontrados por Blaufuks serão reais ou se terão sido colocados lá pelo próprio artista, como alguém que planta provas numa investigação, alguém que pretende levar o leitor para uma determinada direcção deixando pistas para que este as decifre. Ler a imagem implica imaginar evidências de forma a inseri-la no conhecimento que trazemos para essa leitura. Oferecer uma narrativa à fotografia através deste tipo de construção parece funcionar como uma forma de o sujeito ler afectivamente uma imagem encontrada. Comenta Blaufuks em entrevista a Burbridge (2003): “As an artist, I can choose how much of my knowledge is transmitted directly to the reader and how much is left unsaid or just hinted at.”(43).

A utilização de documentação para contar uma história, ou aquilo que McCulloh (2003) refere como a *ilusão da documentação* é uma arte desempenhada eficazmente por Sebald. Será também a arte de Blaufuks? Uma arte que junta ficção e documentação, factos históricos e coincidências, esbatendo-se os limites do que é verdadeiro e do que é imaginado. Em conversa com Burbridge (2008), Blaufuks parece confirmar esta impressão ao referir que, com *Terezín*, tentou transmitir o mesmo tipo de ambiente que se pode percepção nos livros de Sebald: “And in this series I was also trying to achieve some of the atmosphere that one senses in all

of the books by Sebald. Some sort of enigma that seems to be hovering over each page and each image. How much is true, how much is not?” (43).

A madeixa de cabelo embrulhada em celofane, pode constituir uma espécie de lembrança, um *souvenir* – talvez o cabelo do próprio autor dos diários, da mãe, talvez de uma namorada – e não teria nada de extraordinário se o contexto fosse diferente. Na verdade, tendo em conta a temática do trabalho, é difícil não associar esta madeixa de cabelo com as descobertas feitas pelos aliados, após a libertação dos campos, dos armazéns cheios de roupas, sapatos, malas e demais pertences dos prisioneiros, incluindo cabelos e dentes. O mesmo cabelo que será objecto de penalização feminina, depois da guerra, por actos de colaboracionismo e simpatia nazi.

Sobre o postal com vista para as montanhas, Blaufuks informa-nos de que se trata de um lugar visitado por Ernst K.. Mas é a pequena fotografia a preto e branco que merece mais atenção por parte de Blaufuks (2010):

The small, yellowed, black and white print seems to picture three people by the sea: two men and a woman dressed in winter clothes and hats, evenly distributed within the frame, standing close to each other. The woman and the man who are nearer to us are holding something with both hands, while the second man on the right side of the image appears to be clapping his hands almost as though to attract the attention of someone outside the photograph. (s/p).

Blaufuks decide ampliar a fotografia para averiguar que espécie de objecto é agarrado pelo casal da fotografia. Mas, quanto mais a imagem é ampliada, mais parece confundir, e aquilo que parecia ser certo torna-se ambíguo e difícil de confirmar. Desta forma, o que Blaufuks supunha serem papagaios ou aviões de papel dispostos a voar das mãos de dois dos protagonistas da pequena fotografia enquanto um terceiro aplaudia, como que para chamar a atenção de alguém que permanecia fora da imagem, numa praia aparentemente vazia, transforma-se numa imagem distinta daquela que inicialmente tinha suscitado uma determinada certeza. Os aviões ou papagaios de papel transformam-se em pedaços de gelo que parecem combinar com as roupas invernosas do casal e com a própria praia deserta. Praia? Ou aquilo que parecia ser uma linha de espuma, típica da rebentação das ondas do mar na costa, será afinal um muro branco, com edifícios e chaminés de fábricas em fundo, substituindo qualquer barco num mar, assim, desaparecido. Talvez o terceiro indivíduo não esteja a chamar a atenção de alguém, mas a esfregar as mãos devido ao frio que se faz sentir, e ao facto de não trazer luvas. Talvez também tivesse agarrado numa dessas placas de gelo pouco antes de ser apanhado pelo *take* fotográfico. Será este o autor dos diários? Ou será o indivíduo que agarra no gelo enquanto olha para a linha do horizonte? Ou olhará ele para a rapariga que vemos de perfil? Será ela Edith, a rapariga por quem Ernst K. se apaixonou? Será Ernst quem esteve/está por trás da câmara fotográfica? Estas questões parecem sublinhar aquilo que Hirsch e Spitzer (2006c) escrevem sobre a fotografia

que, como *medium*, pode produzir mais incertezas ou parece prometer mais revelações do que aquilo que, de facto, consegue revelar. Segundo os autores, é frequente encontrar manipulações de fotografias nos trabalhos de artistas de pós-memória. Estas alterações podem abranger o aumento da imagem, a re-contextualização da mesma ou a sua des/reconfiguração. Alargando ou aumentando a imagem pressupõe uma tentativa de análise mais aprofundada de um determinado pormenor, que no tamanho original da fotografia não será possível obter. Contudo, este tipo de manipulações pode trazer como resultado não só uma maior dúvida sobre o pormenor que se tenta analisar, graças à diminuição da nitidez da imagem causada pela ampliação, como pode suscitar outras questões que emergem sob a luz desta alteração. Assim, aquilo que se julgava ser uma praia, por exemplo, torna-se numa vacilante certeza à luz da ampliação realizada, e o que se pretendia esclarecer permanece ainda por revelar.

Segundo Hirsch e Spitzer (*op. cit.*) as fotografias utilizadas em textos pós-memoriais (e poder-se-ia acrescentar, na arte pós-memorial) são habitualmente manipuladas: alargadas, desfocadas, sobrepostas a outras imagens ou texto; são re-enquadradas e/ou descontextualizadas ou re-contextualizadas: “[...] they are embedded in new narratives, new texts; they are surrounded by new frames.” (241). Devido a estas manipulações, as fotografias parecem resistir à nossa vontade de ver melhor, mais claramente ou ao nosso desejo de conhecer, de mergulhar mais profundamente.

Para Frost (2010), as imagens incluídas em *Austerlitz* não representam, antes sugerem, obrigando o leitor a um esforço de decifração ou de indagação sobre a função das mesmas:

Like most of the photographs reproduced in the text, these are grey and blurred, the outlines of objects remain unspecific and the objects represented are unclear. Unlike traditional photographs that suggest the spectator’s mastery over their subject matter, these photographs invoke a radical uncertainty in the spectator who is expected to decipher what is being depicted. These images suggest distance rather than proximity, and in so doing suggest the provisionality of any attempt to use them as a link to the past. (77).

Na narrativa de Sebald as fotografias utilizadas parecem imprimir veracidade à história, perturbando as fronteiras da ficção literária, graças não só à utilização de imagens (fotográficas) como devido à (falta de) nitidez e esbatimento das imagens colocadas ao longo da história e à ausência de legendas. Mas as próprias características das imagens usadas na ficção sebaldiana, como sejam a porosidade, o esbatimento e a falta de nitidez, podem também ser lidas como simbólicas da ininteligibilidade ou opacidade dos eventos ocorridos.

O último dia registado nos diários de Ernst K. é de 31 de Dezembro de 1930. Neste dia, Ernst faz um resumo um tanto negro do ano que passara. De acordo com Blaufuks (2010), é possível que, depois desta data, Ernst tenha continuado a registar as suas impressões. Certo é que, em 1933, quando Hitler chega ao poder, Ernst K. já não seria um rapaz. “Did he mention

it briefly in his diary, just like my own grandfather did?” (s/p). Seguindo Hirsch e Spitzer (2006c), os diários de Ernst K. e os itens encontrados no meio das suas páginas podem ser considerados como pontos de memória: “As points of memory, photographs, objects and remnants from the past interpellate the postmemorial subject powerfully. They communicate in a different register; open up an alternate memorial discourse.” (246). Os diários e as fotografias encontradas constituem, para Blaufuks, um meio de aceder ao passado ao mesmo tempo que tornam o seu observador numa testemunha em retrospectiva. Isto quer dizer que, ao olhar para este tipo de objectos e imagens do passado, a sensação de perda é sempre inevitável tendo em conta o conhecimento que se possui neste presente. Quando Blaufuks observa a fotografia a preto e branco onde Ernst K. pode estar representado ou quando ele lê os seus diários, sabe que Ernst K. irá morrer e que, tal como o *ça a été* de Barthes (2006 [1980]), aquilo que foi irá deixar de o ser. Conhecer a morte no futuro (*op. cit.*) é olhar para a provável fotografia de Ernst e/ou ler algumas linhas do seu diário sobre, por exemplo, o desejo que sente por Edith ou sobre os seus problemas no trabalho, e saber que Ernst K. será eventualmente apanhado no horror do Holocausto. Talvez Blaufuks, como agente de pós-memória, tente transmitir essa perda, esse luto, esse horror. Em conversa com Burbridge (2008) comenta: “I hope and I think that the historical facts are transmitted and that the possible personal experiences, that derive from these facts, can be sensed.” (43). Do passado para o presente estes objectos e estas imagens veiculam não só uma transmissão do conhecimento daquilo que foi, mas também parecem carregar uma transmissão afectiva da memória.

A staged nazi film

A encerrar *Terezín* (2010) encontra-se um extenso artigo escrito pelo historiador Karel Margry sobre o filme de propaganda nazi feito em Theresienstadt. Nele conhecemos a história do filme, desde o momento da sua concepção, à escolha do realizador, dos actores, das equipas de produção e de apoio. A par de algumas imagens retiradas deste filme e inseridas em *Terezín*, o artista português incluiu igualmente fotografias do campo tiradas durante a viagem que ali realizou. Desta forma, tal como fez em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* (2007), o artista junta dois tempos, o presente e o passado, para expressar a forma como visualiza e sente a história.

O filme-propaganda é descrito por Blaufuks como uma grande mentira que, surpreendentemente, consegue quase convencer o espectador. As imagens mostram pessoas aparentemente felizes, com crianças de sorrisos enormes, como se estivessem de férias ou num *Kibbutz*: “people working and living happily together; sunning themselves, watching the children play, while reading or playing chess in groups. Perfect days in a pleasant community, the illusion of a safe haven in the midst of war and destruction.” (Blaufuks, 2010: s/p).

De acordo com o autor (em Blaufuks e Estrela, 2007), é necessário estar constantemente a recordarmo-nos de que este filme não é um verdadeiro documentário, mas um filme-fraude, com pessoas a viver uma mentira, numa cidade a fingir:

Este é para mim um objecto fascinante pela sua conceptualização: um falso documentário sobre uma falsa cidade cujos habitantes também eram falsos, porque eram forçados a ali permanecer em suspensão. Numa bolha. Até existia dinheiro, que só servia ali, como num jogo de *Monopólio*. Embora, em geral, tenhamos uma ideia positiva da imaginação humana, aqui essa imaginação é terrível. É um mundo imaginário aterrorizante e aterrorador. Nem digo tanto pelo fim que essas pessoas inevitavelmente teriam, sendo que a grande maioria delas acabaria por morrer pouco depois da rodagem do filme, mas já e apenas pelo facto de serem forçadas a viver neste sítio. Só isso basta para que seja aterrorador e é uma terra imaginada, uma *Terra do Nunca* ao avesso. (43).

É possível imaginar Blaufuks a percorrer esse lugar carregado de um passado terrível, tirando fotografias, tentando descobrir naquelas divisões, naquelas paredes, alguma pista do ocorrido, tentando revelar através do olho da câmara fotográfica essa “paisagem de memórias escondidas” (Burbridge, 2008: 43; tradução minha)¹⁰. Para o fotógrafo português as características da fotografia permitem-lhe criar vestígios de “tudo aquilo que não pode ser imaginado”

¹⁰ No original: “a landscape of hidden memories”.

(*op. cit.*: 44). Em entrevista a Burbridge (*op. cit.*), e sobre as fotografias tiradas em Terezín, Blaufuks explica que estas imagens podem ser pensadas como ligações entre o passado e o presente, espaços que outrora preenchidos se encontram agora vazios, levando-o a perguntar-se sobre a forma mais eficaz de transmitir tudo aquilo que estes espaços lhe sugerem: “how is it possible to feel and transmit all that they contain?” (44).

De acordo com Susan Suleiman (2006: 2), o Holocausto pode ser percebido como um fenómeno global recordado através de um certo tipo de *paisagem* que implica traços ou vestígios de eventos traumáticos, uma paisagem que se torna um lugar de memória. Em *Landscapes of Holocaust Postmemory* (2011), Brett Ashley Kaplan escreve sobre a relação que existe entre memória e lugar, oferecendo linhas de base sobre o modo como o Holocausto se revela na paisagem. Aqui, paisagem é entendida de forma extensiva, incluindo um cenário literário. À semelhança da questão colocada por Blaufuks, pergunta Kaplan: “How much do we know about the history of certain places? ... How can we read spaces decades after a traumatic event?” (95).

Mesmo depois de tantos anos passados, as imagens registadas por Blaufuks do antigo campo de Theresienstadt são fotografias que mostram um lugar desolado, nu e frio, com espaços interiores cujas marcas no chão parecem indiciar todo um conjunto de horrores, de inumanidades presenciadas pelo betão agora fotografado. Como observa Mesch (2008), seguindo Walter Benjamin, neste tipo de trabalhos cria-se uma espécie de dispositivo mnemónico cujo objectivo é a recordação da destruição. O edifício destruído ou abandonado serve de eco a uma paisagem traumatizada que parece simbolizar as feridas do passado que continuam em aberto. Feridas abertas que carecem de cura e que se destinam a nunca serem resolvidas, a nunca serem esquecidas (Gibbons, 2007). Em *Beloved*, Toni Morrison parece escrever sobre estes lugares que oferecem evidências de acontecimentos atroz, lugares de memória:

Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place—the picture of it—stays, and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened. (2004 [1987]:35-6).

Para Hirsch e Spitzer (2010), o lugar autentica a narrativa, isto é, o lugar valida o acontecido, embora o observador se arrisque a ser engolido para um passado traumático. Um lugar que desperta rumores do passado, um sítio que apresenta “uma espécie de re-despertar”, a seguirmos Pierre Nora (1989: 24), pode talvez permitir-nos pensar numa paisagem traumatizada que oferece ao observador um lugar embebido em perda ou ruína, no qual a ausência não é igual a um esquecimento ou evitamento mas a uma falha que constitui testemunho.

Esta é uma paisagem de memória que oferece pistas, vestígios do que aconteceu, através de uma poética de ausência, possibilitando uma recriação e uma reconstrução sem, contudo, conseguir preencher totalmente as várias lacunas; sem conseguir cruzar a distância que separa a memória das testemunhas do presente dos descendentes. É aqui que radica a aporia da pós-memória, mais do que memória, mais do que transmissão familiar: um tipo de identificação – sem o ser verdadeiramente, intersectado pela história e (auto) biografia, pela memória pública e privada, reflectida em trabalhos artísticos que transcendem imagem e literatura. Uma paisagem literária e cultural que exige ser, simultaneamente, intraduzível e irresgatável. Desta forma, como é que artistas pós-memoriais, como no caso de Daniel Blaufuks, podem transformar a memória daqueles que vivenciaram o horror ou a memória do genocídio num acto de resistência? Reunindo fotografias de arquivo, postais, páginas de diário, fotografias recentes e filme, Blaufuks cria com *Terezín* um pequeno arquivo visual que se abre sobre um imenso mundo que teima em fazer-se sentir no presente da geração de pós-memória. Coligindo e editando os fragmentos do falso documentário *Theresienstadt*, Blaufuks oferece-nos, porventura, um olhar - sob a luz do presente - sobre imagens do passado. E de que forma este filme, resgatado da obscuridade, poderá trazer algum tipo de justiça às vítimas que foram forçadas a desempenhar um papel na sua própria destruição? Comenta Blaufuks (2010):

Was everything fake here or could we at least trust some of the expressions on these faces? Were these moments of happiness in the midst of chaos and despair or plain acting in front of the camera, just like in some of our later family home movies?

To understand how images can still lie even when we think we know the truth about them. (s/p).

E é difícil, a julgar por algumas destas imagens, acreditar estarmos perante pessoas aprisionadas, despojadas da sua liberdade e a viver em condições inumanas. Tal facto levou o artista português a incluir nas cenas editadas a legenda *Staged Nazi Film*, no canto superior direito da imagem, em modo de aviso ao espectador. A manipulação deste filme-propaganda pareceu a Blaufuks a melhor forma de colocar uma distância entre ele e o filme (Juergens, 2007). Assim, para além da legenda de aviso, há também um desaceleramento das imagens que é realizado e um filtro vermelho que acompanha a imagem do início ao fim.

O filme começa com um grupo coral. De acordo com Margry (2010), o coro é conduzido por Karel Fischer e canta *Elijah* de Mendelssohn. Por ordem das SS toda a banda sonora do filme será feita a partir de peças de compositores judeus. Nesta cena é possível ver pessoas de todas as idades sentadas, concentradas, parecendo genuinamente interessadas naquilo que estão a ver e a ouvir.

Seguem-se algumas cenas de momentos de lazer, com homens a jogar xadrez ou um outro jogo de tabuleiro, mulheres a ler, sentadas a uma mesa, sempre em espaços exteriores. Aparenta estar bom tempo, com muito sol ou muita luz, a julgar por uma das mulheres que

aparece a fazer uma espécie de pala com as mãos, de forma a proteger a vista da claridade. Os rostos que lêem são sérios, graves, quase como se nessas linhas estivesse escrito o seu destino.

Há imagens de pessoas em grupo sentadas ou deitadas num jardim. A sensação é de que todos esperam por algo e isto é tanto mais sombrio quando já sabemos aquilo que, de facto, espera estas pessoas.

Um grupo de crianças e/ou adolescentes conversa em círculo. Raparigas parecem fazer exercício. Estão de calções e são observadas por quem passa. Lentamente saltam, lentamente esticam as pernas, lentamente por causa da decisão do artista português em desacelerar o filme. Também devido a esta escolha, a música que acompanha estas cenas e que faz parte do filme original, transforma-se numa espécie de marcha fúnebre.

Há um homem que tenta ler apesar do sol ou apesar da câmara que o apanha por um longo momento. Afinal não se encontra a ler, mas a escrever, a desenhar numa folha larga em branco. Mais pessoas que lêem, tricotam, observam a paisagem sentadas. Crianças brincam e correm. E é então que surge uma legenda acompanhada por um som gutural, uma legenda narrada em voz-off, presume-se, mas que, face à manipulação de Blaufuks, assume agora um som grotesco e ao mesmo tempo adequado, se se pensar nos reais objectivos do filme aquando da sua realização. Ao manipular e editar um filme que foi feito originalmente para, precisamente, manipular e enganar uma determinada audiência, Blaufuks consegue que o filme mostre toda a sua verdade. Explica o autor em entrevista a Juergens (2007):

A única maneira de lutar contra aquela mentira é a de criar verdades ou outras ficções. No fundo, aquilo que criei é também uma ficção; o que Sebald escreveu é uma ficção, ao descrever um personagem que provavelmente nunca existiu, mas que poderia ter existido. Mas é a única forma de lutar contra toda aquela manipulação da verdade. Embora este seja um trabalho sobre a memória, também diz muito sobre como nós, actualmente, olhamos o passado e o presente. (s/p).

Ao ser sujeito às técnicas de edição do artista português, o filme, inicialmente feito com um determinado objectivo, mascarado e escondido em todos aqueles rostos, naquelas legendas fraudulentas, acaba por ser desmascarado, desvendado e revelado através da música e da voz-off gutural e sinistra.

Perante as primeiras imagens do filme, se nos alhearmos das circunstâncias em que este foi feito, não parece que estas cenas possam, de facto, enganar alguém. Isto porque há toda uma rigidez na postura destas pessoas, pelo menos nas cenas iniciais do filme, uma seriedade quase fúnebre. Numa das cenas filmadas há uma enfermeira, ou pelo menos uma mulher com um uniforme de enfermeira a ler ao lado de alguém que parece igualmente trajar um uniforme médico e que olha para a câmara obliquamente. Estão sentados numa espécie de promontório que parece servir para descansar, ler e olhar para o horizonte, para longe, longe dali. Esta cena lembra, por momentos, *A Montanha Mágica* na qual Hans Castorp contempla uma paisagem

em lenta convalescença de uma vida que ainda não iniciara. Parece estarmos aqui, não apenas perante um “país do nunca ao contrário”, como refere Blaufuks, mas também numa montanha mágica em reverso, com pessoas obrigadas a esperar pelo final de uma vida interrompida.

Aos nove minutos de filme, a voz gutural regressa. Lê-se numa legenda: “Evenings at sport and play.” (9’ 10”). Corre-se, joga-se. Andebol, futebol. Pessoas assistem. Assiste-se a tudo. Assiste-se à vida em Theresienstadt. Uma vida de faz-de-conta em filme. Assiste-se a uma operação. Médicos e enfermeiros rodeiam um paciente esticado numa maca. Máscaras, toucas e instrumentos cirúrgicos. Não se consegue ver o rosto do doente, apenas a sua mão. Estará doente? Estará vivo? Na cena seguinte, algumas camas de hospital onde se encontram duas mulheres. Na mesa de cabeceira de uma delas repousa uma moldura onde é possível ver uma fotografia de família. Será dela aquela fotografia? Serão dela aqueles filhos? Uma legenda acompanha a cena: “The hospital with all the necessary supplies.” (11’ 30”).

Alegria no rosto das crianças quando se lhes oferece pão e fruta. “All the children of Theresienstadt find opportunities for play in the parks and playgrounds”. (18’00”).

Parecendo seguir a placa, uma fila de crianças atravessa as ruas perante o olhar dos adultos, quase como se, por momentos, Terezín se transformasse no lugar de Hamelin com todas as suas crianças a serem conduzidas pelo flautista até ao rio.

Constante e sempre presente é a estrela amarela com a inscrição *Jude*. Cosida na roupa das crianças, dos adultos, dos mais velhos.

Ferreiros, serralheiros, oleiros. Parece que em Theresienstadt há uma profissão para todos. “Arts and crafts are not neglected either”. (36’44”).

Costureiras, alfaiates. “Mutually beneficial work is performed by teams of 100.” (41’34”). Máquinas de costura, tesouras, martelos.

Uma legenda informa o final do dia de trabalho. Aquilo que os “residentes” fazem depois do horário de trabalho é supostamente deixado ao critério de cada um. No entanto, o filme avança para aquilo que parece um pátio, com muitas pessoas encostadas às paredes a assistir a um jogo de futebol. Informa-se que cada equipa é composta por sete jogadores apenas, por razões de espaço. “Nonetheless, enthusiastic fans watch a spirited game from beginning to end”. (53’49”). De facto, os espectadores parecem divertir-se e, emocionados, aplaudem os jogadores nas ocasiões de golo. Agora parece, tal como Blaufuks refere anteriormente, um filme-documentário a sério, com pessoas a divertirem-se a sério. Estarão elas apenas a actuar para a câmara, forçadas a mostrar uma cara despreocupada e alegre, ou estarão elas genuinamente a divertir-se? Neste último caso, divertem-se elas por não terem consciência daquilo que as espera ou por ignorarem aquilo que realmente se passa com os judeus na Europa ou divertem-se elas porque é mais um dia ao qual sobreviveram, mais uma hora passada ao ar livre, em comunidade, mesmo que de forma forçada? Comenta Blaufuks:

Mas o que é estranho neste filme e que eu acho fascinante é que, de facto, a felicidade parece lá estar. Nós não sabemos o grau dessa felicidade, porque é uma felicidade fictícia, mas ela também tem um lado real. Apesar de tudo, eles estavam vivos e não sabiam do seu destino final. (Blaufuks e Estrela, 2007: 43-5).

Os banhos públicos. A biblioteca. “The well stocked central library contains a comprehensive collection for the most varied tastes.” (1h 6’ 45”).

Uma palestra proferida por um professor universitário e um concerto de uma orquestra conduzida pelo maestro Karel Ancerl (Margry, 2010). “Musical performances are happily attended by all.” (1h 10’02”).

Uma pequena área de cultivo dividida por um canal de água. Pessoas cuidam dos produtos cultivados enquanto crianças brincam na água. “The allotted family gardens need constant care, but provide a welcome addition to the kitchen menu.” (1h 20’36”).

O filme termina com um passeio pelo interior das barracas, como se a câmara de filmar assumisse agora uma forma humana e caminhasse por entre as camas de madeira, as mesas e as cadeiras dispostas diante das camas enumeradas. O espectador é transportado para este mundo de pesadelo e observa mudo e impotente enquanto grupos de mulheres sentadas à mesa conversam, tricotam, jogam e lêem. Meninas brincam com bonecas. A câmara passa entre elas, e agora transporta-nos para o fim da divisão, para a cena derradeira do filme. Surge ainda um outro grupo de mulheres que sorri, conversa, toma notas e há um espelho e um par de olhos que nos mira através do seu reflexo. Sem ousar parar, a câmara, nós, avançamos para a última cena, para uma família em redor de uma mesa. Blaufuks conta-nos que esta é uma falsa família:

Há, neste filme de Theresienstadt, uma cena com uma família à mesa: os avós, o casal e umas crianças. Quem souber a identidade destas pessoas, sabe também que aquilo não era uma família. Colocaram-nos numa mesa juntos para fazerem aquela cena para o filme. Mas quando vês o filme aquilo é uma família numa sala de jantar. Tens um casal de Amesterdão com umas crianças que vieram de Berlim. É uma falsidade que é necessário desvendar. (Blaufuks e Estrela, 2007: 47).

Blaufuks associa o falso documentário aos filmes de família, aos filmes que eram feitos de forma caseira representando a família: “E também a estranheza de este filme me recordar – e isso é muito estranho – um filme de família. Todos estão contentes e bem. E nos filmes de família também estão todos aparentemente felizes, nunca há famílias problemáticas.” (Blaufuks e Estrela, 2007: 45-7). Tal como nos álbuns de família, onde todos parecem felizes.

Ao desacelerar o filme, Blaufuks oferece-nos um ambiente algo soturno, com a sonoplastia a assumir um tom próximo do sinistro que a cor vermelha do filtro parece sublinhar. A cor também torna difícil a visualização das cenas, obscurecendo ainda mais a qualidade da imagem. Mas talvez seja esse o objectivo de Blaufuks.

Se a cor da memória é a preto e branco, como o fotógrafo português refere em conversa com Estrela (2007), a cor da pós-memória poderá ser deste vermelho. A cor vermelha que o autor associa com “o carimbo no passaporte ou com as canetas vermelhas com que nos davam as notas. O vermelho tem uma conotação negativa e, simultaneamente, é a cor do sangue” (Blaufuks em entrevista a Juergens, 2007: s/p).

A cor do sangue, da família, da transmissão familiar, da pós-memória. Por outro lado, a cor vermelha liga-se à imagem do quarto escuro onde as fotografias eram reveladas, a câmara escura onde “a luz vermelha iluminava o que ainda era segredo” (Blaufuks, 2008: 22), sublinhando uma ideia de verdade ou de revelação associada, assim, à cor da pós-memória.

2. Literatura e imagem

For storytelling is always the art of repeating stories, and this art is lost when the stories are no longer retained.

Walter Benjamin¹¹

De acordo com Adams (2008), apesar de muitos escritores do século XIX serem fotógrafos amadores, como Victor Hugo, Arthur Conan Doyle ou Lewis Carroll, entre outros, não havia muita vontade em colocar fotografias que ilustrassem as suas narrativas. De facto, o que era habitual, por volta de 1885, era encontrar desenhos a ilustrar histórias *ficcionadas* enquanto as fotografias serviam para realçar a *factualidade* de outro tipo de relatos, como as narrativas de viagens ou como ilustrações de livros científicos. Segundo Jane Rabb (*apud* Adams, 2008) este estado de coisas pareceu dever-se ao receio por parte de alguns escritores, de que, ao utilizar a fotografia para ilustrar as suas histórias pudessem dar a impressão de que a palavra escrita era insuficiente ou que os seus leitores eram pouco sofisticados.

A fotografia inserida em obras literárias parecia, assim, provocar questões sobre o género da narrativa (Adams, 2008). Por outro lado, também os fotógrafos deste período entendiam que a fotografia devia ser separada de qualquer arte, incluindo a literatura, de modo a que pudesse assumir o seu estatuto como forma de arte autónoma e independente. Neste contexto, são poucos os romances escritos que incluem fotografias, sendo *Bruges-A-Morta*¹² de Georges Rodenbach publicado em 1892 e *Nadja* de André Breton publicado em 1928, os exemplos mais citados. O romance de Rodenbach é, inclusive, considerado por muitos como o primeiro trabalho de ficção a integrar fotografias e a influenciar uma série de escritores que integrariam na sua própria escrita a imagem fotográfica, como o caso do próprio Breton, Roland Barthes e de W.G. Sebald (Elkins, 2014).

Em *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, Barthes (2006 [1980]) descreve uma fotografia de quando a sua mãe era criança a que ele chama de “Fotografia do Jardim de Inverno” (79). Esta imagem fotográfica nunca é mostrada ao leitor, restando-lhe as palavras escritas de Barthes daquilo que ele lê nessa fotografia e da sua reacção a esta leitura. De acordo com Hirsch (2012 [1997]), a fotografia do jardim de inverno foi transformada e traduzida por Barthes numa “prose picture” ou aquilo que W.J.T. Mitchell chamou de “imagetext”:

¹¹ (1992 [1955]:91).

¹² No original: *Bruges-La-Morte*.

Barthes's winter-garden photo is a "prose picture" embedded in a book that introduces images by both reproducing and describing them and that places texts and images into several different types of relationship: opposition, collaboration, parallelism. Mostly, images and texts both tell stories and demand a narrative reading and investment on the reader's part, a reading figured by the structure and form of the photographic album. And, as Barthes's book demonstrates, that reading tends to go back to an ordinary photo-narrative of mother and child, in which the child points, simply saying "ça": assuring himself of his mother's presence and of her (approving) return look. (9).

Antes de Barthes, já Georges Perec havia usado da *prose picture* em *W ou le souvenir d'enfance* (1975), onde descreve uma fotografia da sua mãe (e outra do seu pai). Vale a pena mencionar uma outra descrição encontrada no ensaio que Walter Benjamin (1999 [1931]) escreve sobre fotografia e que se refere a uma fotografia de Franz Kafka em novo:

There the boy stands, perhaps six years old, dressed up in a humiliatingly tight child's suit overloaded with trimming, in a sort of greenhouse landscape. The background is thick with palm fronds. And as if to make these upholstered tropics even stuffier and more oppressive, the subject holds in his left hand an inordinately large broadbrimmed hat, such as Spaniards wear. He would surely be lost in this setting were it not for his immensely sad eyes, which dominate this landscape predestined for them. (515).

Considerando alguns traços gerais desta descrição, como por exemplo, uma criança de "talvez seis anos", "vestida com um fato muito decorado", segurando um "chapéu exageradamente grande" com uns "olhos imensamente tristes" que parecem "dominar esta paisagem" onde o rapaz se encontra, é difícil não associá-la com uma *outra* fotografia de *outra* criança – a criança que surge na capa de *Austerlitz* (2002 [2001]) de W.G. Sebald – a quem esta descrição parece assentar de uma forma quase perfeita.

Será a semelhança entre esta imagem de *Austerlitz* e a descrição de Benjamin apenas uma coincidência? Sebald faz várias referências a Kafka nos seus textos, especialmente em *Vertigo* (2002 [1999]), onde surge como Dr. K. em "Dr K. Takes the Waters at Riva". Blaufuks parece aludir a esta história através de uma imagem fotográfica publicada em *Works on Memory* (2012). Outro escritor sob a influência de Kafka parece ter sido Georges Perec. De acordo com Bellos (1995 [1993]), o escritor francês, para além de ter uma grande admiração por Kafka, considerava-se a si e o seu pai fisicamente parecidos com o escritor de *O Processo*:

According to Jacques Roubaud, the three writers who provided Perec with a self-image were "Kafka, Kafka, and Franz Kafka". In 1957 Mladen Srbinović had done a portrait of Perec that Perec thought made him look like Kafka; in 1964 Getzler had taken a photograph of him in a way which Perec thought did the same. Perec often studied his copy of *Kafka par lui-même*, an illustrated introduction to the writer and his work. After flicking through the pages on 19 September 1970, he had noted:

I don't know when I first knew that my father looked like F. K.

Three photographs in K par lui-même (pp. 46, 149, 160) convince me afresh each time, but it's years since I last saw a portrait of my father. (471).

Franz Kafka é apenas um de muitos elementos que une Sebald, Perec e Blaufuks, todos membros de uma geração pós-memorial.

Outro exemplo de uma ligação que se pode traçar diz respeito à própria história de vida de Georges Perec. Esta apresenta bastantes semelhanças com a personagem principal de *Austerlitz*. Ambos com nome francês, Perec e Jacques Austerlitz partilham a orfandade de pai e mãe levados pelo horror da guerra e do regime nazi. Tanto Perec como Austerlitz têm recordações pouco felizes da infância, com “Jojo” a cultivar uma relação conflituosa com o tio (que o adopta) e “Jacquot” a sentir-se distante e estranho com os pais adoptivos. Colocados, pelas próprias mães, num comboio que os levará para longe do perigo, Perec irá para o campo e Austerlitz para um lugar remoto algures em Gales, os últimos momentos entre mãe e filho serão numa estação de comboio. No livro de Sebald há uma cena na qual Austerlitz descreve ao narrador aquilo que ouviu da boca da sua ama, Vera, acerca da despedida entre ele e a sua mãe antes da criança seguir de comboio para Inglaterra:

Vera also remembered the twelve-year-old girl with the bandoneon to whose care they had entrusted me, a Charlie Chaplin comic bought at the last minute, the fluttering of white handkerchiefs like a flock of doves taking off into the air as the parents who were staying behind waved to their children, and her curious impression that the train, after moving off very slowly, had not really left at all, but in a kind of feint had rolled a little way out of the glazed hall before sinking into the ground. (Sebald, 2002 [2001]:245-6).

Aqui, Sebald parece estar a homenagear Perec, não só porque esta despedida é muito semelhante às próprias memórias do escritor francês, descritas em *W ou le souvenir d'enfance*, como pelo pormenor da revista de Charlie Chaplin. Perec menciona que a sua mãe lhe comprou uma revista de Charlot para ter algo que ler durante a longa viagem de comboio¹³. Se Sebald leu o livro de Perec teria conhecimento deste detalhe. Outro aspecto que parece confirmar esta hipótese da influência de Perec em Sebald, diz respeito à história de contornos fortemente autobiográficos que o escritor alemão inclui em *Vertigo* (2002 [1999]) intitulada “Il ritorno in patria” onde se narra um regresso à terra natal de W.. Embora esta inicial indicie o nome da cidade onde Sebald nasceu (Wertach), pode, contudo, ser lida também, como uma homenagem ao livro de Perec.

Este tipo de trabalho pós-memorial, em que um descendente de perpetrador/*bystan-*

13 Esta memória será certamente uma fabricação de Perec, dado que, nesta altura, já não seria possível encontrar a revista de Charlot na França ocupada (Bellos, 1995 [1993]).

der cita de forma indirecta um elemento de segunda geração cujos pais foram vítimas do Holocausto parece traduzir aquilo que Hirsch (2008) refere como trabalho de reparação e que estará na origem de grande parte da prática artística e literária, nomeadamente por parte dos descendentes de um colectivo perpetrador. Escreve J. J. Long (2007):

Though he does not use the term, Sebald notes the relevance of postmemory to his own experience as a German born in the penultimate year of the war. In the introduction to his extended essay *Air War and Literature*, a text that is based on a series of lectures delivered in Zürich in 1997, and forms the longest chapter of *On the Natural History of Destruction* he writes:

Born in a village in the Allgäu Alps in May 1944, I am one of those who remained almost untouched by the catastrophe then unfolding in the German Reich. In my first Zurich lecture I tried to show, through passages of some length taken from my own literary works, that this catastrophe had none the less left its mark on my mind. (NHD vii–viii/5–6)

In the German text, the catastrophe leaves not a ‘mark on Sebald’s mind’, but ‘deep traces in his memory’, and these correspond to Hirsch’s postmemories: the events in question took place before the author’s birth, and yet cannot be consigned to mere ‘history’ because of the profound affective connection to the recent past that no member of the so-called second generation can escape. (59).

Daniel Blaufuks também faz a sua homenagem não só a Georges Perec, como a W.G. Sebald. *Terezín* (2010), não é, pois, o único trabalho em que o artista visual português evidencia afinidades com a obra de Sebald. Assim, aquilo que me proponho analisar neste capítulo diz respeito às ligações que se podem estabelecer entre a obra de Sebald e alguns dos trabalhos de Blaufuks, mais especificamente, sobre os temas mais frequentes nos textos e imagens do escritor alemão que surgem no percurso artístico de Blaufuks. A mesma análise será realizada tendo em vista os textos de Georges Perec e alguns dos trabalhos do fotógrafo português. O objectivo desta leitura contempla o conjunto de características que os elementos da geração da pós-memória demonstram possuir em comum, aliado à hipótese de uma influência inter e intrageracional que se poderá explicar exactamente através desta pertença a um círculo pós-memorial.

2.1. Sebald, Blaufuks

Não se sabe ao certo como terá surgido a Sebald a ideia de incluir fotografias nos seus textos. Há quem sugira, como Elkins (2014), que terá sido influenciado pelo romance de Georges Rodenbach ou mesmo por *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin que, embora não inclua fotografia, contrapõe ficção com não ficção. Também se menciona Stendhal como fonte inspiradora para Sebald,¹⁴ Alexander Kluge e Peter Weiss, mas no geral, parece não ser muito claro o que terá levado o escritor alemão a decidir-se pela série de imagens de qualidade dúbia, pobremente impressas e imprecisas. Para Anderson (2008) são exactamente estas características que tornam as imagens de Sebald próximas do estatuto documental, imagens que se oferecem como fragmentos do real.

Assim, entre a literatura sebardiana não é raro encontrar fotografias de contas de restaurante, recortes de jornal ou postais antigos, tal como não é raro encontrar os mesmos documentos ao longo do trabalho de Daniel Blaufuks.

As imagens incluídas nos textos de Sebald não são para serem tomadas como meras ilustrações da narrativa. A fotografia aqui é uma forma de escrita e, tal como um texto aspira a torna-se visual, também a fotografia neste contexto pretende contar uma história. O preto e branco tão comum nestas fotografias será uma forma de se ligar ao próprio preto e branco da página escrita. Mas também para dar uma impressão do tempo passado, essencial, de acordo com Anderson (2008), para realçar os propósitos da história.

Imagens de postais e fotografias antigas que parecem funcionar como fantasmas, ou assombrações do passado cujo objectivo passará pela inquietação dos vivos. Para Sebald (*apud op. cit.*), a fotografia a preto e branco tem este estranho efeito no seu observador, como se aquelas áreas acinzentadas da imagem assinalassem um inquietante território entre a vida e a morte. Esta ideia de que os mortos regressam para assombrar os vivos é muito evidente em *Austerlitz* (2002 [2001]), no qual o seu protagonista se vê afligido por constantes alucinações associadas a memórias reprimidas que ressurgem, como fantasmas do passado. Por outro lado, a fotografia possui esta característica de mostrar aquilo que foi e que já não é, a fotografia como vestígio do que já não vive, dos corpos antes presentes e agora ausentes (Barthes, 2006 [1980]).

À fotografia acresce ainda a ideia de veracidade alinhada com uma possibilidade de manipulação, tal como a memória que pode misturar factos reais com factos inventados. Mas, embora a fotografia seja, desde o seu início, um objecto capaz de ser manipulado, não deixa de ter esta impressão poderosa sobre o seu observador, o de parecer ser uma cópia do real.

¹⁴ Mais especificamente o romance semi-autobiográfico *La Vie d'Henry Brulard* publicado em 1890 e que integra várias ilustrações a desenho (Anderson, 2008).

É esta ideia que acompanha os textos de Sebald, e parece ser, também, esta a sua intenção, a de tornar familiares os personagens dos seus livros e de traçar, assim, uma correspondência, um reconhecimento por afinidade (Hirsch, 1996), entre os leitores e as suas personagens.

Por outro lado, se Sebald pretende que as suas fotografias estabeleçam esta ligação ao real, para quê escolher fotografias desfocadas ou com uma pobre qualidade estética e/ou visual? São na sua maior parte imagens vagas, ambíguas, parecendo pertencer mais ao domínio do sonho. Na opinião de Frost (2010), as fotografias usadas por Sebald minam a referencialidade das mesmas. O facto de serem difíceis de ler, por vezes de perceber, a ausência de legendas, a evidente pobre qualidade da imagem, são tudo características que afectam a ilusão da referencialidade que tantas vezes é atribuída à fotografia. De facto, as imagens que Sebald escolhe para figurarem nos seus textos são tudo menos “limpas”. São sempre imagens a preto e branco ou acinzentadas, com muito grão, o que as torna difíceis de decifrar. Estas imagens parecem, pois, servir para fragmentar ou para minar a verdade e não para a confirmar. Hills (2012) dá como exemplo um trecho de texto no qual se descreve um castelo medieval. A imagem que surge próxima dessa descrição parece mostrar um castelo numa paisagem algo desolada. Contudo, se o leitor atentar melhor na imagem perceberá que aquilo que se assemelhava a um castelo não é mais do que uma ampliação de um cacto em forma de castelo. A ligação entre realidade e fotografia é assim posta em causa. Serão estas imagens representações de um sonho ou de um mundo onírico? Da memória? Tal como os objectos do coleccionador de Benjamin (1992 [1955]) possuem uma história, também a fotografia parece conter uma narrativa muito própria, talvez uma história de mistério para decifrar. As imagens que Sebald integra na narrativa caracterizam-se pela relação estranha que estabelecem com o texto escrito, isto é, a imagem só se liga parcialmente com as palavras, como se fosse um objecto estranho. Tal obliquidade provoca um efeito afectivo sobre o leitor levando-o a imaginar uma possível outra realidade impulsionado pelo carácter fantasmático da imagem.

Parece haver sempre histórias de crimes nos textos de Sebald, com *Austerlitz* (2002 [2001]), a deter, porventura, um maior destaque com a história de um homem que descobre ter sido uma criança do *Kindertransport*, orfã de pai, desaparecido na França ocupada, e de mãe, levada para os campos de extermínio nazis. Aqui a fotografia parece oferecer, tal como as fotografias de Eugène Atget pareceram a Walter Benjamin (1992 [1955]), evidências de locais de crime, os quais não serão alheios à paisagem cemiterial que aparece recorrentemente nos livros do escritor alemão. Na mesma linha, Blaufuks produz uma série de fotografias de espaços numa Nova Iorque nocturna que intitula, precisamente, *Possible Crime Scenes* (2004).

Para Pic (2012) as personagens de Sebald são todas vítimas de crimes por resolver, sobreviventes que parecem condenados à eterna errância por um tempo sem início nem fim, numa deambulação pela memória. Esta ideia é confirmada por McCulloh (2003) que compara os textos de Sebald com as histórias de crime. O autor observa que nas histórias de Sebald é frequente a referência a eventos criminosos da História, e que, para além do Holocausto (Os

Emigrantes; Austerlitz), se recordam as atrocidades colonialistas belgas (*Os Anéis de Saturno*), mencionam-se “crimes arquitectónicos” (Austerlitz) e crimes ou mortes noticiados por jornais. Da mesma forma, explorando as imagens-objecto como se de um detective Blaufuks se tratasse, deixando pistas e evidências para quem estiver disposto a decifrá-las, o artista visual português torna-nos cúmplices no seu próprio trabalho de investigação. Em *O Arquivo*, *The Archive* (2008), por exemplo, Blaufuks insere um recorte de jornal a relatar um crime. Por outro lado, a publicação *Works on Memory* (2012) - e a recente edição de *Toda a Memória do Mundo, parte um* - foi inspirada numa famosa colecção francesa de livros de mistério e de histórias de detectives da editora Gallimard – *Collection Série Noire*.

Esta ideia de a fotografia ter uma história própria para contar pode ser também pensada através da relação que a fotografia tem com a memória. Para Adams (2008), a inclusão de imagens nos textos de Sebald aponta para a necessidade que o escritor alemão tem de expor uma memória colectiva. Em *Austerlitz* (2002 [2001]), Sebald atribui uma memória à fotografia quando através de Vera aponta para os “gémissements de désespoir” que a imagem fotográfica parece guardar:

One has the impression [...] of something stirring in them, as if one caught small sighs of despair, *gémissements de désespoir* [...] as if the pictures had a memory of their own and remembered us, remembered the roles that we, the survivors, and those no longer among us had played in our former lives (258).

Como se as imagens fotográficas possuíssem uma memória que fizesse recordar àqueles que sobreviveram a vida desses outros que apenas restam na imagem. Esta ideia de que a fotografia pode incarnar um meio de ligação ao passado e à memória reforça a sua importância para a geração pós-memorial. Para Hirsch e Spitzer (2006c), a ideia de uma memória inscrita na fotografia é compatível com o seu poder de carregar informações do passado, dizendo-nos algo de importante sobre nós próprios através do papel que outros (os que figuram na fotografia que se contempla) tiveram e/ou têm no nosso presente. Os autores reforçam ainda que as imagens fotográficas não trazem apenas informações sobre o nosso passado mas veiculam também um registo de carácter emocional que é necessário considerar.

Segundo Frost (2010) são muitos os críticos que consideram a fotografia como uma metáfora da memória em *Austerlitz*. E, de facto, são várias as ligações entre memória e fotografia que se podem encontrar no livro de Sebald. Uma destas associações surge na reflexão de Austerlitz sobre o trabalho fotográfico. A fotografia é um dos seus interesses e muitas das imagens que aparecem no livro são-nos dadas como se resultantes do seu trabalho enquanto fotógrafo amador:

In my photographic work I was always especially entranced, said Austerlitz, by the moment when the shadows of reality, so to speak, emerge out of nothing on the exposed paper, as memories do in the

middle of the night, darkening again if you try cling to them, just like a photographic print left in the developing bath too long (109).

Os processos da memória são, assim, comparados ao trabalho de revelação fotográfica, em que subitamente imagens (ainda) não muito claras da realidade surgem no papel fotográfico. Tal como uma recordação momentânea de algo que prontamente se desvanece mediante a nossa insistência em perceber, ou ver melhor, ou na tentativa de levantar essas sombras, da mesma forma que se desvanece a impressão fotográfica se banhada durante demasiado tempo. Barzilai (2006) aponta também para as lacunas e ausências que são comuns a ambos os processos, tanto no mnésico como no fotográfico. Na memória, assim como na fotografia, há sempre algo que permanece escondido ou escuso, um algo que parece escapar da nossa mente e que pode surgir repentinamente, como por meio de um *flash*, para desaparecer logo a seguir, algo que parece próximo mas que não é alcançável, será porventura aquilo que está fora da moldura, aquilo que o olho da câmara não apanhou. Para Frost (2010), as fotografias inseridas em *Austerlitz* produzem, na sua maioria, este efeito de ausência, aquilo que a imagem teima em não revelar.

De acordo com Hills (2012), as fotografias nos livros de Sebald não fazem parte de uma estratégia mediadora mas, antes, convidam o leitor à meditação. Usando o exemplo das primeiras imagens que surgem em *Austerlitz*, a autora questiona a semelhança dos olhos humanos e dos olhos das aves que é estabelecida pelo narrador. Para Hills, o que Sebald parece querer com esta comparação terá mais a ver com a relação que existe entre o mundo humano e o mundo animal, entre a imagem e o texto, entre o interpretar e o ver. A autora acrescenta ainda que, enquanto os animais nocturnos conseguem ver no escuro, os humanos não conseguem, abrindo assim a porta para essa tal “escuridão que nos rodeia”¹⁵ e que modelará o ambiente do romance. Uma escuridão que obscurece a memória, a história e os eventos do passado (Frost, 2010).

Sebald parece participar naquilo que se designou de “pictorial turn” (ou “iconic”/“visual turn”), postulado por W.J.T. Mitchell (1996) que, basicamente, afasta a ideia da imagem como substituta da palavra para argumentar sobre o direito que as imagens têm de “falar” por elas mesmas. É aqui que radica, talvez, o sentido da declaração de Robert Frank – *listen to the pictures* – que Blaufuks evoca na entrevista a Seixas (s/ data). Contrariamente a Sebald, a maioria das imagens de Blaufuks são nítidas, claras, solares, onde a cor predomina, por vezes, de uma forma saturada e quase chocante. Embora o fotógrafo português utilize também a fotografia a preto e branco, as fotografias a cores parecem ser mais frequentes no seu trabalho, pelo menos nos últimos anos. Sobre a cor das imagens que utiliza, mesmo quando o contexto do trabalho está directamente ligado ao Holocausto, Blaufuks reflecte sobre a tendência de muitos artistas visuais em utilizar imagens a preto e branco ou imagens que sugiram um ambiente melancólico, como espaços em ruínas ou degradados, isolados ou desolados, onde a chuva e o mau tempo

15 “[...] the darkness which surrounds us [...]” (Sebald, 2002 [2001]:3).

parecem ser uma constante. A cor que o artista português usa servirá, justamente, para contrariar esta espécie de estética do terrível, dissassociando-se, então, da necessidade de amplificar o horror que a falta de cor ou a utilização do preto e branco parecem sublinhar:

Quando pensamos em Auschwitz [...] pensamos sempre que estava frio e chuva. Mas pior do que isso: havia dias lindos de sol e estava calor. E um céu azul. A nossa própria imaginação é sempre *gloomy* [...]. Mas o sítio não é *gloomy*. Felizmente, quando fomos a Terezín tivemos sorte nisso: primeiro estava a chover, mas depois ficou bom tempo. Eu queria isso, queria ter céu azul. Matam-se pessoas em qualquer lado. [...] E em todos os filmes o comboio está sempre a partir à chuva. Há uma necessidade de intensificar ainda mais o que já é um sofrimento. Mas imagine-se a partida para Auschwitz num dia de sol. O que é que é pior? Não sei. Mas isso interessa-me. (Blaufuks em Gomes, 2014: 18-19).

Não obstante, Blaufuks, em entrevista a Burbridge (2008), assume a influência que a escrita melancólica de Sebald produziu em si e que associa com a herança de uma determinada história familiar. É possível perceber esta influência ao longo do trabalho de Blaufuks, mesmo antes ainda de o fotógrafo ter tido conhecimento do trabalho literário do escritor alemão ou de ter lido *Austerlitz*. Isto acontece por que ambos são membros de uma geração pós-memorial, tal como Christian Boltanski, Art Spiegelman e Georges Perec, artistas e escritores cujos trabalhos permitem estabelecer cruzamentos e ligações revelando, desta forma, um conjunto de características que parecem fazer parte de um *corpus* de pós-memória. Não será, pois, uma coincidência o interesse demonstrado por Blaufuks pela obra de Sebald e Perec.

Na primeira parte desta tese considerou-se o trabalho *Sob Céus Estranhos* como sendo um álbum de família. De facto, muitas das fotografias incluídas foram recolhidas dos arquivos familiares do artista e são tão importantes como os demais documentos e textos para ajudar a contar a história de Herbert August. Mas *Sob Céus Estranhos* não é o único trabalho onde as fotografias de família surgem para apoiar a história. Em *Terezín* são incluídas fotografias cujo aspecto estético, embora não obedeam às convenções habituais das fotografias familiares, permitiria colocá-las em qualquer álbum familiar. É o caso da pequena fotografia a preto e branco encontrada nos diários de Ernst K., por exemplo. Já a imagem resultante da última cena do filme *Theresienstadt* em que surge uma família em torno de uma mesa de refeição, obedece perfeitamente àquilo que é comum encontrar no álbum de família. Este exemplo é ainda mais relevante tendo em conta a fabricação da cena, uma família a fingir num falso documentário. Joga-se, então, com a habilidade que a imagem fotográfica (e de vídeo) possui para enganar e iludir, tal como acontece em muitas fotografias familiares. Blaufuks compara este filme aos filmes de família e, do mesmo modo que nos álbuns familiares, os filmes de família parecem mostrar aquilo que se pretende ver:

E o fascinante nestes filmes nem é sequer o que mostram, mas sim o que não mostram – um *layer*, em baixo ou por cima ou em redor, e que não está nas imagens do filme. E isso é importante, o facto de nós não conseguirmos agarrar o que é factual. [...] Se olhares para um filme de família, pensas “ah que bela infância!” e depois alguém te diz que aquela criança era violada pelo tio que está lá atrás. De repente, olhas para o filme e achas que vês lá isso, onde antes não vias nada. Ou se calhar até vias, mas claro que só quando temos a chave conseguimos descodificar os códigos que antes eram secretos. (Blaufuks e Estrela, 2007: 45-47).

Sebald insere igualmente muitas fotografias de família nos seus textos fazendo com que o leitor se possa identificar com as personagens criadas. Mas não são apenas as imagens que, em Sebald, convocam fotografias de álbuns de família. As próprias histórias desenrolam-se em torno de relações familiares. Por exemplo, em *Austerlitz* (2002 [2001]) o protagonista principal passa uma parte considerável da história em busca da verdade do seu passado e da sua família. Da mesma forma, as quatro histórias em *Os Emigrantes* incluem desavenças, segredos, mitos e memórias familiares. Já as viagens, nos textos de Sebald, parecem ser sintomáticas de um estado de exílio que caracteriza grande parte das suas personagens. Imagens de estações de comboio, de meios de transportes, de hotéis, entre outras, parecem sublinhar esta ideia de jornada.

Enquanto Sebald privilegia as imagens de estações de comboio, Blaufuks fotografa aeroportos e aviões. São muitas as imagens de espaços que atestam esta ideia de deslocamento e de permanente movimento, fruto das suas muitas viagens. Da mesma forma, muitos dos títulos que o artista português coloca nas suas exposições (por ex., *Viagens com a minha tia*, 2009; *Motel*, 2005; *A Perfect Day*, 2003-2008) e publicações (por ex., *Andorra*, 2000; *Uma Viagem a S. Petersburgo*, 2008) remetem para viagens, onde os mapas fazem parte obrigatória da bagagem. Postais, cartas, envelopes, mapas evocam, pois, uma possibilidade de viagem, de distância e de jornada.

É talvez, devido a tais deslocações que a paisagem assume um aspecto relevante, quer no trabalho de Blaufuks, quer na obra de Sebald. Nos livros do escritor alemão, são muitos os cenários que contemplam costas e desertos, que incluem árvores e pirâmides (ou estruturas piramidais), edifícios degradados e cemitérios. Também Blaufuks mostra interesse por estas paisagens de memória, e são muitas as fotografias de cemitérios, principalmente de túmulos, que o artista português expõe. Um destes trabalhos, a publicação *Cadernos Blaufuks II* (2011), contempla fotografias de pedras tumulares que o autor afirma ter encontrado dentro de um envelope abandonado, numa cabine telefónica perto de Saint-Sulpice, em Paris (Coignet, 2012). Ficção de Blaufuks ou não, o seu livro de fotografias servirá de inspiração a Gonçalo M. Tavares¹⁶ para criar uma série de histórias à volta dos nomes inscritos nas pedras tumulares, que se podem ler na fotografia.

¹⁶ *Matteo perdeu o emprego* (2010). Porto: Porto Editora.

Imagem e literatura. Literatura e imagem. *A escrita dobra a imagem*. Para além de a escrita multiplicar as possibilidades da imagem fotográfica é a palavra que vai legendar ou contextualizar a fotografia que, como veículo de transmissão dos eventos ocorridos, parece tornar esta transmissão de conhecimento mais eficaz e significativa.

2.2. Blaufuks, Perec

Georges Perec é, a par de Sebald, um dos escritores mais citados por Blaufuks. Talvez a esta preferência não seja alheio o facto de, Blaufuks, tal como Perec, ter no quotidiano e nos objectos aparentemente insignificantes o seu alvo preferencial. Como observa Yehuda Safran (2008):

Daniel Blaufuks compõe o seu trabalho a partir de partículas errantes de realidade, cada uma das quais ele sentiu pessoalmente. O mais humilde objecto tem o mesmo valor que o mais precioso; todos podem ser captados e fotografados à luz e à sombra da sua objectiva. A mesma luz incide sobre uma nuvem e sobre a névoa do fumo de um cigarro. A questão não é se um objecto é mais ou menos precioso que qualquer outro. Coisas comuns e fumo – que é belo por direito próprio – revelam-se como dois espelhos que reflectem a mesma verdade. Todo o valor se encontra no olhar do fotógrafo. (206).

Muitos dos seus trabalhos têm, pois, por base, os escritos deixados por Perec, onde o fotógrafo português reconhece a ironia e o humor refinado de alguém que ficou órfão muito cedo (Coignet, 2012). Começando pela peça *Das Buero* (2008), passando por *Now Remember* (2008), por certas fotografias – por exemplo, *The Scene of a Stratagem, A Scientific and Literary Friendship* e *The Apartment Building* que fazem parte do trabalho *Collected Short Stories* (2003)¹⁷ –, aos trabalhos em vídeo *The absence* (2009) e *A perfect day* (2002-2005).

Na biografia que fez de Perec, David Bellos (1995 [1993]) conta os eventos que levaram a que o escritor francês conseguisse um emprego num laboratório de investigação neurofisiológica¹⁸, emprego que garantiria durante quase vinte anos o sustento financeiro necessário para que Perec pudesse dedicar o resto do seu tempo à escrita. Segundo Bellos (*op. cit.*), o emprego exigia aptidões arquivísticas e conhecimentos de técnicas de pesquisa de informação (250):

What Hugelin was after was someone to fill the post of *documentaliste*, or scientific archivist. [...] Perec was a virtuoso when it came to filing and sorting! There was nothing he didn't know about information retrieval! He was the king of filing card schemes! [...] Perec had no qualifications he could prove beyond the baccalaureate: why not? Hugelin asked. *Because of my bad relationship with my uncle*, he remembers Perec's replying. What made him want a job as an archivist cum secretary? Because he was a writer. It seemed odd. But the candidate was intelligent, to a high degree; he was keen, not just to get a job but to involve himself in information analysis, storage, and retrieval. (250-1).

¹⁷ Estas fotografias têm todas o mesmo título que três dos textos de Perec, reunidos no livro *Species of Spaces and Other Pieces* (1997)

¹⁸ Oficialmente designado de CNRS Laboratoire Associé 38 esta unidade de investigação era gerida por André Hugelin (Bellos, 1995 [1993]).

Parece haver, na resposta que Perec dá a Hugelin, uma evocação do conto de Herman Melville¹⁹ sobre o escrivão Bartleby, personagem que irá servir de inspiração a Percival Bartlebooth em *La Vie Mode de Emploi* (1978). Tal como Bartleby tinha um pequeno espaço reservado ao seu trabalho, com uma secretária que albergava todo o material necessário às suas tarefas (Melville, 1990 [1856]), também é possível imaginar Perec, em semelhante e exíguo espaço, com uma secretária que contivesse os instrumentos necessários ao seu trabalho como “arquivista científico”. Imaginam-se, pois, ferramentas que possam facilitar todo um processo de selecção e organização de informação: uma espécie de computador (hoje dinossáurico), um sistema de arquivo, máquina de escrever, fichas, índices, etc. Ora, parece ser precisamente isto que Blaufuks tinha em mente quando idealizou o seu *Das Buero*. Olhando para esta imagem é difícil não vislumbrar uma possível representação daquilo que poderia ter sido o *bureau*, a secretária de Georges Perec, embora Blaufuks só mais tarde aluda a isso em *Perecs Büro*, exposição que realizará em 2010 e que incluirá esta imagem.

Em *Now Remember*, Blaufuks apresenta seis monólogos que podem ser acedidos através do i-pod correspondente. A referência a Perec é aqui mais directa e relaciona-se com o texto *Je me souviens* (1978) que o escritor francês, por sua vez, foi beber a Joe Brainard, um poeta norte-americano que escreveu *I Remember*, e que gira à volta de pequenas memórias que vão construindo uma autobiografia (a de Brainard). Embora inspirado por este trabalho, o texto de Perec é ligeiramente diferente. Contendo 480 afirmações numeradas, todas começadas por “Je me souviens que” ou “Je me souviens de”, o escritor francês parece proceder por uma tentativa de mapeamento de uma memória colectiva, dado que, muitas das frases construídas referem-se a experiências comuns a uma determinada geração (a de Perec) numa determinada sociedade e numa determinada época (Sheringham, 2006). Desta forma, e diferentemente de Brainard, Perec colige memórias que não sendo propriamente privadas fazem apelo a um tempo e a um espaço atravessado por pessoas como ele que recordam os mesmos eventos e acontecimentos descritos, convocando uma memória colectiva afecta a uma geração, e produzindo, desta forma, um reconhecimento por afinidade (Hirsch, 1996), por parte dos leitores que partilham destas memórias:

16. Je me souviens des vieux numéros de *L'illustration*.

[...]

40. Je me souviens du jour où le Japon capitula.

[...]

115. Je me souviens des troisièmes classes dans les chemins de fer.

[...]

144. Je me souviens que je n'aimais pas la choucroute.²⁰

¹⁹ E são muitos os escritores que trabalharam em escritórios, bibliotecas e arquivos, como Perec devia saber. É o caso de Franz Kafka, Jorge Luís Borges, Philip Larkin, entre outros.

²⁰ (Perec, 1978:16, 22, 38 e 44).

O trabalho de Blaufuks, *Now Remember*, parece situar-se entre a memória autobiográfica de Joe Brainard e a memória colectiva ou pública de Georges Perec. Aqui, os participantes são convidados a falarem para uma câmara, durante 15 minutos, sobre tudo aquilo de que se lembram. Com este tipo de convite, o resultado pode ser, de algum modo, imprevisível. Verificou-se que as histórias relatadas seguem as memórias de cada um, os lugares visitados, os acontecimentos da infância, experiências más e boas, mostrando desta forma quanto todos nós temos em comum. Por outro lado, a apresentação deste trabalho em formato digital cujo acesso só é possível através do i-pod, faz com que a audição e a visualização de cada um dos seis relatos constitua uma experiência privada, transformando o sujeito que ouve e vê em alguém que pode *escutar* e ser testemunha de uma memória pessoal.

Segundo Georges Perec, vale a pena olhar para tudo e registar aquilo que se vê. *Tudo* aquilo que se vê. Uma tarefa impossível, certamente, mas que o escritor francês tentou realizar. A confirmar as suas intenções basta analisar alguns dos seus textos e perceber que Perec, tal como uma “câmara” (Blaufuks em entrevista a Coignet, 2012), registava o seu quotidiano, tentando anotar tudo aquilo que o rodeava, mesmo que isso significasse fazer uma lista de todas as refeições tomadas durante um ano.²¹

Em *Species of Spaces and Other Pieces* (1997) encontram-se reunidos alguns textos de Georges Perec que primam pelo carácter obsessivo, como a produção de listas e inventários, tão caros ao escritor francês. É também nesta colectânea que se pode encontrar “Two Hundred and Forty-three Postcards in Real Colour”²², um texto feito, tal como o título indica, das mensagens e notas constantes em 243 postais. Blaufuks recorre a este texto de Perec para criar o seu *A Perfect Day* (*work in progress*; 2003-2005). Este trabalho teve a sua primeira mostra em Nova Iorque (*A Perfect Day [in New York]*, 2003), passando por Siena (2003), Coimbra (2003), Bucareste (2004) e Lisboa (2005). Aqui, o artista português conjuga uma série de postais de férias, coloridos e que lembram os anos 70 e 80, com os pequenos textos escritos por Perec. Explica Blaufuks em entrevista a Mah (2006):

A peça *A Perfect Day* compõe-se de uma parte em vídeo, que foi mostrada no Museu do Chiado, em que se vê uma sucessão de imagens de postais encontrados, agrupadas por temas, piscinas, hotéis, montanhas, etc., e depois há uma outra fase em fotografia e texto, com os postais acompanhados com os textos do Perec que ele escreveu para outros postais imaginados. São textos muito simples e que lembram um pouco muitos dos emails de hoje. (s/p).

Os textos para postal criados por Perec e o trabalho *A Perfect Day* imaginado por Blaufuks parecem oferecer uma tentativa de recuperação para a memória dos lugares que esses postais representam, lugares do passado que, dependentes da memória, se arriscam a desaparecer.

²¹ “Tentative d’inventaire des aliments liquides et solides que j’ai ingurgités au cours de l’année 1974” (1976) publicado em *L’infra-ordinaire*.

²² No original: “243 Cartes postales en couleurs véritables” (1978) publicado em *L’infra-ordinaire*.

Em 2009 Daniel Blaufuks cria um trabalho em vídeo que intitula *The absence*²³ e que parte de *La Disparition* (1969) de Georges Perec. Nesta obra Perec, então membro do grupo OuLiPo²⁴ desde 1967, desafia-se a escrever um romance no qual não poderia usar uma única vez a vogal e, por sinal, a vogal mais frequente da língua francesa.

Blaufuks pega no filme *A Bout de Souffle*²⁵ (1960) de Jean-Luc Godard e eliminando o actor principal (Jean-Paul Belmondo) da acção tenta mostrar as possibilidades de construir uma história excluindo uma personagem principal, tal como Perec havia excluído uma vogal essencial do seu romance. Neste excerto, editado pelo artista visual português, o filme de Godard transforma-se em *A Bout d Souffl*, um trabalho no qual é possível perceber a ausência da personagem Michel Poiccard através dos comportamentos das restantes personagens da acção. Na remontagem de Blaufuks observamos a câmara de Godard que passeia por Paris, a mesma cidade que Perec conhecia como a palma da mão (Bellos, 1995 [1993]). Belmondo ou melhor, Michel Poiccard, nunca aparece, mas são muitos os seus vestígios que vão desde o chapéu pousado na mesa do quarto de Patricia (Jean Seberg), ao automóvel que conduz pelas ruas parisienses. A intenção de Blaufuks parece ser a de colocar a nossa memória em funcionamento, uma “memória cinematográfica” que preencha os espaços em branco sublinhados pelo desaparecimento de Poiccard.

Curiosamente, Perec não era um fã de Godard, preferindo de longe Alain Resnais desde que este cineasta realizou *Nuit et Brouillard* em 1955 (*op. cit.*). Neste filme e, posteriormente, com *Hiroshima Mon Amour*, Resnais explora cinematograficamente as consequências da Segunda Guerra Mundial, os campos de concentração nazis, o lançamento das bombas atómicas em Hiroshima e Nagasaki e a ocupação alemã do território francês. Aqui, a ausência não diz só respeito à erradicação de um povo e uma cultura judaica, mas a uma ausência de humanidade, de dignidade e de respeito pelos valores mais básicos da vida humana. *Nuit et Brouillard* deve o seu título ao decreto *Nacht-und-Nebel* emitido pelas autoridades alemãs a 7 de Dezembro de 1941, o qual postulava a prisão, deportação e provável morte de todos os indivíduos considerados inimigos do III Reich dentro dos territórios ocupados. Apoiado por um comité para o estudo da história da Segunda Guerra Mundial, o filme-documentário de Resnais mostra, pela primeira vez desde o fim da guerra, e durante 32 minutos, o que poderá ter sido o horror dos campos de concentração. Sobre este documentário comenta Furman (2005):

The visual documentation is overwhelming. We are shown rolls of cloth made of human hair, soap made of human remains, lampshades made of human skin. In a short half-hour, Resnais' *Nuit et brouillard*

23 “Inspirado em *La Disparition* de Georges Perec, um romance escrito sem utilizar a letra E, este trabalho consiste numa remontagem do clássico *A Bout de Souffle* de Jean-Luc Godard, na qual todos os planos com a personagem principal, o papel de Jean-Paul Belmondo, desapareceram. O que resta nesta ausência é a nossa memória cinematográfica, que, instintivamente, tenta preencher este vazio, à volta do qual tudo parece girar.” (Nota do autor em <http://www.danielblaufuks.com/webnew/video.html>).

24 *Ouvroir de littérature potentielle*.

25 Obra que, juntamente com *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut e *Hiroshima Mon Amour* (1959) de Alain Resnais, irá marcar o advento de uma *nouvelle vague* no cinema francês.

deploys for all to see the unimaginable record of human atrocities perpetrated on millions of unarmed civilians shipped like cattle from all over Europe to fuel the hubris of Nazi ideology. (171).

Dos mais de 75 mil judeus franceses deportados a grande maioria desapareceu em Auschwitz, tendo sobrevivido apenas 2500, ou seja, apenas 3% segundo Annette Wieviorka (*apud* Furman, 2005: 173). *Nuit et Brouillard* traz para a consciência do espectador o horror físico dos campos, com a exposição dos corpos esqueléticos dos sobreviventes, das valas comuns saturadas de cadáveres, os amontoados de roupa, cabelo e sapatos dispostos pela paisagem. Para Furman (2005), a memória não é apenas temática do filme, mas constitui parte da própria estrutura, da sua composição. Isto é visível através do uso das imagens fotográficas e de arquivo a que o realizador recorre, dos recortes dos jornais e da utilização, à vez, da cor e do preto e branco para distinguir o tempo presente (a cores) do passado (a preto e branco), tal como num trabalho de memória. Mas talvez a escolha de Jean-Luc Godard por parte de Blaufuks possa ser explicada pelo carácter experimentalista do cineasta francês que, tal como Perec no domínio da literatura, se afirmou como um criativo prodigioso no cinema. De facto, o cinema experimental ou de *avant-garde* caracterizou-se por forçar as fronteiras ou os limites da representação, tendo como objectivo primeiro não tanto uma determinada coerência narrativa, mas um determinado valor formal e/ou estético (Kerner, 2011).

É possível que, para quem nunca tenha visto o filme original de Godard, não se aperceba, num primeiro momento, da falta do personagem principal eliminado por Blaufuks. Talvez sinta alguma *estranheza* no desenrolar da acção, com as personagens femininas que parecem entrar subitamente em monólogos intensos, agentes da polícia que procuram e perseguem alguém que ninguém parece conhecer, grandes planos a preto e branco sobre o trânsito e as ruas da capital francesa. São as mesmas ruas que fascinavam Georges Perec e que parecem traduzir uma certa obsessão do escritor pelos lugares parisienses. Em *Species of Spaces*²⁶ (incluído na antologia de John Sturrock) escreve:

I would like there to exist places that are stable, unmoving, intangible, untouched and almost untouchable, unchanging, deeprooted: places that might be points of reference, of departure, of origin: My birthplace, the cradle of my family, the house where I may have been born, the tree I may have seen grow (that my father may have planted the day I was born), the attic of my childhood filled with intact memories... Such places don't exist, and it's because they don't exist that space becomes a question [...] I have constantly to mark it, to designate it. It's never mine, never given to me, I have to conquer it. My spaces are fragile: time is going to wear them away, to destroy them. [...] To write: to try meticulously to retain something, to cause something to survive; to wrest a few precise scraps from the void as it grows, to leave somewhere a furrow, a trace, a mark or a few signs. (1997: 90-1).

26 No original: *Espèces d'espaces* (1974).

Esta obsessão pelo espaço, por *espèces d'espaces*, pode talvez ser explicada através de uma determinada consciência de perda e luto, na qual o espaço, o lugar, se torna instável, efêmero, porque dependente da memória. Perec parece convencido de que apenas a escrita, funcionando muitas vezes na sua obra como registo quase infundável de lugares e sítios, poderá salvar de uma eminente perda todos os lugares que o escritor conhece e que parecem estar destinados para sempre ao desaparecimento. Se a existência destes lugares depende da memória e se a memória está constantemente em risco de desgaste, importará seguramente, como observa Perec, escrever, registar, nomear, de forma a designar tais espaços e possibilitando algum tipo de traço, de evidência, da existência dos mesmos. Activando a memória através da escrita, Perec tenta lutar contra a perda inexorável destes lugares que é o mesmo que dizer, lutar contra a perda da sua história pessoal.

Há quem lhe veja na obra deixada um elogio à cidade natal, Paris, ao quotidiano²⁷, ao ínfimo, à memória dos dias, da infância, da guerra que lhe matou o pai, dos campos que lhe levaram a mãe e o empurraram – então criança de seis anos – para uma existência que escaparia para sempre ao anonimato. Em *La Disparition* (2011 [1969]) há alguém que desaparece e, na ausência da vogal e, intuímos o desaparecimento de algo mais, algo maior. Mãe (*mère*) e pai (*père*) que ao serem constituídos pela vogal *proibida* não podem figurar no texto. Sentimo-los (a eles - *eux*) e a todas as outras palavras e emoções com e excluídas, presentes nessa ausência que dá mote ao título do livro e que pode ser encarado como um eufemismo para a morte. É também este título aquele que figura num dos documentos oficiais, porventura, mais importante da vida de Georges Perec – o relatório emitido por parte do estado francês dando conta dos acontecimentos que levaram ao desaparecimento da mãe do escritor – um *Acte de Disparition*.²⁸

No trabalho criado por Blaufuks há todo um cuidado de edição, de forma a respeitar as influências do escritor francês, começando no título que o artista atribui ao vídeo (*A Bout d Souffl*), no qual retira a vogal e, tal como no subtítulo – I.Abs nc – insistindo assim, na *falta* ou na *falha* que o desaparecimento da vogal pressupõe. Na história de Perec alguém do sexo masculino desaparece. No trabalho de Blaufuks também. Aqui sabemos que o personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo está ausente. O nome Michel é constituído pela vogal e, logo, não pode aparecer, pelo menos fisicamente. Encontra-se fisicamente ausente, no entanto, parece encontrar-se *presente* em todo o excerto editado por Blaufuks. Esta presença é reforçada através das personagens que falam dele, que o procuram, que lhe sorriem. Mas também na fotografia de Michel que aparece (obliquamente) por breves momentos na primeira página de um jornal e nos anúncios electrónicos que, espalhados pelo nocturno da cidade, expõem

27 "In Perec [...] the quotidien (or 'le bruit de fond', 'l'infra-ordinaire', 'les choses communes') names this threatened and priceless sense of connection, which binds persons, acts, histories, and communities to each other, not in any fixed or predetermined pattern, but in that constantly fluid becoming that Perec called 'émergence.'" (Sheringham, 2006: 290).

28 A mãe de Perec foi deportada de Drancy para Auschwitz, onde terá sido gaseada. Não há, contudo, nenhum documento oficial que ateste a sua morte, pelo que as autoridades francesas viram-se obrigadas a emitir um *acto de desaparecimento*, isto é, um registo que a dá como desaparecida referindo a data de deportação (11 de Fevereiro de 1943) e o lugar de destino (Bellos, 1995 [1993]).

o seu nome. Estes vestígios, estas pistas, parecem dizer-nos que, apesar da sua erradicação, há uma memória que não pode ser ignorada ou uma ausência que de tão inquietante se torna presente.

Estas ausências parecem ser predominantes em trabalhos que lidam com a memória do pós-guerra, do pós-Holocausto, em artistas e escritores que se incluem numa denominada geração de pós-memória, como é o caso de Perec e do próprio Blaufuks. De acordo com Hartman (2002 [1996]), há uma recusa por parte dos escritores de segunda geração em proporcionar aos seus personagens uma memória, preferindo inculcá-los numa atmosfera em que a ausência domina. Para o autor esta “ferida de ausência” fala por toda uma geração do pós-guerra que perdeu a família e que “sofre por não ter sofrido o suficiente” (109).

Parece ser através de vazios, lapsos e silêncios que melhor se afigura uma representação genuína (ou mais honesta) do Holocausto. Talvez seja através de uma representação oblíqua, de um sombreado inquietante (Langer [1995], referindo-se a uma escrita depois de Auschwitz, fala mesmo de uma escuridão que não ofusca a catástrofe), que melhor se poderá aceder a um passado traumático. Artistas e escritores que tomam em consideração as aporias e as contradições do Holocausto como evento parecem partir de uma postura silenciosa quando trabalham este silêncio e ausência, furtando-se a qualquer tentativa de o ultrapassar e colmatar (Kerner, 2011).

Esta omissão é reivindicada por Henri Raczymow no seu conceito de *mémoire trouée* (1994), uma memória que é porventura ausente, mas sentida em todos os lugares depois de Auschwitz. O tipo de memória postulado por Raczymow caracteriza-se por conter uma falha particular radicada na consciência de uma dupla ausência: um vazio que diz respeito à identidade judaica, à ausência de um povo e de uma cultura, e um tipo de hiato na própria memória da *Shoah* (Nordholt, 2008: 45).

Uma dupla ausência, uma memória “esburacada” ou fragmentada parece distinguir a geração nascida depois da guerra. Raczymow (tal como outros escritores pós-memoriais) escreve precisamente sobre esta memória ausente, reflectindo sobre uma poética que exige silêncio e ausência: “My books do not attempt to fill in empty memory. They are not simply part of the struggle against forgetfulness. Rather, I try to present memory *as empty*” (1994, 104). Segundo Nordholt (2008), Raczymow afasta-se assim de uma poética realista que pretende representar, para abraçar uma poética da ausência. Edmond Jabès parece questionar precisamente esta ausência: “Et si le livre n’était que la mémoire infinie d’un mot manquant?” (*apud* Kaplan 2007: 104). Neste sentido, e remetendo-me novamente para *La Disparition* de Georges Perec, poderia também perguntar se o livro (ou a vida depois de Auschwitz) não é mais do que a memória infinita de uma vogal desaparecida?

Para estes escritores, os mortos são lembrados através da escrita: em vez de ser celebrada através de monumentos, a memória é feita por palavras e pela falta delas. Para Suleiman (2006), *W ou le souvenir d’enfance* é uma representação literária do que significa viver uma

infância marcada por um trauma, ao mesmo tempo que mostra os limites e contradições implicados na escrita desse mesmo trauma enquanto adulto. Segundo a autora, após a publicação deste livro, os temas recorrentes que Perec adoptou nas suas obras anteriores – ausências, desaparecimentos, mortes inexplicáveis, crimes violentos, erros de identidade, entre outros – parecem fazer agora, todo um terrível sentido, um sentido que a autora atribui à perda e trauma na infância. O livro é dedicado a E, a vogal que é erradicada em *La Disparition*, e que se lê *eux* (eles), evocando desta forma, aqueles, os pais, que desapareceram. Aqui, a escrita é feita obliquamente, marcada por pontos de suspensão, lapsos, ausências e desaparecimentos. Escreve o biógrafo de Perec:

The first reviews of *W or The Memory of Childhood* began to appear towards the end of May 1975. They all described Perec's work in respectful tones [...] *W* left most of its first readers bewildered and almost wordless. It had a special kind of reception amongst Jewish readers of Perec's own generation, many of whom had similar histories and were having similar difficulties in coming to terms, in early middle age, with absent memories of their own childhoods, spent under false names, in Catholic families, in hiding, and so on. But it would be some time before echoes of that reception reached the author. (Bellos, 1995 [1993]:563).

De acordo com Hirsch (2008), a geração pós-memorial acede aos eventos traumáticos do Holocausto através da lacuna e da ausência. Esta é uma geração de escritores (e artistas) que tem de lidar com uma memória fragmentada, incompleta, que lhe foi transmitida pelos pais e/ou avós, sobreviventes e/ou testemunhas do Holocausto. Se o Holocausto apresenta dificuldades narrativas, se esta narração difícil se centra e se caracteriza por ausências, vazios, hiatos, então será com estes buracos, intervalos e vazios que as gerações pós-memoriais terão que trabalhar (Frost, 2010), confirmando aquilo que Liliane Weissberg (2001) declara sobre este tempo, um tempo posterior ao Holocausto: “the Holocaust aesthetics no longer centers on the scream, but on its absence” (26). Neste caso, tanto Perec como Blaufuks, parecem usar a ideia de ausência de uma forma criativa e positiva. À sua maneira, eles preenchem o hiato, o intervalo e a ausência que caracteriza a pós-memória.

Georges Perec (em *W ou le souvenir d'enfance*) faz uma jornada ao passado – um passado que se encontra carregado de eventos indizíveis encontrados em lugares de memória. Para Perec, o lugar de memória onde o trauma se encontra encerrado corresponde a *W*, uma ilha perdida algures no Pacífico. Esta história alude, assim, a um lugar ou um país (*W*) e a um tempo ou passado (infância) fazendo evocar a frase com que L. P. Hartley inicia o seu *The Go-Between* (1953): “The past is a foreign country”. O passado será sempre um lugar estranho (*das Unheimliche*) cujo único acesso passa por manter ou activar uma memória dos acontecimentos. Se esses eventos do passado foram testemunhados por outros, se essa memória do acontecido for indirecta e mediada, então, há que proceder a um trabalho de memória que, tal como

um trabalho de detective, caracteriza-se pela recolha de evidências, de pistas, de vestígios do ocorrido de modo a produzir uma memória posterior; uma memória daquilo que não se viveu, uma pós-memória.

3. Um impulso de arquivo

Every passion borders on the chaotic, but the collector's passion borders on the chaos of memories.

Walter Benjamin²⁹

A obsessão de Georges Perec pelos “pequenos nada” do quotidiano, aquilo que ele irá designar de *infra-ordinaire*³⁰, torna-o particularmente sensível a um impulso de arquivo (Foster, 2004). Este impulso de arquivo é definido por Hal Foster (*op. cit.*) como um tipo de trabalho artístico pelo qual uma arte de arquivo tenta estabelecer ligações que podem ser encaradas como geradoras de ramificações sem fim ou como ligações rizomáticas.

De facto, o arquivo tem sido nos últimos anos objecto de interesse no mundo da arte (e poder-se-ia acrescentar da literatura) contemporânea. Para Enwezor (2008), a principal razão pela qual o arquivo adquiriu uma dimensão singular na arte contemporânea exercendo nesta um efeito fortemente apelativo para as práticas artísticas, nomeadamente para as artes visuais, diz respeito à própria natureza do arquivo, isto é, à sua tradicional associação com a memória (e com o esquecimento), e o interesse profundo que a arte hoje parece ter sobre a História e o passado.

Pode-se pensar no arquivo como uma espécie de fronteira em si mesma, um lugar onde se confrontam passado e presente, história e imaginação, um lugar onde os documentos esperam a interpretação de quem os lê. Este lugar apresenta paralelo com a definição que Harriet Bradley (1999) faz sobre o arquivo, entendendo este como “um repositório de memórias” a partir do qual se tenta recuperar o passado, incorporando-o em narrativas que possam apresentar e “re-presentar” as suas histórias (108, tradução minha). Para Gibbons (2007), a estratégia do arquivo para fins artísticos pode servir não apenas como mero repositório de informação, mas como ferramenta para uma memória colectiva, citando Arjun Appadurai que vê o arquivo como parte de uma tradição humanista, que pode ser pensado como um *corpus* de conhecimento/informação, animado por um espírito/alma de um povo ou da própria Humanidade (135). Esta ideia encontra-se próxima da noção do arquivo como algo que é instável e fluido, contrariando uma versão mais tradicional do arquivo rígido e estável, e aproximando-se das bases de dados digitais e de um arquivo digital. Se se considerar que as memórias são construídas, re-construídas, apropriadas e re-apropriadas, então serão caracteristicamente instáveis e dinâmicas, implicando a impossibilidade de um arquivo estável e rígido. Segundo Bradley (1999),

²⁹ (1992 [1955]:61).

³⁰ “[...] what is truly daily in our daily lifes, to the banal habits, settings and events of which these lives almost entirely consist. The infra-ordinary is what goes, literally, without saying.” (Sturrock, 1997: xii).

o arquivo continua a exercer um tremendo fascínio, mesmo nesta época de pós-modernidade e cepticismo, porque sugere a promessa de um tempo passível de ser recuperado.

O arquivo pode ser encarado, também, como uma espécie de cripta (Boulter, 2011) ou como um lugar onde se pode sonhar – “a place of dreams” para Steedman (1998: 67) –, porque oferece sempre a possibilidade da descoberta. Nas palavras de Mike Featherstone (2006): “[...] the archive is a place for dreams and revelation, a place of longing where the world can turn on the discovery of an insignificant fragment: a place for creating and re-working memory.” (594).

É justamente neste trabalho de memória (Kuhn, 2010) que Blaufuks parece encontrar o seu lugar como um (artista)arquivista da memória. De uma memória privada que se constrói sobre uma memória pública, numa intersecção entre o público e o privado e assumida inteiramente pelo fotógrafo português: “É essa a linha do meu trabalho que me interessa mais: onde se encontram e se esbatem o público e o privado. O arquivo aí é fundamental.” (Blaufuks em entrevista a Juergens, 2007: s/p).

Na fotografia que serve de mote ao trabalho *Terezín* (2010), a porta aberta pode também servir de metáfora para aquilo que Blaufuks (2008: 9) define como o “arquivo incompleto” e que, segundo o artista, caracteriza o seu trabalho. Da mesma forma, em *Austerlitz* (2002 [2001]), o arquivo é sempre um arquivo incompleto (Long, 2007) e isto encontra-se patente no final do livro, na narrativa que fica em aberto com a descrição da busca do seu protagonista pelo pai, levado por fragmentos do passado encontrados num arquivo parisiense. Este arquivo incompleto pode também implicar a ideia de um arquivo orientado para o futuro (Derrida, 1995) e, deste modo, a sua conclusão ou completude não é possível. Se Blaufuks, referindo-se à imagem encontrada no livro de Sebald, a considera como uma metáfora do seu trabalho artístico, importa então reflectir sobre o papel do artista que assume assim a função de arquivista.

“Imagem e escrita. Deslocação e memória. Serão estas as razões do meu trabalho, as bases da minha pesquisa. Esta pesquisa é poética.” (Blaufuks, 2008: 21). Será um arquivista também alguém que pesquisa? Alguém que selecciona, que procura, que escolhe? Blaufuks comenta que, ao contrário de um coleccionador, um arquivista não tem escolha: “Um arquivo não é uma colecção, porque um coleccionador escolhe e um arquivista não tem escolha possível.” (2008: 21). Mas um coleccionador não será também um arquivista? Talvez possa ser as duas coisas. Walter Benjamin (1992 [1955]) em “Unpacking My Library”³¹, traça a sua descrição de um coleccionador, dando como exemplo um coleccionador de livros. Para o autor, um dos aspectos mais importantes no coleccionador é a relação que este tem com o objecto, uma relação que é de posse. Para Abbas (1988), esta relação de posse pode ser encontrada também no escritor, articulando uma possível comparação entre o coleccionador e o objecto, e o escritor e a imagem. Segundo o autor, é possível estabelecer um conjunto de paralelos entre o coleccionador e o escritor a partir dos textos de Walter Benjamin. A relação de posse do objecto é importante,

31 No original, “Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln”. Todas as referências a este texto serão a partir da tradução inglesa.

porque é através da posse do objecto que o coleccionador domina a experiência, enquanto o escritor possui a experiência através da imagem. Esta imagem literária é exemplificada em Benjamin através de Proust e de Baudelaire (Abbas, 2008). A imagem proustiana é uma imagem que não fixa a experiência mas que permite que ela se revele, tal como a memória se revela. De acordo com Abbas (*op. cit.*), a relação do escritor com a imagem é importante para compreender a posição do coleccionador relativamente ao objecto.

Na descrição do coleccionador de livros que Benjamin faz em “Unpacking My Library”, explica-se as várias formas de adquirir um livro desejado. Por trás destes meios existe sempre um método, uma tática ou uma determinada maneira de fazer a coisa, com regras, tempos e consequências. Ora, para Abbas (*op. cit.*), esta estratégia pressupõe também, tal como na imagem literária proustiana, uma espécie de revelação pois permite o desvendar de um processo. Segundo o autor, o coleccionador e o escritor têm também em comum o facto de ambos confrontarem a história cultural através de um acumular de “tesouros” do passado. A figura do *trapeiro* é a combinação perfeita, para Abbas (*op. cit.*), da atitude do escritor e do coleccionador para com a história cultural:

Of this figure, Baudelaire writes: “Here we have a man who has to gather the day’s refuse in the capital city. Everything that the big city threw away, everything it lost, everything it despised, everything it crushed underfoot, he catalogues and collects”. (231).

Nesta conjunção entre o coleccionador de Benjamin e o escritor que lida com a memória e o esquecimento como Proust, é talvez possível pressentir a própria figura de Blaufuks como artista, um artista-arquivista que colecciona (entre outros objectos, diários) e que produz livros, um escritor da imagem que tal como o trapeiro de Baudelaire, parece aproveitar aquilo que a história rejeita (recordar), o que se encontra perdido (no arquivo), e que cataloga e colige. Como o próprio afirma: “Coleccionar, arquivar, registar, catalogar.” (Blaufuks, 2008: 23). Bilhetes de metro, de cinema, revistas antigas, postais, aquilo a que chamaríamos “lixo”, “tralha”, e que faz do fotógrafo português um respigador de imagens. Já um respigador de palavras parece ser o caso de Perec, um trapeiro de pequenos nada e que funcionam como objectos de memória, como *souvenirs*, que parecem servir de catalisadores do processo mnésico. Perec “colecciona” não no sentido material do termo, mas através da escrita que, *perecquiiana*, se faz do uso de pedaços do quotidiano, de coisas (o seu primeiro livro intitular-se-á precisamente *As Coisas*³²) e que lhe garantirá a alcunha de “Proust da sucata” (Barroso, 2011).

A própria noção de arquivo encontra-se intimamente ligada à ideia de memória, não só porque, segundo Brockmeier (2010), o arquivo é a metáfora mais usada desde a Antiguidade para descrever a memória, como diz respeito a uma ideia de intersecção entre o público e o privado. De facto, segundo Derrida (1995), a origem etimológica da palavra *arquivo* remonta

32 *Les Choses: Une histoire des années soixante*, no original, foi publicado em 1965.

a *Arkhé* que contém (secretamente) dois princípios, um de começo e outro de comando. Um começo para a história e para o conhecimento, e de comando implicando autoridade e lei. Derrida refere que a palavra *Arkhé* para comando foi originada das palavras gregas *Arkheion* e *Archons*. Enquanto os *Archons* corresponderiam à figura de magistrados, aqueles que tinham como responsabilidade a lei e a autoridade, o *Arkheion* seria a casa destes magistrados e o lugar onde guardariam os documentos necessários e oficiais. Desta forma, parece ser aqui que o público se cruza com o privado, uma vez que é na casa privada do magistrado que são guardados os documentos públicos. De acordo com Derrida, é também função destes magistrados o dever de interpretar tais documentos, tornando esta figura responsável não só pela guarda dos documentos públicos, como pela sua interpretação, tornando-o produtor de conhecimento.

Para Frost (2010), esta ligação entre público e privado inerente à palavra arquivo assume uma maior importância se comparada com a própria posição do agente de pós-memória que está situado numa espécie de charneira, entre as suas memórias privadas e os registos públicos do Holocausto, fazendo com que, por exemplo, os escritores pós-memoriais (pelo menos aqueles que Frost analisa em *Recent Literatures of the Holocaust*) escrevam privilegiando um movimento que segue do privado para o público. Isto é tão mais importante se considerarmos o autor de pós-memória também, tal como o *Archon*, responsável pela guarda da memória pública (respeitante ao Holocausto) e pela sua interpretação (salvaguardado pela distância temporal da sua segunda e/ou terceira geração), tornando-o ao mesmo tempo, produtor de conhecimento, desta feita, produtor de pós-memória. Assim, uma memória privada que se constrói e reconstrói a partir da memória pública pode ser interpretada como uma pós-memória porque (re) constituída a partir de eventos, experiências e memórias familiares, a partir das “family frames” de Marianne Hirsch (2012 [1997]), mas também a partir das memórias públicas e colectivas que, neste caso, dizem respeito ao Holocausto. Experiências, eventos e memórias que são procurados e/ou encontrados por Blaufuks e registados no seu arquivo pessoal e artístico.

Se entendermos o arquivo como um conjunto de documentos potencialmente infinito, o arquivo como uma reificação da memória através dos vestígios documentais, então, utilizar o arquivo no processo artístico para produzir pós-memória significa combinar criativamente os vestígios encontrados impedindo a morte no arquivo. Tenta-se manter vivo como memória aquilo que se arrisca a existir apenas como história.

Blaufuks admite que se sente obrigado a escolher, é angústia o que sente quando escolhe qual o rosto, qual a história que resgatará da escuridão do século XX, e qual o rosto que continuará obscurecido: uma angústia da escolha. Enquanto for inevitável a escolha, haverá sempre rostos, vozes e histórias por contar, por escutar e lembrar. Esta parece ser assim uma espécie de missão para Blaufuks: resgatar da penumbra do arquivo (da História), as vidas e as pequenas histórias que ficaram por contar.

[...] nunca conseguimos abranger o número total de imagens disponíveis. Aconteceu-me com o *Sob Céus Estranhos*. Enquanto estava a olhar para as fotografias dos refugiados senti essa angústia da escolha: não se pode utilizar tudo e por isso tem de se escolher e, ao fazê-lo, senti-me um pouco como os polícias que escolhiam as pessoas. Mas eles não escolhiam pelas caras, de facto, escolhiam por sistema, escolhiam por regra, escolhiam por lei, escolhiam por absurdidades. Na fotografia, é um pouco ao contrário, escolhem-se caras porque há um olhar ou uma expressão, mas é sempre uma escolha. [...] o facto de o filme ter passado na íntegra, também é uma recusa dessa escolha. Sei que isto é muito simbólico, mas metaforicamente está-se a dar uma segunda vida àquelas caras. Eram rostos que estavam encerrados num arquivo há anos e de repente vêm à tona, são vistos! E obviamente são apenas imagens, são apenas – nem sequer sombras são – pálidas referências das pessoas que foram, mas este olhar é também o máximo que se lhes pode devolver. Uma fotografia é um espelho com memória. Portanto esta escolha tem inerentemente a ver com memória. E, neste caso, com a falta de memória que existe destas pessoas, porque, na verdade, foram grupos de pessoas, foram famílias inteiras que desapareceram e não fica ninguém para as recordar. (Blaufuks, 2008: 45).

Estas histórias resgatadas do arquivo do passado e transformadas em objectos artísticos evocam, também, o trabalho do artista francês Christian Boltanski. Contudo, e diferentemente de Blaufuks, Boltanski usa um elevado número de fotografias de rosto, fazendo com que as suas instalações, os seus altares, transmitam, ao mesmo tempo e paradoxalmente, uma impressão de anonimato e um reconhecimento individual por parte do observador. Tal como na exposição *Tower of Faces*, discutida na primeira parte desta tese, o observador consegue traçar paralelos com a sua própria história familiar, graças à ideia de álbum fotográfico de família, que parece aproximar grande parte dos trabalhos visuais da pós-memória. O facto de Boltanski utilizar muitos rostos permite-lhe, porventura, não sentir o mesmo tipo de angústia que parece ter invadido Blaufuks quando, no processo do seu trabalho, se viu obrigado a escolher fotografias de pessoas para figurar publicamente nos seus trabalhos. Por causa da sensação de estar a duplicar a rejeição feita pelas autoridades portuguesas aos inúmeros judeus estrangeiros que pediram visto, por altura da Segunda Guerra Mundial, acontecimentos documentados em *Sob Céus Estranhos* (2002), Blaufuks cria o trabalho *Rejected* (2002), onde figuram todas as fotografias das pessoas que o artista não incluiu naquele trabalho. Da mesma forma, perante os inúmeros rostos presentes no filme *Theresienstadt* (2007), dos quais apenas alguns foram seleccionados para figurar fotograficamente, primeiro na exposição do Centro Cultural de Belém (Lisboa), e depois no livro *Terezín* (2010), o artista português acaba por desacelerar o falso documentário de modo a, entre outras coisas, poder ser possível visualizar todos os rostos filmados. De ambas as vezes, Blaufuks consegue não excluir nenhuma das pessoas cujo nome e cuja fotografia encontrou no arquivo. É desta forma que o artista português consegue revelar muitas das histórias que se arriscavam a permanecer esquecidas e silenciadas nesta espécie de arquivo infinito da história:

Nas fotografias de Terezín estou de facto, a escolher caras, o que é horrível. Com o filme, temos a possibilidade de não fazer escolhas, pois está lá tudo. Não sei explicar porquê, mas é importante. Talvez se relacione um pouco com o trabalho do Boltanski. Ele não escolhe dez caras; escolhe trezentas. (Blaufuks em Juergens, 2007: s/p).

Segundo Enwezor (2008), Boltanski questiona a ideia do arquivo como fonte de conhecimento do passado, explorando a fotografia não só como um instrumento da memória, mas também como fonte de perturbação dos limites entre memória pública e memória privada. Para Enwezor, a forma de Boltanski lidar com os acontecimentos nefastos do Holocausto passa pelo resgate de pessoas anónimas, crianças, homens, mulheres, retratadas em instantâneos fotográficos – *snapshots* – para figurarem publicamente sob a forma de altares, monumentos em instalações artísticas que parecem meditar sobre a própria memória pública: “The collectivized archive becomes a mnemonic reflection on history, building on the anonymity of individual lives to illuminate a kind of generalized singularity, but one nonetheless subordinated to the discourse of a group, a community.” (32). Estas peças artísticas “de arquivo” são feitas de fotografias e de materiais pessoais, embora nem todos estes materiais tenham uma proveniência genuína fazendo com que os seus trabalhos se encontrem num limiar entre ficção e autenticidade (Gibbons, 2007), lembrando a atmosfera enigmática encontrada nos livros de Sebald, onde a escrita é intercalada com imagens pouco claras que contribuem para uma incerteza sobre a ficção do relato. Em 1971, na instalação *Album de photos de la famille D. 1939–1964*, Boltanski utilizou fotografias de pessoas para contar uma história que, no entanto, pode ser real ou ficcionada. Outra prática do artista francês, e que pode ser encontrada também na literatura sebaldiana, diz respeito às manipulações das imagens fotográficas utilizadas. Enquanto Sebald utiliza invariavelmente fotografias a preto e branco, parecendo fotocópias ou fotografias pobremente impressas, Boltanski altera as dimensões das mesmas tornando-as mais desfocadas.

Tanto Sebald como Boltanski parecem partir de um arquivo informal para produzir um outro tipo de arquivo que perturba as fronteiras do fictício e do verdadeiro. Este jogo entre o que é fictício e o que é real é exposto na composição que Blaufuks faz dos fragmentos do falso documentário de propaganda nazi *Theresienstadt*. Aqui, Blaufuks resgata as memórias dos rostos que passaram pelo antigo campo de concentração, uma massa anónima que a distância da imagem do arquivo (traduzida pela fotografia de Reinartz/Blaufuks) sublinha.

Para Hal Foster (2004), o impulso de arquivo manifesta-se através de uma reutilização de determinados ícones ou materiais presentes na cultura de massas, no imaginário popular, habitualmente imagens. Mas o contrário também pode suceder, e o artista-arquivista invocará imagens ou materiais menos conhecidos, porventura mais privados, naquilo que refere como “conhecimento alternativo ou contra-memória” (4; tradução minha). Desta forma, há uma releitura de materiais pré-existentes, colocando em causa noções de autoria e de apropriação, como perturbando quaisquer leituras que possam ter ocorrido previamente. *Terezín* (2010) só

é possível a partir da fotografia encontrada no livro de W. G. Sebald. É a fotografia de Blaufuks, semelhante àquela encontrada em *Austerlitz*, que figura na capa de *Terezín*. Parece haver, assim, uma intenção de “decalcar” um trabalho a partir de um outro, obedecendo ao impulso de arquivo, uma vez que, Blaufuks agarra num objecto já criado para ilustrar ou acrescentar algo. Também parece informar-nos que há um passado que continua a fazer-se sentir no presente.

De acordo com Long (2007), as personagens sebaldianas são fascinadas pelas práticas arquivísticas, passando não só um tempo considerável em “lugares de arquivo” como bibliotecas, museus e galerias, como manifestando interesse por colecções, mapas, inventários, álbuns, diários e fotografias, entre outras práticas de arquivo. A literatura de W. G. Sebald trai assim um interesse profundo pelos processos de arquivo e por lugares onde os vestígios do passado foram preservados através de uma prática arquivística. Em *Austerlitz*, o protagonista parece substituir a sua ausência de memória por um conhecimento enciclopédico sobre a arquitectura do século XIX, ou seja, substitui a memória dos seus primeiros anos por um arquivo (Long, 2007). E é através do arquivo (em Terezín e em Praga) que irá tentar reconstituir as suas memórias e a sua identidade.

O impulso de arquivo presente em alguma da arte e literatura contemporâneas encontra-se, segundo Foster (2004), relacionado com uma tentativa de coligir, coleccionar ou recolher traços e fragmentos do passado, tornando-os presentes e ligando-os à figura do arquivo. Por outro lado, o arquivo como método de produção artística e literária no qual se converge uma esfera privada e pessoal e uma dimensão pública possibilita uma forma de criação que, se usada no contexto da pós-memória, permitirá uma materialização da transmissão da memória do acontecido ultrapassando as fronteiras do círculo familiar pós-memorial.

A utilização do arquivo como metáfora ou como instrumento de trabalho pelo escritor e/ou pelo artista parece servir como meio de chegar a um passado que não pode ser acedido directamente. Mas também pode ser pensado como forma de chegar ao eu, a um conhecimento auto-revelador.

De facto, em *Austerlitz* (2002 [2001]), a temática do arquivo é uma constante. Aqui, o arquivo é representado, não através de um conjunto de documentos preparados para ser analisados, mas por uma série de documentos isolados e colocados ao longo do percurso de *Austerlitz*, como se, de sinais de trânsito (de aviso) se tratasse. Para Dreyfus (2012), há imensos documentos em *Austerlitz* que esperam ser lidos, materiais antigos, poeirentos e carregados de revelações difíceis. Contudo, as bibliotecas, os arquivos, os museus, todos os espaços que poderiam facilitar esta leitura e esta revelação, estão permanentemente fechados, em ruínas ou condenados. Segundo Hills (2012), a comparação entre as duas bibliotecas parisienses é a forma que Sebald encontra de relacionar o arquivo, a memória, a arquitectura e a leitura através do texto e da imagem. A Biblioteca Nacional de Paris fecha para dar lugar a uma nova, num outro edifício e numa outra zona da cidade. Esta biblioteca recém-criada ostenta agora o nome de um antigo presidente francês e a sua localização coincide com o mesmo sítio onde

cinquenta anos antes se juntaram os judeus parisienses para serem expropriados dos seus pertences, antes de serem enviados para os campos. Austerlitz descobre tudo isto depois de se deparar com um aviso de “encerrado” na porta da biblioteca antiga. Através do seu imponente edifício e das suas salas de leitura, a nova biblioteca parece querer humilhar e atrapalhar os leitores que desejam investigar documentos antigos (como é o caso de Austerlitz) e, assim, impedir o processo de evocação do passado: “The library is presented as a manifestation of the increasingly importunate urge to break with everything that bears living connection to the past.” (*op. cit.*: 74). A dificuldade colocada no acesso aos documentos impede o conhecimento por parte de Austerlitz do seu passado e da sua identidade.

No livro de Sebald, a imagem que o escritor insere, pouco depois da descrição da nova biblioteca e da sua comparação com a antiga, onde os leitores não eram encarados como suspeitos, é a fotografia que dará origem ao trabalho *Terezín* de Daniel Blaufuks. De acordo com Hills (2012), esta imagem (de Dirk Reinartz) evoca uma outra que pode ser encontrada pouco depois do início do livro, uma fotografia de um escritório (o de Austerlitz) desarrumado, pequeno, sem janela, a abarrotar de dossiers e ficheiros, e que contrasta fortemente com a organização e arrumação deste novo escritório. Para a autora, a desarrumação do escritório anterior denuncia a humanidade que o torna habitável e expõe a crueldade e a violência patente na arrumação do espaço que se encontra à nossa frente e que, de acordo com o texto, suspeitamos tratar-se de um lugar em Theresienstadt. É desta maneira que Sebald associa a ordem da biblioteca nova com a inumanidade do zelo organizacional da máquina nazi (Hills, 2012). A fotografia de Reinartz representa, precisamente, este lugar de destruição que integra também a noção de arquivo [postulado por Derrida (1995)], onde a seriação dos documentos relativos à população do campo de Theresienstadt não pretende preservar a sua memória, mas eliminar cada um destes indivíduos da memória. Neste caso, o arquivo é um instrumento de objectificação do indivíduo que é classificado e catalogado. Não será por acaso que em *O Arquivo, The Archive*, Blaufuks (2008) insere uma imagem de uma máquina da IBM. É sabido que esta empresa, entre outras, colaborou na catalogação dos extermináveis.

Desta forma, é especialmente interessante que os mesmos artistas pertencentes a uma geração pós-memorial, identificados com uma urgência em recordar e re-memorar os eventos experienciados pelos seus familiares no contexto do Holocausto, utilizem o arquivo como ferramenta de trabalho contrariando este seu aspecto mais destrutivo e violento. Para Frost (2010), o impulso de arquivo exibido pelos artistas e escritores de pós-memória enfatiza o efeito e a importância que o passado detém sobre o presente.

Uma definição de arquivo que parece muito pertinente neste contexto é precisamente aquela que Steedman (1998: 67) oferece: “[...] a name for the many places in which the past (which does not now exist, but which once did actually happen; which cannot be retrieved, but which may be represented) has deposited some traces and fragments, usually in written form”. Para esta autora, aquele que procura no arquivo, que trabalha no e/ou sobre o arquivo, procura

aquilo que pode relacionar-se com a sua identidade. Contudo, esta procura pode arriscar-se a ser vã, dado que a própria busca, ou melhor, o processo de busca irá inexoravelmente alterar o objecto que era previsto encontrar, o que torna esta procura impossível de terminar ou de ser bem sucedida. Talvez uma das procuras (impossíveis) num arquivo tenha a ver com a própria questão do Holocausto. Talvez algo no arquivo permita explicar como é que algo assim pode ser evitado no futuro, remetendo-nos, mais uma vez, para o arquivo (incompleto) de Derrida (1995: 36). Para este autor, o arquivo não se refere apenas ao passado, mas também a um futuro: “It is not a concept dealing with the past that might already be at our disposal or not at our disposal, an archivable concept of the archive. It is a question of response, of a promise of a responsibility for tomorrow.” Parece pois, ser esta a função ou a responsabilidade de um artista-arquivista como Blaufuks, traduzindo a convicção de Hirsch (2001), de que apenas nas gerações seguintes àquelas que vivenciaram o horror dos campos e das perseguições nazis, é que o trauma pode ser testemunhado e, neste caso, trabalhado através da arte.

Considerações Finais

A obra artística de Daniel Blaufuks obedece claramente aos pressupostos do trabalho de pós-memória postulado por Marianne Hirsch. Esta certeza assenta nas várias características que o trabalho de Blaufuks manifesta e que coincidem com as particularidades atribuídas ao conceito de pós-memória:

- um olhar retrospectivo que contextualiza um presente inerente à definição de pós-memória e que o artista visual português traduz através das suas instalações, dos seus trabalhos fotográficos e em vídeo e dos seus livros;

- a estratégia de manipular, re-fotografar e/ou re-filmar imagens que não são da sua autoria ao mesmo tempo que contrapõe imagens do seu arquivo pessoal com imagens públicas, num re-memorar do passado que é actualizado no presente;

- o interesse demonstrado pelas “pequenas histórias”, as histórias de vida de pessoas anónimas, vítimas de um dos maiores crimes do século XX e que se materializam, na obra do artista português, num apelo à memória do seu nome e/ou rosto reconhecendo-lhes a sua existência;

- uma investigação do passado que leva Blaufuks a fazer um trabalho de detective recolhendo indícios, pistas e fragmentos de histórias que se pretendem descobrir e revelar;

- a utilização da imagem para contar uma história e/ou o uso da escrita para dobrar a imagem, construindo na ausência da memória uma memória da memória.

De facto, são os próprios elementos que servem de alicerce ao trabalho pós-memorial – memória, fotografia e família – que cimentam o percurso de Blaufuks. O seu impulso para contar histórias encontra-se relacionado com um conhecimento adquirido num contexto familiar fortemente marcado pelos acontecimentos catastróficos que fazem parte da história colectiva do século XX. Um re-contar que se associa a arquivos de imagens e de biografias públicas e anónimas, que afectam a forma como o artista transmite as suas memórias. Uma transmissão que tem subjacente a intenção de alcançar o maior número de ouvintes, tenham ou não ligações directas com os acontecimentos que se fazem associar à transmissão intra ou transgeracional defendida por Hirsch do trabalho pós-memorial. Blaufuks consegue passar o conhecimento e informação incluídos nas memórias transmitidas, assegurando o seu lugar enquanto elemento de uma geração pós-memorial, ou seja, uma geração que, efectivamente, se encontra num espaço de charneira, sentindo a urgência de transmissão dos eventos traumáticos vividos pelos seus antepassados. Esta representação não passa pela encenação ou narração do sucedido, mas antes pela experiência do que significa viver com quem testemunhou, com quem sofreu os eventos traumáticos. Atenta-se ao que aconteceu depois do evento, trabalhando com fragmentos e fantasmas. Por outro lado, o artista português assume-se como alguém que produz uma “memória de uma memória de uma memória”, ligando as memórias dos seus

avós maternos às suas numa cadeia de transmissão por onde faz circular imagens, objectos, lugares, espaços e tempos, passíveis de serem codificados em fotografia e palavra. É deste modo que a transmissão inter-geracional do trauma se realiza, actualizando, na terceira geração, o trauma por resolver do sobrevivente do Holocausto, um trauma que pode assumir a imagem de uma ferida, de uma ausência ou de uma constante sensação de desenraizamento.

Neste trabalho de memória com todas as suas implicações exploratórias e arqueológicas, o artista encontra espaço para uma reformulação de conceitos como os de família, lar, perda, história e o que significam todas estas concepções para si mesmo. Como pessoa, como neto, como indivíduo, como alguém que parece habitar um lugar sem fronteiras, isto é, alguém que vagueia de forma a coleccionar o máximo possível de imagens que possam traduzir todas as sensações e histórias que necessitavam, à partida, dessa deambulação para serem extraídas da memória do artista. São histórias que podem surgir de objectos encontrados, de lugares carregados de história, de livros lidos, de canções ouvidas, de filmes de infância, histórias convertidas em fotografia e transmitidas a quem esteja disposto a ver/ler/ouvir, se não para decifrar as intenções de Blaufuks então para inspirar novas narrativas. Aqui o texto e a palavra são essenciais para compreender o percurso do fotógrafo português. Esta é uma produção artística apoiada na literatura, principalmente numa escrita que invoca aquilo que mais toca e se liga às preocupações de Blaufuks: o exílio, o Holocausto, a injustiça, a perda, as memórias, o arquivo. Não será coincidência que dois dos escritores que mais influenciam a obra do artista visual português façam parte de uma geração pós-memorial. São os três movidos por inquietações semelhantes que a ideia de pós-memória permite elucidar. E é este o ponto fulcral desta dissertação. Perceber até que ponto o constructo elaborado por Hirsch possibilita a análise de uma obra artística assinada por alguém que faz parte de uma geração definida e distinguida pela sua relação com acontecimentos que transformaram para sempre a percepção sobre a modernidade, a civilização, a tecnologia, a psicologia humana.

Ao utilizar o conceito de pós-memória como ferramenta de análise da obra artística de Blaufuks, tendo como exemplo alguns dos seus mais elaborados trabalhos, a conclusão a que se chegou confirma a relevância deste termo. Por outro lado, foi possível conciliar o postulado teórico do trabalho de pós-memória com algumas definições concebidas por outros autores e que também são manifestas no trabalho do artista português. Destas destacam-se o “impulso de arquivo” formulado por Hal Foster e que coincide com um certo modo de articular a experiência, a história e a colecção com formas de expressão artística que sublinham a memória e o esquecimento. Outra ideia que parece muito próxima da produção artística analisada é o conceito de “trabalho de memória”, entendido por Annette Kuhn como um necessário questionamento do passado, re-contextualizando e reformulando eventos e histórias ocorridos. Ambas as definições permitem enquadrar e aprofundar o trabalho de pós-memória, potenciando o seu uso e abrangência.

Há, contudo, certos aspectos da formulação de Hirsch que carecem de maior desenvolvimento. Um destes aspectos diz respeito à transmissão do trauma, que revela ainda alguma fragilidade teórica. Uma objecção que se pode fazer a esta teoria assenta, em parte, na definição lata que Marianne Hirsch dá acerca dos sobreviventes do Holocausto. A heterogeneidade das suas experiências, principalmente em sobreviventes que conseguiram emigrar a tempo para um local seguro, como no caso dos avós de Blaufuks, pode fazer distinguir o tipo de trauma que será transmitido. O facto de a autora não aprofundar mais esta questão pode levantar alguns problemas sobre a severidade do trauma que é recebido pela geração da pós-memória. Empiricamente, não há elementos suficientes para afirmar, sem margem para dúvidas, que Daniel Blaufuks, enquanto artista pós-memorial, trabalha a partir do trauma supostamente recebido através dos avós. No entanto, é possível perceber que existem determinadas temáticas e imagens relacionadas com a experiência difícil dos avós que surgem recorrentemente nos seus trabalhos, permitindo a inferência de, senão um trauma pós-memorial, algo próximo de uma ferida ou de uma falta, de uma sensação que inquieta e que incita o artista a expressar essa mesma ferida. Outra limitação teórica do trabalho de pós-memória diz respeito à diferença entre as experiências dos descendentes de vítimas e vitimizadores. Embora Hirsch declare que existe uma distinção entre ambos os casos, não desenvolve o assunto ou fornece mais pistas de esclarecimento. Também não foi possível perceber se existem diferenças entre a produção pós-memorial de segunda geração e a de terceira geração pós-memorial. Para averiguar esta questão seria necessário uma abordagem mais específica do que foi possível no presente trabalho, que teve como estudo de caso e como objecto principal o trabalho artístico de um elemento de terceira geração. De qualquer modo, e embora, a análise feita a alguns artistas e escritores pertencentes a uma segunda geração tenha sido complementar ao estudo do trabalho de Blaufuks, as impressões apontam para várias analogias entre ambas as gerações.

As limitações encontradas não são suficientes para desvalorizar a pertinência do conceito de pós-memória ou a sua eficácia instrumental na análise de determinadas obras artísticas. Para além de todas as vantagens na aplicação desta formulação teórica importa também salientar o seu aspecto ético e humanista, especialmente quando estende a sua área de abrangência para outros indivíduos que não têm ligações directas aos eventos traumáticos, fazendo da pós-memória um conceito capaz de aproximar pessoas diferentes unidas numa sensibilidade comum. Este é um conceito que oferece a percepção de algo muito válido e fundamental para a própria condição humana: a identificação empática com o sofrimento do outro. Neste reconhecimento abre-se espaço para um confronto com a memória. Tenta-se evitar, não só, uma repetição dos acontecimentos traumáticos, como a passagem destes eventos e, principalmente, das suas consequências, para uma história que tudo destrói e que acelera o esquecimento.

O trabalho da pós-memória mantém as memórias “vivas” e faz sublinhar o lugar das manifestações artísticas e literárias como condição e expressão de uma transmissão contínua da memória.

Índice de Reproduções

Parte I – A construção da pós-memória

Fig. 1 – *Tower of Faces*. US Holocaust Memorial Museum. © Timothy Hursley. Imagem retirada de <http://www.ushmm.org>

Fig. 2 – *Tower of Faces*. US Holocaust Memorial Museum. © Alan Gilbert. Imagem retirada de Hirsch (1996): 670.

Fig. 3 – Yaffa Eliach Shtetl Collection. © US Holocaust Memorial Museum. Imagem retirada de Hirsch (1996): 671.

Fig. 4 – Combo (*let me be your*) teddy bear. © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks e Lopes (2004): s/p.

Fig. 5 – Combo *oh no no*. © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks e Lopes (2004): s/p.

Fig. 6 – *Um dia perfeito (em Coimbra)*. © Daniel Blaufuks, 2003. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Fig. 7 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 16.

Fig. 8 – © Edições 70. Imagem retirada de Barthes (1975): 11.

Fig. 9 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.

Fig. 10 – *Um pouco mais pequeno que o Indiana*. © Daniel Blaufuks, 2006. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Fig. 11 – *Monument*, black and white photographs, metal frames, light bulbs, wire. © Christian Boltanski, 1985. Imagem retirada de Altomonte (2009): 11.

Fig. 12 - *Your Golden Hair, Margarete*. Oil, emulsion, straw on canvas 51 3/16 x 67 inches (130 x 170 cm). © Anselm Kiefer (1981). Imagem retirada de Gibbons (2007): 84.

Fig. 13 - *Sulamith*. Oil, acrylic and straw on canvas, with woodcut 114 3/16 x 145 11/16” inches (290 x 370 cm). © Anselm Kiefer, 1983. Imagem retirada de Gibbons (2007): 86.

Fig. 14 – *Occupations*. © Anselm Kiefer, 1969. Imagem retirada de Liss (1998): 97.

Fig. 15 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1990]): 184.

Fig. 16 – *Buchenwald*. © Margaret Bourke-White, 1945. Imagem retirada de Hirsch (2001): 10.

Fig. 17 – *The First Maus*. © Art Spiegelman, 1972. Imagem retirada de Hirsch (2001): 11.

Fig. 18 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.

Fig. 19 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.

Fig. 20 – © Art Spiegelman. Imagem retirada de Spiegelman (1996 [1973]): 4.

Fig. 21 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.

Fig. 22 – © Art Spiegelman. Imagem retirada de Spiegelman (1996 [1973]): 100.

Fig. 23 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.

Fig. 24 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.

- Fig. 25 – © Art Spiegelman. Imagem retirada de Spiegelman (1995 [1986]): 5.
- Fig. 26 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 132.
- Fig. 27 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 127.
- Fig. 28 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 29 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 30 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 31 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 32 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 33 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 34 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 35 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 36 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 37 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 38 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 39 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 40 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 41 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 42 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 43 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 44 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 45 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 46 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 47 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 48 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 49 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 50 – *Memory Landscapes (Shoah)*. © Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Parte II – A escrita dobra a imagem

Fig. 51 – *Sobre o Infinito*. © Daniel Blaufuks, 2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Fig. 52 – “Endless End” (vídeo) integrado na exposição *Sobre o Infinito*. © Daniel Blaufuks, 2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Fig. 53 – © Dirk Reinartz, 1995. © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 396-7.

Fig. 54 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 55 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 56 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 57 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 58 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 59 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 60 – *O Ofício de Viver*. © Daniel Blaufuks, 2010. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Fig. 61 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 62 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 63 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 64 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p. © Dirk Reinartz, 1995. © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 396-7.

Fig. 65 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 66 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 67 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 68 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 69 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 70 – © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 328-9.

Fig. 71 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 72 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.

Fig. 73 – © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): capa.

Fig. 74 – *Réserve: Détective III*. Wooden shelves with cardboard boxes, photographs, stories, and twelve black lamps. © Christian Boltanski, 1987. Imagem retirada de van Alphen (2001): 59.

Fig. 75 – *Sans-Souci*, Frankfurt am Main and Cologne: Portikus and Walther König, 16 pp., black and white illustrations, two thousand copies. © Christian Boltanski, 1991. Imagem retirada de van Alphen (2001): 60.

- Fig. 76 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 77 – Getty Images, *Life*. © Robert Capa, 1944.
- Fig. 78 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 79 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 80 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 81 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 82 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 83 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 84 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 85 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 86 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 87 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 88 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 89 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p.
- Fig. 90 – © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): capa.
- Fig. 91 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2012): 96.
- Fig. 92 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (1999 [1990]): 79.
- Fig. 93 – *Álbum Nr. 96* da série *O Arquivo*. © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks, 2008:36.
- Fig. 94 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 22.
- Fig. 95 – *Álbum Nr. 13* da série *O Arquivo*. © Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 96 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 96.
- Fig. 97 – *O Arquivo, The Archive*. © Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 98 – © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 409.
- Fig. 99 – *Possible Crime Scenes*, New York. © Daniel Blaufuks, 2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 100 – *Álbum Nr. 48*, da série *O Arquivo*. © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks, 2008: 227.
- Fig. 101 – *Tuscany Landscapes*. © Daniel Blaufuks, 2001. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 102 – *O Ofício de Viver*. © Daniel Blaufuks, 2010. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 103 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 71.
- Fig. 104 – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p.
- Fig. 105 – © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 55.
- Fig. 106 – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 27.

- Fig. 107** – *Motel*. © Daniel Blaufuks, 2005. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 108** – © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2008): 240.
- Fig. 109** – © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 222.
- Fig. 110** – *Das Buero*. © Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 111** – *Now Remember*. © Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 112** – *A Perfect Day*. © Daniel Blaufuks, 2003-2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 113** – *A Perfect Day*. © Daniel Blaufuks, 2003-2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 114** – *A Perfect Day*. © Daniel Blaufuks, 2003-2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 115** – *The Absence*. © Daniel Blaufuks, 2009. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- Fig. 116** – © Penguin Books. Imagens retiradas de Sebald (2002 [2001]): 43 e 396-7.
- Fig. 117** – *IBM Accounting Machine, Type 402*. © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2008): 103.

Obras Citadas

- Abbas, Ackbar** (1988). "Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience." *New Literary History* 20(1): 217–37.
- Adams, Timothy Dow** (2008). "Photographs on the Walls of the House of Fiction." *Poetics Today* 29(1): 175–95.
- Altomonte, Jenna A.** (2009). "The Postmemory Paradigm: Christian Boltanski's Second-Generation Archive." *Master of Arts, College of Fine Arts of Ohio University*.
- Amian, Katrin** (2008). *Rethinking Postmodernism(s): Charles S. Peirce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Anastasiadis, Athanasios** (2012). "Trauma and Literature. Transgenerational Communication of Traumatic Experiences." *Journal of Literary Theory* 6(1): 1–24.
- Anderson, Mark M.** (2008). "Documents, Photography, Postmemory: Alexander Kluge, W. G. Sebald, and the German Family." *Poetics Today* 29(1): 129–53.
- Assmann, Aleida** (2006). "History, Memory, and the Genre of Testimony." *Poetics Today* 27(2): 261–73.
- Aytemiz, Pelin** (2005). "Spectral Images: 'Dispossessed Family Photographs' Circulating in Antique Markets in Turkey." *Master of Fine Arts. Institute of Fine Arts of Bilkent University. Ankara, Turquia*.
- Bán, Zsófia e Hedvig Turai** (2010) (eds). *Exposed Memories Family. Pictures in Private and Collective Memory*. Budapest: AICA, International Association of Art Critics, Hungarian Section.
- Barrento, João** (2012). "Sebald: O Viajante da Pós-Memória." *Caderno de Leituras*, nº 11: 1–6. Edições Chão da Feira. Consultado a 16.10.2012, em www.chaodafeira.com
- Barro, David** (2008). "Breve história de um contador de histórias". in Daniel Blaufuks, *O Arquivo, The Archive. Um álbum de textos. An album of texts*. Lisboa: vera cortês agência de arte. (213-219).
- Barroso, Ivo** (2011). "Georges Perec, um Proust da Sucata." *Gaveta do Ivo. Poesia & Tradução*. Consultado a 05/01/2015, em <https://gavetadoivo.wordpress.com/2011/01/10/georges-perec-um-proust-da-sucata/>
- Barthes, Roland** (2006). *A Câmara Clara. Nota Sobre a Fotografia*. Lisboa: Edições 70. (1980).
- Barthes, Roland** (1982). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland** (1975). *Roland Barthes Por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.
- Barzilai, Maya** (2006). "On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*". in Scott Denham e Mark McCulloh (eds.). *W. G. Sebald. History - Memory - Trauma*. Berlin; New York: Walter de Gruyter. (205-218).
- Bellos, David** (1995). *Georges Perec. A Life in Words*. London: The Harvill Press. (1993).
- Benjamin, Walter** (2004). *Imagens de Pensamento. Obras Escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim. (1972).

- Benjamin, Walter** (1999). *Selected Writings. Volume 2: 1927-1934*. Michael W. Jennings (ed.). Belknap; Harvard.
- Benjamin, Walter** (1992). *Illuminations*. Hannah Arendt (ed.). London: Fontana Press. (1955).
- Berecz, Ágnes** (2010). "Please Recycle! On Ágnes Eperjesi's *Family Album*". in Zsófia Bán e Hedvig Turai (eds.). *Exposed Memories Family. Pictures in Private and Collective Memory*. Budapest: AICA, International Association of Art Critics, Hungarian Section. (153-166).
- Blaufuks, Daniel** (2012). *Works on Memory. Selected writings and images*. Ffotogallery e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Blaufuks, Daniel** (2012b). "Utz". Consultado a 19.10.2014, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/utzport.html>
- Blaufuks, Daniel** (2010). *Terezín*. Lisboa; Göttingen: Edições tinta-da-china & Steidl Publishers.
- Blaufuks, Daniel** (2008). *O Arquivo, The Archive. Um álbum de textos. An album of texts*. Lisboa: vera cortês agência de arte.
- Blaufuks, Daniel** (2007). *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*. Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Blaufuks, Daniel** (1998). *Uma Viagem a São Petersburgo*. Coimbra: Encontros de Fotografia de Coimbra.
- Blaufuks, Daniel, Pedro Caiado e Pedro Treno** (2014). "À conversa com Daniel Blaufuks". *revista nu. 42*. Coimbra: Departamento de Arquitectura, Universidade de Coimbra. (56-67).
- Blaufuks, Daniel e Alexandre Estrela** (2007). "A imagem suspensa". Consultado a 19.10.2014, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/estrelaport.html>
- Blaufuks, Daniel e Vasco Câmara** (2006). "Isto é o meu país". Consultado a 19.10.2014, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/camara.html>
- Blaufuks, Daniel e Diogo Lopes** (2004). *Combo. Catálogo de exposição*. Lagos: Centro Cultural de Lagos.
- Borges, Jorge Luís** (1969). *Ficções*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Boulter, Jonathan** (2011). *Melancholy and the Archive. Trauma, Memory, and History in the Contemporary Novel*. London; New York: Continuum.
- Bradley, Harriet** (1999). "The seductions of the archive: voices lost and found." *History of the Human Sciences* 12(2):107–122.
- Brecht, Bertolt** (2007). *Poemas*. Versão Portuguesa de Paulo Quintela. Org. António Sousa Ribeiro. Porto: Edições Asa.
- Brito, Eduardo** (2003). "As Viagens de Um Olhar." Consultado a 20.11.2012, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/extras/brito.html>
- Brockmeier, Jens** (2010). "After the Archive: Remapping Memory." *Culture & Psychology* 16(1): 5–35.
- Burbridge, Benedict** (2008). "Daniel Blaufuks: Terezín." *Photoworks*. 11: 42-45.
- Burstein, Janet** (2006). *Telling the Little Secrets. American Jewish Writing Since the 1980s*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- Caruth, Cathy** (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy** (1995). "Trauma and Experience." in Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations In Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press. (192-98).
- Coelho, Eduardo Prado** (2000). "O país das águas". Consultado a 09.10.2014, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/paisdasaguas.html>
- Coignet, Rémi** (2012). "Une conversation avec Daniel Blaufuks." Consultado a 20.08.2012, em <http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2012/01/12une-conversation-avec-daniel-blaufuks>
- Coutinho, Isabel e Vanessa Rato** (2003). "Momentos suspensos". Consultado a 19.10.2011, em <http://www.danielblaufuks.com>
- Crespo, Nuno** (2007). "A doença do exílio e os poderes da fotografia". Consultado a 09.10.2014, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/nunoport.html>
- Crespo, Nuno** (2006). "Momentos E Entretantos." Consultado a 20.08.2012, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/crespo.html>
- Derrida, Jacques** (1995). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Drake, David** (2012). "Does your memory serve you well?". in Daniel Blaufuks. *Works on Memory. Selected writings and images*. Cardiff: Ffotogallery. (4-8).
- Dreyfus, Jean-Marc** (2012). "Kindertransport, camps and the Holocaust in Austerlitz." in Jean-Marc Dreyfus e Janet Wolff (eds.). *Memory, Traces and the Holocaust in the Writings of W.G. Sebald*. Melilah, Manchester Journal of Jewish Studies 2. Center for Jewish Studies. University of Manchester. (13-20).
- Edwards, Elisabeth e Janice Hart** (2004). *Photographs Objects Histories. On the materiality of images*. London; New York: Routledge.
- Edwards, Steven** (2006). *Photography: A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Elkins, James** (2014) "Writing with Images." Consultado a 08.12.2014, em http://writingwith-images.com/?page_id=461
- Enwezor, Okwui** (2008). "Archive Fever: Photography Between History and Monument." in Okwui Enwezor (org.) *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, exh. cat.* New York: Steidl/ICP. (11-51).
- Eyerman, Ron** (2013). "Social Theory and Trauma." *Acta Sociologica* 56(1): 41–53.
- Featherstone, Mike** (2006). "Archive." *Theory Culture Society* 23(2-3): 591– 596.
- Fivush, Robyn** (2008). "Remembering and Reminiscing: How Individual Lives Are Constructed in Family Narratives." *Memory Studies* 1(1): 49–58.
- Foer, Jonathan Safran** (2002). *Everything Is Illuminated*. London: Penguin Books.
- Foster, Hal** (2004). "An Archival Impulse." *October* 110: 3–22.

- Freud, Sigmund (1955). *Moses and Monotheism*. New York: Vintage Books. Trad. Katherine Jones. (1939).
- Frost, Helen Dorothy (2010). "Recent Literatures of the Holocaust: Negotiations with (post) Memory and the Archive." *Master of Arts*, Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- Fuchs, Anne e Mary Cosgrove (2006). "Introduction: Germany's Memory Contests and the Management of the Past". in Anne Fuchs, Mary Cosgrove e Georg Grote (eds.). *German Memory Contests The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*. New York: Camden House. (1-21).
- Furman, Nelly (2005). "Viewing Memory through Night and Fog, The Sorrow and the Pity and Shoah." *Journal of European Studies* 35(2): 169–85.
- Gibbons, Joan (2007). *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. London; New York: I. B. Tauris.
- Gisbourne, Mark (2008). "A polifonia da memória e a dissonância do arquivo". in Daniel Blaufuks, *O Arquivo, The Archive. Um álbum de textos. An album of texts*. Lisboa: vera cortês agência de arte. (83-90).
- Gomes, Kathleen (2014). "Quando O Fotógrafo Não Fotografava." *Ípsilon, Jornal Público*, 19 de Dezembro. (18–19).
- Grimwood, Marita (2003). "Postmemorial Positions: Reading and Writing After the Holocaust in Anne Michael's Fugitive Pieces." *Canadian Jewish Studies* 11: 111–30.
- Hartman, Geoffrey H. (2002). "Public Memory and Its Discontents." in Geoffrey H. Hartman (ed.). *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (99-115). (1996).
- Hartman, Geoffrey (1994). "Introduction: Darkness Visible". in Geoffrey H. Hartman (ed.). *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Cambridge; Oxford: Basil Blackwell.
- Hills, Helen (2012). "The uses of images: W.G. Sebald & T.J. Clark". in Jean-Marc Dreyfus e Janet Wolff (eds.). *Memory, Traces and the Holocaust in the Writings of W.G. Sebald*. Melilah, Manchester Journal of Jewish Studies 2. Center for Jewish Studies. University of Manchester. (57-80).
- Hirsch, Marianne (2012). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (1997).
- Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29(1): 103–28.
- Hirsch, Marianne (2001). "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *The Yale Journal of Criticism* 14(1): 5–37.
- Hirsch, Marianne (1999). "Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy". in Mieke Bal, Jonathan Crewe e Leo Spitzer (eds.). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University Press of New England. (3-23).
- Hirsch, Marianne (1996). "Past Lives: Postmemories in Exile." *Poetics Today* 17(4): 659–86.
- Hirsch, Marianne e Leo Spitzer (2011). "Vulnerable Lives: Secrets, Noise, Dust." *Profession* 2011: 51–67.

- Hirsch, Marianne e Leo Spitzer (2010). *Ghosts of Home. The After Life of Czernowitz in Jewish Memory*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Hirsch, Marianne e Leo Spitzer (2006a). "Testimonial Objects: Memory Gender and Transmission." *Poetics Today* 27(2): 353–83.
- Hirsch, Marianne e Leo Spitzer (2006b). "There Was Never a Camp Here. Searching for Vapniarka." in Annette Kuhn e Kirsten Emiko McAllister (eds). *Locating Memory Photographic Acts*. New York; Oxford: Berghahn Books.
- Hirsch, Marianne e Leo Spitzer (2006c). "What's Wrong With This Picture? Archival Photographs in Contemporary Narratives." *Journal of Modern Jewish Studies* 5(2): 229–252.
- Hoffman, Eva. 2000. "Complex Histories, Contested Memories. Some Reflections on Remembering Difficult Pasts." in *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, vol. 23. Berkeley, CA. (1-26).
- Huysen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Huysen, Andreas (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jerzak, Katarzyna (2009). "Life in Translation: Exile in the Autobiographical Works of Kazimierz Brandys and Andrzej Bobkowski". in John Neubauer e Borbála Zsuzsanna Török (eds.). *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. Berlin; New York: Walter de Gruyter (400-415).
- Jurgens, Sandra Vieira (2007). "Cultura de Arquivo." *Revista Arq./a*. Consultado a 19.10.11, em <http://danielblaufuks.com/webmac/text/jurgens.html>
- Kaplan, Brett Ashley (2011). *Landscapes of Holocaust Postmemory*. London; New York: Routledge.
- Kaplan, Brett Ashley (2007). *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Kerner, Aaron (2011). *Film and the Holocaust New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. New York: Continuum.
- Kuhn, Annette (2010). "Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media." *Memory Studies* 3(4): 298–313.
- Langer, Lawrence L. (1995). *Admitting the Holocaust. Collected Essays*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Liss, Andrea (1998). *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Long, J. J. (2007). *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Long, J. J. (2006). "Monika Maron's Pawels Briefe: Photography, Narrative, and the Claims of Postmemory". in Anne Fuchs, Mary Cosgrove e Georg Grote (eds.) *German Memory Contests The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*. New York: Camden House.
- Losa, Ilse (2000). *Sob Céus Estranhos*. Braga: Círculo de Leitores. (1962).

- Mah, Sérgio** (2006). “Uma Conversa Com Sérgio Mah.” Consultado a 19.10.2012, em <http://danielblaufuks.com/webmac/text/conversa.html>
- Mah, Sérgio** (2003). “Uma escrita de instantâneos.” Consultado a 09.10.2014, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/mahpor.html>
- Mandel, Naomi** (2001). “Rethinking “After Auschwitz””: Against a Rhetoric of the Unspeakable in Holocaust Writing.” *boundary 2* 28(2): 203–28.
- Margry, Karel** (2010). “Theresienstadt 1944-1945: the Nazi Propaganda Film depicting the Concentration Camp as Paradise.” in Daniel Blaufuks, *Terezín*. Lisboa, Göttingen: Edições tinta-da-china & Steidl Publishers.
- Mazierska, Ewa** (2011). *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*. New York: Palgrave Macmillan.
- McCulloh, Mark R.** (2003). *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press.
- McGlothlin, Erin** (2006). *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*. New York: Camden House.
- Melville, Herman** (1990). *Bartleby and Benito Cereno*. New York: Dover Publications, Inc.
- Mesch, Claudia** (2008). *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germans*. London; New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Misztal, Barbara A.** (2003). *Theories of Social Remembering*. Maidenhead, Philadelphia: Open University Press.
- Mitchell, W. J. T.** (1996). “What Do Pictures ‘Really’ Want?” *October* 77:71–82.
- Modiano, Patrick** (1987). *Na Rua das Lojas Escuras*. Lisboa: Relógio d’ Água, Ida. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. (1978).
- Moeller, Susan D.** (1999). *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death*. New York: Routledge.
- Morrison, Toni** (2004). *Beloved. A Novel*. New York: Vintage Books. (1987).
- Mucznik, Esther** (2012). *Portugueses no Holocausto*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Neubauer, John** (2009). “Exile: Home of the Twentieth Century”. in John Neubauer e Borbála Zsuzsanna Török (eds.). *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. Berlin; New York: Walter de Gruyter (4-103).
- Nora, Pierre** (1989). “Between memory and history: Les lieux de mémoire”. *Representations* 26:7–25.
- Nordholt, Annelise Schulte** (2008). *Perec, Modiano, Raczynow. La génération d’après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Novick, Peter** (1999). *The Holocaust in American Life*. Boston; New York: Houghton Mifflin Company.
- Peirce, Charles Sanders** (2005). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva. Trad. José Teixeira Coelho Neto. (1931-35).

- Perec, Georges (2011). *La Disparition*. Paris: Gallimard. (1969).
- Perec, Georges (1997). "Species of Spaces". in John Sturrock (ed.). *Georges Perec. Species of Spaces and Other Pieces*. London: Penguin Books.
- Perec, Georges (1978). *Je me souviens. Les choses communes I*. Paris: Hachette.
- Pic, Muriel (2012). "Novel crime, hunting and investigation of the traces in Sebald's prose". in Jean-Marc Dreyfus e Janet Wolff (eds.). *Memory, Traces and the Holocaust in the Writings of W.G. Sebald*. Melilah, Manchester Journal of Jewish Studies 2. Center for Jewish Studies. University of Manchester. (81-88).
- Pickering, Michael e Emily Keightley (2012). "Communities of Memory and the Problem of Transmission." *European Journal of Cultural Studies* 16(1): 115– 131.
- Polouektova, Ksenia (2009). "«Is There a Place Like Home?» Jewish Narratives of Exile and Homecoming in Late Twentieth-Century East-Central Europe". in John Neubauer e Borbála Zsuzsanna Török (eds.). *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. Berlin; New York: Walter de Gruyter (432-469).
- Quintais, Luís (2000). "Memória e trauma numa unidade psiquiátrica". *Análise Social*, vol. XXXIV (151-152): 673-684.
- Raczynow, Henry (1994). "Memory Shot Through With Holes." *Yale French Studies* 85: 98–105.
- Reis, Paulo (2008). "Escavando e recordando". in Daniel Blaufuks, *O Arquivo, The Archive. Um álbum de textos. An album of texts*. Lisboa: vera cortês agência de arte. (167-169).
- Relvas, Ana Paula (1996). *O ciclo vital da família. Perspectiva sistémica*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro, António Sousa (2008). "Cartografias do Não-Espaço: Viagens ao Fim do Mundo na Literatura do Holocausto." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 83: 5–18.
- Safran, Yehuda (2008). "De novo, Daniel Blaufuks". in Daniel Blaufuks, *O Arquivo, The Archive. Um álbum de textos. An album of texts*. Lisboa: vera cortês agência de arte. (205-207).
- Sainz, Rebeca Pardo (2006). "La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar." in *Actas del Segundo Congreso de la Historia de la Fotografía. Del Photomuseum de Zarautz. Zarautz*.
- Schaumann, Caroline (2008). *Memory Matters. Generational Responses to Germany's Nazi Past in Recent Women's Literature*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Schlesinger, Phillip (2006). "Exiles and Ethnographers: An Essay." *Social Science Information* 45(1): 53–77.
- Sebald, W. G. (2002). *Austerlitz*. London; New York: Penguin Books. Trad. Anthea Bell. (2001).
- Sebald, W.G. (2002). *The Emigrants*. London: Vintage Books. Trad. Michael Hulse. (1993).
- Sebald, W. G. (2002). *Vertigo*. London: Vintage Books. Trad. Michael Hulse. (1990).
- Seixas, Maria João (s/ data). "Conversa Com Vista Para." Consultado a 20.08.2012, em <http://www.danielblaufuks.com/webmac/extras/seixas.html>
- Sheringham, Michael (2006). *Everyday Life Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford; New York: Oxford University Press.

- Sicher, Efraim** (2000). "The Future of the Past: Countermemory and Postmemory in Contemporary American Post-Holocaust Narratives." *History & Memory* 12(2): 56–91.
- Smith, William Jay** (2015). "Nevoeiro em Veneza". *Relâmpago*, 35: 149. Trad. Luís Quintais. (1980).
- Sontag, Susan** (1979). *On Photography*. London: Penguin Books.
- Spiegelman, Art** (1996). *Maus. A História de um Sobrevivente*. Lisboa: Difel. (1973).
- Spiegelman, Art** (1995). *Maus II. A História de um Sobrevivente. E assim começaram os meus problemas*. Lisboa: Difel. (1986).
- Spitzer, Leo** (1998). *Hotel Bolivia: The Culture of Memory in a Refuge from Nazism*. New York: Hill and Wang.
- Steedman, Carolyn** (1998). "The Space of Memory: in an archive." *History of the Human Sciences* 11(4): 65–83.
- Stein, Arlene** (2009). "Trauma and Origins: Post-Holocaust Genealogists and the Work of Memory." *Qual Sociol* 32: 293–309.
- Sturrock, John** (1997). "Introduction". in *Georges Perec. Species of Spaces and Other Pieces*. London: Penguin Books. (vii-xv).
- Suleiman, Susan Rubin** (2006). *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
- Suleiman, Susan Rubin** (2002). "The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust." *American Imago* 59(3): 277–95.
- van Alphen, Ernst** (2006). "Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory." *Poetics Today* 27(2): 473–88.
- van Alphen, Ernst** (2001). "Deadly Historians. Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography". in *Barbie Zelizer (ed.). Visual Culture and the Holocaust*. London: The Athlone Press. (45-73).
- Ward, Lewis** (2008). "Holocaust Memory in Contemporary Narratives: Towards a Theory of Transgenerational Empathy." *Doctor of Philosophy*, Exeter: University of Exeter.
- Weissberg, Liliane** (2001). "In plain sight." in *Barbie Zelizer (ed.). Visual Culture and the Holocaust*. London: The Athlone Press. (13-27).
- Wieviorka, Annette** (1994). "On Testimony". in *Geoffrey Hartman (ed.). Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Cambridge; Oxford: Basil Blackwell. (23-32).
- Young, James E.** (1998). "The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's 'Maus' and the Afterimages of History." *Critical Inquiry* 24(3): 666–699.

Figuras

Parte I. A construção da pós-memória

- Tower of Faces. US Holocaust Memorial Museum* Fig. 1
© Timothy Hursley. Imagem retirada de <http://www.ushmm.org>
- Tower of Faces. US Holocaust Memorial Museum* Fig. 2
© Alan Gilbert. Imagem retirada de Hirsch (1996): 670
- Yaffa Eliach Shtetl Collection* Fig. 3
© US Holocaust Memorial Museum. Imagem retirada de Hirsch (1996): 671
- Combo (let me be your) teddy bear* Fig. 4
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks e Lopes (2004): s/p
- Combo oh no no* Fig. 5
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks e Lopes (2004): s/p
- Um dia perfeito (em Coimbra)* Fig. 6
© Daniel Blaufuks, 2003. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>



1



2



3



4



5



6

© Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 16

Fig. 7

© Edições 70. Imagem retirada de Barthes (1975): 11

Fig. 8

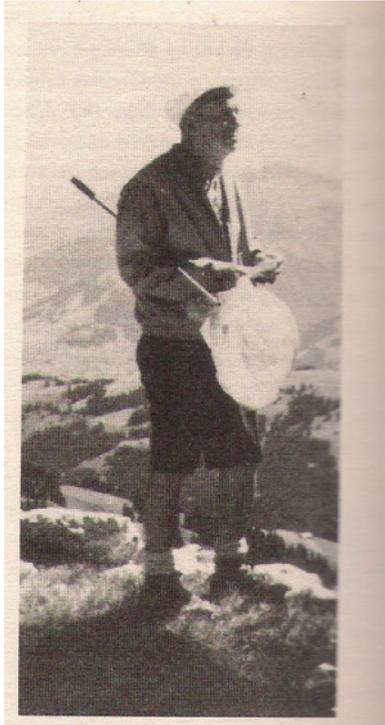
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p

Fig. 9

Um pouco mais pequeno que o Indiana

Fig. 10

© Daniel Blaufuks, 2006. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>



7



8



9



10

Monument

Fig. 11

Black and white photographs, metal frames, light bulbs, wire
© Christian Boltanski, 1985. Imagem retirada de Altomonte (2009): 11

Your Golden Hair, Margarete

Fig. 12

Oil, emulsion, straw on canvas 51 3/16 x 67 inches (130 x 170 cm)
© Anselm Kiefer, 1981. Imagem retirada de Gibbons (2007): 84

Sulamith

Fig. 13

Oil, acrylic and straw on canvas, with woodcut 114 3/16 x 145 11/16" inches
(290 x 370 cm). © Anselm Kiefer, 1983. Imagem retirada de Gibbons (2007): 86

Occupations

Fig. 14

© Anselm Kiefer, 1969. Imagem retirada de Liss (1998): 97

© Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1990]): 184

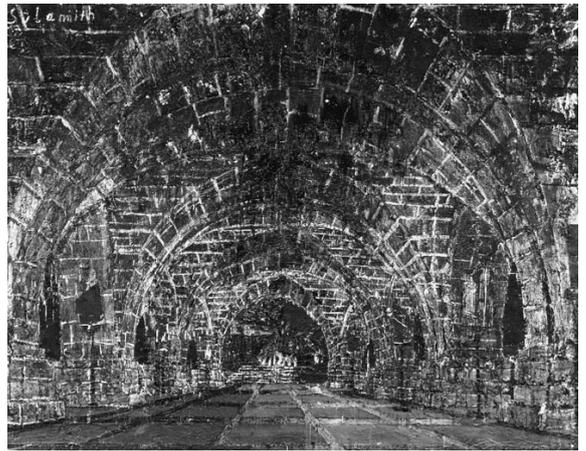
Fig. 15



11



12



13



14

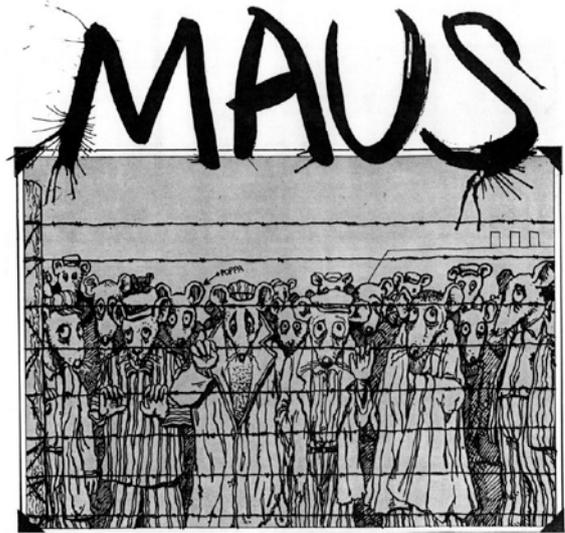


15

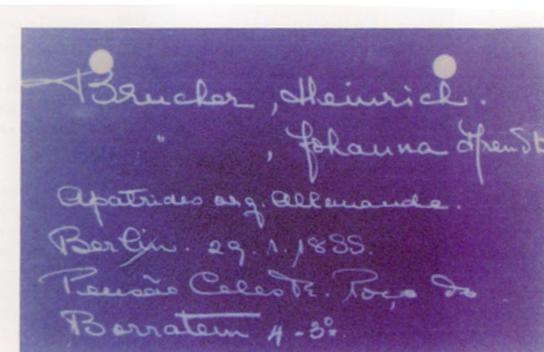
- Buchenwald* **Fig. 16**
- © Margaret Bourke-White, 1945. Imagem retirada de Hirsch (2001): 10
- The First Maus* **Fig. 17**
- © Art Spiegelman, 1972. Imagem retirada de Hirsch (2001): 11
- Fig. 18**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p
- Fig. 19**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p
- Fig. 20**
- © Art Spiegelman. Imagem retirada de Spiegelman (1996 [1973]): 4
- Fig. 21**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p



16



17



Ficha com a morada em Lisboa de Hannah Arendt e do seu marido Heinrich Bücher.

18



Recibo de recepção de Bets e Marc Chagall antes do embarque no Fuzinho para Nova Iorque.

19



20



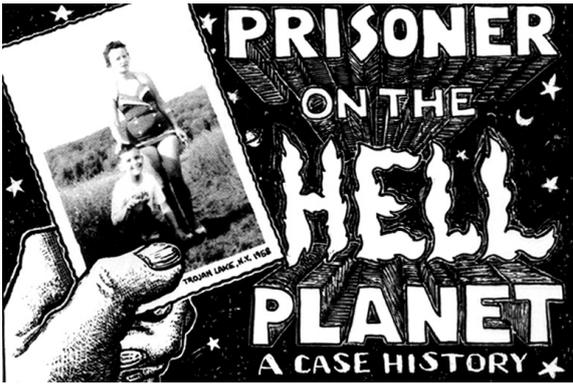
21

© Art Spiegelman. Imagem retirada de Spiegelman (1996 [1973]): 100 **Fig. 22**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 23**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 24**

© Art Spiegelman. Imagem retirada de Spiegelman (1995 [1986]): 5 **Fig. 25**



22



23



24



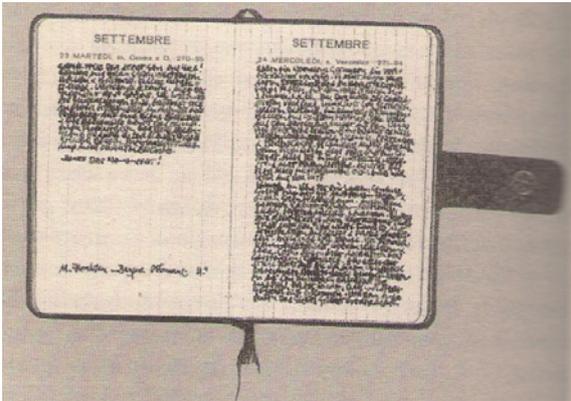
25

© Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 132 **Fig. 26**

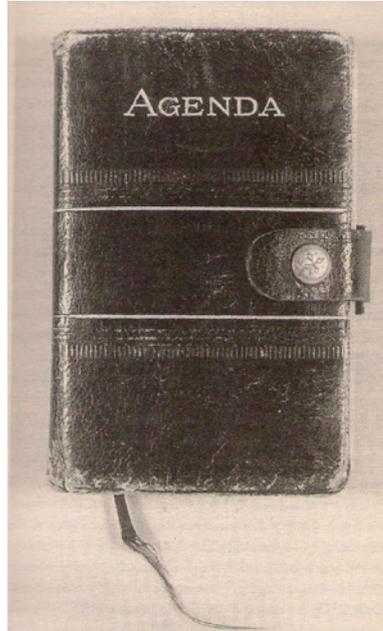
© Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 127 **Fig. 27**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 28**

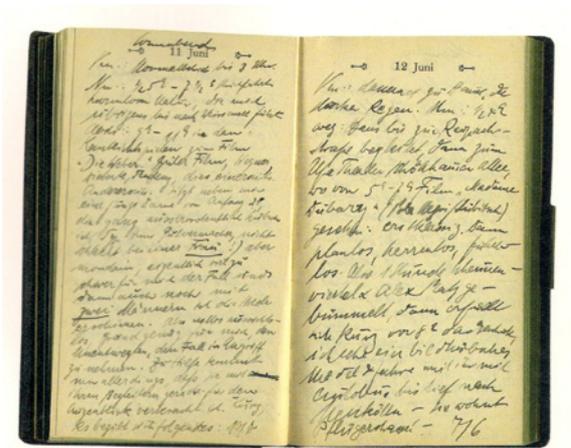
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 29**



26



27



28



29

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 30**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 31**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 32**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 33**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 34**



30



31



32



34



33

- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 35**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 36**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 37**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 38**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 39**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 40**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 41**



35



36



37



38



39



40



41

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 42**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 43**

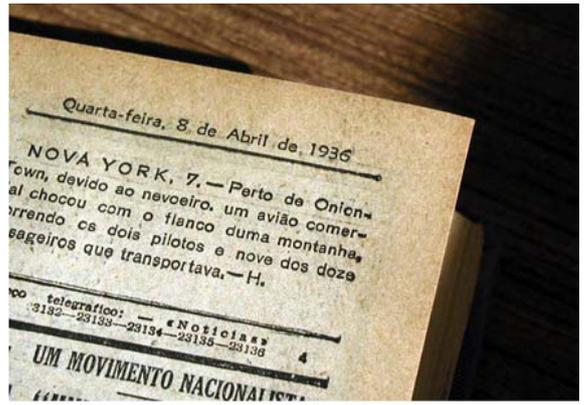
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 44**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 45**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 46**



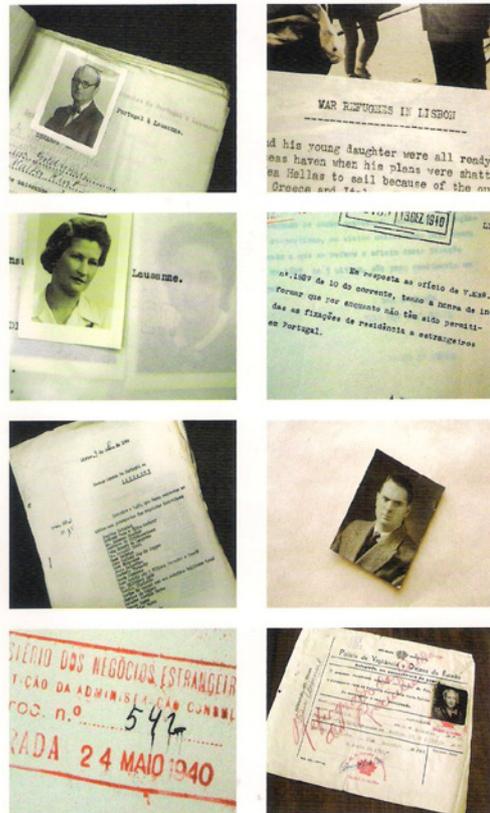
42



43



44



45



46

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p

Fig. 47

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p

Fig. 48

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p

Fig. 49

Memory Landscapes (Shoah)

Fig. 50

© Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>



48



47



49



50

Parte II – A escrita dobra a imagem

- Sobre o Infinito* **Fig. 51**
- © Daniel Blaufuks, 2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- “Endless End”** (vídeo) integrado na exposição *Sobre o Infinito* **Fig. 52**
- © Daniel Blaufuks, 2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- © Dirk Reinartz, 1995. © Penguin Books **Fig. 53**
- Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 396-7
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 54**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 55**



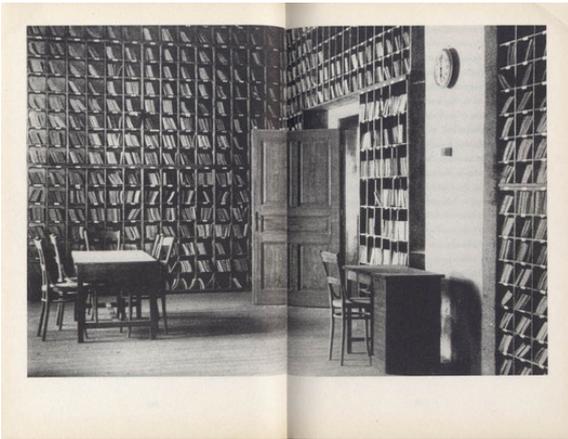
Sobos o Irifim, Centro Cultural Ernesto Nazari, Siles, 2004

51



endless and white, 2004

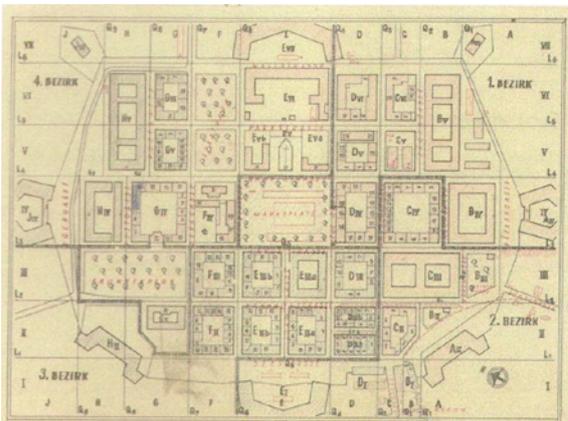
52



53



55



54

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 56**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 57**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 58**

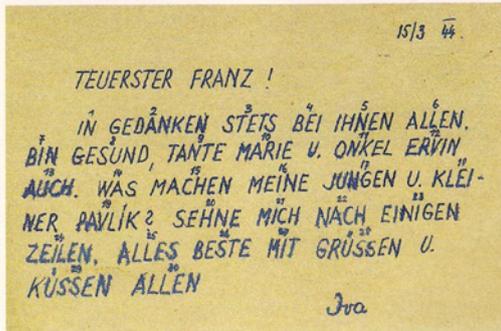
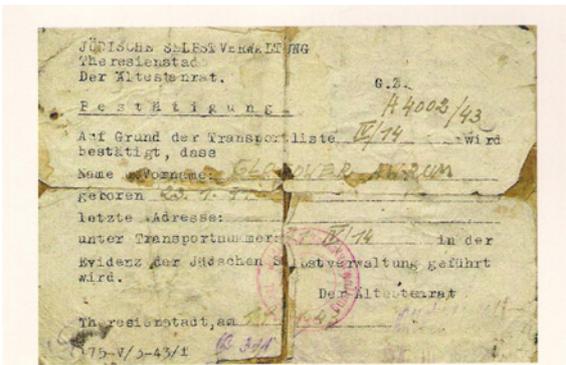
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 59**

O Ofício de Viver **Fig. 60**

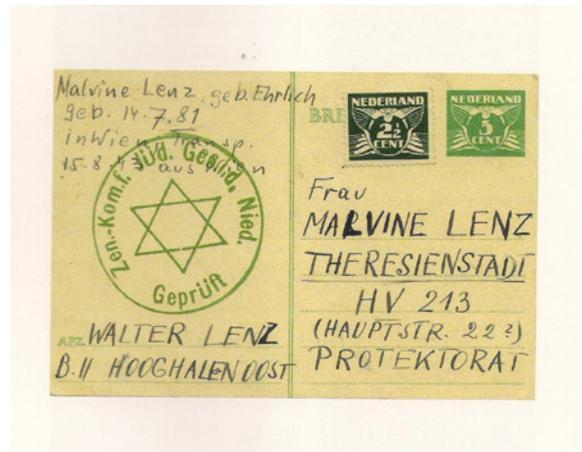
© Daniel Blaufuks, 2010. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>



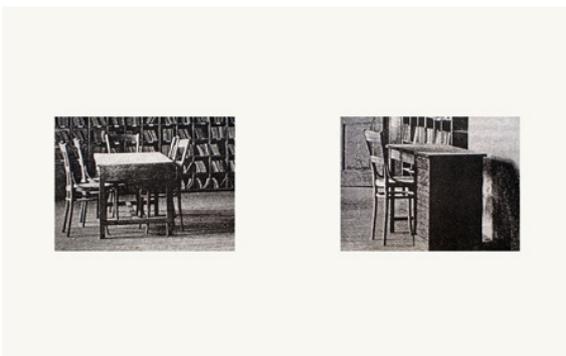
56



57



58



59



60

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 61

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 62

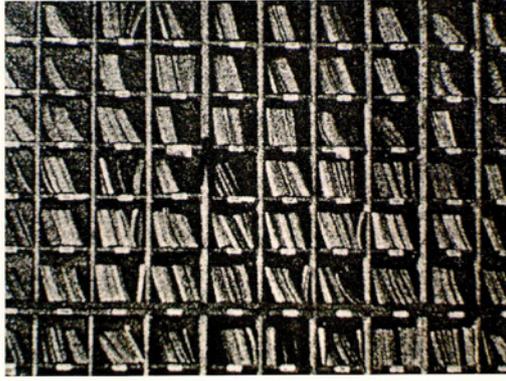
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 63

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 64

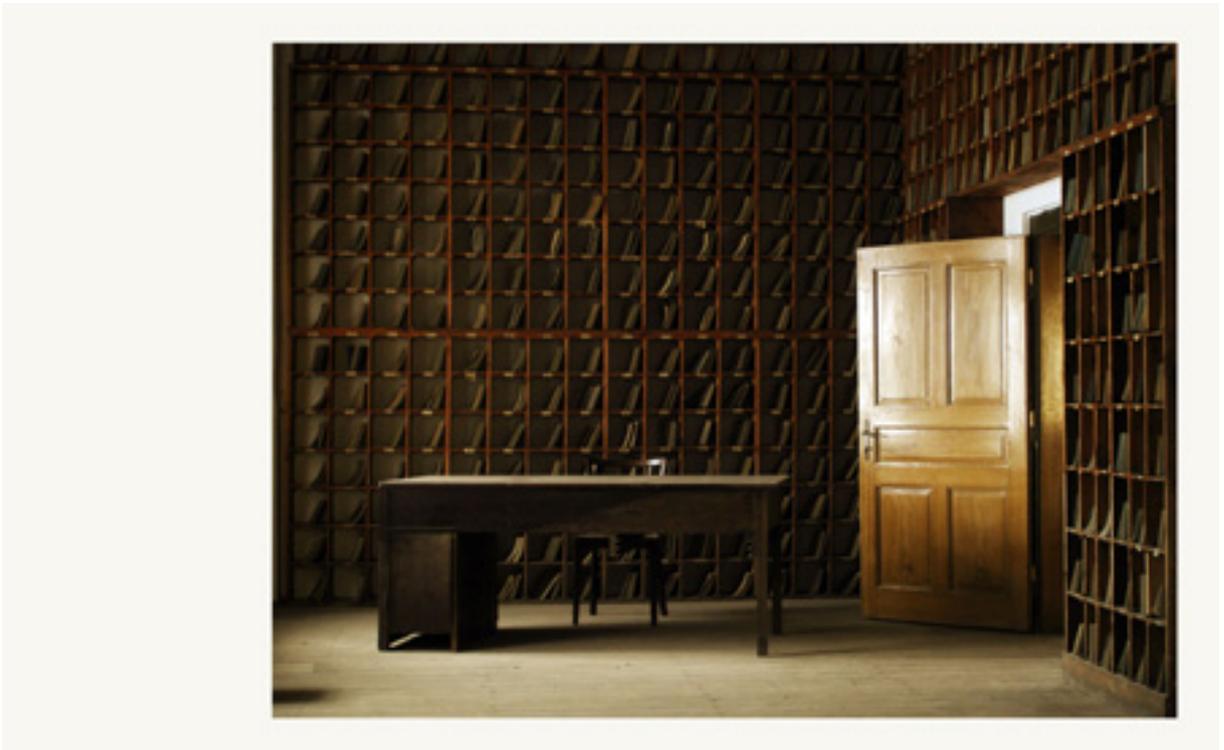
© Dirk Reinartz, 1995. © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald
(2002 [2001]): 396-7



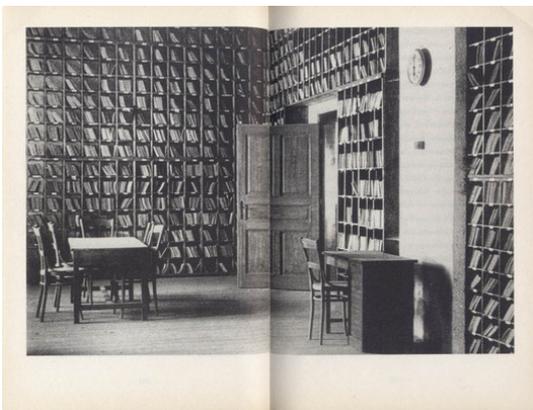
61



62



63



64



© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 65**

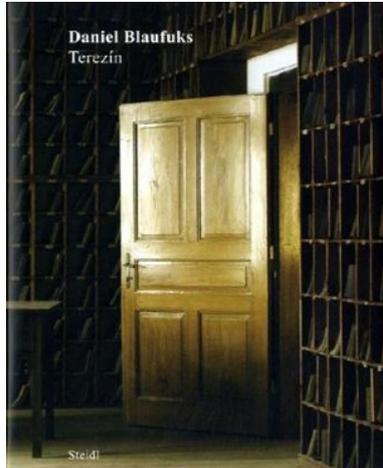
© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 66**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 67**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 68**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 69**

© Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 328-9 **Fig. 70**



65



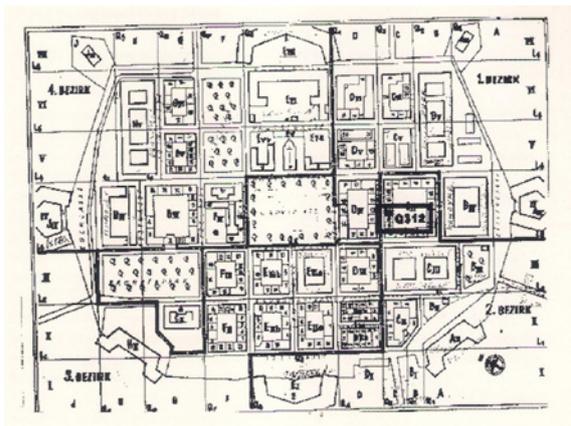
66



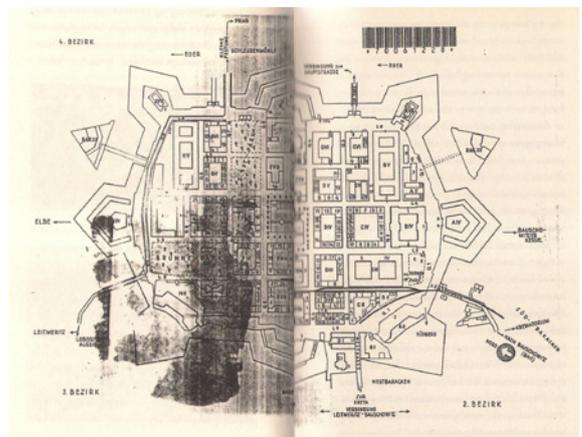
67



68



69



70

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 71

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 72

© Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): capa

Fig. 73

Réserve: Détective III

Fig. 74

Wooden shelves with cardboard boxes, photographs, stories, and twelve black lamps. © Christian Boltanski, 1987. Imagem retirada de van Alphen (2001): 59

Sans-Souci,

Fig. 75

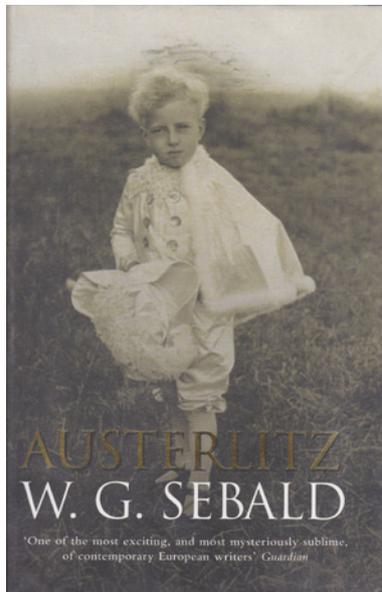
Frankfurt am Main and Cologne: Portikus and Walther König, 16 pp., black and white illustrations, two thousand copies. © Christian Boltanski, 1991
Imagem retirada de van Alphen (2001): 60



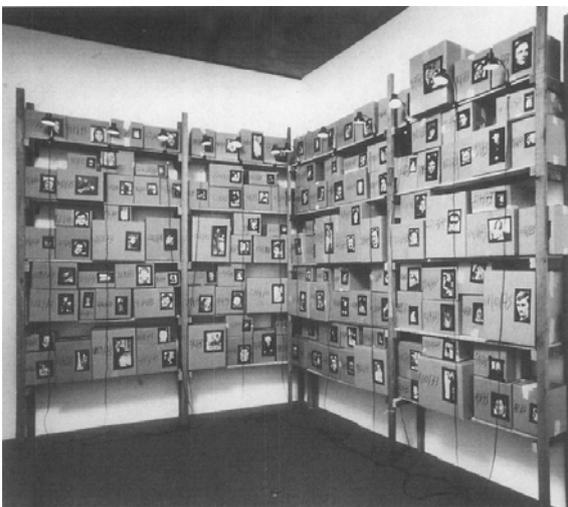
71



72



73



74



75

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 76

Getty Images, *Life*. © Robert Capa, 1944

Fig. 77

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 78

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p

Fig. 79



76



77



78



79

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 80**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 81**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 82**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 83**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 84**



80



81



82



83



84

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 85**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 86**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 87**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 88**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2010): s/p **Fig. 89**



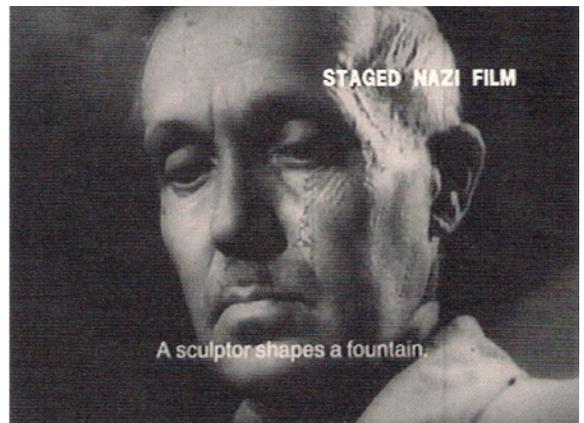
85



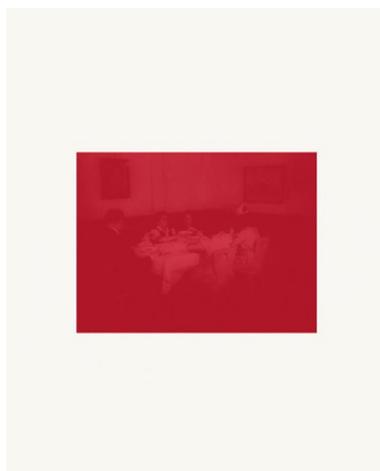
86



87



88



89

© Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): capa

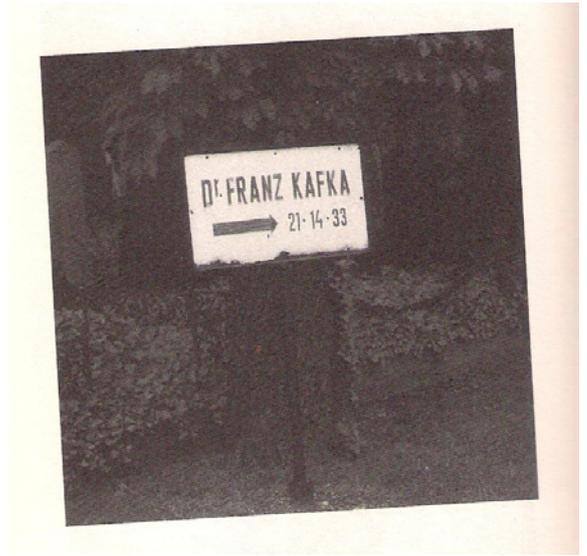
Fig. 90

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2012): 96

Fig. 91



90



91

© Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (1999 [1990]): 79 **Fig. 92**

Álbum Nr. 96 da série O Arquivo **Fig. 93**

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks, 2008:36

© Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 22 **Fig. 94**

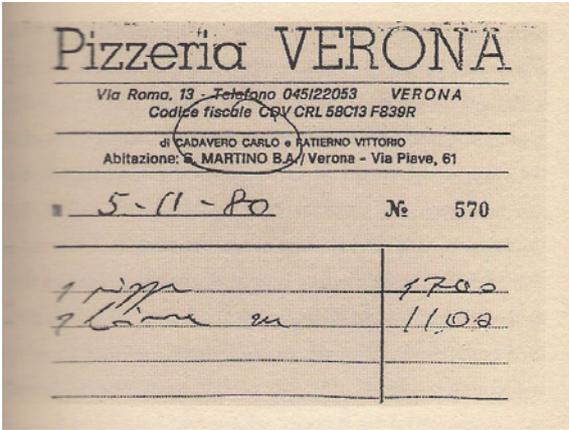
Álbum Nr. 13 da série O Arquivo **Fig. 95**

© Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

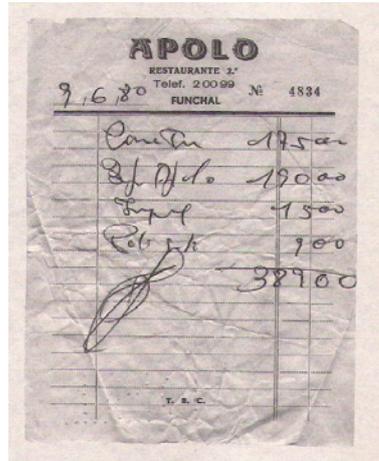
© Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 96 **Fig. 96**

O Arquivo, The Archive **Fig. 97**

© Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>



92



93



94



95



96



97

© Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 409

Fig. 98

Possible Crime Scenes, New York

Fig. 99

© Daniel Blaufuks, 2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Álbum Nr. 48, da série O Arquivo

Fig. 100

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks, 2008: 227.

Tuscany Landscapes

Fig. 101

© Daniel Blaufuks, 2001. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

O Ofício de Viver

Fig. 102

© Daniel Blaufuks, 2010. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>



98

KINGS PARK: COUPLE FOUND DEAD An elderly woman was found dead and her husband mortally wounded early yesterday, both shot in the head, minutes after the man had called 911 to report that she had committed suicide and that he would soon do the same, the police said. When police officers arrived at the home on Haig Place in Kings Park, they found Edith Zuckerman, 75, dead in the bedroom. Her husband, Martin, 78, died shortly after arriving at St. Catherine of Siena Medical Center in Smithtown. The police said they did not know whether Mrs. Zuckerman had shot herself. "All we know is he left a note saying that the two of them had decided to commit suicide," said Detective Sgt. Edward Fandrey of the Suffolk County police. He said the note was signed

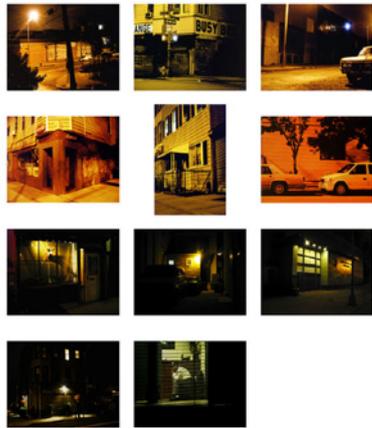
only by Mr. Zuckerman. Neighbors said the Zuckermans were devoted to each other and inseparable. "If they ever argued, it was because she would not want him climbing a ladder, or doing something where he could get hurt," said Corey Voboril, who lives next door. Sergeant Fandrey said neither of the Zuckermans had serious medical problems.

PAUL VITELLO (NYT)

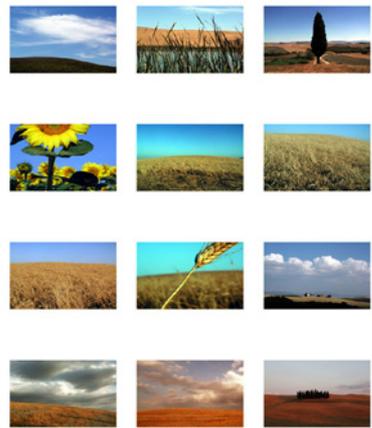
100



102



99



101

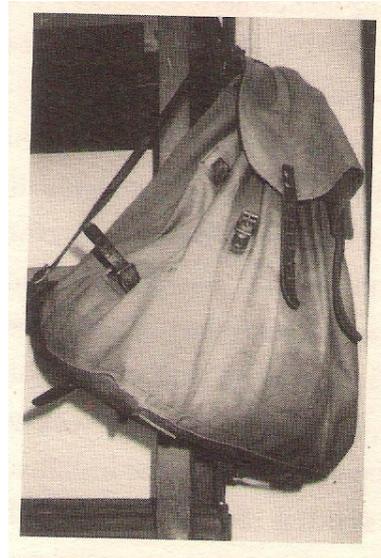
- © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 71 **Fig. 103**
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2007): s/p **Fig. 104**
- © Penguin Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [2001]): 55 **Fig. 105**
- © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 27 **Fig. 106**
- Motel* **Fig. 107**
- © Daniel Blaufuks, 2005. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>
- © Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2008): 240 **Fig. 108**
- © Vintage Books. Imagem retirada de Sebald (2002 [1993]): 222 **Fig. 109**



103



104



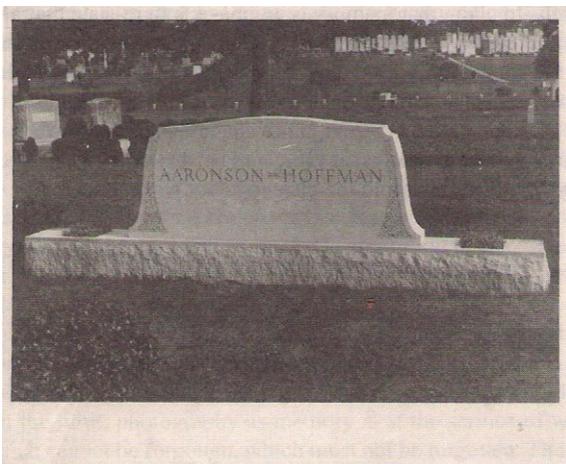
105



106



107



108



109

Das Buero

Fig. 110

© Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

Now Remember

Fig. 111

© Daniel Blaufuks, 2008. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

A Perfect Day

Fig. 112

© Daniel Blaufuks, 2003-2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

A Perfect Day

Fig. 113

© Daniel Blaufuks, 2003-2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

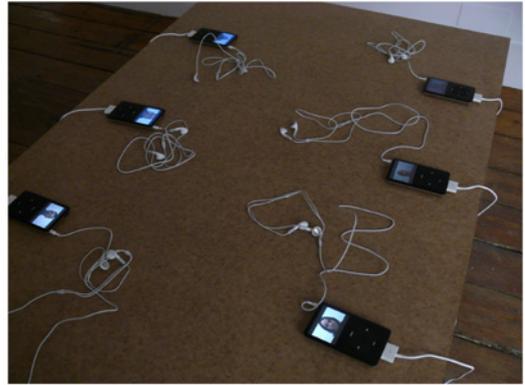
A Perfect Day

Fig. 114

© Daniel Blaufuks, 2003-2004. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>



110

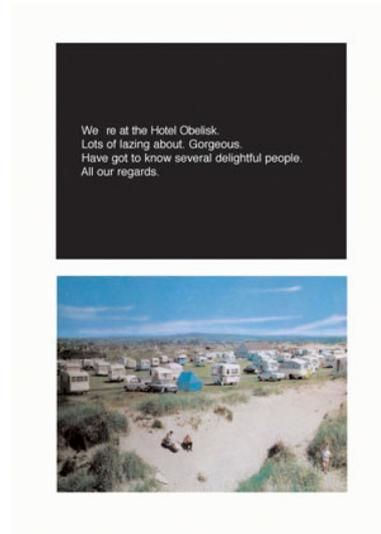


111

On holiday in Guernsey,
We live well. Terrific food.
We've made loads of friends.
Hugs all round.



112



We're at the Hotel Obelisk.
Lots of lazing about. Gorgeous.
Have got to know several delightful people.
All our regards.

113

We're staying at the Intercontinental.
Sauris. Salarium. Smashing!
Birds galore.
Much love.



114

The Absence

Fig. 115

© Daniel Blaufuks, 2009. Imagem retirada de <http://www.danielblaufuks.com>

© Penguin Books. Imagens retiradas de Sebald (2002 [2001]): 43 e 396-7

Fig. 116

IBM Accounting Machine, Type 402

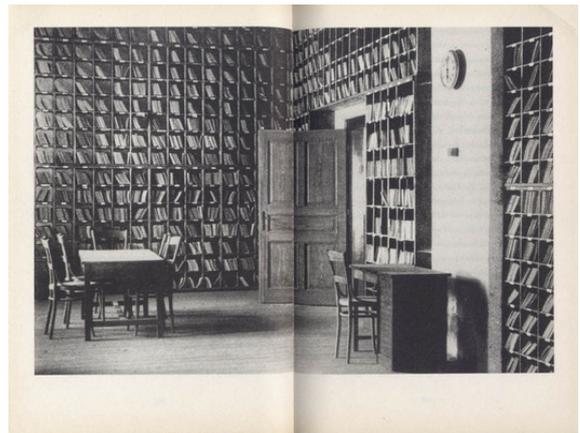
Fig. 117

© Daniel Blaufuks. Imagem retirada de Blaufuks (2008): 103

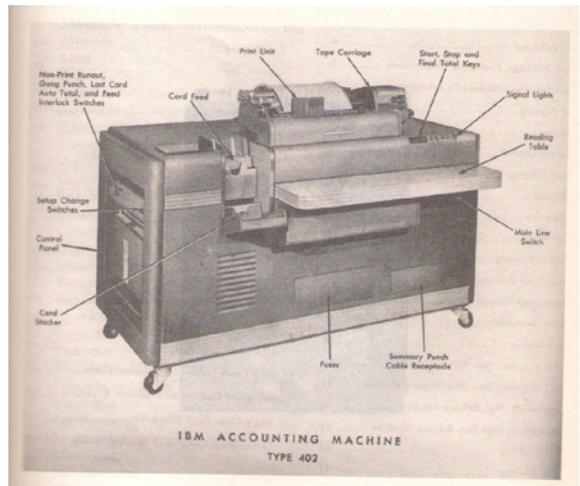
ABOUT D SOUFFL

L. ABS NC

115



116



117

