



## **Objetos e gestos histórico-críticos: *Hebreia* de Fabio Mauri**

Maria Augusta Vilalba Nunes<sup>1</sup>

Recibido: 30/06/2015

Aceptado: 07/08/2015

### **Resumen**

En 1971, el artista italiano Fabio Mauri pone en escena la performance/instalación *Hebreia*, una obra en la que la memoria de la *Shoah* emerge a través de una operación compleja que implica el uso del gesto performativo e de objetos-escultura. En *Hebreia* el tiempo se despliega trayendo de vuelta al presente la memoria de una catástrofe. Pero, ¿por qué Mauri traería a la luz, ya pasados más de veinte años del final de la segunda guerra, esta memoria que se estaba poniendo cada vez más distante y ya empezaba a tomar formas de irrealidad? El anacronismo del gesto de Mauri está intrínsecamente ligado a la necesidad de rendir cuentas a recuerdos latentes que no le abandonan y cuyas huellas, él cree, no deberían ser borradas de la historia.

### **Palabras clave**

Memoria – imagen – arte – gesto – *Shoah*.

### **Abstract**

In 1971, Italian artist Fabio Mauri produces the performance / installation artwork *Ebreia*, which emerges a memory of the *Shoah* through the performatic gestures and sculpture-objects that make up the scene. In *Ebreia* the time unfolds and bring back to present the memory of a catastrophe. So, over twenty years after the end of the war, why would Mauri up this memory that was getting distant and was beginning to have an unrealistic form? The anachronism of Mauri's gesture is intrinsically connected to the need of render account to the hidden memories that don't leave him and whose tracks, in his opinion, should not be erased from history.

### **Keywords**

Memory – image – art – gesture – *Shoah*.

---

<sup>1</sup> Sócia da produtora Novelo Filmes, é formada em Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Vídeo pela UNISUL. Mestre em Literatura pelo programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e atualmente é doutoranda pelo mesmo Programa. Universidade Federale de Santa Catarina (UFSC). Contato: [srtatuta@gmail.com](mailto:srtatuta@gmail.com)

## 1. Hebreia: afecção de uma ferida aberta no tempo

Hebréia pode ser uma dívida paga hoje à um tempo hoje fechado, pode ser, quando (1945) eu também me encontrei em frente à totalidade histórica de uma operação intelectual fundada sobre um elaborado sistema de “falsos”. De qualquer modo o racismo, eu o vi se reproduzir em variáveis que já haviam produzido o mal, mas raramente em um estado assim puro.

Fabio Mauri

Em outubro de 1971, nas instalações da galeria Barozzi em Veneza, o artista italiano Fabio Mauri encenou pela primeira vez a performance/instalação *Hebreia*.<sup>2</sup> Mauri dispôs em uma das salas da galeria diversos objetos aparentemente banais, que ele denominou objetos-escultura.<sup>3</sup> Esses objetos, a princípio, pareciam ser apenas peças do cotidiano deslocados de um contexto temporal, espacial e histórico, contudo, a legenda que os acompanhava revelaria sua inquietante natureza: *Cadeira em pele de hebreia; Sabão; Cera verdadeira de hebreia; Carrinho de bebê hebreu feito da família Modigliani 1940; Verdadeiros patins de Anna Citerich de Varsóvia, feito dela mesma*. A maior peça se encontrava no centro da sala, um imponente *Cavalo SS com arreios em pele de hebreia*. São cerca de dezessete objetos dispostos na sala e todos remetiam diretamente à morte cruel de judeus nos campos de extermínio nazista. Em meio a esse pequeno museu da *Shoah* em frente a um armarinho com espelho, uma jovem nua com a estrela de Davi desenhada no peito, corta e cola nesse mesmo espelho pequenas mechas de seu cabelo que lentamente vão formando a estrela de Davi (figura 1).<sup>4</sup>



Figura 1: *Hebréia*: performance (1971)

A operação artística de Mauri em *Hebreia* consiste em fazer desdobrar no presente a memória dolorosa e cruel de um passado que parecia estar se tornando cada vez mais distante e começando a ganhar contornos de irrealidade, como um pesadelo do qual se desperta e se quer esquecer. Mas porque Mauri insistiria em trazer a tona essa memória? Seu gesto, como veremos a seguir, está intrinsecamente ligado à sua necessidade de prestar contas à lembranças latentes que não o abandonavam e cujos rastros, ele acredita, não deveriam ser apagados da história.

<sup>2</sup> A performance foi realizada em outras ocasiões e é possível conferir seu registro em vídeo gravado durante a XLV Bienal de Veneza no ano de 1993: <http://www.fabiomauri.org/it/performance/ebrea.html#prettyPhoto>

<sup>3</sup> Esses objetos operam também como peças autônomas, por isso não é raro que eles sejam encontrados expostos individualmente fora do contexto da instalação.

<sup>4</sup> Todas as imagens que ilustram este artigo foram retiradas do site oficial de Fábio Mauri: <http://www.fabiomauri.com/>

É importante salientar que apesar de estar lidando diretamente com a questão dos judeus durante a segunda guerra, Fabio Mauri não era judeu, esse fato poderia inserir entre ele e os acontecimentos *Shoah* uma distância intransponível, já que ele não vivenciou na pele a experiência de ser judeu e de estar em um campo de concentração. Contudo, Mauri viveu durante a guerra e essa experiência foi tão contundente que a distância entre a dor real, sofrida pelo outro diminuiu ao ponto de transformou-se em sua própria dor. Era impossível viver na Itália daquele período e não ouvir os ecos bárbaros dessa guerra. Ecos que se difundiam ao longe encarnados na voz de Mussolini que bradava do alto do capitólio em Roma seus discursos fascistas.

A relação de empatia com a dor do outro é evidenciada no texto original escrito por Mauri quando *Hebreia* foi encenada pela primeira vez. Ele escreve que apesar não ser judeu ele se sentia judeu toda vez que sofria ou que testemunhava alguma discriminação injusta, e que fazer uma operação sobre o tema era para ele útil tanto como atividade poética, quanto para sua saúde psicológica. Dizendo isso ele enfatiza que não é somente um impulso de ordem política a mover seu gesto em direção à memória da *Shoah*. Ele não quer apenas possibilitar que esse episódio da história



Figura 2: *Hebreia*: instalação Bienal de Veneza (1993)

desperte novamente no tempo, apesar de esse ser um ponto central de seu procedimento, ele também está tentando lidar com seus próprios traumas. Desse modo, em sua obra existe um trajeto que leva de um acontecimento ligado a memória de um sujeito singular, no caso, ele mesmo, para uma memória do mundo. Mauri possuiria o mundo da mesma maneira que o mundo o possuiria, ou seja, por mais que ele não tenha vivenciado na carne as feridas que ele traz à luz, a dor dessas feridas estariam virtualmente contidas nele, transformando-se, assim, em dor real.

Em *Matéria e Memória*, Bergson (2006: 56-57) escreve sobre formação da dor, colocando em evidencia a diferença entre aquilo que percebemos e aquilo que sentimos. Para ele existiria uma diferença de natureza entre a percepção e a afecção, sendo a afecção a origem da dor. Segundo Bergson, a percepção mede nossa ação possível sobre as coisas e a ação possível das coisas sobre nós, ela, desse modo, seria medida pela distância entre nosso corpo e os objetos externos. Quanto mais próximo o objeto está de nós maior a promessa de uma ação real, isto é, quanto mais a distância vai se reduzindo maior a possibilidade de sermos afetados. Quando essa distância se anula a ação deixa de ser virtual e se torna real, aí nasce a afecção.

O percurso que leva Mauri a sentir a dor do outro é como a passagem da percepção à afecção, ou seja, é a transformação de uma dor virtual, que está fora dele, que está no mundo, no outro, em uma dor real que está dentro dele, que o afeta diretamente. E essa dor que se torna real desencadeia a ação que coloca em movimento à operação artística de *Hebreia*, e tendo essa dor origem em acontecimentos históricos, essa operação confronta essa mesma história. Desse modo, o gesto de Mauri opera em torno de uma indistinção entre a história do sujeito e a história do mundo. Percebemos

aqui um método de lidar com a compreensão da história que se aproxima daquele de Walter Benjamin. Benjamin escreve:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. (2006: 503)

Em *Hebreia* Mauri faz uma operação muito próxima da descrita por Benjamin, já que parte de seus pequenos acontecimentos individuais e os resignifica, tornando-os parte de um contexto histórico maior. Isso se faz ainda mais claro em um depoimento sobre seu processo de criação em que ele afirma: “A minha técnica é o mundo”. Essa afirmação evidencia a conexão estreita entre a arte e história e revela o procedimento complexo que opera em suas instalações e performances. Mauri coisifica o mundo ao torná-lo o conteúdo e a substância de sua arte, e esse mundo coisificado encarnado nos objetos-escultura e na garota nua que executa a performance em *Hebreia*, transforma-se em uma imagem crítica e política da história. Assim, seu impulso de criação parte de sua experiência privada e se torna experiência histórica, rompendo com a distinção entre história individual e coletiva. A história de Mauri se assume como história do mundo e dá ao mundo a possibilidade (necessária) de abrir os olhos e encarar de frente seu passado.

Ainda no texto escrito para *Hebreia*, Mauri faz referência sobre mais um dos pontos que motiva seu gesto de resgate do passado e que é indispensável para entendermos melhor seu procedimento. Ele diz que não pode investigar antes e a fundo sobre o racismo e as atrocidades cometidas para com os judeus, pois ele foi acometido de uma grave doença que fechou seus olhos durante o pós-guerra, e que por isso restou nele um pranto não consumado, um luto em aberto. Assim, o lamento de Mauri irrompe anos depois figurado em *Hebreia*, como um grito mudo de socorro a essa memória que não poderia e não deveria ser negligenciada. Cito um pequeno trecho do texto:

Me comporto como se aquela realidade (a histórica) não tivesse tido sua sentença final, e somasse dados até o hoje. Me parece lícito suspeitar de diferentes maneiras que a operação ainda prossegue. Escolhi um período específico por um motivo conjunto: de confiança prática na ausência de tempo. Dou algumas respostas aos conteúdos culturais da época (ao século) em que vivo, noção mais sociológica do que qualquer outra coisa; ao interno de um tempo autobiográfico que tem em mim uma realidade psicológica substancial. Se existe um discurso nessa dilatação a-histórica, eu não sei. Devemos perguntar oportunamente o que não existe em uma operação expressiva (Mauri 1971).

Esta passagem do texto de Mauri é importante sob dois aspectos, o primeiro é o que já vínhamos enfatizando desde o começo desse artigo, isto é, o caráter autobiográfico de sua obra e a crítica histórica que dele e com ele desperta. O segundo aspecto diz respeito à noção de tempo que o artista faz emergir de suas palavras. Observamos que para ele o passado não está imobilizado no tempo, conclui-se isso primeiro por ele dizer que a realidade histórica com que ele está trabalhando não teve sua sentença final, e inclusive que ela continua existindo. Esse posicionamento me

remete novamente a Benjamin quando este escreve sua concepção de história messiânica. Uma história que não está em um tempo homogêneo e vazio, pois ele é preenchido de memórias, acontecimentos, sofrimentos, de uma história que está sempre por vir, sempre esperando para ser resgatada, sempre esperando seu momento de salvação, pois nele escreve Benjamin: “[...] cada segundo era a porta estreita pela qual entra o Messias”. (Benjamin 1994a: 232). É essa concepção do tempo que suprime *Hebréia* de uma ordem cronológica, pois ela não diz respeito apenas a seu tempo, mais ao nosso tempo e aos tempos que virão, pois é parte de uma dessas feridas da história que nunca cicatrizam.

## 2. Memória em imagem

Ao reler o conceito de aura em Walter Benjamin, Didi-Huberman desdobra suas várias nuances, partindo principalmente da relação que Benjamin levanta sobre a aura e o distanciamento ao afirmar que a aura seria: “[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja [...]” (1994b: 170). Para Didi-Huberman (1998: 149) esse distanciamento é, dentre outras coisas, uma manifestação do tempo. O olhar que tem diante de si um acontecimento aurático seria um olhar trabalhado pelo tempo. Assim a aura não seria uma sensação puramente abstrata, mas um questão de memória. É um processo que vai daquele que olha ao olhado e vice-versa, pois se o tempo está impregnado no objeto aurático é também necessário que quem o olha enxergue esse tempo. Ou seja, é necessário dar ao objeto o tempo de revelar a constelação de imagens que podem vir a se desdobrar naquele que olha a partir das referências de sua memória e da memória do objeto olhado. Para Didi-Huberman (1998: 170) segundo Benjamin a aura é aquilo que não é nem pura sensorialidade e nem pura memorização, ela está entre essas duas coisas, ou seja, aquilo que se sente ao olharmos um objeto aurático é uma sensação que se a princípio parece indefinida, começa a ganhar contornos quando percebemos nela a passagem do tempo, e a conectamos com nossa memória pessoal, mesmo que essa sensação e essa memória não nos remeta a uma imagem ou acontecimento específico.

A aura está claramente ligada à noção de experiência, pois faz com que nossa percepção trabalhe e nossos sentidos despertem. Ao meu ver *Hebreia* faz justamente um movimento desse tipo, os objetos e a performance nos fazem perceber o próprio tempo. Os objetos estão ali tão próximos, mas ao mesmo tempo tão distantes, pois pertencem à uma outra época e nos encorajam a olhar com olhos críticos esse período histórico específico à que eles se referem. Existe nesse procedimento uma operação de distanciamento, pois os objetos não constituem em si uma imagem dos campos, ou da guerra, mas induzem a pensar os campos e a guerra através de uma associação, e é a partir dessa associação que eles se tornam objetos histórico-críticos.

Ora, essa associação se dá pelo distanciamento do objeto daquilo que ele representa, por exemplo, uma cadeira deixa de ser uma cadeira, ou melhor apenas uma cadeira, a partir do momento em que é inserida nela uma legenda, *Cadeira em pele de Hebréia*, isso a distancia de seu estatuto de cadeira e a torna uma vítima: mulher judia morta em um campo de concentração. Aqui existe o desencadeamento de uma série de devires, a cadeira em seu devir cadáver e o cadáver em seu devir memória, ou seja, quando vemos a cadeira e lemos a legenda ela se transforma na imagem de um cadáver,

logo esse cadáver se transforma na memória dos campos e os campos em imagem da segunda-guerra, e a imagem da segunda guerra na imagem de outras guerras ou de todas as guerras, e assim por diante. Isto quer dizer que esse objeto cadeira possui em si uma infinidade de imagens que vão se desdobrando até perdermos a própria noção de sua origem, pois dentro desses desdobramentos se torna impossível definir a imagem original que os desencadeou.

Não podemos nem mesmo pensar que essa série de imagens provém daquela cadeira específica que está ali diante de nossos olhos, pois ela já foi descontextualizada de seu lugar de origem por Fabio Mauri e recontextualizada segundo a sua necessidade de elaborar a instalação. Assim, a cadeira deriva também de Mauri, talvez esse seria seu ponto de origem mais específico, no entanto como desvendar exatamente o que levou o artista a coloca-la ali? Pelo que foi lido no trecho do texto escrito por Mauri para *Hebreia*, já citado anteriormente, ele diz que um dos motivos que o impulsionaram a elaborar essa obra, foi prestar contas com seu passado e com a história, no entanto isso não quer dizer que essa seja necessariamente a origem do seu gesto, pois a origem é sempre indeterminada, ela é como afirma Benjamin um turbilhão no rio do devir, ela arrasa em seu ritmo a matéria do que está em vias de aparecer (Benjamin 2005), e segundo a leitura de Didi-Huberman:

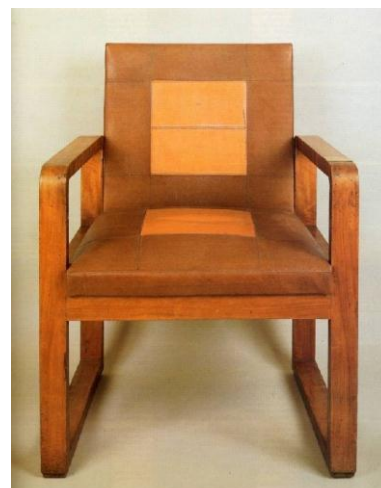


Figura 3: Cadeira em pele de hebreia: instalação Bienal de Veneza (1993)

[...] a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como dizia tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens “em via de nascer”, Benjamin não via ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética da obra. (1998: 170)

Percebe-se que a origem segundo os termos que Didi-Huberman coloca e que são também os termos de Benjamin, é sempre aberta, porque está sempre em um processo de formação. Mas ela irrompe também de um processo de esquecimento, me esqueço para lembrar, ora não seria isso o que acontece em *Hebreia*? Me esqueço que esses objetos são o que são e desse esquecimento surgem essas imagens outras que vão entrar em conflito com a própria imagem da coisa que está ali na minha frente? Desse modo, *Hebreia* é uma obra essencialmente dialética, nela o passado e o presente se chocam, perturbam o curso do rio e trazem a tona esses cadáveres esquecidos que através de uma



Figura 4: *Hebreia*: instalação Bienal de Veneza (1993)



memória crítica tem seus fantasmas momentaneamente ressuscitados.

Peguemos outro exemplo dentro da instalação, uma mesinha em um dos cantos da sala onde estão organizados alguns objetos aparentemente inócuos: uma tesoura, uma máquina de cortar cabelos, algodão, etc, esses objetos no entanto, inseridos dentro do contexto da instalação são desfigurados e desdobram-se em outras imagens, ou seja, o espectador tem sua memória despertada em direção à memória do objeto, que em seguida desperta a memória do espectador em direção à imagem dos judeus tendo seus cabelos cortados a força nos campos de concentração e dessa imagem à imagem do Shoah como um todo. É o mesmo procedimento da cadeira e dos outros objetos da instalação, com a diferença de que eles não possuem uma legenda, o que os torna ainda mais distantes, o que nos faz ter que forçar um pouco mais nossa cognição para encontrar neles essa abertura à outras imagens.

Desse modo, *Hebreia* é uma obra que se define por vários níveis de distanciamento, um deles se refere aos objetos que se distanciam de si mesmo e se tornam objetos-escultura, ou seja, adquirem um outro significado, outro diz respeito ao distanciamento do gesto performático da garota que corta e cola seus cabelos no espelho. E aí onde esse distanciamento é sentido de forma mais aguda, pois seus gestos durante a execução da performance são de uma impassibilidade imperturbável. Ela age como se os espectadores não estivessem ali presentes, como se entre eles e ela não existisse nenhuma possibilidade de aproximação, tudo é feito para que não exista empatia da público para com ela e dela para com o seu próprio gesto. Mas é ao fim da performance quando se vê a imagem da estrela Davi fixada no espelho que percebemos o que seu gesto está desvelando, a estrela de Davi feita de seus restos orgânicos é a imagem síntese de seu procedimento, ou seja, a potência de seu gesto esta contida naquela imagem e não no gesto mesmo e essa imagem contém em si traços de outra infinidade de gestos: assassinato, preconceito, extermínio. Fica evidente na operação elaborada por Mauri em *Hebreia* ecos do Teatro épico de Brecht, para qual do distanciamento surgiria o despertar crítico.



Figura 5: *Hebreia*: performance Bienal de Veneza (1993)

Assim, distanciar seria mostrar mostrando que se mostra e dissociando assim - para demonstrar melhor sua natureza complexa e dialética - o que se mostra. Nesse sentido, portanto, distanciar é mostrar, ou seja, anexar visual e temporalmente, diferenças. No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que se torna distante, enquanto que sua complexidade e sua natureza dissociada passam para o primeiro plano. Isso que Brecht chama *arte da historização*: uma arte que rompe a continuidade das narrações, extrai delas diferenças e, ao compor essas diferenças juntas, restitui o valor essencialmente “crítico” de toda a historicidade. Distanciar é saber manipular o material visual e narrativo como uma *montagem de encontros* que fazem referência a história real - em primeiro lugar a história contemporânea na que o dramaturgo mesmo se inscreve. (Didi-Huberman 2008: 76)

Ora, em *Hebreia* o distanciamento mostra justamente a complexidade por trás daquilo que expõe, seja nos objetos-escultura, seja no gesto performático, mas a cima de tudo existe uma escolha pontual de elementos e gestos dispostos de maneira a fazer com que exista um choque. É desse choque que surge o valor crítico das imagens, e é a partir delas que a história e a memória despertam no presente e vem a ele tomar sua posição, como uma imagem dialética. Esse procedimento poderia também reclamar para si aquilo que Brecht define como arte da historização, pois todos os objetos e a própria garota que executa a performance funcionam como um trabalho crítico de memória que se faz através de fragmentos do mundo cujos vestígios surgem para evocarmos seus fantasmas, para percebermos através deles a imagem total de uma catástrofe.

### Referências

- Benjamin, W. (1994a), “Sobre o conceito de história”. In *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas v.2. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 222-232.
- \_\_\_\_\_ (1994b), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas v.2. Tradução de: Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 165-196.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Bergson, H. (2006), *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- Didi-Huberman, G. (1998), *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Cuando las imágenes toman posición*. Tradução para o espanhol de Inés Bertolo. Madri: A. Machado Libros.
- Mauri, F. (1971), “Texto original escrito para a primeira mostra de Hebréia”. In: <http://www.fabiomauri.org/it/performance/ebrea.html>