

A Releitura Síglica de uma Memória Traumática: o Museu de *Auschwitz-Birkenau*¹

Lívia Cristina de Souza MACHADO²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O artigo tem como objetivo investigar as semioses, suas possibilidades de desdobramentos perceptivos e a significação da memória traumática nas principais exposições do Museu Nacional de *Auschwitz-Birkenau*. Cenário de um dos maiores crimes cometidos contra a humanidade, o museu abriga relatos indiciados do maior campo de concentração e extermínio nazista da segunda guerra mundial. A gramática especulativa de *Charles Peirce* servirá como base para identificação da formação síglica nos artifícios de memória. O conceito de “trauma” observado nos rastros síglicos do testemunho terá como referencial os estudos de *Fassin, Alexander e Herman*. Os ícones, índices e símbolos entrecruzados em *Auschwitz* mostram o sentimento, a prova e a representação de uma memória traumática, por meio de uma releitura no museu que apresenta um trecho trágico da história.

Palavras-chave: Museu; Semiótica; Memória; Trauma

Introdução

Este trabalho é parte do resultado de minha dissertação de mestrado “Comunicação Imersiva nos museus: a semiótica em *Auschwitz-Birkenau* e no Museu da Língua Portuguesa” com novos desdobramentos e associações com conceitos que envolvem a ideia de trauma. O objeto de estudo em questão é Museu Nacional de *Auschwitz-Birkenau* e está localizado no próprio local onde foi o maior campo de concentração e extermínio durante a segunda guerra mundial. É um museu histórico e patrimonial sobre as atrocidades e crueldades cometidas a mais de um milhão de pessoas e é experientialmente e potencialmente imersivo³ por narrar os acontecimentos no próprio espaço onde esses crimes contra a humanidade aconteceram.

O Museu de *Auschwitz-Birkenau* foi aberto para visitação nas dependências do antigo campo de extermínio e concentração e em 1979, foi declarado Patrimônio da Humanidade pela Unesco, se tornando um dos mais principais símbolos e imaginário do Holocausto em todo o mundo. Embora grande parte dos objetos tenha sido destruída durante a eliminação das provas dos crimes após o fim da guerra “no campo e no terreno a sua volta, foram encontrados, após a libertação, milhares de objetos que pertenciam aos

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação no XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação e Sociedade na linha Estética, Redes e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, email: livinha.csm@uol.com.br

³ Por imersão entende-se um fenômeno multifatorial de envolvimento síglico na relação entre signo, objeto e interpretante através da estética e cognição. (MACHADO, Lívia, 2016, p.57)

Judeus levados para extermínio”. (CARTILHA DO MUSEU, 2010, p. 16). O Departamento de Coleções restaura e protege objetos que foram saqueados com um arquivo material de mais de 3,8 mil maletas, 12 mil painéis, 40 kg de óculos, 570 unidades de roupa no campo, 260 unidades de mantas judaicas de oração, 460 unidades de próteses, 80 mil sapatos, 40m³ de objetos de metal derretidos, 6 mil exemplares de coleção artística, roupas infantis e materiais de higiene que são exibidos como parte da exposição nos blocos do campo. (CARTILHA DO MUSEU, 2010, p. 17).

O acervo da exibição também possui 39 mil negativos de fotografias de prisioneiros recém-chegados ao campo, 2,5 mil fotografias trazidas a *Auschwitz*, 48 livros de óbitos, 64 volumes de documentos, 16 volumes de atas, 8 mil cartas e postais, 800 mil quadros de microfilmes, mais de duas mil gravações, mais de mil videocassetes, cerca de 130 rolos de filme, 78 volumes de atas de processo, 192 volumes de questionários, 7 volumes de atas e relatos sobre a evacuação, assim como trabalhos artísticos, gráficos, relatos de memória e depoimentos de ex-prisioneiros. (CARTILHA DO MUSEU, 2010, p. 18). No entanto, somente parte desse acervo é exibido nas sessões do museu.

O museu também possui uma biblioteca dentro de suas dependências com acervo de mais de 30.000 livros e base de pesquisa digital, onde é possível encontrar mais de meio milhão de registros. Ainda nas dependências de preservação do museu existem também mais de 13 km de cercas, 3,6 mil pilares de concreto e aproximadamente 300 ruínas, entre elas o que sobrou das quatro câmaras de gás e crematórios, em *Birkenau*. A plataforma *online* possibilita o acesso aos arquivos de mais de 100 mil prisioneiros, além de fornecer aos internautas a informações e visitas virtuais ao memorial.

Portanto, nesse espaço o visitante tem a possibilidade de entrar nas prisões, nos espaços de tortura, no habitat dos que foram moradores daquele local aterrorizante aos olhos do observador e mergulhar em signos indiciais que comprovam os aspectos históricos do passado, mas que carregam diversas potencialidades de ícones e percepção sentimental por ser um ambiente aberto a várias construções signílicas mentais. O museu também apresenta, assim, signos que possuem qualidades abstratas de uma estética desconfortável e claustrofóbica, desde a própria arquitetura das construções dos prédios, até à própria expografia disponibilizada através da disposição informativa de seu conteúdo.

Desdobrando as linguagens do trauma

A semiótica pretende desvelar relações, articulando os signos em suas categorias, a fim de apontar sua formação no meio comunicacional e semiótico das instalações. “Entender o que está no signo parte de imaginar, abduktivamente, possibilidades. São possibilidades que movimentam o pensamento e encontram o que ainda não está desgastado pelo hábito” (SILBERSTEIN In RUSSI, 2013, p. 98). A escolha da semiótica como metodologia científica e analítica se adéqua à natureza do objeto de estudo, uma vez que o museu aparenta ser um ambiente cada vez mais híbrido e imersivo de infinitas construções sógnicas e matrizes de possibilidades, com percepções que variam de acordo com a mente interpretadora. As instalações analisadas neste trabalho se referem às que abrangem a maioria do público visitante do museu e, portanto, serão investigadas apenas as que englobam o percurso da visita de 3 horas e meia.

A observação dos fenômenos da linguagem aponta para possibilidades da relação entre signo, objeto e interpretante inerentes ao processo imersivo. As instalações, exposições, salas, objetos materiais e imateriais que são dispostos e construídos com o objetivo de (re)contar e (re)significar uma história através da estética transportam, nada mais nada menos, do que signos de memória, sendo esta uma característica inerente ao signo. O museu não se define apenas como um meio e extensão da história, mas como um processo comunicacional de um rico canal de signos em desdobramento através de recortes históricos e simbólicos de representação da memória. Enfim, o museu é também uma representação, considerando representar o fato de “estar em lugar de, isto é, estar numa relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro” (CP. 2.273).

A semiótica peirceana se baseia numa relação triádica entre signo, objeto e interpretante. Peirce define signo como algo que “dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (CP. 2.228). O objeto seria “aquilo que, pela natureza das coisas, o signo não pode exprimir e só pode indicar, deixando para o intérprete descobri-lo por experiência colateral” (CP, 8.314). Ou seja, algo que apreendemos somente no signo e pelo signo. Por fim, o interpretante é definido por Peirce como “algo criado na mente do intérprete” (CP, 8.179) e o “efeito do signo” (CP, 5.474-475). Assim, todo pensamento resultado de um signo anterior será, de certa forma, seu interpretante.

Apresentando um olhar mais geral sobre os signos e fenômenos, a delimitação na gramática especulativa, possui como objetivo identificar como os signos estão engendrados nas peças museológicas dos objetos de estudo e como produzem sentidos com diversas possibilidades de interpretantes através da relação signo, objeto e interpretante por meio do processo de imersão, levando em consideração principalmente a segunda tricotomia de Peirce na relação entre signo e objeto - questionando os ícones, índices e símbolos presentes nas exposições.

O índice envolve a existência do seu objeto (CP, 2.312); consistem numa correspondência de fato (CP 1.558); é um signo de reação, envolve numa relação efetiva com o Objeto (CP 5.666); estabelece uma conexão com os sentidos ou a memória da pessoa a que serve de signo (CP 2.305); tudo que atrai a atenção é índice (CP 2.285). . Assim, a “relação entre índice e objeto é não-racional, uma questão de fato bruto, secundidade” (SANTAELLA, 2000, p. 124). Por fim, o símbolo é “apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante. Ele constitui um signo pelo fato de que será usado e interpretado como tal. É no interpretante que reside sua razão de ser signo” (SANTAELLA, 2000, p. 132).

O que está ali não é o retrato fiel da realidade e da história ou o objeto transmitindo a realidade sem subjetividades e da maneira exata tal como ela é, mas signos que sugerem, indicam e representam aquela mensagem através de diferentes formas de linguagem que vão da fotografia até aos conteúdos audiovisuais e interativos e que passam pelo juízo perceptivo gerando distintos interpretantes. De acordo com Peirce “a natureza de um signo é como a da memória, que recebe as transmissões da memória passada e transfere parte dela para a memória futura”. (MS, 599, citado em J. Johansen, *Dialogic semiosis*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 169)

A captação da história e da memória através de seus signos de registro não enquadra e retrata o objeto em sua plenitude, mas apenas o representa, consideramos que os signos trazem apenas aspectos parciais dos objetos. Assim, qualquer arquivo e meio de registro, prótese, extensão que traz uma memória através de um meio acaba transmitindo a representação da história e não ela em si. Possuir uma memória “significa que um conjunto de informações esteja estruturado de tal maneira que possa fazer sentido, portar um significado, informar (...) visto que toda mensagem é portadora de informação, o meio funciona como uma memória”. (PEREIRA, Vinícius 2011, p. 130). Os museus são signos que apenas representam, mediam e determinam o objeto, não sendo, nesse caso, o objeto

em si, mas apenas sua (re)apresentação - (re)significação através dos signos da memória codificadas nas instalações e nos meios dentro do museu e carregam a memória em todos os seus meios e signos

A revisitação dos signos, que são essencialmente tecnologias de memória, é necessária para que a memória não se perca com o tempo, pois a lembrança não é espontânea e só se define através de uma reconfiguração e uma releitura constante sobre o passado. É devido à manutenção e produção sónica da informação que os lugares que memória (NORA, 1993, p.13) determinam o objeto encoberto no passado e trazem à tona suas questões em processo de mediação sónica: “A experiência do objeto passa, necessariamente, pela mediação de uma terceiridade. O existente e suas representações não são separáveis e o objeto só nos é acessível através da mediação.” (GOMES In RUSSI, 2013, p. 280).

A maneira como ocorreu o holocausto e a própria observação e análise da ressignificação conferida pelo museu torna passível de defini-lo como um acontecimento traumático. Não só a circunstância de sofrimento que atravessa gerações por meio de signos de memória históricos, mas também o relato de dor originado pelo testemunho das vítimas pode ser classificado como evento traumático. De acordo com Fassin e Rechtman:

Trauma nesta leitura não é simplesmente a consequência de experiências insuportáveis, mas também seu testemunho – um testemunho para o que aconteceu sobre os humanos. Mas é um testemunho que testemunha para a persistência dos humanos mesmo em situações extremas que tratam de desumanizar as vítimas. Mesmo onde a desumanidade alcança sua expressão mais trágica, como os campos nazistas, essa abordagem sugere que algum elemento de humanidade inexoravelmente resiste à desumanização – e é essa humanidade que o trauma dos sobreviventes manifesta. O trauma tanto é o produto de uma experiência desumana quanto a prova da humanidade daqueles que o suportaram. (FASSIN&RECHTMAN, 2009, p. 20, tradução nossa).

O histórico da lembrança e seu próprio testemunho já podem ser interpretados como trauma. Nesse sentido, as memórias exibidas nos signos do museu de *Auschwitz* podem ser interpretadas como traumáticas. “A ideia que eventos trágicos e doloridos, tidos como experiência de maneira individual ou coletiva, deixam marcas na mente que são vistas como ‘cicatrices’” (FASSIN&RECHTMAN, 2009, p. 4, tradução nossa). O trauma também é “políticas de reparação, políticas de testemunho e políticas de prova (...) o trauma não é simplesmente a causa do sofrimento que está sendo tratado, mas é também o recurso que pode ser utilizado para dar suporte a um direito” (FASSIN&RECHTMAN, 2009, p. 10, tradução nossa).

O museu de *Auschwitz* compõe a perspectiva de memória traumática por serem não só relatos de lembrança da dor, mas também por apresentarem signos de testemunho que funcionam como uma política de reparação e visibilidade para as circunstâncias de crueldade e dor de das vítimas. No início de 2015, o Museu Nacional de *Auschwitz-Birkenau* foi constantemente noticiado na mídia internacional devido às comemorações de 70 anos da libertação do campo de concentração. Na ocasião deste ano, cerca de 300 sobreviventes ao holocausto voltaram ao local, a maioria com mais de 90 anos. Segundo, Piotr M.A. Cywinski, diretor do Memorial Auschwitz:

O 70.º aniversário não será igual aos anteriores grandes aniversários. Temos de dizer de forma clara: é o último grande aniversário que podemos comemorar com a presença de um grande grupo de sobreviventes. As suas vozes tornaram-se o mais importante aviso contra a capacidade humana para a extrema humilhação, desprezo e genocídio⁴

A terapêutica envolvendo a questão da fala transcende apenas o relato histórico e funciona como recomposição do trauma cultural. “Lembrar e contar a verdade sobre os eventos terríveis são pré-requisitos para a restauração da ordem social e para a cura das vítimas individuais”. (HERMAN, 1992, p.1, tradução nossa). A partilha do sofrimento também gera sentimentos de empatia e solidariedade com o outro: “Enquanto é identificada a causa do trauma e assim assumem responsabilidade moral, membros da coletividade definem suas relações solidárias de maneira que, em princípio, permitem que compartilhem sofrimentos dos outros”. (ALEXANDER, 2004, pag 1, tradução nossa).

Os eventos traumáticos danificam as representações sustentadas entre indivíduo e comunidade e os sobreviventes dependem da confiança de que sentido da humanidade depende da conexão com os outros, uma vez que “a solidariedade do grupo fornece a proteção mais forte contra o terror e desespero”. (HERMAN, 1992, p. 154). A seguir o museu será analisado não só como um ambiente de signos, mas de signos que possuem caráter reestruturador enquanto ressignificação do trauma ao dar voz e gerar sentimentos de empatia para com as vítimas por meio da informação. Gerar conteúdo estético, documental e informativo, nesse caso, também suscita questões e reflexões a fim de evitar que acontecimentos como esse voltem a acontecer.

⁴ Fonte da notícia: <http://www.ebc.com.br/noticias/internacional/2015/01/sobreviventes-e-representantes-internacionais-lembram-libertacao-de>

Museu de *Auschwitz-Birkenau*:

1) Vídeo do museu

O início do trajeto com os guias é marcado de acordo com o final do filme de 14 minutos exibido em um cinema no próprio museu. O conjunto de imagens foi captado pela SS no ato do fim da guerra e da libertação do campo. A inserção do cinema no museu potencializa seu caráter híbrido⁵, trazendo ao público novas formas de imersão e estímulos estéticos a partir de multicódigos⁶. O vídeo no museu funciona como um espaço a fim de contar parte de uma narrativa que dialoga com a proposta do museu e que já funciona por si só de forma isolada, uma vez que os vídeos apresentam introdução e desfecho no estilo de documentário. No ambiente do espaço museográfico, o documentário contribui para compor, mesmo que em uma mídia diferente, o conjunto da história que se pretende apresentar.

A matriz auditiva traz grande impacto à mente interpretadora, uma vez que o som orquestral produzido ajuda a compor um imaginário sensível e aterrorizante do que aquelas pessoas sofreram naquele lugar. A voz do narrador introduz uma descrição com dados históricos sobre o campo e sua libertação. O vídeo se inicia com um panorama aéreo do campo mostrando as barracas de *Birkenau*, onde o signo apresenta a grandiosidade de espaço, que parece não terminar. O segundo bloco de imagens, ainda no primeiro minuto do vídeo apresenta grades, guaritas que caracterizam o próprio local do museu preservado e fotografias daqueles que foram antigos moradores e vítimas do símbolo de horror analisado.

A imersão icônica no conjunto de imagens exibidas pelo vídeo resulta em sensação que apresenta de maneira intensa as características da primeiridade. Mesmo que se tente expressar no consenso da inteligibilidade e do pensamento lógico, o que se tem é um incômodo constante não descritível, uma qualidade sufocante e nauseante que gera interpretantes muito emocionais de tristeza e repulsa e ao mesmo tempo a questão da indeterminação abstrata. A memória é ressignificada pelo museu com a elaboração pontual de elementos de imersão icônicos em sua narrativa, apresentando uma estética desconfortável – o que se torna crucial para a elaboração de um índice e um símbolo do que de fato tenha sido aquele lugar no passado.

⁵ Híbrido, hibridismo, hibridação e hibridização são os atributos que mais freqüentemente têm sido utilizados para caracterizar variadas facetas das sociedades contemporâneas. Essas palavras podem ser aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana” (SANTAELLA, 2008, p.1).

⁶ Processos comunicacionais híbridos, articulando relações sógnicas de indeterminação, existencialidade e procedimentos lógicos” (PIMENTA, 2014, p.119).

A fotografia e as imagens do vídeo que é exibido no cinema no museu, embora sirvam potencialmente enquanto ícones e símbolos, apresentam também o aspecto indicial de maneira incisiva à comprovar todo o imaginário de relatos em livros de histórias e documentários se ratifica, mostrando que de fato aquilo tudo aconteceu no passado. Devido ao ambiente ser um cinema com proximidade física entre o que o espectador vê e o local de acontecimento da tragédia há a potencialização da imersão sensível e estética com o vídeo resultando na recepção multicódigos a partir do material audiovisual.

2) *Zaglada Extermination*

As fotografias, arquivos e descrições sobre a chegada dos prisioneiros ao campo de concentração e extermínio funcionam como importante registro de memória no Museu de *Auschwitz* e estão concentradas na exibição *Zaglada Extermination*. A exposição ocupa um prédio inteiro e apresenta signos imagéticos impressos em fotografias e signos expressos por palavras em polonês e inglês para nortear as informações com grande caráter explicativo. Outro signo importante durante todo esse período é a elucidação do guia, que funciona como um veículo de informação a fim de complementar referências que não estão nem nos escritos, nem nas fotografias.

Os suportes explicativos junto à explanação do guia possuem um alto potencial demonstrativo e educacional, para que os espectadores do museu possam vislumbrar signos que apontam para objetos do passado a partir de uma perspectiva instrutiva. A visita por este espaço começa com a questão: “Quem não se lembra da história está prestes a passar por ela novamente” (ANEXO 1). Um diagrama explicativo em espécie de mapa, referente ao local de origem dos prisioneiros que chegavam ao campo, funciona como ilustração didática sobre onde vieram as vítimas do holocausto.

Assim como o vídeo exibido no início da visita, as fotografias possuem como signos, um forte aspecto indicial, pois elas carregam um caráter de comprovação imagético muito maior do que os escritos das palavras nos arquivos dos documentos:

A fotografia tornou-se a ferramenta ideal do processo de investigação policial, um indício moderno definitivo (...) sua condição de índice, que deriva do fato que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da entidade e pode portanto fornecer uma evidência sobre o objeto que retrata. (CHARNEY&SCHWARZ, 2000, p. 38)

No caso específico dessa exposição, a fotografia retrata a chegada de diversas pessoas ao campo de concentração e extermínio, apresentando os rostos das vítimas e a

circunstância do fim da viagem. (ANEXO 2) As que não apresentam legendas explicativas são complementadas com descrição e observação do guia, muitas vezes com detalhes sensíveis de algum ponto de vista que possa passar despercebido pelo visitante. A imersão nesta exposição possui menos estímulos sensoriais de códigos sonoros e imagens em movimento através de vídeo, como no caso da exibição do documentário logo na entrada do museu. O envolvimento do espectador com o museu acontece, neste caso, de forma ainda mais cognitiva, uma vez que o espaço é composto a partir de signos com alto caráter informativo e que acabam impactando pelo conteúdo da memória contido nos signos presente nos quadros descritivos.

3) Prova dos Crimes

O segundo acervo em instalação interna visitado no museu é a exibição de pertences que foram saqueados dos prisioneiros no instante da entrada deles no campo, em exposição intitulada “Prova dos Crimes”. O próprio nome “prova” já aponta para as características de índice desses bens, uma vez que servem para comprovar a ocorrência destes crimes contra a humanidade aos que teimam em não acreditar, refutar ou duvidar sobre a ocorrência do holocausto. Diversas salas possuem cúpulas de vidro com esses objetos, e quadros com signos fotográficos de demais pertences contribuem para o acervo histórico deste prédio. (ANEXOS 3).

Neste local é possível visualizar no acervo exibido em cúpulas de vidro 260 unidades de mantas judaicas de oração, 460 unidades de próteses, 80 mil sapatos, 3,8 mil malas, 12 mil painéis, 40 kg de óculos e duas toneladas de cabelo humano. O primeiro signo do acervo que aparece é um suporte semelhante aos da exposição analisada anteriormente, que diz: “Neste prédio há parte dos pertences saqueados das vítimas de *Auschwitz* pelo partido nacional socialista e que foram encontrados após a libertação do campo”.

As cúpulas de vidro com grande acervo e amostra dos objetos saqueados das vítimas do campo de *Auschwitz* apresentam o título “Provas dos Crimes” pela sua função como índice de comprovação dos acontecimentos dos passados dos crimes contra a humanidade. A quantidade, em termo de índice, também assusta, pois o número de sapatos, malas, roupas de criança é tão grande que, mesmo sendo possível visualizar em termos de extensão, é difícil mensurá-la cognitivamente, pois a própria visão se perde no meio de tantos materiais.

A iconicidade predomina sobre a sensação de se perder no meio desses utensílios na imensidão de origens e históricos que passaram por ali e não foram identificados. O símbolo funciona como representação das atrocidades cometidas àquelas pessoas que não se define puramente na perspectiva racional e se ratifica como algo inimaginável em tamanho e proporção. A estética do excesso quando associada às informações das vítimas configura uma tragédia impensável para a maioria das mentes interpretadoras, mas que só pode ser acessada por sentimentos de indeterminação que resultam em interpretantes emocionais de angústia.

Portanto, a imersão ocupa diferentes enfoques a partir dos signos, sendo icônica por poder passar uma qualidade abstrata de sensação de angústia e asfixia pode ser indicial por apresentar imensidão de objetos com seu caráter palpável, e simbólico por ser um cemitério de pertences de vítimas que foram traídas, uma vez que acreditavam que poderiam ter condições de moradia, higiene, alimentação devidos aos pertences que foram levados e saqueados no campo. A personalização dos prisioneiros e o direcionamento do olhar por parte do guia do campo contribuem para um maior envolvimento com os signos materiais que foram transportados para este prédio e expostos para os visitantes.

4) Vida dos Prisioneiros

Os próximos dois prédios apresentam como temática a “Vida dos Prisioneiros” e “Condições de Vida e de higiene”. O primeiro apresenta as consequências do trabalho forçado do campo e o impacto da escravidão sob suas vítimas e o segundo mostra as circunstâncias de insalubridade pelas quais os prisioneiros passaram. Segundo a descrição de uma das placas informativas na seção “Vida dos Prisioneiros”:

O corredor de fotografias apresenta rostos por meio de signos imagéticos das vítimas do holocausto. Dar um rosto, relatar a identidade, mostrar as origens e a conjuntura da morte ressignifica os infinitos signos indiciais do museu e carrega um caráter de iconicidade junto ao símbolo, pois a indeterminação e o universo de possibilidades ampliam ao observar as imagens reproduzidas nos quadros, que são todos em preto e branco e apresentam dados das pessoas que passaram por ali, como nome, origem e data da morte.

A tatuagem delimitava toda a redução simbólica de identidade a números. Os diversos signos que compõem a memória e a identificação dos prisioneiros como o nome, a história individual e os objetos e pertences saqueados foram reduzidos a códigos de identificação tatuados que funcionariam também como suporte em caso de identificação dos

corpos. As diversas possibilidades de representação da fome no campo apresentaram como signos quadros explicativos, esculturas e fotografias fortes com imagens de pessoas desnutridas.

5) Área externa de Birkenau

A área externa do museu engloba *Auschwitz* e *Auschwitz-Birkenau* e é onde se tem, por observação, uma grande potencialidade imersiva, uma vez que são áreas preservadas com poucas indicações de que aquele espaço se trata de um museu. As árvores são mantidas para preservar a semelhança com a ambiência de 70 anos atrás, assim como os complexos de prédios, construções e ruínas com o objetivo de manter seu formato original.

Sob o ponto de vista da ressignificação museológica, ficam mais evidentes as mudanças das instalações internas dos prédios - foram transformadas de espaços administrativos do nazismo, salas de tortura, dormitórios em exposições fotográficas, arquivos de materiais. Alguns ambientes foram isolados em cúpulas de vidro a fim de uma melhor conservação dos artefatos originais, sem a possibilidade do público adentrar livremente por esses lugares e com informações históricas em placas explicativas. Já a área externa, onde o visitante não possui a liberdade de andar por onde quiser, possui poucas referências ao antigo campo como museu, se distanciando muito das convenções e padrões de um museu tradicional.

A configuração do imaginário, elaborado por filmes, livros, documentários, capta as subjetivações do lugar que é ícone, índice e símbolo – ele passa sensações e qualidades, ele realmente existe enquanto concretude preservada, todos os seus símbolos fazem menção ao horror. Portanto, todas as apreensões sógnicas, após atravessar o juízo perceptivo, resultarão em sentimentos e associações de desconforto. A partir da premissa, “Aquele que não se recorda da história está fadado a vivê-la novamente”, pensa-se que mesmo sendo uma temática e visita extremamente desconfortável, é uma perspectiva de releitura e experiência necessária e educacional para evitar possibilidades de repetição histórica da catástrofe que aconteceu.

O guia surge como ponto chave de todo o percurso, já que direciona o olhar, as histórias, os dados e relatos. Enquanto, por um lado, o mentor da visita acaba conduzindo informações e reduzindo o livre “encontrar” os signos presentes no museu na sua amplitude de possibilidades, ele proporciona novas reflexões e visões a partir dos próprios signos expressos pela fala. As histórias dos personagens contadas exclusivamente por signos

gerados pelo guia, como o caso da menina que foi obrigada a permanecer horas descalça na neve como forma de tortura, a mãe separada de seu filho no momento da chegada do trem a *Birkenau*, o caso do padre que optou morrer no lugar de um amigo, e os movimentos de resistência do campo, são de grande importância na trajetória do museu enquanto construção sócio-cultural.

A placa de ferro com o enunciado “*Arbeit macht frei*” (ANEXO 4) é um dos primeiros contatos que o visitante tem com um grande símbolo do campo de concentração. A placa, que é uma réplica devido ao fato da original ter sido anteriormente roubada já durante o funcionamento no museu, ficava na entrada do antigo campo de concentração e extermínio em local estratégico. O guia dedica parte do seu tempo para explicar o funcionamento da engenharia da morte e da escravidão no interior do campo e a ironia por trás do aspecto simbólico-metafórico da placa – o excesso do trabalho escravo no interior do campo gerava morte por exaustão, fraqueza e doenças, portanto o prisioneiro encontraria a liberdade somente em sua morte. As explicações narradas pelo guia fazem com que o visitante entre no museu emocionalmente envolvido com as histórias e as releituras das memórias de *Auschwitz*.

O conjunto de construções apresenta prédios que são chamados de “barracos” (tradução nossa) e estão espalhados em *Auschwitz I* e *Auschwitz-Birkenau*. Estes prédios são desde dormitórios de prisioneiros até espaços administrativos do campo, sendo que todos os de *Auschwitz* apresentam semelhança entre si assim como os de *Birkenau*. Nos arredores dos prédios é possível observar um grande complexo de controle de segurança com grades de cercas elétricas e guaritas em pontos estratégicos (ANEXO 5). Esses signos fazem menção à realidade da prisão que os antigos enclausurados do campo viviam e traz uma constante sensação de claustrofobia ao visitante, sendo ícones de mal-estar. Placas de *vorsicht* (“perigo” em alemão, tradução nossa) alertam através de signos que só quem fala alemão consegue entender sobre os perigos das cercas elétricas que circundam todo o território de controle, para os próprios funcionários do campo.

As placas de orientação ao visitante, assim como nas exposições no interior dos barracos, são os poucos signos da área ao ar livre que trazem códigos instrutivos e descritivos semelhantes aos que são mostrados em um museu. Essas placas apresentam orientações explicativas para o observador sobre aquela região - como um exemplo, o local onde tocava a banda do campo de *Auschwitz* ou pontos específicos de tortura. A ausência desses signos explicativos potencializa a sensação de que aquele espaço é diferente de

museus convencionais, assim como o é, de fato. O muro de fuzilamento onde centenas de prisioneiros foram mortos, apresenta signos de homenagens às vítimas que foram fuziladas no local (ANEXO 6).

Em alguns outros pontos do campo, como na entrada das antigas câmaras de gás, também é possível observar flores, objetos religiosos e outros artefatos em homenagens às vítimas, esses signos fazem referência ao local como um espaço de cemitério de memórias póstumas. Durante o período da pesquisa no museu foram observados grupos em dinâmicas aparentemente religiosas em memória das vítimas. Portanto, o museu se porta mais como um ambiente póstumo de cemitério de memórias, com rastros de signos que foram depositados por visitantes que prestam homenagens e respeito a esses acontecimentos do passado, resultando, assim, na ressignificação do próprio ambiente que se transforma.

As câmaras de *Auschwitz* e *Birkenau* são visitadas em um dos pontos de maior possibilidade de geração de interpretantes emocionais durante o trajeto do museu. No primeiro, é possível adentrar o espaço onde centenas de pessoas foram executadas e, no segundo, as ruínas compõem o local, uma vez que, com a entrada do Exército Vermelho, os nazistas tentaram destruir as câmaras como adulteração da prova dos crimes que foram cometidos. As ruínas foram mantidas pelo museu e potencializaram a reinterpretação da crueldade, devido à circunstância da tentativa de aniquilação das provas, por parte dos nazistas, de um grande crime cometido contra a humanidade. A câmara de *Auschwitz* que se manteve preservada resulta em simbolismo fúnebre da perspectiva do luto e da dor por ser local emblemático do funcionamento da engenharia por detrás da morte. A visita é feita em silêncio e de forma introspectiva, com a estética do luto e da sensação de respeito em memória das vítimas.

O transporte entre *Auschwitz* e *Birkenau* dura alguns minutos e é proporcionado pelo próprio museu que disponibiliza um ônibus que liga esses dois pontos. Em *Birkenau* não foram construídos espaços museológicos expográficos no interior dos barracos, pois a organização do museu quis preservar o máximo possível a região do campo da maneira como estava no passado, aproximando assim o signo e o objeto. A estação de *Birkenau* é a primeira imagem que os prisioneiros viam quando chegavam à região do campo de concentração e simboliza o terror por meio de um signo que abarca todo o imaginário da imponente estação e destino final da vida de milhares de pessoas.

A amplitude de *Birkenau*, por ser mais aberto e amplo que *Auschwitz I*, proporciona uma sensação de desconforto ainda maior. A grandiosidade do local de terror e

a perspectiva da rotina da morte com que os prisioneiros tinham que conviver se fortaleciam com a presença das três câmaras de gás em funcionamento durante a existência do campo e os inúmeros barracos dos prisioneiros. Estes barracos são preservados pelo museu por meio da manutenção dos signos dos locais de origem. A vala, onde eram deixados os corpos, funciona como signo de espaço fúnebre e cemitério a céu aberto e também pode ser visualizado.

Ao final da visita, é possível observar um memorial com escritos em diferentes idiomas: “Que este local nunca deixe de ser um grito de desespero e um aviso para a humanidade, onde os nazistas assassinaram cerca de um milhão e meio de homens, mulheres e crianças, principalmente judeus de vários países da Europa. *Auschwitz – 1940-1945*” (Tradução nossa). A união das nações em prol da preservação de uma memória e manutenção de um signo para a posterioridade apresenta delimitações do que foi o campo e o que é o museu. A releitura através de interpretantes lógicos e a revisitação do signo como símbolo do terror preservam o acontecimento histórico. A imersão na área externa do museu é muito indicial por fazer menções à relação entre signo e objeto dentro da uma perspectiva comprobatória dos relatos como acontecimentos de passado em sua concretude de preservação material, todavia é também simbólica, pois impacta a mente interpretadora com padrões e ressignificação do pensamento.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Jeffrey. *Toward a theory of cultural trauma*. In: Cultural trauma and Collective Identity. University of California Press. Berkeley, California. 2004.
- Cartilha informativa oficial do museu em língua portuguesa disponível no site: http://www.auschwitz.org/gfx/auschwitz/userfiles/auschwitz/historia_terazniejszosc/auschwitz_historia_i_terazniejszosc_wer_portugalska_2010.pdf
- CHARNEY, Leo. SCHWARZ, Vanessa (org). **O cinema e a invenção pós-moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- FASSIN, Didier & RECHTMAN, Richard. *The empire of trauma: an inquiry into the condition of victimhood*. United Kingdom: Princeton University Press, 2009.
- HERMAN, Judith. *Trauma and Recovery: the aftermath of violence – from domestic abuse to political terror*. New York, USA. Basic Books, 1992.
- JOHANSEN, Jorguen. *Dialogic semiosis: an essay on signs and meaning*. Indiana Press University, 1993.
- RUSSI, Pedro (org). **Processos Semióticos em Comunicação**. Ed: Universidade de Brasília. 2013.
- MACHADO, Lívia. *Comunicação Imersiva dos Museus: a Semiótica em Auschwitz-Birkenau e Museu da Língua Portuguesa*. Dissertação para obtenção do título de mestre. Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2016.
- NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo, v.10, p. 7-28, 1993.
- PEIRCE, C. S. (1931-1958). *Collected Papers*. Volume 1-8. Cambridge: Harvard University Press.
- PEREIRA, Vinícius A. **Estendendo McLuhan: da Aldeia Global à Teia Global**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PIMENTA, Francisco José Paoliello. **Ciberativismo, redes digitais e pensamento mutante** (livro em preparação), 2014.

Portal de notícias EBC disponível em:

<http://www.ebc.com.br/noticias/internacional/2015/01/sobreviventes-e-representantes-internacionais-lembram-libertacao-de>>

SANTAELLA, Lúcia. **Ecologia Pluralista das Mídias Locativas**. Porto Alegre: Revista Famecos, nº37, dezembro de 2008. Disponível no link:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4795>>

_____. **Teoria Geral dos Signos**. Editora: Ática, São Paulo, 2000.

Anexo 1:



Anexo 2:



Anexo 3:



Anexo 4:



Anexo 5



Anexo 6

