

Antimonumentos

Estratégias da arte na era das catástrofes

Maria Angélica Melendi - UFMG

Antimonumentos

Estratégias da arte na era das catástrofes

Maria Angélica Melendi - UFMG

Donde yo nací —un pueblito remoto en el fondo de un valle— los ancianos seguían pensando que los muertos necesitan atención... Si no se los atendía, los muertos podían cobrar venganza sobre los vivos.

Sebald

O século da memória

A cultura modernista de acordo com Andreas Huyssen, foi impulsionada por utopias de “futuros presentes” que poderiam ser entendidos a partir da construção dos paradigmas de modernização, incluindo neles as alegorias de purificação racial ou de classe que, mais tarde, desembocaram nos governos autoritários que executariam os genocídios e os massacres do século XX. O ensaísta utiliza a noção oposta de “passados presentes” para pensar num deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo que se operaria a partir da década de 80. Esses passados presentes, talvez formações reativas à globalização, constituem-se através de uma musealização instantânea do

espaço cultural mais amplo e apontam para um desejo impossível de recordação total.¹

A conjectura de uma memória total, vislumbrada por Borges em *Funes, el memorioso*, é aterradora. Ireneo Funes, que não só lembrava cada folha de cada árvore de cada serra, mas cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado, não era, porém, capaz de pensar.

O excesso de memória bloquearia o pensamento crítico, pois imoderado amor ao passado impede de viver o presente. Dessa maneira, a sociedade que conseguisse a recordação total estaria paralisada, presa para sempre numa rede infinita de lembranças, refém de uma interminável e dolorosa rememoração de detalhes irrelevantes.

Porém, o discurso da memória, minado incessantemente por um desejo de esquecimento que se alimenta do medo e da culpa, aparece como um subtexto na obra de vários artistas contemporâneos. Para eles, as experiências extremas do genocídio e da diáspora latino-americana, que culminaram no episódio atroz da desaparecimento de milhares de pessoas sob as ditaduras militares, implementado através de brutais e sofisticados processos de esquecimento e sutis políticas de amnésia reconduzem a questão da memória a partir dos efeitos do poder sobre os corpos.

A irracionalidade e a injustiça da dominação reaparecem como crueldade, na relação do sujeito com o corpo, seja o seu e o seja o do outro. De acordo com Adorno e Horkheimer, o amor-ódio pelo corpo impregna toda a cultura moderna, que o reconhece como um bem a ser possuído e, assim, distingue-o do espírito, lugar do poder. O corpo como objeto é uma coisa morta, *corpus*, cadáver, tabu, objeto de atração e repulsão.²

¹ HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.7.

² Cf. ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.217

O corpo, como lugar de interdição, é ardentemente desejado, ao mesmo tempo em que, por ser considerado inferior e servil, é menosprezado e maltratado. Exibido como lugar do sofrimento e da exclusão, doente ou ferido, repulsivo, as vezes morto, o corpo denuncia uma condição de abjeção.

Nessa perspectiva a abjeção é um gesto político, que implica a narração e a exposição do corpo humilhado, do corpo-cadáver, e o retorno permanente de um corpo hipersignificado, que funciona como um suporte eficaz para a política cultural da sociedade pós-industrial. Sintetiza-se, nesse gesto, um sintoma obsessivo — que seria da ordem do patológico —, e um reconhecimento da eficácia concreta da memória na busca do corpo ausente, do corpo subtraído — literal ou metaforicamente — pelo aparato do Estado.

Durante os processos ditatoriais latino-americanos, alguns artistas se empenharam em criar uma arte de resistência, que lograsse desvendar e denunciar, a partir da opressão vivida, as armadilhas do poder. No Chile, o grupo de artistas conhecido como *Escena de avanzada* — Carlos Altamirano, Catalina Parra, Eugenio Dittborn, o grupo CADA, Juan Dávila e outros — reformularam, desde o final dos anos 70, as práticas artísticas ao trasladar o suporte da arte para o corpo vivo e para a cidade³. O corpo (e a cidade como corpo social), castigado fisicamente pela violência constituiu-se como um espaço sacrificial de ritualização da dor ou como um lugar de transgressão sexual e social. As práticas de artistas brasileiros desse período — Helio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Cildo Meireles, entre outros — poderiam, também, ser lidas através desse prisma crítico.

De acordo com Richard, na pós-ditadura, “enquanto a arte do exílio deseja a História como plenitude e transcendência, as práticas geradas

³ Cf. RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 13 e ss.

no Chile, trabalharam com uma temporalidade histórica não só desprovida de toda heroicidade mas em rigor, inenarrável”⁴. Os artistas da *Escena de Avanzada* operaram através de uma sucessão imbricada de memórias e contramemórias que se debatem contra o esquecimento no afã de recobrar o sentido disseminado num punhado de fragmentos descontínuos. Assim, ao se encontrarem os dois momentos da arte, o do exílio e o da resistência, se confrontaram duas concepções do histórico. Por um lado estaria a história como continuum linear de sentido, por outro, a percepção de uma temporalidade estilhaçada através da qual o sujeito intenta rearticular o sentido como perda ou como falha. Hoje, ante a iminência de um desejo de memória, de comemoração e de rememoração, essa oposição aparece a partir da identificação de um segmento da sociedade com os recursos da mimese simbólica abstrata ou da representação naturalista ou referencial, em oposição as práticas efêmeras, conscientemente escamoteadas ou dispersas no espaço individual e social — corpo e cidade —, defendidas pelos artistas da resistência.

No confronto entre esses dois postulados — um completamente imerso no campo tradicional da História e das Belas Artes, o outro claramente disseminado num âmbito comunitário de resistência — se abre um debate crucial para nossa cultura: até quando e de que maneira é possível lembrar os desastres do passado imediato e quais seriam as estratégias efetivas da arte para manter viva e ativa a memória desses acontecimentos nas gerações futuras.

Lápides de Papel

A meados da década de 80, logo após o fim da ditadura, o jornal argentino *Página 12*, começou a publicar pequenas notas —a modo de

⁴ RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.23.

obituários — em que a foto de um ou vários desaparecidos era acompanhada de um texto. A nota, separada do corpo do jornal por uma linha preta que fazia às vezes de moldura, ainda hoje é publicada, no mesmo dia e no mesmo mês em que cada desaparecimento aconteceu. Nas páginas do jornal, o pequeno retângulo, geralmente no inferior da folha, contém uma ou várias fotos, a data do desaparecimento, um breve texto e uma dedicatória.



Boa parte das imagens provém de documentos de identidade, mas algumas estão claramente recortadas de fotografias de grupos, que exibem rostos de jovens sorridentes e, as vezes, francamente risonhos. Outras são lembranças de viagens, festas de casamento, de aniversário, há, ainda, fotografia de casais, às vezes com crianças pequenas, em alguns casos há grupos familiares inteiros, pai, mãe, filhos, netos....

Os textos geralmente são assinados por familiares, amigos ou companheiros de luta e ensaiam alinhavar os poucos dados de uma biografia inconclusa: estudos de segundo grau, início ou conclusão dos estudos universitários, trabalho, casamento, filhos: Soldado marplatense, operário, médico, professor, presidente do *Centro de Estudiantes de Ingeniería*, empregado do Sindicato de Prensa de Córdoba, costureira, enfermeira, professora, obstetra, grávida de dois, de três, de seis meses,

faltavam dez dias para ter seu bebe, estudante de letras, de medicina, de jornalismo, de ciências econômicas, de psicologia, de direito, de sociologia, Universidade de Buenos Aires, de La Plata, de Córdoba, de Tucumán, do Comahue...



Outras vezes, as fotografias são acompanhadas de versos anônimos ou de poetas que se liam com fervor na época: Antonio Machado, César Vallejo, Mario Benedetti, de fragmentos de alguma canção de protesto e, até de letras de tango.

As palavras, os textos, ao lado das fotografias se constituem como os nos de uma rede afetos que contextualiza o luto dos vivos e se abre para o desejo de uma memória continuamente renovada.

Os retratos em preto & branco metaforizam, no rarefeito e falho grão da impressão do jornal, a tristeza, o luto, a ausência, o esquecimento. São, como aponta Nelly Richard, retratos “detidos, congelados no presente continuo de uma morte em suspenso”⁵. A fixidez e a detenção desses retratos fotográficos que, ano após ano se repetem, opõe-se a contínua mutabilidade do meio — o jornal — no qual são publicados.

⁵ RICHARD, Nelly. Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas. In Punto de Vista, n. 68, Buenos Aires, Dic. 2000, p.31.

A utilização da fotografia vernacular — carteira de identidade, álbum de casamento, de família, de férias — nos processos comemorativos das catástrofes contemporâneas vem apontando para uma apropriação comunitária da rememoração, antes delegada aos desígnios do poder. Fazer pública a imagem familiar denota o inenarrável da tragédia e, ao mesmo tempo, seu caráter mais obscuro e perverso.

Não é preciso evocar os enormes panos com as apagadas imagens dos filhos levadas nas passeatas pelas *Madres de Plaza de May*, ou as fotos dos desaparecidos sob a legenda *Donde están?* presos nas roupas das mães de Chile para comprovar que o uso da fotografia já é um procedimento de rememoração e de protesto comum em todos os lugares onde há assassinatos ou massacres, na América Latina ou fora dela.

A natureza da imagem fotográfica faz com que se acredite que ela seja capaz de certificar existência do seu referente. A aderência da imagem fotográfica ao referente explica a importância do seu uso estratégico para lembrar tempos ou seres desaparecidos, já que funciona como prova irrefutável de existência. A fotografia sempre esteve perturbadoramente ligada à morte, ao desaparecimento do corpo vivo e do tempo vivido, cria o paradoxo visual de um efeito de presença do vivo que se encontra eternamente negado pelo congelamento num tempo morto. Esse paradoxo é o que leva a fotografia a ser freqüentemente colocada no registro do fantasmal e do espectral, por compartilhar com fantasmas e espectros “o ambíguo registro do presente-ausente, do real-irreal, do aparecido- desaparecido”⁶.

A instantaneidade da imagem fotográfica que aponta, ao mesmo tempo, para uma identidade com o reproduzido e para um distanciamento aurático, “parece material disposto para intentar caminhos no monumento que, recolhendo a literalidade da lembrança, a materialize sem

⁶ RICHARD, Nelly. Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas. In Punto de Vista, n. 68, Buenos Aires, Dic. 2000, p.31.

transformá-la em objeto morto”⁷. Nem a consciência do arbitrário da imagem fotográfica logra afastar de nós a idéia de que um resto dessa pessoa ausente está nos olhando desse fragmento de papel impresso. Como espelhos do real, aparentemente naturais, essas imagens não deixam entrever nenhuma operação estética que as afaste do estatuto da verdade.

Uma verdade que ainda não é e que não mais será, suspensa entre a vida e a morte, pela indeterminação residual do fotográfico que mantém a presença do corpo desaparecido suspensa, eternamente “dividida entre perda e resto”⁸.

Lápides de Pedra

A iniciativa, assinada por dez organizações de Direitos Humanos, de construir um monumento e instalar nele um parque de esculturas que servira de homenagem aos desaparecidos foi apresentada ao governo da cidade de Buenos Aires em dezembro de 1997. Meses depois o projeto foi aprovado e se dispôs a construção de um monumento que incluísse os nomes dos desaparecidos e a elevação de um grupo de esculturas escolhidas através de um concurso público internacional.

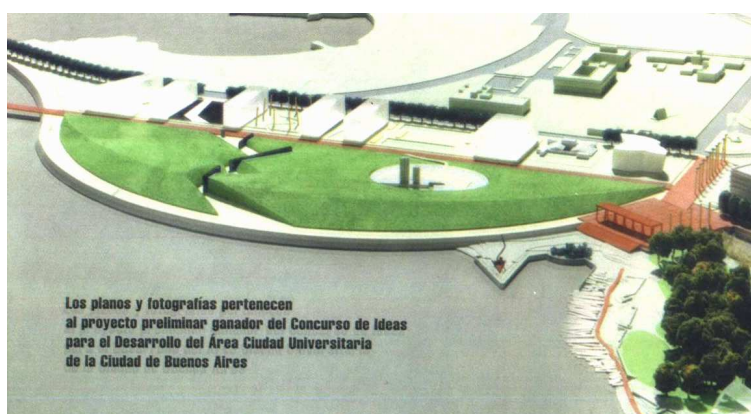
O projeto do *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado*, ideado pelo Escritório Baudizzone, Lestard e Varas associado aos arquitetos Cláudio Ferrari e Daniel Becker, ganhou um concurso promovido em 1998.

O projeto arquitetônico, acompanhado por um parque de esculturas, visa a localizar num local pontual, entre a terra e o rio, a lembrança dos desaparecidos.

⁷ SILVESTRI, Graciela. La presencia del ausente. Problemas de representación pública en las artes plásticas. www.bazaramericano.com.

⁸ RICHARD, Nelly. Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas. In Punto de Vista, n. 68, Buenos Aires, Dic. 2000, p.31.

O “Parque” se encontra próximo da ESMA (Escuela de Mecânica de la Armada, notório centro de detenção e tortura), frente ao Rio de La Plata, um sítio carregado de sentidos históricos e simbólicos. Se o mítico estuário foi a via fluvial pela qual chegaram à região não somente os conquistadores espanhóis mas também os aluviões imigratórios europeus que constituiriam a maior parte da população da Argentina, hoje, é o túmulo onde jazem os corpos de milhares de argentinos, jogados, ainda com vida, dos aviões da Força Aérea Nacional.



Um caminho reto, de blocos de cimento colorido, margeado de árvores, separa o “Parque” da margem do rio e dos prédios próximos da “Ciudad Universitaria”, o campus da UBA. O monumento corta profundamente, em ziguezague, a encosta semicircular que se debruça sobre o rio. Como uma ferida aberta percorre toda a longitude do espaço, da entrada subterrânea até a costa. Estilizado e simples, parece se oferecer como um lugar de reflexão e oração que enlaça o rio com a cidade, o passado recente com os desejos de memória.

A trajetória sinuosa está emoldurada por quatro muros descontínuos nos quais serão inscritos os nomes dos desaparecidos. Sobre as paredes de pórfiro patagônico, que orientam o olhar ao longo da rampa, estarão ordenados cronológica e alfabeticamente os trinta mil nomes dos desaparecidos. Cada tanto uma placa vazia, uma lápide sem

nome, apontará para a rasura de identidade que antecedeu a desapareição.

Os muros com os nomes serão as lápides das tumbas escamoteadas e outorgarão, aos vivos, um lugar para o luto pessoal, familiar, nacional. De acordo com Andréas Huyssen, “a inscrição do nome é uma velha estratégia da memória, mas a nomeação, neste caso, não é tradicional, nem heróica, nem triunfalista”⁹, porque os que estão sendo lembrados não são soldados heróicos nem mártires imolados no altar da pátria. Os que estão sendo lembrados nos muros de pórfiro eram homens e mulheres comuns, donas de casa, estudantes, profissionais, operários que acreditavam num mundo diferente ao proposto pelas elites econômicas e militares do país e que, por causa dessa crença, foram seqüestrados, violentados, torturados e assassinados.

O monumento argentino dialoga com dois monumentos paradigmáticos do século XX: o Museu Judeu de Berlim de Daniel Libeskind e o *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin.

Sem intentar igualar os fatos que provocaram a construção desses memoriais —cada um deles aponta para fatos diferenciados e não assimiláveis: o extermínio de judeus nos campos de concentração nazista e a desastrosa guerra que os Estados Unidos provocaram e perderam em Vietnam— é possível encontrar pontos de contato entre eles, já que em ambos os discursos locais se entrelaçam com as condições políticas internacionais. Por outro lado, esses monumentos apontam também para a lembrança de um pensamento utópico pretérito que estaria na base de qualquer desejo de um futuro melhor.

Daniel Libeskind chama seu Museu “entre as linhas”: uma é uma linha reta mas quebrada em vários segmentos, a outra é uma linha

⁹ HUYSEN, Andréas. El Parque de la memoria. Una glosa desde lejos. In *Memoria*. Antología. Punto de Vista. Buenos Aires: Libronauta, 2001. p.166.

tortuosa, mas indefinidamente contínua”¹⁰. As duas linhas desenvolvem-se através de um diálogo limitado mas definido. Diversas vozes se entrelaçam no projeto do edifício. Em primeiro lugar há uma relação difusa com a estrela de David que brilha nas moradas dos judeus de Berlim, há, também, uma pauta musical estilhaçada, a memória dos berlinenses deportados e desaparecidos, e, finalmente, uma alusão ao apocalipse urbano que Walter Benjamin tece ao longo de *Rua de mão única*. A ênfase especial do Museu Judaico é a contradição entre ordenado e desordenado, escolhido e não escolhido, som e silêncio. O vazio e o silêncio são matérias essenciais de uma estrutura que toma corpo no interior de um ziguezague. Um novo tipo de organização que está organizado em torno de um centro que não é, o vazio.

O monumento de Maya Lin, ao que se entra como no Museu Judeu de Berlim e no *Parque de la memoria*, sob o nível do chão, é, porém, mais simples: duas paredes triangulares que se unem em ângulo obtuso e cujas extremidades apontam para o monumento de Washington e o Lincoln Memorial. Os muros feitos de granito preto são polidos como espelhos e sobre eles estão gravados os nomes dos mais de 50000 soldados mortos ou desaparecidos na guerra de Vietnam. Familiares ou amigos costumam deixar flores, fotos, cartas, condecorações perto dos nomes dos seus seres queridos. O Vietnam Veterans Memorial se constitui assim como um dos mais comoventes espaços de contemplação, reflexão e oração.

¹⁰ LIBESKIND, Daniel. <http://mega.ist.utl.pt/~pmafe/home.html>

Memória, memoriais, monumentos

O termo *memória ativa* criado na Argentina pela psicanalista Eva Giberti, aponta para uma memória que se colocaria a serviço da justiça para se servir do passado sob o domínio da vida.

De acordo com Giberti,

La memoria conserva la temperatura y la vibración imprescindibles para salir al rescate de lo sucedido porque los seres humanos podemos quedar prisioneros de esa realidad corrompida en la que, por efectos del tiempo y el olvido, se desactivan los recuerdos de lo acontecido [...] porque cuando se carece de memoria se pierde la responsabilidad personal e institucional¹¹.

Essa memória se constituiria a partir de uma ação coletiva, consciente e constante que se faria efetiva através da reclamação. Para Giberti, essa reclamação é a função maior de uma memória que não cessa de se fazer ouvir. Uma memória que restituiria as redes de sentidos e, ao repor o que falta, o que não está, ou o que está no modo de não estar, resgataria do vazio aquilo que foi subtraído. A memória ativa se constituiria, assim, como uma memória ativada que permitira aos homens refazer a esgarçada trama dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do estado e convocar para junto dos vivos os que já foram e os que ainda não de ser.¹²

Para o psicanalista argentino Hugo Vezzetti, seria necessário contribuir para um trabalho de reconstrução da memória que nos envolva, que seja capaz de interrogar e, eventualmente, alterar as certezas e os valores que contribuíram a obscurecer a recuperação teórica desse passado. Nesse sentido, uma genealogia da violência e da ilegalização

¹¹ GIBERTI, Eva. Memoria Activa. Publicado em Pagina 12, diciembre de 1992.

<http://spot.net.ar/evagiberti/articulos>

¹² Cf. TERÁN, Oscar. Tiempos de Memória. In *Punto de Vista* n.68, p.12.

das instituições do Estado não poderia estar ausente de uma memória que deseje ser eficaz na construção de um futuro diferente.¹³

Esse trabalho da memória possui um caráter que excede os objetivos políticos: a necessidade simbólica de salvar a particularidade de fatos, de pessoas, de vidas. Esse tipo de memória, denominado por Todorov memória literal porque única e intransferível, é diferente da memória exemplar, cujo paradigma é a justiça e que carrega, por tanto, um alto nível de abstração¹⁴.

De acordo com Graciela Silvestri, a decisão de realizar o Parque *de la Memoria* se vincula com a necessidade de resolver o conflito entre memória literal e memória exemplar, entre história coletiva e lembranças intransferíveis, conflito que já está presente, também, nos recordatórios posteriores à Shoa.

No caso especial da Argentina, o desaparecimento de milhares de pessoas ativou processos de negação que favoreciam a esperança e impediam o luto. Por outro lado, a resistência exercida pelas Mães e Avós que fizeram públicas suas dores pessoais, privadas, faz, ainda hoje, difícil pensar nas estratégias com que a arte possa abordar o que aconteceu. Crimes que negaram às pessoas até o direito a morrer e, aos seus familiares e amigos, o direito a enterrá-los e pranteá-los, exigem a aparição pública de instancias individuais.

Sabemos que o trabalho da memória, que por definição é seletiva, não ha de se esgotar na recuperação do passado, mas deve apontar para um desejo de futuro. Essa terrível responsabilidade foi depositada na arte. Acreditou-se que ainda existia, transparente, o antigo pacto retórico entre público e obra e que as Belas Artes (neste caso a arquitetura e a

¹³ Cf. VEZZETTI, Hugo. La memoria nos involucra. www.pagina12.com.ar/

¹⁴Cf. SILVESTRI, Graciela. El arte en los límites de la representación. In Punto de Vista, n. 68, Buenos Aires, Dic. 2000, p.18- 24.

escultura) seriam capazes, como outrora, de dizer o indizível, de representar o irrepresentável.

Se o projeto do *Parque de la memoria*, completamente imerso no campo tradicional das Belas Artes, cumpre com todas as demandas do sistema: autoria arquitetônica, artistas convidados e concurso artístico aberto, as pequenas notas de *Página/12*, ao contrário, nascem como produtos híbridos, inseridos anonimamente, nas páginas da prensa escrita. Essas modestas inclusões aproximam-se, como operações contaminadas, das práticas das pintadas e dos *escraches* realizadas por grupos militantes de direitos humanos, as Madres de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S., mas também a trabalhos de arte como as *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles.



Finalizo, então, postulando duas questões:

Como uma arte que não ambiciona o conclusivo, o total, que se assume como fragmentária e residual, pode preservar essas terríveis lembranças?

Onde, então, localizar a memória? Lá longe, no Parque, nas bordas da cidade e na margem do rio, num espaço longínquo que se afasta do fluir da vida? ou no cotidiano da página do jornal, à hora do café da

manhã, como o momento obrigatório de reflexão e meditação, que nos faça ver e lembrar dia após dia, rosto após rosto, para evitar o olvido oficial, a amnésia social que está implícita na idéia de monumento?

Belo Horizonte, agosto de 2002