

ANTIMONUMENTO E TESTEMUNHO: DISPOSITIVOS ESTÉTICO-POLÍTICOS CONTRA A SATURAÇÃO DA MEMÓRIA

ANTIMONUMENT AND WITNESS: AESTHETIC-POLITICAL DEVICES AGAINST MEMORY SATURATION

*Rafaela Alves Fernandes*¹

Resumo: A partir da leitura de autores como Andreas Huyssen, Régine Robin e Tzvetan Todorov, ressaltamos alguns dos problemas que cercam a saturação da memória na cultura contemporânea, um quadro de afeição fetichista pelo passado que converte a memória em uma das formas de expressão da amnésia social. Interessa-nos sobretudo analisar o trabalho empreendido por artistas que parecem reagir a este cenário propondo outras maneiras e processos de articular historicamente o passado. Trata-se de memórias críticas que reveem o passado – não enquanto objeto perdido, isto é, objeto da nostalgia pós-moderna –, mas que trabalham na chave da “perlaboração” do recalcado, de um lembrar ativo no cruzamento entre esquecimento e memória. No entanto, como nosso objetivo não é exatamente compor um inventário desses trabalhos, pois incorreríamos no risco da parcialidade e da imprecisão, nos contentaremos apenas em apresentar sucintamente o trabalho do casal Jochen e Esther Gerz e da artista colombiana Doris Salcedo. No primeiro caso, examinaremos a noção de antimonumento e de escritas da memória presente nas obras dos Gerz. Quanto a Salcedo, destacaremos o estatuto do testemunho na transmissão das histórias coletadas e incorporadas ao seu trabalho. Enfim, em oposição à saturação da memória, pensar o que seria uma memória crítica e quais as suas formas de aparição é o nosso principal objetivo.

Palavras-chave: Saturação da memória. Nostalgia. Simulação. Escritas da memória. Antimonumento. Testemunho.

Abstract: From the reading of authors such as Andreas Huyssen, Régine Robin and Tzvetan Todorov, we highlight some of the problems surrounding memory saturation in contemporary culture, a frame of fetishistic affection for the past that converts memory into one of the forms of expression of social amnesia. We are particularly interested in analyzing the work undertaken by artists who seem to react to this scenario by proposing other ways and processes of historically articulating the past. These are critical memories that review the past – not as a lost object, that is, as an object of post-modern nostalgia – but that work in the key of the “perlaboration” of the repressed, of active remembering at the intersection between forgetting and memory. However, as our objective is not exactly to compose an inventory of these works, as we would run the risk of partiality and imprecision, we will only be content with briefly presenting the work of the couple Jochen and Esther Gerz and the Colombian artist Doris Salcedo. In the first case, we will examine the notion of antimonument and memory writings present in the works of the Gerz. As for Salcedo, we will highlight the status of witness in the transmission of stories collected and incorporated into her work. Finally, in opposition to memory saturation, thinking about what a critical memory would be and what its forms of appearance is our main objective.

Keywords: Memory saturation. Nostalgia. Simulation. Memory writings. Antimonument. Witness.

¹ Mestranda do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: rafa_a_fernandes@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6619-3667>

1. “Lembrem-se!”: considerações em torno da simulação da memória

A memória, atualmente no centro do debate político, cultural e artístico, pode-se dizer, é um tema avesso a qualquer monopólio em qualquer campo do saber. Embora a partir da década de 1960 já tenham emergido discursos sobre a memória no rastro dos movimentos de descolonização e de grupos que a defendiam como parte do reconhecimento de suas histórias de dor e de exploração, Andreas Huyssen identifica a intensificação do resgate da memória na década de 1980, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, impulsionada pelas comemorações de aniversários relacionadas ao Holocausto e pelos debates desencadeados a partir daí.² O *boom* em torno da memória histórica – que coincide com os discursos sobre o fim da história e da arte, a noção de morte do sujeito, entre tantos outros discursos epilógicos – vem acompanhado de uma série de aparições do passado em modas e utensílios retrôs, filmes nostálgicos, restauração de velhos centros urbanos, seguida de sua museificação, da escrita de autobiografias, assim como da produção e da difusão de documentários. Ou seja, é o passado exumado e redescoberto como se não houvesse futuro.

Como explicar a comercialização da nostalgia se ao dirigir o olhar para o passado o que se vê, ainda, “é uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”?³ Essa postura nostálgica seria resultada do ressentimento em relação a um tempo que não deixou para trás as catástrofes do século XX ou corresponderia ao sintoma de uma nova patologia social como aquela que acometeu Funes, o personagem de Borges?⁴ Ou, ainda, pode-se indagar, se essa pulsão mnemônica estaria vinculada ao medo generalizado do futuro, visto que futuro e progresso não são mais equivalentes. Independentemente de qual das hipóteses corresponde ao caminho mais acertado para a compreensão desse fenômeno, analisaremos a seguir as eventuais motivações e consequências desses abusos da memória, como diria Tzvetan Todorov, assim como seus “pontos cegos”. Aqui, de certo modo, nos distanciamos de Andreas Huyssen, que defende a não separação das “boas” práticas memorialísticas das “ruínas”, pois, embora admitamos que seja preciso considerar as complexas relações entre ambas, parece haver no campo das artes um movimento

² Cf. HUYSSSEN, A., 2014a, s/p (recurso eletrônico); HUYSSSEN, A., 2014b, p. 11-17.

³ BENJAMIN, W., 1994, p. 226.

⁴ Cf. BORGES, J. L. *Ficcões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

crítico em relação a esta nostalgia generalizada que está mais próxima de um simulacro da memória.

No exame que faremos sobre a saturação da memória, há de se considerar que muitas das análises acerca da reabilitação do passado nas últimas décadas não levam em consideração a impureza e a heterogeneidade do tempo, assim como a impossibilidade de dissociar passado, presente e futuro, especialmente, quando o assunto é memória.

Ao contrário de Walter Benjamin, que compreendeu a necessidade de abrir a história a outros modelos de temporalidade capazes de incorporar a complexidade dos ritmos de um acontecimento passado, a porosidade dos tempos e os anacronismos da própria memória,⁵ o que lemos muitas vezes em textos sobre a pós-modernidade ou, se preferir, sobre a hipermodernidade são concepções que assumem a forma de rígidos blocos temporais que não condizem com a simultaneidade de eventos e a multiplicidade de informações que marcam nossa experiência temporal. Talvez as leituras pós-modernas acerca do tempo padeçam da dificuldade – já descrita pelos escritos agostinianos – de *dizer o tempo*, de traduzir a nossa percepção em linguagem.⁶ Longe de aspirar entrar na aporética reflexão sobre o tempo como substância inapreensível, contentamo-nos em conjecturar que as dificuldades encontradas na dita pós-modernidade provavelmente são redobradas àquelas dantes, visto que experimentamos hoje um tempo paradoxal, um híbrido de temporalidades precárias que se cruzam e se confundem.

Paralelamente ao obsessivo interesse em conservar o passado, em diversos autores é apontado o advento de uma temporalidade marcada pela primazia do aqui-agora, numa hibridização individualista de passado e presente. Segundo Gilles Lipovetsky, trata-se de

⁵ Em seu último texto, *Sobre o conceito de história*, Benjamin coloca o historiador diante dos limites da visão historicista que busca capturar o passado como matéria fixa e inerte, contentando-se em estabelecer relações causais no contínuo da história como se ela avançasse na direção de um *télos* apaziguador. O eixo central da crítica benjaminiana é, portanto, certa noção de tempo uniforme e linear, cujo passado é entendido como fato objetivo e a memória como movimento unidirecional, ou seja, um deslocamento que parte do presente em direção ao passado. Benjamin – e também Bergson – destaca o caráter processual da memória inerente ao inacabamento da própria realidade que se atualiza infinitamente graças à percepção. Segundo estes autores, o passado não é um tempo imóvel e imutável já superado, mas um tempo complexo, ou melhor, um complexo de tempos apreendido por meio da descontinuidade e dos sobressaltos da memória. Em resumo, para Benjamin o passado adquire legibilidade, logo se torna conhecível pela montagem de tempos que ocorre a partir do “agora” do historiador, daí a dificuldade em fixar uma imagem do passado, senão na forma de uma “imagem dialética”. Cf. BENJAMIN, W. 1994.

⁶ “Que é, país, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” Santo Agostinho, *Confissões*, Livro XI, 14 (17). Trad. J. O. Santos e A. A. Pina. São Paulo: Abril, Coleção Os Pensadores, 1973.

“um presente que substitui a ação coletiva pelas felicidades privadas, a tradição pelo movimento, as esperanças do futuro pelo êxtase do presente sempre novo”;⁷ similarmente, para Bauman, “viver o momento é a paixão predominante – viver para si mesmo, não por seus predecessores nem pela posteridade”.⁸

Esse “presentismo” movido pelos prazeres do consumo e acompanhado da sensação de despreocupação em relação a qualquer projeto de futuro teria se intensificado nas décadas de 1980 e 1990 em consequência dos fenômenos da globalização neoliberal e das inovações informáticas, que contribuíram para comprimir o espaço-tempo e confinar o sujeito na imediatez de um tempo efêmero e vazio. Na hipermodernidade que Lipovetsky descreve, a confiança no futuro e nas instituições que regulamentavam a vida social mostra-se instável e circunstancial, de tal modo que na melhor das hipóteses, a esperança sobreviveria apenas no âmbito da vida privada.

Desse modo, a atual hipertrofia da memória aparece como um dentre outros sintomas de uma mudança social mais ampla e profunda que, para Andreas Huyssen, está radicada na emergência de um novo sentido da temporalidade nas nossas vidas. No entanto, embora essa transformação decorra das mudanças tecnológicas, da hipermediatização, da rápida circulação de imagens, dos novos padrões de consumo, de trabalho e de mobilidade, segundo Huyssen, simplesmente recusar ou desferir discursos críticos mordazes contra a indústria cultural talvez se mostre insuficiente, uma vez que as questões cruciais da cultura contemporânea situam-se precisamente no limite entre a memória traumática e os *media* comerciais. Diferentemente das oposições sustentadas no curso da modernidade entre o alto modernismo e a cultura de massa, a memória e a história, o passado e o presente, Huyssen salienta que na pós-modernidade não se conjugam elementos contraditórios, mas se armazenam e se reformulam referências modernas, e também pré-modernas, num *pot-pourri* de tempos e formas com finalidade estetizante.

Afirmar que a memória passa por um estágio de saturação requer entender quais as formas que assume e qual o significado disso em nossa época. Todavia, embora a saturação da memória seja um diagnóstico comum a diversos autores, havendo divergências mais acentuadas na interpretação de tal fenômeno, é preciso colocar no horizonte de reflexão se este é um evento global ou mais especificamente europeu e norte-americano.

⁷ LIPOVETSKY, G., 2004, p. 60-1.

⁸ BAUMAN, Z., 2017, p. 117.

No caso brasileiro, por exemplo, encontramos-nos num momento de reorganização da memória histórica, no qual a relação entre identidade e memória passou a ter maior relevância no debate público após a redemocratização. Tal oportunidade coincide ainda com o acesso aos testemunhos de torturados e exilados políticos que sobreviveram ao período da ditadura, visto que os vestígios dos desaparecidos, muitas vezes, sequer restam nos arquivos.

Não seria em vão, portanto, pensarmos que nos casos em que a memória exuma ausências e lacunas, ela constituiria um mero simulacro de justiça. Por outro lado, não se deve confundir anistia com amnésia; esta é um esquecimento involuntário e inconsciente; enquanto aquela se traduz na forma do perdão que anula o passado e interdita a lembrança a fim de promover a reconciliação das partes envolvidas, convertendo-se ora em reparação, ora em impunidade.

Em outros termos: trata-se menos de afirmar o Brasil como uma sociedade sem memória histórica, e mais de perceber no presente a sobrevivência insidiosa dos crimes e injustiças sociais cometidas no passado. Até porque, nos últimos anos, presenciamos a disseminação de discursos revisionistas e nostálgicos assumidamente conservadores do ponto de vista político, social e cultural ao mesmo tempo em que posturas negacionistas são adotadas diante da história.

Em vista disso, a saturação da memória pode ser entendida como um fenômeno global e local, simultaneamente, em que os aspectos que a inserem numa rede maior e mais complexa não devem tornar invisíveis as especificidades de cada contexto. Lembremos que a nostalgia daquilo que imaginamos pode conduzir a história à repetição de seus episódios mais terríveis, num *remake* repleto de imagens consideradas “típicas”. Quem melhor definiu a noção de “nostalgia” foi Andreas Huyssen, partindo do seu significado dicionarizado “saudade de casa ou anseio por algo que ficou longe ou que já passou”, ele diz: “O desejo nostálgico pelo passado é, sempre, um desejo de outro lugar. Por isso, a nostalgia pode ser pensada como uma espécie de utopia invertida”.⁹

Por sua vez, em seu último livro, *Retrotopia*, Bauman descreve esse tipo de afeição pelo passado como uma dupla negação da utopia, a qual Thomas Morus, para quem já que nos tornamos incapazes de imaginar coletivamente um futuro melhor, “agora é a vez do passado ser posto na coluna dos créditos – um crédito merecido [...] por ele ainda ser um local de livre escolha e um investimento em esperanças até agora não

⁹ HUYSSSEN, A., 2014a, s/p (recurso eletrônico).

desacreditadas”.¹⁰ Tomo aqui emprestadas de Bauman as citações de Svetlana Boym que define a nostalgia como “um sentimento de perda e de deslocamento, mas também [...] um romance da pessoa com sua própria fantasia”, e prossegue: “O perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o lar verdadeiro com o lar imaginário”.¹¹

Para Baudrillard, a nostalgia é consequência de uma relação precária com o real,¹² “quando o real já não é o que era, a nostalgia assume o seu sentido”,¹³ ou seja, uma vez que as imagens, as experiências e o próprio real converteram-se em simulacro, resta à nostalgia servir de abrigo do imaginário, gerando um sujeito cindido, sempre deslocado no tempo e no espaço, como um espectro no “presente”. A era da simulação descrita por Baudrillard caracteriza-se pelo desaparecimento generalizado de referenciais num mundo em que o real sequer é percebido como perda, no qual a história tornou-se mero mito fundador e a memória converteu-se em esquecimento mudo. Esse fascínio retrô, uma espécie de memória artificial, nas palavras de Baudrillard, tem como fim último o esquecimento – não como força ativa, onde ficaria alojada a possibilidade do novo –, mas como aquele que não deixa marcas, o “esquecimento do esquecimento”, como diria Deleuze.

Citemos como exemplo o cinema nostálgico das décadas de 1970 e 1980, criticado por Jameson por funcionar como mais um objeto de consumo estético em que o passado é encarcerado num pastiche de formas, clichês e estilos mortos que negam as questões candentes de sua época, expondo certa atrofia do imaginário estético-político. A própria noção de pós-modernidade é caracterizada por muitos de seus críticos pelo ecletismo de fórmulas e pela restauração de um modernismo dócil, além da difusão do multiculturalismo e de um relativismo exacerbado.¹⁴ Mas não nos deteremos neste debate, o que nos interessa por ora é que a nostalgia não consiste na evocação do passado para o lançamento de uma luz sobre o presente, ou até mesmo uma nova luz sobre acontecimentos passados, mas pelo contrário, representa o ocultamento da visão e o desencontro com o real.

No entanto, esta repetição compulsiva e melancólica de imagens do passado no cinema – tanto em documentários e séries televisivas como em filmes de ficção histórica

¹⁰ BAUMAN, Z., Op. cit., p. 8.

¹¹ Ibidem, p. 8-9.

¹² O “real”, em Baudrillard é entendido como instância em que habitam os referentes e, portanto, em uma “era irreferencial” o real estaria em vias de desaparecimento.

¹³ BAUDRILLARD, J., 1991, p. 14.

¹⁴ Cf. FABBRINI, R., *Fronteiras entre arte e vida*. ArteFilosofia, Ouro Preto, n. 17, dezembro de 2014.

– constitui apenas parte do problema que chamamos de “saturação da memória”. Ela se traduz também num fenômeno já bastante discutido por Huyssen que é a globalização da memória do Holocausto, seguida de sua banalização e reificação. Talvez o mais adequado fosse falar em termos de uma “americanização” do discurso do Holocausto, dado que a apropriação crescente de tal memória ocorre num momento em que não apenas os territórios estão sendo divididos e disputados, mas também os lugares de memória recebem a marca daqueles que os libertaram e passaram a ser “símbolos refabricados”,¹⁵ principalmente através de sua museificação. Alison Landsberg fala a este respeito em termos de memórias protéticas que:

circulam no espaço público sem ter base orgânica, mas que são vividas, no entanto, como totalmente incorporadas, como uma experiência corporal por meio de dispositivos culturais os mais variados, e como tais se tornam elementos do próprio arquivo existencial dos indivíduos, formando não somente sua subjetividade, mas sua relação com o presente e o futuro.¹⁶

É possível pensar esta memória-prótese como o resultado de inúmeras investidas museais que emergiram nas últimas décadas para cobrir a lacuna de uma geração que conhecia o Holocausto, sobretudo, por meio de produtos da indústria cultural. Sabemos que poucos sobreviveram para dar testemunhos do horror vivido e que o apagamento dos rastros nos campos de concentração foi parte do empreendimento de extermínio cometido pelo regime nazista, quando não a sua completa destruição, como foi o caso de Belzec, de Chelmno e de Treblinka.

Após o esvaziamento e a destruição desses lugares, iniciou-se um processo de substituição, de reencenação da barbárie na forma de memoriais ou de museus destinados às massas. Didi-Huberman faz um tocante relato da visita que fez a Auschwitz-Birkenau e descreve a metamorfose de Auschwitz em museu, isto é, um “lugar de barbárie” transformado em “lugar de cultura” para fins de exposição. Consequência do seu olhar “em busca”, o filósofo encontra restaurações por toda parte, da cerca de arame instalada recentemente às paredes de material isolante que mais parecem as de um teatro.¹⁷ Enfim, o horror alcançou a dimensão estética e estamos diante de “uma máquina de produzir vazio”, como diria Baudrillard.¹⁸

¹⁵ ROBIN, R. 2016, p. 339.

¹⁶ *Ibidem*, p. 351.

¹⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. Trad.: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

¹⁸ Cf. BAUDRILLARD, J. *O efeito Beaubourg, implosão e dissuasão*. In: *Op. cit.*

Em muitos desses lugares, o que se vê são cenários e artifícios que dramatizam a morte da memória, na medida em que simulam o passado traumático para servirem, tão somente, à catarse coletiva e à construção de determinadas narrativas. A propósito da museificação e da “americanização” do Holocausto, Régine Robin observa que a narrativa dessa apropriação insere tal catástrofe numa saga de democracia em que, a exemplo do Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, os norte-americanos são convertidos nos libertadores e os Estados Unidos na garantia da não repetição do “evento” histórico:

Seria uma identidade emprestada devido a uma lembrança traumática da história americana que ainda não poderia ser enfrentada diretamente. A América estaria à procura de sua própria memória, mas por delegação. O Holocausto como trauma viria colocar-se no lugar do trauma inatingível. Estaríamos nós lidando com um discurso que diria que nem sempre podemos olhar de frente o genocídio dos ameríndios, a escravidão, a discriminação racial, ou a política exterior dos Estados Unidos, que, com o pretexto da defesa da liberdade e da luta contra o comunismo, sustentou ditadores sanguinários e corrompidos, e incitou golpes de Estado mortais para os povos? Não é simples responder a tal questão, mas ela merece ser colocada. Pois uma tal identidade de empréstimo não seria sem consequência. Ela arriscaria cair no *kitsch*, uma extraordinária banalização e “hollywoodização” do símbolo de Auschwitz.¹⁹

Portanto, pode-se dizer que um dos maus usos da memória é a utilização de eventos traumáticos longínquos no tempo e no espaço para encobrir injustiças e crimes cometidos no presente.²⁰ Na verdade, não se trata apenas da mera recuperação do passado, mas da sua utilização. Evidentemente, a memória é uma das formas mais efetivas de resistência e transgressão a regimes totalitários, como os que ocorreram no século XX, dado o esforço que estes empreenderam em apagar os rastros e, conseqüentemente, impedir qualquer trabalho de memória. Entretanto, é um equívoco pensar que o poder persegue e controla apenas as memórias de uma dada sociedade ou período histórico, visto que seu interesse se atém também àquilo que deve ser esquecido.

Em ambos os casos, memória e esquecimento, trata-se de selecionar o que é conveniente ser lembrado ou suprimido. Desse modo, o culto à memória pode levar tanto à neutralização de dado passado traumático como tornar justificável a omissão coletiva diante de sua ininterrupta repetição no presente. Afinal, a história não transcorre sempre

¹⁹ ROBIN, R. Op. cit., pp. 344-345.

²⁰ Esta é uma das teses defendidas também por Tzvetan Todorov ao tratar dos maus usos da memória. Cf. TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

com os mesmos personagens, mas os papéis sucedem-se como que movidos sob o signo de um ritornelo infinito.

Numa inversão irônica e perversa, pode-se dizer que uma das heranças que as vanguardas históricas do início do século XX nos legaram foi a generalização da estética do choque. Contudo, ao contrário da pretendida transformação da práxis vital do receptor, segundo Peter Bürger, consequência inescapável da negação de sentido que o efeito de choque provoca, o que vemos hoje é o consumismo desenfreado da instantaneidade do choque que nega qualquer possibilidade de experiência (*Erfahrung*) e, por extensão, de narrativa, como ressaltou Benjamin.

Lembremos que para Benjamin, a incapacidade de narrar coloca em risco, sobretudo, a possibilidade de transmissão e de rememoração, visto que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”.²¹ Ora, o que há para ser transmitido e comunicado quando a memória parece se restringir à capacidade de armazenamento de informações nos computadores? Ou ainda, quanto tempo dura a lembrança do choque vivido, considerando que a efemeridade é a própria natureza do choque? Numa sociedade em que o trauma é tão comercializado quanto o entretenimento e o choque é consumido na forma de espetáculo, a memória se converte em amnésia ou torna-se simples objeto de nostalgia.

Aliás, esta questão nos remete ao problema central de Pierre Nora, sintetizado no célebre enunciado: “fala-se tanto da memória porque ela não existe mais”.²² Só que em Nora, referindo-se mais especificamente à sociedade francesa, há a percepção de uma ruptura com o passado decorrente do desmoronamento de uma sociedade amparada na memória. O fim da sociedade-memória coincidiria, segundo ele, com a prevalência da história. Sendo que, “tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história”.²³ Isso explicaria o porquê de tantos monumentos e arquivos, pois quanto “menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas”.²⁴ Desse modo, embora o sentido que Nora atribui aos *lieux de mémoire* transcenda a dimensão material de um dado objeto, é possível interpretar a difusão de monumentos e memoriais na

²¹ BENJAMIN, W. Op. cit. p. 201.

²² NORA, P., 1984, p. 7.

²³ Ibidem, p. 14.

²⁴ Ibidem, p. 14.

contemporaneidade como um sintoma da crise da memória surgida no bojo de uma sociedade que interrompeu precocemente a gestação da consciência histórica.

Quando um monumento ou memorial é construído, pretende-se conciliar a memória com a história, mesmo que isso implique a mistura de visões irreconciliáveis e a primazia de interesses políticos em detrimento de uma reflexão histórica mais ampla. Este problema pode ser ilustrado nos recentes episódios de iconoclastia, intervenções ou retirada de monumentos que homenageiam escravocratas ou figuras representativas do colonialismo de um passado recente do espaço público, tanto na Europa como na América. O debate também chega ao Brasil e impõe perguntas que dividem opiniões. Um lado interroga se a destruição de estátuas representando ícones da exploração seria suficiente para construir outras histórias, narrativas de luta e de verdadeira emancipação. Há ainda aqueles que defendem a manutenção desses símbolos em prol da preservação da história e do patrimônio.

Desconfio que embora tais ações não sejam suficientes para reescrever a história, sem dúvida, representam um rascunho de outra visada sobre o passado. O maior perigo é que as novas efígies erigidas dia após dia passem despercebidas. Com efeito, talvez não seja à toa que atualmente os memoriais “trabalhem mais com a geometria do que com a figuração, e com pedras, água e jardinagem paisagística”²⁵ somado ao fato de que são “mais comumente projetados por arquitetos do que por artistas”,²⁶ assumindo a forma de arquiteturas imersivas que favorecem aquilo que poderíamos chamar de um “turismo da memória”.

Decerto, o turista passeia pela cidade procurando maravilhas a serem fotografadas e não as contradições dos espaços e símbolos no palimpsesto urbano. Não passa pela cabeça do turista destruir o objeto de sua contemplação, pois isso implicaria o término de sua própria experiência. Ademais, pode-se relacionar a transformação dos lugares de memória em atrativos turísticos com a progressiva aproximação dos novos museus dos espetáculos *mass*-midiáticos, em que “já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um *shopping center*”.²⁷

Essa associação é justificável se pensarmos na ênfase dada à arquitetura nos novos museus, à semelhança dos monumentos e memoriais, onde a monumentalidade e a estetização são atributos indispensáveis para as multidões que afluem a estes espaços com

²⁵ HUYSSSEN, A., 2014b, p. 148.

²⁶ *Ibidem*, p. 150.

²⁷ ARANTES, O., 1991, p. 1.

suas câmeras sempre em punhos para um novo enquadramento. O mais espantoso é que as mesmas pessoas que se dirigem às megaexposições de arte sedentas por imagens que ficarão armazenadas em seus cartões de memória, são aquelas que afluem aos lugares de catástrofes com intenções não muito diferentes. De fato, tais intentos estão distantes do tão necessário trabalho de luto ou releitura crítica dos passados aos quais lugares de memória fazem referência, ou seja, o caminho mais certo para o esquecimento.

Em sua análise sobre o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa em Berlim e o Memorial do World Trade Center em Nova York, Andreas Huyssen faz questão de lembrar que enquanto o monumento de Berlim foi erigido mais de cinquenta anos depois do Holocausto, “o debate sobre o memorial de Nova York começou no dia seguinte ao acontecimento”.²⁸ Não seria de estranhar que os idealizadores do memorial do 11 de setembro tenham antevisto um promissor negócio com a substituição das ruínas por um lugar de memória, além de funcionar como uma poderosa narrativa de vitimização dos Estados Unidos diante do mundo, discurso que durou pouco com os acontecimentos subsequentes. Houve quem defendesse as próprias ruínas e escombros como o memorial mais apropriado para lembrar as mortes que ali ocorreram e aquelas que decorreram na forjada luta antiterrorista.

Hoje, na ausência de ruínas construídas, produzimos nossas próprias ruínas. Em outros termos, como diria Huyssen, “trata-se de fazer com que o novo pareça velho, em vez de fazer com que o velho pareça novo”.²⁹ Enquanto em outras épocas as ruínas serviam para lembrar dada sociedade de suas origens, conflitos passados ou mesmo da corrosão paciente do tempo, “na era do turbocapitalismo, as coisas têm poucas possibilidades de envelhecer ou converter-se em ruínas”.³⁰ De modo análogo às mercadorias tornadas obsoletas e descartadas, aos edifícios que são destruídos ou restaurados por pressões imobiliárias, as memórias são frequentemente substituídas, ou então, escondidas por outras que já não guardam nenhum traço de perda. O paradoxo é que a mesma cultura que sofre de uma hipertrofia da memória, se caracteriza por processos de apagamento do passado. Do mesmo modo que práticas de memorialização são encontradas em sociedades que adotam discursos negacionistas sobre sua história, como é o caso da França pós-libertação. De um lado, o passado serve ao consumo

²⁸ HUYSSSEN, A. 2014b, p. 144.

²⁹ HUYSSSEN, A. 2014a, s/p (recurso eletrônico).

³⁰ *Ibidem*.

instantâneo que trai a si mesmo e ao presente, do outro, ele se vale do esquecimento como aliado para fins políticos.

Após essa breve exposição sobre alguns dos problemas que cercam a saturação da memória na cultura contemporânea, trataremos de apresentar práticas artísticas, tanto no espaço público como no interior de museus, que confrontam o “passado aberto naquilo que ele tem ainda a nos dizer e no que temos ainda a lhe dizer”.³¹ É este o trabalho empreendido por artistas que, contra a presença plena, expõem ausências, e, contra a memória saturada, “restituem o timbre daquelas vozes inaudíveis”.³² A hipótese é que estes artistas não compõem um elemento a mais no quadro de saturação da memória aqui apresentado, mas reagem a este cenário propondo outras maneiras e processos de articular historicamente o passado. Trata-se de memórias críticas que reveem o passado – não enquanto objeto perdido, isto é, objeto da nostalgia pós-moderna –, mas que trabalham na chave da “perlaboração”³³ do recalcado, de um lembrar ativo no cruzamento entre esquecimento e memória. Nas palavras de Régine Robin, a memória crítica:

transforma, portanto, a comemoração em rememoração, o “fixado” de uma vez por todas na pedra em construção flutuante, efêmera, sujeita à evolução, às transformações, às contingências da memória, ao seu estremecimento. Ela transforma o caráter imposto de uma narrativa em diálogo interativo com os riscos que esse diálogo implica. Estamos longe da ilusão de um memorial intangível, e do desejo, igualmente ilusório através das passagens das gerações, de um trauma a ser mantido eternamente presente e vivo. Estamos longe, igualmente, da memória-prótese que pode levar ao simulacro da transmissão do trauma. A memória crítica tem uma consciência aguda das aporias do memorial e de sua fragilidade [...] Memórias saturadas. Teríamos necessidade de silêncio.³⁴

A partir da formulação de Régine Robin, é preciso examinar mais de perto quais formas de transmissão do passado são adotadas por esta nova arte da memória, que não se pretende totalizante, posto que reconhece o lembrar como uma operação distinta tanto do ato de tudo preservar quanto de armazenar, tal como ocorre na mnemotécnica

³¹ ASSMANN, A., 2011, p. 58.

³² DIDI-HUBERMAN, G. *apud* ASSMANN, A, ibidem, p. 60.

³³ Segundo Laplanche e Pontalis, a *perlaboração* ou *elaboração psíquica* é a “expressão utilizada por Freud para designar, em diversos contextos, o trabalho realizado pelo aparelho psíquico com o fim de dominar as excitações que chegam até ele e cuja acumulação corre o risco de ser patogênica. Este trabalho consiste em integrar as excitações no psiquismo e em estabelecer entre elas conexões associativas”. Cf. LAPLANCHE, J. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 143.

³⁴ ROBIN, R. Op. cit, p. 363-364.

antiga. Essa memória crítica é indiciada na prática de diversos artistas que, desde a década de 1970, tematizam a crise da memória histórica.

No entanto, como nosso objetivo não é exatamente compor um inventário desses trabalhos, pois incorreríamos no risco da parcialidade e da imprecisão, nos contentaremos apenas em apresentar sucintamente o trabalho do casal Jochen e Esther Gerz e da artista colombiana Doris Salcedo. No primeiro caso, examinaremos a noção de antimonumento e de escritas da memória presente nas obras dos Gerz. Quanto a Salcedo, destacaremos o estatuto do testemunho na transmissão das histórias coletadas e incorporadas ao seu trabalho. Veremos que, para ela, a arte está mais próxima do rito funerário que dignifica aquele que já não está mais presente, do que de qualquer forma de redenção estética da barbárie. O estado de luto permanente é a única condição aceitável diante da realidade. Enfim, em oposição à saturação da memória, pensar o que seria uma memória crítica e quais as suas formas de aparição é o nosso principal objetivo.

2. Jochen Gerz e Esther Gerz: antimonumento e escritas da memória

Monumentos não são apenas formas de representação simbólica de eventos ou figuras do passado a fim de comemorá-los, mas construções de uma memória pública. Sem dúvida, eles contribuem para a constituição de um lugar de sociabilidade comum, criando lugares de memória comuns, os monumentos criam a falsa ilusão de que existe uma comunidade com valores e ideais hegemonicamente partilhados.³⁵ Sabemos que a memória é um fator essencial na constituição identitária individual e coletiva, pois somos o que lembramos ser e somos também porque recordamos o mesmo mundo. Para Aleida Assmann, “definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos”.³⁶ Nessa perspectiva, a memória é, sobretudo, um vetor de identificação e coesão social que apazigua os conflitos. Entretanto, partindo do pressuposto de que os monumentos são formas de narrar a história, é preciso inquirir sobre a estranha ausência dos memoriais ao genocídio dos povos nativos americanos, assim como dos monumentos que fariam referência à escravidão dos povos africanos.

Se os monumentos são invisíveis, como disse Robert Musil, assim o são porque narram histórias de exploração pelo olhar do carrasco. Logo, percebemos a impossibilidade de identificação e de construção de qualquer identidade a partir das

³⁵ YOUNG, J; TOMICHE, A., 1993, p. 736.

³⁶ ASSMANN, A. Op. cit., p. 70.

imagens em pedra que nos cercam. Ou seja, além da violência sobre os corpos, soma-se a violência simbólica e cognitiva. Ambas são indissociáveis, os dispositivos de poder encontram no dispositivo estético-político um importante aliado no apagamento dos rastros da barbárie empreendida.

Contra a pretendida intemporalidade dos monumentos, muitos foram os que teceram críticas na modernidade. Nietzsche desferiu severos golpes a uma dada concepção da história monumental, em que a contemplação do passado levaria o sujeito à reificação da história e, conseqüentemente, à petrificação da própria vida. Lewis Mumford, por sua vez, julgava incompatíveis as formas arquitetônicas modernas à noção de monumento, sendo para ele uma a antítese da outra. Enquanto a arquitetura moderna fazia o elogio ao movimento e à mudança, os monumentos representavam velhos ideais de uma sociedade cujas bases eram a ideia de herança e a ilusão de imortalidade. Já para James Young, é preciso ir além da interrogação sobre a maneira como a época e o estilo do artista dão forma à memória, ou até mesmo da capacidade do monumento de refletir a história a contento, o mais urgente é pensar sobre o papel que determinado monumento exerce no presente.³⁷ Mas parece haver no conjunto de práticas antimonumentais de artistas como Horst Hoheisel, Alfred Hrdlicka, Norbert Radermacher, Jochen Gerz e Esther Gerz uma radical crítica autorreferencial à noção de monumento histórico.

Ao comentar práticas antimonumentais na Alemanha, Andreas Huyssen explicita os aspectos que fizeram do monumental e da monumentalidade categorias tão controversas:

O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao *kitsch* e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária.³⁸

O antimonumento desenvolve-se a partir do questionamento de pressupostos fundamentais dos monumentos tradicionais, tais como as ideias de permanência e de

³⁷ Cf. NIETZSCHE, F., “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” [1874] In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 74-88; MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961; YOUNG, J; TOMICHE, A., Op. cit., p. 740.

³⁸ HUYSEN, A., 2000, pp. 50-51.

resistência associadas à rigidez dos materiais comumente utilizados. O mesmo ocorre com a noção de atemporalidade à qual os monumentos se vinculam, configurando-se uma presença fora do tempo, que reúne o sagrado e o profano, o passado e o presente em direção ao futuro. Ou ainda, o monumento como *aide-mémoire*, ou seja, um suporte sem o qual a memória não sobreviveria.

Enfim, em oposição ao monumento como elemento “natural” da paisagem, sem autor, é reforçada a dimensão histórica e o fazer processual daquele que o produziu. Sendo que a intencionalidade de seu produtor nunca é monolítica, pois congrega um jogo de forças de ordem material, estética, espacial, ideológica e, sobretudo, política. À metamorfose empreendida pelo monumento que transforma o que é do domínio temporal em forma material, assim como o tempo em espaço, contrapõem-se a ausência e o vazio de muitos antimonumentos.

Tomemos como exemplo de enfrentamento das aporias do monumento tradicional, por meio da encenação de seus procedimentos, uma das obras mais conhecidas de Jochen e Esther Gerz, *Monumento contra o fascismo* (1986-1993), situada no subúrbio de Hamburgo. Erguida no centro de uma movimentada praça, uma coluna quadrada de aço, recoberta de chumbo, medindo 12 metros de altura, era, aparentemente, só mais um monumento a ocupar espaço e imaginário na cidade. Porém, um texto descritivo traduzido em vários idiomas impedia que o transeunte passasse indiferente, o conteúdo desafiava-o a se insurgir contra o fascismo de cada dia gravando seu nome na superfície de chumbo.

Conforme as assinaturas e demais intervenções preenchiem a base, o monumento era aos poucos enterrado e, então, uma nova superfície lisa ficava acessível. Quanto mais intensamente os transeuntes participavam da intervenção, mais rápido o monumento desaparecia do horizonte. Esse processo de escritura visual e encriptamento do passado durou sete anos, hoje, resta apenas a indicação da coluna sob o chão. Nesta obra, Jochen e Esther Gerz efetuam uma crítica ao monumento como suporte da memória na medida em que convidam o sujeito, primeiro, a empreender uma arqueologia do baixo ao voltar seu olhar em direção ao chão da cidade – como faz o trapeiro baudelairiano -, à procura do rastro do signo antes visível e, segundo, apresenta a memória como algo a ser buscado em seu próprio interior.

Seria possível traçar muitos caminhos interpretativos em torno dos dispositivos mnemônicos aos quais essa obra referencia, mas gostaria de fazer brevemente alusão à

escritura como metáfora da memória, aspecto recorrente na obra de Jochen Gerz,³⁹ e que neste caso assume o estatuto de uma escrita visual, pura presença do signo transformado em rastro ao ser enterrado.

As relações estabelecidas entre escrita e memória remontam pelo menos à Antiguidade. Platão já comparava a memória a uma tabuleta de cera, instrumento utilizado na época para a aprendizagem da escrita. Em *Fedro*, num diálogo entre o Rei Tamos e Teuto, o filósofo expressa a sua desconfiança na voz do Rei que acredita estar diante de um veneno para a memória, ao invés de um remédio, como defendia o seu inventor: “Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos”.⁴⁰ Para Platão, a escrita poderia superar a capacidade de armazenamento da memória, mas jamais substituiria a faculdade de recordação. Nesse sentido, “recordar” significaria reconstrução do fato lembrado, potência (*vis*), e “armazenar” remeteria à arte da mnemotécnica antiga (*ars*).⁴¹

São muitas as relações da escrita com a memória ou da escrita como metáfora da memória: da tabuleta de cera ao bloco mágico de Freud; citemos também as bibliotecas, os livros, os arquivos ou mesmo os gestos de gravar, bordar e rabiscar, tão presentes na arte contemporânea. O antimonumento de Jochen e Esther Gerz se vincula a uma longa história da arte da memória, na medida em que o ato da escrita serve tanto para lembrar a todos dos horrores do fascismo como para encobrir, visto que, quando as escritas se sobrepõem, as camadas de cima escondem as de baixo, formando um verdadeiro palimpsesto.⁴² O signo está ali muito mais como rastro visual da incisão sobre o chumbo do que como algo que existe para ser lido e decodificado.

Assim, embora tenham sido feitas várias intervenções com a aplicação de pigmentos na superfície da coluna, como grafites, a proposição dos artistas ao

³⁹ Citemos outras obras de Jochen Gerz em que a escrita é um elemento crucial como meio de recordar o passado: *2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus* (2146 Pedras, Memorial contra o racismo), de 1993, realizado em Saarbrücken; *Questionário de Bremen*, de 1995; e, *Le monument vivant de Biron*, de 1996.

⁴⁰ PLATÃO, 1962, p. 256.

⁴¹ Aqui faço alusão à clássica diferenciação da memória enquanto *ars* e *vis*, em que a *memória* equivaleria ao primeiro termo, ao passo que a *recordação* estaria associada ao segundo. Segundo Aleida Assmann, “a palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias”; ela prossegue: “o ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (2011, p. 34). Cf. ASSMANN, A., Op. cit., 2011, p. 31-36.

⁴² Assim como os antimonumentos dos Gerz vinculam-se à história da arte da memória, eles também estabelecem elos com a antiarte vanguardista das primeiras décadas do século XX, que, segundo Bürger, ao fazer uma severa crítica à instituição arte visava inseri-la num movimento de autocritica do presente.

disponibilizarem cinzéis era clara: interessava-lhes a identificação da escrita com o entalhe, a recuperação da gravura como técnica, enfim, a escritura que perfaz cortes na superfície e não pode ser facilmente apagada.

Monumento contra o fascismo é uma espécie de negativo da saturação da memória na cultura contemporânea. Contra a inflação de signos do passado, malgrado o vazio, restam apenas os rastros de uma escritura coletiva. Contra a obsessão de tudo armazenar e preservar, sobrevive a potência da recordação em sua descontinuidade inerente. Enterrando a coluna, os artistas literalizam o recalçamento dos traumas individuais e coletivos, no entanto, assim o fazem não para reafirmar a ideia de que a memória do fascismo deve permanecer irreduzível à história porque incompreensível racionalmente ou porque teria matizes de irrealidade, mas talvez esse recalçamento esteja mais próximo do conceito freudiano de estranho familiar (*das unheimliche*).⁴³ Em suma, o monumento existe, sobretudo, como memória de seu desaparecimento. Um convite para lembrar que nem tudo que é invisível aos olhos não existe ou deixou de existir. Aos olhos de alguns, parece ingênuo fomentar utopias de futuros alternativos, mas é, sem dúvida, urgente elaborar outras maneiras de dar forma à memória.

3. Doris Salcedo e o testemunho diante da dor

Embora fosse possível relacionar as discussões sobre o antimonumento a muitas outras práticas no campo da arte que tematizam a atual crise da memória, principalmente porque, como vimos anteriormente, o antimonumento é uma categoria crítica que permite confrontar as aporias da memória e refletir sobre sua utilização no *show business* com moldura histórica, doravante destacaremos a noção de testemunho para analisarmos algumas obras da artista Doris Salcedo. Interessa-nos aqui explorar aquilo que Márcio Seligmann Silva chama, a partir de Benjamin, de “teor testemunhal” da obra de arte, na medida em que esta teria o potencial de transmitir o ocorrido e articular experiência e narrativa, “real” e ficção, sujeito e coletividade.

⁴³ Para Freud, este sentimento advém de uma familiaridade esquecida, recalçada, que suscita angústia e horror de algo que parece estranho, porém, ao mesmo tempo, íntimo e conhecido. Cf. FREUD, S. *Obras incompletas de Sigmund Freud – O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro H. Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27-126.

Com base na etimologia da palavra “testemunho”, Seligmann-Silva faz uma distinção que nos parece crucial para introduzirmos o tema. Leitor de Benveniste, ele verifica no texto do linguista francês a diferença entre *superstes* e *testis* em que:

testis é aquele que assiste como um “terceiro” (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; [...] mas *superstes* descreve a “testemunha” seja como aquele “que subsiste além de”, testemunha ao mesmo tempo sobrevivente, seja como “aquele que se mantém no fato”, que está aí presente.⁴⁴

Em outras palavras, o modelo do testemunho como *testis* consiste naquele que narra a partir do que viu, e não do que viveu, por isso o testemunho como *superstes* “tem a audição e não a visão em seu centro”.⁴⁵ Seligmann-Silva defende que o essencial “é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho, assim como não se deveria separar de modo rígido historiografia da memória”.⁴⁶ Essa distinção é válida para entendermos que o testemunho é um fato de linguagem que reúne um misto de temporalidades e que, independentemente da distância do fato narrado, não é fecundo nem ético julgá-lo como mais ou menos “verdadeiro”. O modelo de testemunho como *testis*, inclusive, serve de base a Giorgio Agamben ao discutir a noção de testemunho a partir dos escritos de Primo Levi. Em *O que resta de Auschwitz*, ao referir-se aos sobreviventes do Holocausto, Agamben expõe sua paradoxal interpretação e nos alerta quanto a uma impossibilidade de testemunhar:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. Não têm “história”, nem “rosto” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista.⁴⁷

⁴⁴ BENVENISTE, E. *apud* SELIGMANN, M. S. 2010, p. 4.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁷ AGAMBEN, 2008, p. 43.

Para Agamben, o caráter paradoxal do testemunho consiste em afirmar que o testemunho integral seria feito somente por aqueles que já não têm voz, pois morreram, mas, ao mesmo tempo, o testemunho dos sobreviventes é uma tentativa de narrar o inenarrável, aquilo que não pode ser esquecido, principalmente quando o passado de que se quer esquecer sobrevive ainda no agora. Além disso, segundo Agamben, “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar”.⁴⁸

De acordo com alguns críticos que divergem da visão de Agamben, tal como Michael Bernstein, “alguma coisa de crucial na compreensão é posta em perigo quando confundimos os testemunhos ‘reais’ dos sobreviventes com a reflexão teórica que o assunto suscita”.⁴⁹ Ou seja, reduzindo o testemunho a um conceito filosófico desvinculado da historiografia, é como se a testemunha fosse convertida num símbolo metafísico e inacessível, o que conduziria ao silêncio mudo. Por outro lado, o evento de testemunhar é comumente reduzido a mero meio para se alcançar o saber sobre o passado, por mais inacessível que seja a captura integral da experiência passada. Uma vez mais, parece que separar os dois sentidos do testemunho não é um caminho ético nem fecundo teoricamente.

Desde o pós-guerra, na Europa, houve a emergência de testemunhos na esfera pública com a imediata abertura dos campos. Porém, apenas nas décadas seguintes se deu a legitimação dos testemunhos e das testemunhas no contexto dos julgamentos do Holocausto, como o julgamento de Eichmann, no início dos anos 1960 tornou-se um caso paradigmático nesse contexto. Depois se sucedeu a publicação de inúmeras autobiografias, a criação de documentários em vídeo e a coleta de testemunhos para a composição de bancos de dados de narrativas em que o objetivo último era dar voz às testemunhas e a sua necessidade premente de narrar. O mesmo ocorreu com relação à exigência de lembrar os crimes cometidos pelo Estado nas ditaduras civis-militares em países do sul da América Latina. Por motivos que por falta de espaço não elucidaremos aqui, o Brasil é um caso de exceção neste cenário, haja vista que os pouquíssimos testemunhos na esfera judicial ou na literatura transformaram-se em arquivos mortos numa política de esquecimento muito bem orquestrada pelo *establishment*. Enfim, independentemente do contexto, o testemunho cumpre uma dupla vocação: a de exercer

⁴⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁹ BERNSTEIN, M. *apud* ROBIN, R., 2016, p. 245.

o papel de justiça social e histórica, assim como a de contribuir na perlaboração do evento traumático por parte da vítima.

De modo um pouco diferente do que acontece na literatura latino-americana, em que parece surgir um novo gênero literário, a literatura de testemunho, nas obras de artistas como Doris Salcedo, há o reconhecimento da dimensão testemunhal que a obra de arte possui, na medida em que não têm a pretensão de representar o real traumático, pois isso significaria a sua repetição, mas se contentam *apenas em mostrá-lo*⁵⁰. Inevitavelmente, essa nova arte da memória se confronta com as questões do irrepresentável e da representação do não apresentável, mas assume o dever de presentificar a ausência a fim de dignificar os mortos por meio da lembrança.⁵¹ Há nos trabalhos que apresentaremos a seguir a recusa da estetização das violências evocadas, se as obras impressionam é ora pela sutileza dos detalhes e procedimentos empregados, ora pela engenhosidade. Diante das obras de Doris Salcedo, muitas com forte teor dramático, tornamo-nos todos testemunhas.

Embora não seja possível experienciar pelo outro, Doris Salcedo enfrenta o dilema irresolúvel de narrar histórias de violência em terceira pessoa (*testis*) sem, no entanto, reafirmar a ilusão positivista de representar objetivamente o passado manifesto. A própria artista se define como uma “testemunha secundária” e defende que toda arte é fundamentalmente política, uma vez que tem um compromisso inescapável com o “real” e com as histórias de vida e de morte mergulhadas na invisibilidade. Em seu trabalho, o testemunho se faz presente ao mostrar as marcas deixadas pela violência, sobretudo nas pessoas que a sofreram, e transmiti-las ao espectador por meio de uma “contemplação silenciosa”, como o silêncio do luto. O museu de arte é transformado, assim, numa espécie de cerimônia fúnebre em que o silêncio, já comumente instaurado, adquire outro significado. Tomando emprestada a pergunta de James Young sobre a possibilidade de “lembrar” fatos não diretamente experimentados, as obras de Salcedo parecem responder a esta questão na medida em que conferem um caráter coletivo ao ato de recordar.

A artista transita entre diferentes mídias e linguagens, indo da escultura pós-minimalista à performance que reúne multidões. Em *Palimpsesto* (2017), obra criada para

⁵⁰ Aqui, parafraseio Benjamin que escreveu: “Nada tenho a dizer. Só a mostrar”. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁵¹ A este respeito, cito a artista Doris Salcedo: “Em minha obra estou trabalhando permanentemente o irrepresentável, a ausência, o silêncio, o vazio, a morte. Por isso gosto muito de uma citação de Paul Valéry que diz que o que o artista faz é imitar, quase de maneira servil, aquilo que é inimitável na vida. É a imitação do inimitável”. SALCEDO, D., 2005, p.127.

o Palácio de Cristal em Madrid, Doris Salcedo expôs os visitantes a um espaço vazio onde eram alertados a caminharem com cuidado. No chão, escritos com água, havia nomes de pessoas que morreram nos últimos anos no Mar Mediterrâneo em diásporas desesperadas rumo à Europa. Já em *Ação de duelo* (2007), quase 24 mil velas foram acesas na Praça de Bolívar, em Bogotá, com a ajuda dos transeuntes, em resposta à morte dos deputados colombianos do Valle del Cauca, que haviam sido feitos reféns em 2002. Outra obra de forte impacto visual e político é a instalação *Topografia da guerra* (2003), que consistiu no agrupamento de 1550 cadeiras entre dois edifícios da cidade durante a 8ª Bienal Internacional de Istambul, em que a artista faz referência ao acúmulo de corpos de “vidas matáveis”, às valas comuns de pessoas anônimas e, ao mesmo tempo, à história de migração e deslocamento em Istambul.

É comum nas obras de Salcedo a incorporação de cadeiras e móveis usados extraídos do ambiente doméstico. Inicialmente, a artista os utilizava em obras instaladas em museus e galerias de arte, gradualmente, eles passaram a ocupar cada vez mais o espaço público. Em uma série chamada *Sem título* (1989-2008), a artista reuniu móveis antigos de madeira revestidos de concreto, tanto em seu interior ainda contendo roupas, como também em composições inusitadas que uniam armários a cadeiras, camas a mesas e assim por diante. A sala de exposição assemelhava-se a um antiquário, mas vazio, frio, em que o concreto parecia denotar a interrupção no uso daqueles objetos, ou mesmo a interdição. A obra é uma espécie de *ready-made* duchampiano, não apenas porque objetos do cotidiano adentram o espaço do museu, mas porque através de um gesto da artista os móveis tornavam-se inúteis, mas ainda carregados das marcas de seus usos no passado. Para Andreas Huyssen, nas obras de Salcedo:

O objeto material nunca é apenas escultura no sentido tradicional, mas é estranhamente trabalhado de maneira a articular a memória e testemunhar oferecendo um traço do passado que desestabilizará lentamente a consciência do espectador. Assim, abre um espaço-tempo estendido, desafiando o espectador a ir além da presença material da escultura e a dialogar com a dimensão temporal e histórica implícita na obra. Ao mesmo tempo, essas esculturas não caem na ilusão de autenticidade ou pura presença. No uso de materiais (geralmente antigos ou descartados) e sua disposição, eles demonstram que toda a memória é re-coleção, re-presentada. Ao contrário de muita prática artística de vanguarda no século passado, esse tipo de trabalho não é energizado por uma noção enfática de esquecimento. Sua sensibilidade temporal é decididamente pós-vanguarda. Teme-se não apenas o apagamento de um passado específico (pessoal ou político), mas também trabalha contra o apagamento do próprio passado que, em seus

projetos, permanece indissolivelmente ligado à materialidade das coisas e dos corpos no tempo e no espaço.⁵²

Doris Salcedo realiza incursões por diversas regiões da Colômbia coletando testemunhos de viúvas, órfãos, mulheres violentadas e pessoas que perderam alguém próximo, na maioria dos casos, vítimas de atos de violência decorrentes da longa história do conflito armado entre forças políticas divergentes no país. São relatos de assassinatos, massacres, sequestros e desaparecimentos que embora acometam, sobremaneira, os países latino-americanos, deslocam o trabalho de Salcedo do local para o global. Afinal, a dor da perda e a violência são fenômenos universais.

De fato, encontrar novas formas testemunhais é uma busca constante no trabalho da artista que parece ter consciência de que o testemunho é sempre anacrônico, ou seja, uma enunciação que reconstitui o passado, mas sempre a partir do presente. Como recorda Beatriz Sarlo, “os tempos verbais do passado não ficam livres de uma ‘experiência fenomenológica’ do tempo presente da enunciação”,⁵³ portanto, a marca do presente é sempre inevitável no ato da rememoração.

Régine Robin, ao tratar da obra de escritores que não chegaram a conhecer os campos de extermínio na condição de muçulmanos, mas que traduzem em sua “língua estilizada” e “transtornada” os traços da perda, como Paul Celan, fala em termos de “metatestemunhas”. Em suas palavras:

A testemunha não é tanto a que vê (a palavra Auge [olho] e o olhar sofrem uma desvalorização de poema em poema), mas a que “acolhe uma visão”. Se a “concepção testemunhal” substitui o encadeamento histórico, o que é testemunhar? O poeta não se põe no lugar dos mortos, ele não busca encontrá-los, não mais falará em seu lugar. Ele fala da impossibilidade de dizer, a fratura da história, a cesura da inteligibilidade.

⁵² Tradução livre do inglês, no original: “The material object is never just sculpture in the traditional sense, but it is worked uncannily in such a way that it articulates memory and gives witness, offering a trace of the past that will slowly unsettle the consciousness of the viewer. It thus opens up an extended time-space, challenging the viewer to move beyond the material presence of the sculpture and to enter into dialogue with the temporal and historical dimension implicit in the work. At the same time these sculptures do not fall for the delusion of authenticity or pure presence. In the use of (often old or discarded) materials and their arrangement, they display an awareness that all memory is re-collection, re-presentation. As opposed to much avant-garde artistic practice in the last century, this kind of work is not energized by an emphatic notion of forgetting. Its temporal sensibility is decidedly postavant-garde. It fears not only the erasure of a specific (personal or political) past, but also works against the erasure of pastness itself which, in its projects, remains indissolubly linked to the materiality of things and bodies in time and space”. HUYSEN, A. 2019, p. 3.

⁵³ SARLO, B., 2007, p. 49.

Metatestemunha, de certa forma, como muitos escritores, sejam eles sobreviventes ou não, judeus ou não.⁵⁴

É bastante elucidativa a formulação de Robin ao declarar que a testemunha não é apenas aquela que viu, que esteve lá no momento da catástrofe, mas, sobretudo, a que acolhe uma visão. Essa ideia aparece também nos escritos de Primo Levi ao relatar um obsessivo pesadelo que o acometia, e também a outros prisioneiros, em que ao retornar do *Lager* e narrar suas histórias, os ouvintes pareciam indiferentes, conversavam entre si sobre outros assuntos e, por fim, se retiravam silenciosamente.⁵⁵ Podemos, portanto, pensar nas obras de Salcedo como uma espécie de testemunho diferido, traduzido em formas visuais, em materiais e objetos que portam memórias de outrem. No entanto, quando apresentadas ao público elas transformam o próprio espectador em uma testemunha que acolhe a dor do outro e não o deixa sozinho com suas memórias. Enfim, aquele que não vai embora indiferente.

4. Considerações finais

Apesar das noções de antimonumento e de testemunho provirem de domínios distintos e fazerem uso de recursos específicos de linguagem, é possível pensar em ambas de modo complementar e intercambiável, dado que um antimonumento pode incorporar o testemunho como procedimento em sua composição, do mesmo modo que uma obra de caráter testemunhal pode assumir o estatuto de antimonumento.

Se pensarmos em *Monumento contra o fascismo*, de Jochen e Esther Gerz, os transeuntes que ali deixaram suas marcas prestaram de certa maneira testemunho acerca do fascismo e de seu imaginário político, gravando no chumbo uma espécie de memória do mal. Distanciada do propósito de atingir um valor documental, a obra é também testemunho de que escrevemos para nos darmos uma memória aceitável, e para tanto é preciso por vezes apagarmos outras memórias, mesmo sabendo ser o apagamento absoluto mera ilusão, pois as memórias permanecem gravadas.

Por outro lado, muitas das obras de Doris Salcedo funcionam como antimonumentos, alguns mais efêmeros que outros. Citemos como exemplo um de seus trabalhos mais recentes, *Fragmentos* (2018), que ocupa o espaço de três salas no Museu

⁵⁴ ROBIN, R. 2016, p. 265.

⁵⁵ Cf. LEVI, p., 1988, p. 60.

Nacional da Colômbia. Nele, com a colaboração de mulheres vítimas do conflito armado colombiano, a artista concebeu uma superfície metálica composta pelo metal derretido de 8.994 armas (37 toneladas) entregues pela antiga guerrilha das FARC. O mesmo pode-se dizer sobre *Ação de duelo* (2007), *Topografia da guerra* (2003), *6 e 7 de novembro* (2002) e outras tantas obras que não teremos a oportunidade de examinar aqui.

Por tudo o que foi dito acima pode-se concluir que as obras de Jochen e Esther Gerz e de Doris Salcedo não são meros eventos no sentido da espetacularização da memória, mas obras que perlaboram o passado, na chave da consciência histórica. O mais importante é, de fato, o ato de rememorar que transita entre os tempos e interroga criticamente o presente em face do compromisso da não repetição das barbaridades cometidas no passado. Lembrar para elaborar o “real” traumático, elaborar para não repetir o passado.⁵⁶ Como recorda Huyssen, “talvez seja tempo de lembrar o futuro, mais do que simplesmente preocuparmo-nos com o futuro da memória”.⁵⁷

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARANTES, Otilia. *Os novos museus*. Comunicação apresentada no curso *Memória e Identidade — Museus contemporâneos, Espaços culturais e Política Cultural*, Instituto Goethe e MAC-USP, jun.1991.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DANZIGER, Leila. *Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação*. In: *Arte&Ensaio*, Revista do PPGAV/ EBA/ UFRJ, n. 21, dez. 2010
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. *Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

⁵⁶ Cf.: FREUD, S. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: *Sigmund Freud. Obras completas*. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 193-209.

⁵⁷ HUYSEN, A., 2014a, s/p (recurso eletrônico).

- FABBRINI, R. *Imagem e enigma*. In: Viso – Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética, v. X, n. 19, jul./ dez. 2016, pp. 241-262.
- _____. *A fruição nos novos museus*. In: Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas, v. 11, n. 19, jan./ jun. 2008, pp. 245-268.
- FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud – O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro H. Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- _____. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: *Sigmund Freud. Obras completas*. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GERZ, Jochen. *Fragments*. Strasbourg: LimeLights, Musée de la ville de Strasbourg, 1994.
- HUYSSSEN, Andreas. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014a.
- _____. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, H. B. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014b.
- _____. *Memories of Europe in the Art From Elsewhere*. Porto Arte Revista de Artes Visuais, v. 24, n. 42, nov./ dez. 2019.
- _____. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In: São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, n. 12, junho de 1985.
- _____. *A virada cultural*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.
- LAPLANCHE, J. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hiper-modernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo, Barcarolla, 2004.
- _____. *O Império do Efêmero*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa, Relógio d’Água, s/d.
- MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história – a problemática dos lugares*. In: Proj. História, São Paulo (10), dez. 1993, pp. 7-28.
- PLATÃO, *Diálogos. Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. 5ª ed. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Globo, 1962.
- ROBIN, R. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- Santo Agostinho, *Confissões*, Livro XI, 14 (17). Trad. J. O. Santos e A. A. Pina. São Paulo: Abril, Coleção Os Pensadores, 1973.
- SALCEDO, Doris. In LÓPEZ, Sebastian (moderador). *Guerra e Pá: Simpósio sobre a situação social, política e artística na Colômbia* (Zurich, 29 de janeiro 2005). Documentos Daros, Daros-Latinoamerica, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Márcio Seligmann. *O local do testemunho*. In: Tempo e argumento, Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 2, n. 1, pp. 3-20, jan. / jun. 2010.

_____. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, pp. 65-82, 2008.

_____. *Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência*. Psicologia USP, v. 27, n. 1, 2016, pp. 49-60.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

YOUNG, James Edward, TOMICHE, Anne. *Écrire le monument: site, mémoire, critique*. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 48^e année, N. 3, 1993. pp. 729-743.

Recebido em: 17/07/2021

Aprovado em: 22/02/2022