

TESTEMUNHOS DA INFÂMIA
RUMORES DO ARQUIVO

Conselho Editorial

Alex Primo – UFRGS
Álvaro Nunes Larangeira – UTP
Carla Rodrigues – PUC-RJ
Ciro Marcondes Filho – USP
Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS
Edgard de Assis Carvalho – PUC-SP
Erick Felinto – UERJ
J. Roberto Whitaker Penteado – ESPM
João Freire Filho – UFRJ
Juremir Machado da Silva – PUCRS
Marcelo Rubin de Lima – UFRGS
Maria Immacolata Vassallo de Lopes – USP
Michel Maffesoli – Paris V
Muniz Sodré – UFRJ
Philippe Joron – Montpellier III
Pierre le Quéau – Grenoble
Renato Janine Ribeiro – USP
Rose de Melo Rocha – ESPM
Sandra Mara Corazza – UFRGS
Sara Viola Rodrigues – UFRGS
Tania Mara Galli Fonseca – UFRGS
Vicente Molina Neto – UFRGS

Apoio

TESTEMUNHOS DA INFÂMIA

RUMORES DO ARQUIVO

Organizadores

Tania Mara Galli Fonseca

Carlos Antonio Cardoso Filho

Mário Ferreira Resende

Ana Paula Matttedi

Andréa Zanella

Andréia Proença

Anna Stolf

Aurora Silva

Carmen Debenetti

Édio Raniere

Jacqueline Krueger

Juliane Farina

Larisa da Veiga Bandeira

Leonardo Martins Costa Garavelo

Luciana Knijnik

Luciana Soldera Courseil

Luciano Bedin da Costa

Luis Antonio Baptista

Luis Artur Costa

Márcio Seligmann-Silva

Maria Aparecida Silva

Maria Elisabeth Barros de Barros

Mário Eugênio Saretta

Neusa Hickel

Patrícia Gomes

Silvia Carvalho

Simone Lerner

Solange Luciano

Simone Moschen Rickes

Vagner Cicone



Editora Sulina



Para Lydia Francisconi, in memoriam

© Autores, 2014

Capa: Letícia Lampert

Imagem capa: Lydia Francisoni, 2010

Projeto gráfico e editoração: Niura Fernanda Souza

Revisão: Caren Capaverde

Revisão gráfica: Miriam Gress

Editor: Luis Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

T343

Testemunhos da infâmia: rumores do arquivo / organizado por
Tania Mara Galli Fonseca, Carlos Antonio Cardoso Filho e
Mário Ferreira Resende. – Porto Alegre: Sulina, 2014.
285 p.

ISBN: 978-85-205-0721-6

1. Psicanálise. 2. Filosofia. 3. Psicologia. I. Fonseca, Tania
Mara Galli. II. Cardoso Filho, Carlos Antonio. III. Resende,
Mário Ferreira.

CDU: 101

159.964.2

CDD: 150

190

Todos os direitos desta edição são reservados para:
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Editora Meridional Ltda.

Av. Osvaldo Aranha, 440 cj. 101 – Bom Fim

Cep: 90035-190 – Porto Alegre/RS

Fone: (0xx51) 3311.4082

Fax: (0xx51) 2364.4194

www.editorasulina.com.br

e-mail: sulina@editorasulina.com.br

Novembro/2014

Sumário

Prefácio | 11

Infâmia, vergonha: testemunhos para além do arquivo

Márcio Seligmann-Silva

Apresentação | 25

Os organizadores

O QUE PODE O TESTEMUNHO

O arquivo na neblina: um testemunho a partir
de um campo concentracionário | 39

Tania Mara Galli Fonseca

Memórias de uma poesia infame: o que um poema pode testemunhar? | 49

Juliane Tagliari Farina

Testemunhar a própria vida: o devir infame e a arte de inventar enigmas | 61

Patricia Argollo Gomes

Da exclusão à exclusividade: as fronteiras
da cidade como arquivo das infâmias | 71

Luis Artur Costa

O testemunho e o afeto nos rumores da infâmia | 83

Mário Eugênio Saretta

Arquivo, equívoco, *voco* e testemunho; pedra em nuvem | 91

Anna Stolf

Sobre a invenção das medidas socioeducativas:
uma pequena coleção de arquivos infames | 99

Édio Raniere

O QUE PODE A LITERATURA

Sobre arquivos, testemunhos e restos... | 119

Andréa Vieira Zanella

A fala inumana: o testemunho da matéria | 131

Carlos Antonio Cardoso Filho

Aventuras de vidas sem nome: a escrita como testemunho do inominável | 143

Carmen Ines Debenetti e Tania Mara Galli Fonseca

Na lavoura da língua, um testemunho sem pertença | 159

Luciano Bedin da Costa e Aurora Paz Pereira Silva

Do arrebatamento à passagem – notas sobre
o excesso e a necessidade de externalização | 173

Simone Moschen e Simone Lerner

Clínica dos restos: aprender como testemunho | 185

Neusa Kern Hickel e Tania Mara Galli Fonseca

DOSSIÊ LYDIA FRANCISCONI

A dona dos passos lentos e certos | 207

Solange Luciano

A plantinha que dorme à noite: um testemunho para Lygia Francisconi | 209

Tania Mara Galli Fonseca

Palavras para dona Lygia | 213

Mário Ferreira Resende

Para Lygia | 215

Leonardo Martins Costa Garavelo

Para ler Lydia | 217

Juliane Tagliari Farina

De Paloma para Lydia | 219

Larisa da Veiga Vieira Bandeira

A Lydia como eu a imagino | 221

Luciana Soldera Corseuil

Para Lydia Francisconi, a homenagem do Ateliê de Escrita | 223

Vagner Cicone, Jacqueline Krueger e Maria Aparecida Silva

Era esse nosso lugar sem nome | 225

Luciano Bedin da Costa

VIDAS INFAMES

O testemunho da cidade sobre um corpo frio como a neve | 231

Luis Antonio Baptista

Prostituição: criação de outras cenas | 239

Ana Paula Mattedi, Maria Elisabeth Barros de Barros e Silvia Carvalho

Testemunhos por um fio: caligrafias embaralham códigos postais | 251

Luciana Knijnik e Tania Mara Galli Fonseca

O musgo dos muros | 263

Andréia Proença Machado

Cinebiografemáticas | 271

Leonardo Martins Costa Garavelo

Sobre os autores | 281



Prefácio

Infâmia, vergonha: testemunhos para além do arquivo

Márcio Seligmann-Silva

Vergonha

Kant (1980) na sua *Antropologia* fornece três origens possíveis para o rubor (*Erröten*): a consciência da culpa, um delicado sentimento de honra e uma impertinência (*Zumutung* e a vergonha daí decorrente). No parágrafo sobre “as emoções que debilitam a si mesmas com respeito a seu fim”, o filósofo arrola duas emoções: a ira e a vergonha. O rubor está ligado a essas duas emoções, sendo que ele trata também da vergonha como um sinônimo do rubor. Vale destacar que, ao contrário do que ocorre com a ira, ele nota uma tendência a simpatizarmos com a vergonha dos outros “como com a dor” (p. 260). A vergonha gera *compaixão*, figura-chave na teoria política do Iluminismo. Essa teoria das emoções com esse correlato social e político é importante para nos voltarmos a uma passagem de Robert Antelme.

Voltemos então nossa atenção para a passagem de *L'espèce Humaine (A espécie humana)*¹ de Robert Antelme, obra publicada em 1947 e escrita logo após a sua libertação dos campos de concentração. A cena de onde retiro a citação narra o final da guerra, quando os soldados alemães retiraram os prisioneiros restantes dos campos de concentração e os transportaram para outros campos ou para outras cidades ainda não liberadas pelos aliados. Essas marchas foram batizadas de *marchas da morte*, pois os prisioneiros encontravam-se então subnutridos e em péssimo estado de saúde, além disso os soldados fuzilavam os

¹ Antelme, 1957.

que não conseguiam acompanhar o ritmo da marcha ou simplesmente qualquer um que eles escolhiam do grupo de prisioneiros. Eis a passagem:

O SS continua:

– Du, komme hier! [Você, venha aqui!]

É um outro italiano que sai, um estudante de Bologna. Eu o conheço. Eu olho para ele. Sua figura ficou rosada. Eu olho-o bem. Eu ainda tenho esse rosa nos olhos. Ele fica na beira da estrada. Também ele não sabe o que fazer com as mãos. Ele tem o ar confuso.

[...]

Ele torna-se rosado depois que o SS havia dito a ele Du, komme hier! Antes de ficar rosado ele havia olhado em torno de si, mas era ele o designado, e quando ele não mais duvidou ficou rosa. O SS que procurava um homem, não importa qual, para fazer morrer, havia-o encontrado, a ele. E uma vez que ele o encontrou ele não continuou, ele não se perguntou: porque ele e não um outro? E o italiano, quando ele compreendeu que se tratava sim dele, ele mesmo aceitou esse acaso, não se perguntou: por que eu e não alguém outro? Aquele que estava a seu lado sentiu a metade do seu corpo posta à nu (Antelme, 1957, p. 241).

Comentarei brevemente essa passagem a partir de Giorgio Agamben.² A questão que mais me interessa aqui é perceber em que medida o enrubescer não deriva necessariamente da vergonha enquanto culpa, mas antes indica uma situação de desnudamento, de profunda intimidade posta à luz do dia.

Primo Levi, em uma passagem de outra obra testemunhal, recordou a situação “vergonhosa” dos sobreviventes diante dos exércitos que os libertaram. Os soldados sentiam vergonha pelos sobreviventes também – uma vez que compaixão e vergonha são, como vimos, emoções compatíveis. Giorgio Agamben cita uma série de autores que defenderam uma certa noção de vergonha vinculada aos sobreviventes. Essa vergonha tem um teor especial, na medida em que a dose de culpa e de autoincriminação é tão alta que muitas vezes levou ao suicídio. Na discussão sobre a vergonha e o sentimento de culpa do sobrevivente, Bruno Bettelheim chegou mesmo a refazer a definição aristotélica

² Agamben, 1999.

télica sobre a essência do homem, em termos da culpa: “Apenas a capacidade de sentir culpa nos torna humanos, particularmente se, do ponto de vista objetivo, não se é culpado” (Bettelheim *apud* Agamben, 1999, p. 93). Essa noção que perpassa essas reflexões de Bettelheim é criticada por Agamben, que recorda – com Hannah Arendt – que o sentimento de “culpa coletiva” dos alemães no pós-guerra serviu para muitas pessoas se eximirem do julgamento propriamente dito dos culpados. Primo Levi estava certo ao negar esse conceito de culpa coletiva.³

O enrubescer do italiano de Bologna descrito por Antelme indica para Agamben um novo campo de reflexão sobre a ética. Esse enrubescimento é a manifestação de um limite do corpo, mas também da língua e de nossa capacidade de pensar o rubor. Com Levinas podemos pensar esse rubor como uma manifestação de outra noção de vergonha que indica nosso radical vínculo ao corpo e seus limites. Vergonha é, antes de mais nada, a impossibilidade de qualquer evasão. Como na náusea, através da vergonha conhecemos uma presença de nós mesmos. Na cena descrita por Antelme, não se trata de culpa por se morrer no lugar do outro. Como afirma Agamben (1999): “Auschwitz também quer dizer isso: que o homem, ao morrer, não encontra outro sentido que não este rubor, esta vergonha” (p. 104). Citemos por fim uma passagem de Levinas sobre essa outra noção de vergonha que Agamben retoma:

O que aparece na vergonha é, portanto, precisamente, o fato de sermos acorrentados a nós-mesmos, a impossibilidade radical de fugir de si e de se esconder de si mesmo, a presença irremissível do eu a si-mesmo. A nudez é vergonhosa quando ela é a obviedade de nosso ser, de sua intimidade última. E a do nosso corpo não é a nudez de uma coisa material antitética ao espírito, mas a nudez de nosso ser total em toda a sua plenitude e solidez, da sua expressão a mais brutal, a qual não podemos não perceber. [...] É a nossa intimidade, ou seja, nossa presença a nós mesmos que é vergonhosa. Ela não revela o nosso ser nada, mas a totalidade de nossa existência. [...] O que a vergonha descobre é o ser que se descobre (Levinas *apud* Agamben, 1999, p. 105).⁴

³ É claro que a culpa do sobrevivente não deve ser aproximada tão rapidamente da culpa do perpetrador. Mas aqui não é o local para desenvolver essa crítica a Agamben, que nessa obra deixa de lado qualquer questão que tenha a ver com a esfera jurídica.

⁴ Levinas, *De l'évasion*, 1982; eu destaco.

A vergonha pensada desse modo é revelação do sujeito como falta, de encontro consigo, de desubjetificação. Agamben nota um duplo movimento de viragem para fora da desordem do sujeito e de tomada de consciência dessa situação. Como na situação de desgosto ou asco, tal como Walter Benjamin a compreendeu, na vergonha sentimo-nos ao mesmo tempo identificados e tentamos nos afastar daquilo que não aceitamos como nosso. A violência nos joga de volta no desamparo da vergonha, na intimidade de nossa falta originária. Não se trata, como na teoria kantiana da vergonha, de culpa ou de sentimento de honra. A impertinência também não vem ao caso, pois trata-se de uma violência assassina, que destrói e não simplesmente ataca a honra. A vergonha torna-se o último refúgio do humano diante da morte. Como escreveu Kafka nas linhas finais de seu romance *O Processo*, K. morreu “como um cão”, e o narrador arremata: “era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”.

Infâmia

Lendo este impressionante livro *Testemunhos da infâmia – Rumores do arquivo*, organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Carlos Antonio Cardoso Filho e Mário Ferreira Resende, achei necessário voltar a essa reflexão sobre a vergonha e o enrubescer. Afinal, este livro trata fundamentalmente desse momento de desnudamento, de choque com o real, nas acima citadas palavras de Levinas, de “*nudez de nosso ser total em toda a sua plenitude e solidez, da sua expressão a mais brutal*”. O Hospital Psiquiátrico São Pedro, essa instituição típica da Psiquiatria, está aqui neste livro, *pars pro toto*, como um documento da barbárie, uma concretização paradigmática das técnicas biopolíticas. Seria uma excrescência do século XIX? Sim e não, pois instituições como essas ainda existem. Nas páginas deste livro, nos confrontamos com testemunhos de pessoas que trabalharam nessa instituição, tentaram contribuir para sua humanização, como nas atividades da Oficina de Criatividade e do Ateliê de Escrita desse hospital. Muitos dos participantes desta obra são testemunhas que foram abaladas por esse dispositivo de controle e que agora buscam palavras e conceitos para enfrentar esse real. Para além desses testemunhos, lemos também análises de obras literárias, como de textos de Unica Zürn, Raduan Nassar e de Clarice Lispector, e diálogos com outros filósofos que tentaram dar forma às imagens do terror, como Bataille. Noutros momentos somos confrontados com a geografia da exclusão das cidades, ou com a infâmia a que as prostitutas são relegadas em nossa sociedade.

Infâmia, lemos no *Dicionário Houaiss*, significa não só a perda da fama, mas também da honra. Significa ignomínia. Se Kant articulava a vergonha e o enrubescer a um delicado sentimento de honra, a infâmia parece estar um degrau abaixo e se refere ao vergonhoso e vil. Poderíamos pensar a infâmia como articulada à visão de vergonha de que Levinas nos fala. À infâmia reagimos com a vergonha. Testemunhos da infâmia são uma coleção de marcas, rastros e relatos daquilo que foi testemunhado, visto. São narrativas – impossíveis, mas que acontecem – da vida nua, reduzida ao mínimo. Diários da destruição, relatos da marginalização, do (ao que tudo indica) eterno ciclo de sacrifício do “outro”, daquele outro que vem de dentro, que está fora e dentro, amarrado nas engrenagens de um aparelho identitário que – como o mostrou Freud em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921) –, para afirmar a falsa indiferenciação entre os “mesmos”, cria o outro e o sacrifica. Primeiro, bane para os locais de desumanização e abjetificação da vida. Depois, o esquece até a morte. Esses esquecidos em manicômios no Brasil morrem de fome, frio, choque e de um traumatismo continuado que lhes entranha na carne da alma.

Coincidentemente – mas é evidente que não é só uma coincidência – acaba de ser publicado aqui um outro livro, uma reportagem sobre outro manicômio, não o São Pedro, em Porto Alegre, mas o Colônia, o manicômio de Barbacena. Nessa reportagem de Daniele Arbex, lemos algumas histórias sobre os sobreviventes do *Holocausto Brasileiro. Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*.⁵ Eliana Brum, no prefácio a esse livro, descreve quem eram (e são) esses banidos/esquecidos, quem são esses “loucos”, ou enlouquecidos, por um aparelho genocida – do qual participamos: “Cerca de 70% não tinham diagnóstico de doença mental. Eram epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornava incômoda para alguém com mais poder. Eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para que o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiros as quais perderam a virgindade antes do casamento. Eram homens e mulheres que haviam extraviado seus documentos. Alguns eram apenas tímidos. Pelo menos trinta e três eram crianças” (Brum *apud* Arbex, 2013, p. 14). É claro que tampouco os 30% diagnosticados e estigmatizados com a patologia mental estariam no local certo em tal *anus mundi*. Esse grupo que Eliana descreve é formado por vítimas tanto de um patriarcado violento

⁵ Arbex, 2013.

quanto da lógica capitalista de eliminar quem escapa da linha de produção. Franco Basaglia, ao visitar o Colônia em 1979, declarou: “Estive hoje num campo de concentração nazista. Em lugar nenhum do mundo, presenciei uma tragédia como esta” (Basaglia *apud* Arbex, 2013, p. 15). No livro vemos também as fotografias tiradas por Luiz Alfredo, em 1961, para a matéria “A sucursal do inferno”, publicada na revista *O Cruzeiro*. Elas são um documento estarrecedor. Os internos estão prostrados nus, alguns bebem água de um cano de esgoto quebrado, outros estão sentados de cócoras e ensimesmados. São a imagem crua da infâmia e da humilhação. Vivem entre fezes e ratos. A comparação com os campos nazistas é imediata e de modo algum forçada. O objetivo nesses dois dispositivos biopolíticos é o mesmo: a destruição do “outro”, que passa por etapas semelhantes, tais como prisão, transporte de trem, cabelos cortados até a raiz, perda das roupas e dos nomes, trabalho forçado ou abandono à fome, ao frio e às doenças, o emprego de tecnologias fatais.

Outra “coincidência”: neste mês de novembro podíamos ver uma exposição em São Paulo com o título “Cães sem plumas”, um título que homenageava João Cabral de Melo Neto e seu poema do mesmo nome. Nessa exposição, com curadoria de Moacir dos Anjos, que reunia diversos artistas em torno da tarefa de apresentar os despossuídos e as vítimas da violência no Brasil, podia-se ver também as fortíssimas fotografias que Claudia Andujar fez, em 1963, dos internos no manicômio Juqueri. Novamente vemos corpos sem rosto, desumanizados, abandonados e esquecidos. Claudia Andujar captou pessoas que – na sua infinita vergonha de sua desposseção, no fundo do poço da dessubjetificação – escondem a face. Elas são sem o ser, foram reduzidas a um corpo moribundo e a uma alma ressecada. Cães sem pluma, retiraram delas mesmo aquilo que não tinham. Não tem um “outro” com quem podem criar seu eu, estão barradas do diálogo, do jogo cúmplice de olhares. Elas não têm espelho. São corpos opacos que não se refletem e que, ao serem captados pelas lentes do fotógrafo, apresentam-se ao espectador como o avesso do gênero *portrait*. São seres sem rosto, imagens que desafiam a imagem. Aos ver as fotos de Claudia Andujar e de Luiz Alfredo, ao ler as palavras de Eliane Brun, Daniela Arbex e, agora, lendo os impressionantes textos reunidos neste livro que o leitor tem em mãos, a pergunta que não deixa de nos assaltar soa: quem são os loucos aqui?

Testemunhar ou a tarefa de anarquivar os arquivos

O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”). Daí, por exemplo, no Brasil termos reconhecido na obra de Artur Bispo do Rosário uma potente representante da arte contemporânea.⁶ Bispo desloca os arquivos. Como alguém que provém de uma tripla exclusão: negro, pobre e “louco” (além de ser do “terceiro mundo”), ele representa de modo radical a figura do artista como anarquivador. Ele pode ser entendido na tradição daquele trapeiro, descrito por Baudelaire. A descrição que este fez do trapeiro deve ser posta lado a lado da figura urbana moderna do trabalho do próprio poeta e do artista:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (Baudelaire *apud* Benjamin, 1989, p. 78).⁷

O próprio Benjamin, que cita essas palavras de Baudelaire, não apenas foi um teórico da coleção e do colecionismo, mas ele mesmo colecionou livros infantis e de “doentes mentais”, bem como brinquedos, como lemos nos seus *Diários de Moscou*. Seu texto de 1931, *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (*Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionar*), reúne muitas de suas reflexões sobre essa prática. Ele vê no ato de

⁶ Retomo aqui algumas passagens de meu texto “Arthur Bispo do Rosário: a arte de ‘enlouquecer’ os signos”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.3, p. 144-155, jul. 2007.

⁷ Com relação às semelhanças desse procedimento do catador com o trabalho do próprio Benjamin, cf. este fragmento do seu livro sobre as passagens de Paris: “Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: eles eu quero não inventariar, mas, antes, fazer justiça a eles do único modo possível: utilizando-os” (Benjamin, 1982, p. 574). No livro de Benjamin sobre o drama barroco alemão, os conceitos de alegoria e de melancolia são articulados ao desejo barroco de armazenamento das coisas e ruínas do mundo. Com relação à dialética entre o alegorista e o colecionador cf. também Benjamin (1982, p. 279).

coleccionar livros antigos – marcado pela pulsão “infantil” do colecionar que renova o mundo via uma pequena intervenção nos objetos – uma espécie de *renascimento* das obras. Essas ideias podem nos ajudar a pensar o universo de Bispo, como autor de uma coleção onde o mundo se renova, renasce, sob a batuta do colecionismo. Uma das ideias seminais de Benjamin sobre a coleção pode ser lida no seu texto “Lob der Puppe” (“Elogio da boneca”), que trata justamente de um ponto vital do gesto do colecionador: a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das “coisas”. “O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à *fidelidade para com as coisas, para com o único*, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável” (Benjamin, 1972, p. 216).⁸ Bispo, o “louco”, classificado com uma série de etiquetas psiquiátricas que o desclassificaram da vida extramuros, reconstrói o mundo com seu colecionismo, organiza seu universo sob o signo de uma tipologia que estranha o mundo que o estranha. Ele salva o momento individual de cada coisa, rompendo com os falsos contextos e subsunções aos conceitos abstratos. Sua atração pelo universo dos concursos de miss (que classifica a beleza segundo potentes *tipos*, normalmente opostos aos biótipos dos companheiros de internato de Bispo e dele próprio), pode ser lida como um desejo de se confrontar com a terrível ontotipologia que o excluía do *glamour* de uma sociedade “higienizada” de negros e de “loucos”. Sua vontade de anarquizar e recoleccionar objetos pode ser interpretada como um fruto de sua fidelidade visceral aos cacós do mundo que se lhe apresentavam como única realidade, única possibilidade de construção de uma “casa” onde morar. Sua arqueologia é decorrente de sua anarquivação do mundo. Ele *deslouca* os arquivos e os recria na sua arte.

Outra artista que hoje no Brasil explora de modo crítico e muito criativo a figura do arquivo é Rosângela Rennó. Ela se diz especialista em “esquecimento”, não em memória. E de fato, suas imagens são imagens do esquecimento: ela coleciona o que estava no arquivo morto de uma sociedade que prefere, como a sociedade brasileira, esconder sua história de violência e de opressão. Em “Imemorial”, por exemplo, Rennó realizou, em 1994, um impactante trabalho de memória e de tentativa de escovar a história a contrapelo. Nessa obra, ela reuniu 50 fotografias a partir de um enorme arquivo abandonado que

⁸ eu grifo.

ela encontrou no Arquivo Público do Distrito Federal referente à construção de Brasília. Sabe-se que inúmeros trabalhadores, os chamados “candangos”, morreram de modo trágico durante a construção de Brasília, que pontuou o governo do presidente Juscelino Kubitschek: uma cidade construída em menos de 4 anos, com exploração abusiva dos trabalhadores (com jornadas de 14 a 18 horas) e repressão a bala das suas tentativas de organização e revolta. A apresentação do trabalho de Rennó é uma homenagem aos mortos, sendo que as fotos, ampliações de fotos deterioradas 3x4 encontradas no arquivo abandonado e esquecido, apresentam uma forte ambiguidade, oscilando entre as imagens de cerimônias oficiais de recordação e o esquecimento das vítimas anônimas do “progresso” e da “civilização”. O título “Imemorial” faz lembrar o conceito de *counter monument*, que passou a ser empregado nessa mesma época por teóricos da memória da Shoah como James Young. Essas expressões remetem à aporia contida em todo ato de recordação de eventos traumáticos, que é agravada conforme a dimensão e intensidade da catástrofe que originou o trauma. No caso de “Imemorial”, trata-se de iluminar o outro lado da ideologia desenvolvimentista, do culto cego ao progresso, de mostrar a falsidade da utopia-Brasília, que significou a morte de “candangos”, bem como a expulsão dos pobres para as cidades-satélites. Rennó nos faz ver o lado distópico daquela capital, ironizando, ao mesmo tempo, de modo crítico, os rituais e memoriais oficiais (arquivos, estes sim, mortos). Como nos trabalhos de artistas vinculados ao antimonumento, como Jochen Gertz e Horst Hoheisel, Rennó, por meio de inversões, nos faz ver o esquecido, o socialmente recalcado: no caso, os trabalhadores mortos que ficaram enterrados nos alicerces da capital, macabras pedras fundamentais sem nome, em cujos protocolos consta apenas a frase cínica: “dispensado por motivo de morte”. Seu contra-arquivo serve de antídoto ao esquecimento e revela em que medida não podemos separar mais os termos “arte”, “política” e “ética” da memória.

A memória só existe no presente, mas o artista trabalha com a multiplicidade de tempos e gerações envolvidos no seu trabalho de arqueólogo. Outro exemplo da América Latina, diretamente ligado ao drama de suas ditaduras, é o caso do trabalho do fotógrafo e artista argentino Marcelo Brodsky. Na sua exposição e no catálogo *Nexo*⁹, vemos uma obra que consiste nas fotos de

⁹ Cf. os dois catálogos de Marcelo Brodsky, *Buena memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Roma, 2000 e *Nexo. Un ensayo fotográfico*, Buenos Aires: la marca, 2001, em que o leitor pode se

livros que haviam sido enterrados durante a ditadura Argentina na casa de Né-lida Valdez e Oscar Elissamburu, em Mar Del Plata. Essas obras desenterradas aparecem sobre a terra e desgastadas pela umidade, como um arquivo, que teve que ser escondido e que, após o fim da ditadura, pôde ser revelado à luz do dia. Entre esses livros está o volume *Condenados de la terra*, de Franz Fanon, que faz lembrar de outros lugares de memória, das lutas anticolonialistas, mas também, com seu nome, leva a pensar nesses livros que foram condenados a ficar sob a terra, em um esquecimento imposto. Esses livros ficaram em uma tumba, sendo que, ao mesmo tempo, o sepultamento foi negado aos mais de 30.000 desaparecidos durante o regime militar argentino. Marcelo Brodsky em suas obras desconstrói as criptas do terror na ditadura argentina.

Essa estética do acúmulo, da metonímia, e não da metáfora, é típica da arte da rememoração do terror. Ela nos remete de imediato para a ideia de (an) arquivo. Anos antes de Brodsky, entre 1956 e 1964, Joseph Beuys idealizou uma obra denominada de “Auschwitz Vitrine”, que consistia em uma caixa de vidro contendo uma série de materiais acumulados, colecionados, como se fossem restos daquele local de memória contido no título da obra: arame farpado, eletrodos, sebo, mapas de campos de concentração, vidros cilíndricos, massa em forma de salame. A estética dessa obra tornou-se, como sabemos, característica na arte das últimas décadas do século XX e ainda marca as atuais exposições de arte contemporânea. Na vitrine, um arquivo aberto e público, o artista recoleciona fragmentos do (seu) mundo, numa verdadeira reinvenção da “écriture du soi”, no sentido que Foucault (2004) deu a esse termo a partir dos filósofos estoicos e cínicos. Essa escrita costura entre o público e o privado, quebrando barreiras e fronteiras, servindo para reconstruir nossas tênues identidades.

Para operarmos no sentido da desconstrução do poder/violência do Estado total, muitas vezes, sob regimes totalitários, necessitamos apagar nossos rastros. Esse mesmo poder/violência, por sua vez, quer apagar a vida sem deixar também rastros. O poder é exercido como forma de eliminação da vida e de sua comprovação. O poder torna-se exercício de falsificação. Se o Estado, mesmo nas teorias jusnaturalistas mais conservadoras, deveria preservar a vida,

informar sobre suas múltiplas produções, entre as quais suas obras em torno das ruínas da AMIA (a Asociación Mutua Israelita Argentina da Rua Pasteur em Buenos Aires, que sofreu o atentado terrorista em 18 de julho de 1994, deixando 84 mortos), bem como seu engajamento na construção do “Parque de la Memoria” em Buenos Aires.

no governo totalitário ele se transforma em negação da vida e em falsificação. Hoje, a demanda de verdade nasce desse excesso de violência. Essa violência exige que um contradiscurso e uma nova atuação política restaurem a presença em nome da vida. Se a verdade estava em baixa e desacreditada desde Nietzsche, ela volta agora a ser fundamental como meio de enfrentamento da desapareção e de sua falsificação. A arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros. Ela nos ensina a construir a presença a partir da ausência. A arte é vista agora como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória. Essa arte vai colecionar os rastros, os índices que apontam para a violência que foi dissimulada. A verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória. Contra a falsificação da verdade, a arte se coloca ao lado dos demais discursos que buscam justiça e verdade. *A arte ativa seu momento testemunhal*. Sendo que, contrariamente à visão positivista e jurídica da testemunha, agora a testemunha é via de regra a vítima, e seu engajamento em sua causa é total. Se, como Benjamin (2012) notou em 1940, todo documento de cultura testemunha a barbárie, é porque graças ao acúmulo de violência do século XX aprendemos a ver na cultura uma inscrição da violência. Ler a história a contrapelo implica revelar esse elemento catastrófico da história.

Benjamin também notou uma dialética entre o rastro e a aura: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (2006, p. 490). A arte de ler e inscrever rastros e o testemunho da violência fazem parte de um movimento de se apoderar das narrativas caladas e apagadas. A arte mais imanente, calcada no significante, nos restos, volta-se para sua tarefa de salvar os fragmentos do real. Nela persiste a indiferenciação entre ficção, falsificação, ilusão e realidade, mas ela tem um compromisso com a verdade, por mais subjetivado que esse conceito apareça. Essa arte não se submete sem mais ao lema, típico da modernidade, “o verdadeiro engano está na promessa de autenticidade”. A arte aposta em uma nova autenticidade, pós-metafísica, pós-positivista, mas engajada em elaborar, inscrever e denunciar a violência. Nesse sentido, a arte permanece na fronteira entre o público e o privado. Mas essas esferas estão tão modificadas que cabe às artes também ajudar a redesenhá-las.

As contribuições a este volume revelam também em que medida a arte do testemunho rompe as barreiras entre as diferentes disciplinas e as diversas linguagens e exige que criemos novas estratégias de apresentação. Distantes do academicismo tradicional, muitos dos textos aqui atingem o autêntico objetivo do ensaio como forma, ou seja, a capacidade de fundir linguagem e o histórico. O ensaísta é aquele que consegue dar forma via linguagem a um elemento de realidade que escapa ao conceito. A realidade renasce como cria poética do ensaísta. A concretude da linguagem do ensaio advém de sua capacidade literária. Também quando se trata do ensaio, o mais poético é o mais real. A poesia apresenta-se aqui como um autêntico caminho para a realidade, ela preenche-se desta última. A arte, a poesia e a literatura – em suma, aqui neste livro, o ensaio, são ressignificados pelo testemunho. Uma nova boda da linguagem com a realidade se dá aqui. Mas falo de uma linguagem específica, de uma escrita mais auricular que espetacular e visual, de um trabalho da linguagem, mais que uma representação. O *ensaio testemunhal*, esse gênero que vejo aqui em seu engendramento neste livro, é ao mesmo tempo relato, denúncia, memória, rememoração, trabalho de luto (lembro de Lygia Franconini, pessoa querida, homenageada aqui) e demanda de justiça. O ensaio testemunhal abre as criptas e os recalamentos originários de nossa cultura. Seu arado põe à luz do dia a noite de nossos campos sacrificiais. Com delicadeza e decisão move-se um bloco da história. Que essas palavras germinem em público e recebam a resposta política que merecem, ou seja: que essa luta se multiplique.

Campinas, 29.11.2013.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The witness and the Archive*. Tradução de: HELLER-ROAZEN, D. New York: Zone Books, 1999.

ANTELME, Robert. *L'espèce Humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

ARBEX, Daniele. *Holocausto Brasileiro*. Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil. São Paulo: Geração, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de: BARBOSA, J. C. M.; BAPTISTA, H. A. 8. ed. V. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. BOLLE, W.; MATOS, O. Tradução de: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Obras escolhidas*, v. III, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften. In: TIEDEMANN R.; SCHWEPPENHÄUSER, H. (Orgs.) V. V. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

_____. *Gesammelte Schriften*, In: TIEDEMANN R.; SCHWEPPENHÄUSER, H. (Orgs.) V. IV. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi; Les techniques de soi. In: DAVIDSON, Arnold ; GROS, Frédéric (Orgs). *Philosophie, Antropologie*. Paris: Gallimard, 2004, p. 822-57.

KANT, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. 7. ed. Hamburg: Felix Meiner, 1980.