

## POR UMA GRAMÁTICA DOS RASTROS – RESTOS E CRIAÇÃO

Rodrigo Montero<sup>1</sup>

Edson Luiz André de Sousa<sup>2</sup>

*Quem não escreveu sua assinatura,  
quem não deixou retrato  
Quem não estava presente,  
quem nada falou  
Como poderão apanhá-lo?  
Apague os rastros.  
Bertold Brecht*

Mostrar um inferno, lembra Susan Sontag (2003), não significa dizer algo sobre como retirar as pessoas do inferno. Contudo, esboçar minimamente o seu contorno e apontar o dedo em sua direção nos dão minimamente a esperança de conhecer um pouco mais sobre seus mecanismos de funcionamento, abrindo espaços possíveis para a revolta. O que é mais terrível no inferno é não ser escutado. Brecht aponta com precisão este drama, no clássico poema *Cartilha aos cidadãos*. Diante de um cenário que não deixa restos, ficamos mudos, paralisados, sem chance de escutar os ruídos da história. René Char (1986), poeta e militante na resistência francesa

---

<sup>1</sup> Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte; Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGA-V-UFRGS). Pesquisa sobre práticas artísticas como práticas da memória, da imagem e do testemunho frente às situações-limite. E-mail: rodrigomontero@gmail.com

<sup>2</sup> Psicanalista; Professor Titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da UFRGS; Pós-Doutorado pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e Université de Paris VII; Professor do PPG de Psicanálise: Clínica e Cultura; Pesquisador do CNPQ, Analista membro da APPOA, membro do Instituto APPOA. E-mail: edsonlasousa@uol.com.br

contra a ocupação nazista, escreve em um dos seus poemas que só os vestígios fazem sonhar. As ditaduras latino-americanas tentaram instituir um inferno sem voz, tentando apagar os rastros do terror que impuseram à força, fazendo desaparecer milhares de corpos, torturando em segredo, destruindo documentos, desautorizando testemunhos, forjando outras versões para o horror. O Brasil continua ainda imerso neste inferno, pois é o único país da América Latina que não julgou seus torturadores, os quais foram beneficiados com uma Lei de Anistia indecente e injusta. Isto tem implicações graves pois, como sabemos, as táticas de tortura continuam sendo práticas correntes nas forças policiais do Estado brasileiro. Sem dúvida, o fato de ainda não termos conseguido enfrentar esta história de frente nos faz vítimas de um retorno do traumático. Jeanne Marie Gagnebin (2014) lembra no seu texto *Esquecer o passado?* que a crítica argentina Beatriz Sarlo insistia em dizer que, ao final das ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado. Gagnebin acrescenta dizendo que, neste caso, o Brasil não pertence a este sul da América Latina. “No Brasil, as vítimas não tomaram a palavra” (p. 252). De alguma forma, o projeto da Comissão da Verdade, instituído pela presidente Dilma Rousseff, restaurou, em parte, este compromisso com a história, contudo, na medida em que todo este processo não teve nenhuma consequência jurídica de julgamento e punição dos torturadores, o silêncio continua ainda velando a história. Este é um trabalho fundamental que temos ainda pela frente, sob o risco de vermos retornar os fantasmas do passado. O golpe de Estado que nosso país vive neste momento, disfarçado com instrumentos jurídicos falaciosos, que implicaram destituição da presidente eleita, Dilma Rousseff, retrata este abismo civilizatório de que padecemos. Michel Temer, ao assumir ilegítimamente a presidência de nosso país, disse em alto e bom-tom no seu primeiro pronunciamento em rede nacional:

O momento é de esperança e retomada de confiança no Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos. Essa é a nossa bandeira. É preciso recolocar o Brasil nos trilhos. O presente e o futuro nos desafiam. Não podemos olhar para a frente com os olhos do passado.

O que podemos ouvir neste fragmento? Esqueçam o passado! Apaguem os rastros! Como sabemos, esquecer o passado é se submeter a sua lógica de repetição, a de nunca sairmos deste bafo do porão da história. Este é o deserto proposto por alguém que se arvora ter a certeza, querendo nos impor sua certeza e nos colocar em seus trilhos. Nestas horas é bom lembrar de Estamira (Prado, 2015), que, no meio do lixão do aterro sanitário do Jardim Gramacho, pensava a lógica do poder com tanta lucidez que podemos afirmar ser um dos testemunhos mais contundentes destes tempos: falava do “trocadilo”, dos espertos ao contrário, das estratégias de submeter os outros às suas lógicas de poder e certeza. Com que autoridade, indignação, consistência conduz sua fala!

Nosso trabalho de recolher estes rastros, identificá-los, lê-los e produzi-los continua. A lógica do apagamento é cruel, e é fundamental estarmos atentos a tantas vozes que ainda sussurram “apaguem os rastros!”. Estamos, portanto no lugar de um Oscar Munõz (2003), artista colombiano, que propõe uma série de trabalhos para pensar os desaparecimentos. No trabalho *Re/Trato*, por exemplo, vemos a urgência de deixar registrado o traço mesmo diante de um apagamento que se reitera a cada marca deixada. Ele propõe nesta obra desenhar seu autorretrato com água em um piso de cimento. Em nenhum momento consegue finalizar a imagem, pois ela continuamente se apaga. Como Sísifo, o artista retorna inúmeras vezes ao mesmo lugar em um dever de registro.

Testemunhar implica reconstruir linguagens. A prática psicanalítica desde Freud tem mostrado que podemos abrir

novos horizontes se tivermos a chance de redesenhar nossas narrativas de vida. Dori Laub (1912) no seu artigo *Um evento sem testemunha: verdade, testemunho e sobrevivência* propõe três níveis de testemunho: 1. Testemunhar o evento traumático como participante direto; 2. Testemunhar a experiência traumática de outros; 3. Testemunhar o próprio processo de construir testemunho. É nesta última direção, sobretudo, que iremos focar nossa reflexão, na medida em que pensar sobre o testemunho implica ampliar nossa gramática de leitura dos rastros de que tanto precisamos para revisitarmos nossa história.

No contexto da série de seminários organizados pelo Instituto APOA sob o título *Clínicas do Testemunho*, dedicados a promover uma reflexão sobre as consequências individuais e sociais do terrorismo de Estado desde diferentes campos do conhecimento, fomos convidados para dar a palestra intitulada *Restos e criação*. O título da palestra sugeria que o objeto da nossa conversa seria a produção artística face a esses *restos* pós-violência. No entanto, apresentar simplesmente um conjunto de estudos de caso de artistas sobreviventes dos porões da tortura e/ou de extermínios em massa seria limitar uma reflexão mais profunda a respeito da maneira como a arte se envolve com o testemunho de situações-limite desde seu lugar de práticas que lidam com a imagem e com a criação. Podemos chamar este tipo de produção de uma arte da memória que tenta resistir ao apagamento histórico e social dessas violências e suas vítimas. Mas este tipo de produção, por outro lado, lida com questões mais profundas e mais complexas ligadas à própria natureza da violência à qual reagem. O próprio título da palestra levanta a questão central: quais são os restos a partir dos quais criar, ou contra os quais reagir? E de que maneira, se assim o fizer, serve a arte como forma de testemunho?

Cada violência deixa seus rastros. Mas nem todos os rastros são iguais. O Brasil, assim como seus vizinhos e, ante-

riormente, o coração da Europa, foram palco de um tipo muito específico de violência: o da tortura clandestina e o desaparecimento sistemático das vítimas. Como explica Jean-Louis Déotte (2006), a estrutura concentracionária primeiro e, mais adiante, as estratégias do terrorismo de Estado, consolidaram o século XX como uma era distinta de violência que se distinguia da barbárie clássica. Diferente desta última, nesta *Era da desaparecimento*, a violência é direcionada para não deixar rastros do seu acontecimento. Enquanto a barbárie clássica se caracterizava pelo rastro de corpos e ruínas que deixava na sua passagem, o *desaparecedor*, baseado numa perversão do racionalismo positivista, anseia manter uma aparência de normalidade conseguida pela interdição de restos materiais e a não visualidade da sua violência. Este desejo pelo apagamento inclui também a proibição de certas imagens e as tentativas de destruição de toda e qualquer imagem das vítimas ou dos procedimentos de tortura e/ou extermínio nestes contextos. Esta interdição da imagem – especialmente da fotografia – responde à lógica positivista que sustenta o pensamento *desaparecedor*: sem imagens não há evidências, sem evidências não há acontecimento. Uma violência sem evidência não seria violência. O resultado desta lógica sinistra foi a sucessão de violências sem espectadores, *sem testemunhas*, no sentido jurídico do termo.

Mas a lógica do desaparecimento também se sustenta numa cultura fortemente influenciada pelas imagens. Através da história da arte, das tecnologias da imagem e da relação entre esta e os meios de comunicação, consolidou-se culturalmente uma noção visual do horror. Para o comum da sociedade, o horror e a violência se identificam e se confundem com as imagens que eles produzem. E é demandando imagens que esta cultura certifica a ocorrência da violência (Montero, 2013).

Jelin (2002) e Apflebaum (2010), entre tantos outros autores, coincidem em destacar a dificuldade encontrada nos sobreviventes de situações-limite em comunicar seu testemu-

nho para “os de fora”. Além do sentimento de insuficiência da linguagem em dar conta da dimensão do horror e do sofrimento vivenciado, e da recusa de muitos por querer ouvir o seu testemunho, os sobreviventes podem se confrontar com a demanda de moldar seus relatos à dimensão dos outros e não de si mesmos. Neste sentido, a mídia jornalística e a indústria cultural têm se apressado em suprir esta demanda de fornecer uma perspectiva da violência e do horror à medida da sociedade espectadora. Fotojornalismo, reconstituições documentais através de montagens fotográficas e a ficcionalização cinematográfica são algumas das narrativas visuais que, ao mesmo tempo que visam satisfazer a demanda de imagens, também a incitam.

A filmografia sobre a *shoah*, ou a dedicada às experiências dos porões de tortura nas ditaduras latino-americanas, parece querer nos convocar a suprir a carência desse segundo tipo de testemunha, descrito por Laub (1992), o da testemunha jurídica que não é parte direta dos fatos e que o desaparecimento anseia interditar. No caso, literalmente, a testemunha-espectador da violência sobre os outros<sup>3</sup>. Contrariamente, são poucas as produções em que o espectador é convocado para ver e ouvir o testemunho, o ato do testemunho, na dimensão dos sobreviventes.<sup>4</sup>

Mas a demanda cultural por dimensionar o horror e a violência a partir do parâmetro de um espectador (ou ouvinte) não afetado pelas mesmas é só um dos lados da moeda do dilema do testemunho. A outra cara está atravessada pelo dilema interior com o qual lidam os sobreviventes de situações-limite: o da tensão entre a necessidade e a impossibilidade de narrar uma vivência cuja magnitude parece não caber nos recursos

---

<sup>3</sup> O anseio por mostrar chega inclusive a propor encenações de instâncias das quais sequer houve sobreviventes que pudessem dar testemunho sobre as mesmas. Tal é o caso da cena final do filme *O menino de pijama listrado*, na qual o espectador é convidado a assistir ao assassinato coletivo desde dentro de uma câmara de gás.

<sup>4</sup> O filme *Shoah* (França, 1985), de Claude Lanzmann, se tornou referência essencial do cinema de testemunho dedicado à fala dos sobreviventes.

simbólicos disponíveis para dar conta da mesma. É nesta tensão que se manifesta a natureza do irrepresentável das situações-limite. Neste interstício entre a necessidade e a impossibilidade se situam algumas práticas e *(re)ações* que, além de tentar fornecer uma alternativa para o testemunho, buscam indicar a presença daquilo que escapa às palavras e às imagens. Um exemplo contundente deste tensionamento é a afirmação de Elie Weisel ao dizer: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão” (Seligmann-Silva, 2000, p. 79).

Em particular, diferente do promovido pela mídia hegemônica e pela indústria cultural, o campo da arte contemporânea tem sido um território receptivo para estas práticas, uma vez que é neste campo que são promovidas alternativas de concepção e de práticas da imagem que vão além do uso da sua eloquência visual como certificadora inequívoca e transparente da realidade.

O trabalho de Paula Luttringer (Argentina, 1955), por exemplo, que durante a última ditadura argentina esteve sequestrada num centro clandestino de detenção, serve de exemplo de outras formas de convocar o testemunho a partir da fala das sobreviventes e uma constituição visual ambígua. Na sua série *Lamento de los muros* (2000-2006) coloca lado a lado fotografias realizadas por ela em centros clandestinos de detenção abandonados e os trechos da fala que outras mulheres sobreviventes desses centros de tortura e desaparecimento numa montagem que confunde os tempos e as falas. Ao se dispor a fotografar, a artista confronta esses interiores para que diferentes pistas reativem nela, não a sua lembrança direta, mas a memória daquelas falas. Assim, uma bola abandonada é fotografada e acompanha o testemunho que lembra os gritos de gol da Copa de 1978; a fotografia de uma formiga acompanha a narração de uma mulher sequestrada que encontrava nesses insetos que “entravam e saíam para o mundo” a companhia necessária para não se sentir tão sozi-

na. Assim também, as manchas de uma parede que lembram formas humanas e que disparam em Luttringer (2012) uma memória em segunda pessoa: a fala de Isabel afirmando que os gritos da tortura à noite eram diferentes, mesmo quando os gritos da tortura fossem sempre iguais; que embora não estivessem sempre na sua memória, eles sempre estão e que ela se paralisa nesse tempo, nesse lugar; e que, “embora a vida continuasse e que tenham libertado alguns de nós, do buraco nunca se sai”. Contrária à pretensão descritiva da mídia jornalística e da maior parte das produções de cinema, trabalhos como o de Luttringer convocam a se confrontar com uma fala e uma representação à medida dos sobreviventes, com suas ambiguidades, estranhezas e vazios. A série da artista recorre a uma ambiguidade visual que se justapõe aos testemunhos que, como o de Isabel, são muitas vezes também ambíguos. Estas ambiguidades desabituaam nosso senso de “ruínas” da violência e nos instam a outras maneiras de *testemunhar* a dor dos outros. Contra a pretensão social que exige uma *imagem-evidência*, trabalhos deste tipo propõem uma *imagem-testemunho*.

Podemos entender esta noção de imagem-testemunho como a resultante de práticas da imagem cuja densidade pode escapar à demanda por uma eloquência visual que permita elevá-las ao patamar de *prova*. Assim como a fala testemunhal, que nas suas interrupções, silêncios e gestos pode revelar o que escapa ao dizível, as imagens-testemunho solicitam ver o que revelam além do visível ou distinguível. A sintaxe visual das quatro fotografias realizadas de maneira clandestina, a toda pressa, por judeus membros do *Sonderkommando* de Auschwitz revelam na sua confusa visualidade uma carga de urgência, de necessidade e de medo que está além do que nelas pode ser identificado<sup>5</sup>. O mesmo se revela no desenho

---

<sup>5</sup> Esta é a proposta de abordagem destas quatro fotografias realizada por Georges Didi-Huberman no seu ensaio *Imagens a pesar de tudo*. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*: memoria visual del Holocausto. Madrid: Paidós, 2004. Esta cena também pode ser vista no filme do diretor húngaro László Nemes, *O filho de Saul*, lançado em 2016.



com o qual Jorge Julio López (Argentina, 1929, desaparecido pela segunda vez em 2006) complementava seu *Archivo negro de los años en que uno vivía donde termina la vida y empieza la muerte* (Caterbetti, 2012), compulsivamente escrito atrás de folhetos, calendários e cartazes. O desenho da sessão de tortura de uma mulher que López testemunhara, estando ele sequestrado nesse centro clandestino de detenção, não só serve como imagem, mas também como gesto de necessidade. As linhas trêmulas pelo Parkinson e as figuras grotescas exibem uma certa dificuldade de López em desenhar, mas, ao mesmo tempo, e por esse mesmo motivo, reforçam o caráter de urgência da imagem-testemunho, que não deve ser vista só pelo que mostra, mas pelo que não consegue mostrar. Estas imagens-testemunho parecem retomar o que Regis Debray (1994) considera o princípio fundador, não só das imagens, mas o da arte em si mesma: a de surgirem como contramedidas, como expectativa de um dever, de dar conta de uma necessidade que deve ser correspondida.

Artistas como o chileno Alfredo Jaar (1956) ou o colombiano Juan Manuel Echavarría (1947) lidam com os dilemas do testemunho desde outro lugar. Sem serem eles sobreviventes de situações-limite, seus trabalhos dedicados ao sofrimento do genocídio em Ruanda (Jaar), ou junto às vítimas sobreviventes dos conflitos entre as FARC e forças paramilitares na Colômbia, coloca-os no lugar de militantes da memória, mas assumindo uma posição *de fora*. Cumprem a função de elaborar, com suas obras, uma reflexão sobre o que significa testemunhar, contemplando portanto o que sublinhamos no início de nosso texto, testemunhar o processo de construção do testemunho. Na instalação *Os olhos de Gutete Emérita* (1996), através de um texto, Jaar assume o lugar de informante, narrando os fatos da invasão da vila de Gutete, do massacre a machadadas do seu esposo Tito e seus filhos Muhoza e Matirigari diante dela. Ao narrar a cena, a mulher aponta para o chão e *mostra* os corpos. O texto, exposto em duas caixas quadradas luminosas, desaparece para dar lugar à

fotografia dos olhos de Gutete, que logo desaparecem para dar lugar à sentença: “Lembro seus olhos. Os olhos de Gutete Emérita”. A distância intransponível entre o horror como espetáculo e o horror como vivência atravessa os trabalhos que compõem o Projeto Ruanda.

O mesmo acontece no trabalho de Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza* (2003-2004), em que sobreviventes dos conflitos entre guerrilha e paramilitares são convocados a testemunhar através do canto. O artista, viajando pelo interior da Colômbia, percebeu que havia uma tradição de narrar o horror da guerra com canções improvisadas. Recolheu os relatos em vídeo, dando a estes cantos do inferno, esquecidos nas pequenas comunidades, outro estatuto de testemunho. Ver tais imagens nos faz, a todos, testemunhas. Filmados em primeiríssimo plano, em um fundo neutro que força o espectador a se concentrar no ato do testemunho, diferentes pessoas cantam suas vivências. Na medida em que o canto avança no seu relato, o tom, o volume, o gesto, a articulação das palavras se modifica. A voz pode se entrecortar. Pode tremer o canto da boca. Os olhos se enchem de lágrimas. O canto, como mecanismo de transmissão de memórias e tradições entre gerações, é aqui também instrumento que revela não só no que é dito, mas no *como* é dito.

O trabalho de Paula Luttringer, o desenho de Jorge López (fotografado por Helen Zout como parte do seu trabalho *Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983*, 2000-2006), o projeto Ruanda de Alfredo Jaar e os testemunhos cantados e filmados por Juan Manuel Echavarría se apresentam, desde diferentes formas possíveis, como uma arte do testemunho que não precisa estar limitada à ilusória eloquência do visual. Pelo contrário, entendendo a arte como prática do devir, estas práticas também precisam ser abordadas a partir da tensão entre a necessidade e a impossibilidade, entre o anseio que as mobiliza e o fracasso ao qual estão predestinadas. Necessidades, impossibilidades, anseios e fracassos que atravessam, assim mesmo, o testemunho como um todo.

## Referências

- APFELBAUM, Erika. Halbwachs and the social properties of memory. In: RADSTONE, Susannah; SCWARZ, Bill (orgs.). *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010.
- CATERBETTI, Jorge (org.). *Jorge Julio López: memoria escrita*. Buenos Aires: Marea, 2012.
- CHAR, René. *La parole em archipel*. Paris: Gallimard. 1986
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- ECHAVARRÍA, Juan Manuel. *Bocas de cinza*. Apresentado na 8ª. Bienal do MERCOSUL. Porto Alegre, 2011. Ver [www.youtube.com/watch?v=9D-QgCf9YVvU](http://www.youtube.com/watch?v=9D-QgCf9YVvU) Acesso em 17 de mai 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LANZMANN, Claude. *Shoah*. Instituto Moreira Sales. [1985] 2012
- LAUB, Dori. An event without a witness: truth, testimony and survival. In: FELMAN, Shoshana. *Testimony, crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York, Routledge, 1992.
- LUTTRINGER, Paula. *El lamento de los muros - Cosas desenterradas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2012. Catálogo de interativo. Disponível em: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/03/f-el-lamento-de-los-muros.pdf>. Acesso em 20 out. 2012.
- MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem* (Argentina 1976-2013). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Dissertação de mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte. Disponível em: [www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000911136&loc=2014&l=4945fdb8e430a41](http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000911136&loc=2014&l=4945fdb8e430a41) Acesso em 10 de mai 2017.
- MUNOZ, Oscar. *Re/trato*, 2003, <https://vimeo.com/39354097> Acesso em 17 de maio de 2017.
- PRADO, Marcos. *Estamira*. Zazen Produções, 2015, 116 min. Filme.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.