

Nina Virginia de Araújo Leite
J. Guillermo Milán-Ramos
(organizadores)

entreato

o poético e
o analítico

MERCADO®
LETRAS

FAPESP

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)**

entreAto : o poético e o analítico / Nina Virginia de Araújo Leite, J. Guillermo Milán-Ramos (organizadores) . - Campinas, SP : Mercado de Letras, 2011. (Coleção TerramaR)

Apoio institucional: Fapesp
Bibliografia.
Vários autores.
ISBN 978-85-7591-165-5

1. Arte (Psicologia) 2. Atos de fala (Linguística) 3. Língua e linguagem - Filosofia
4. Psicanálise - Linguagem I. Leite, Nina Virginia de Araújo. II. Milán-Ramos, J. Guilherme.

11-04828

CDD-401

Índices para catálogo sistemático:

1. Atos de fala : Linguística 401

Conselho Editorial da Coleção TerramaR

Cláudia de Lemos (Unicamp)

Flavia Trócoli (UFRJ)

Viviane Veras (Unicamp)

Paulo Endo (USP)

Nina Virginia de Araújo Leite (Unicamp)

J. Guillermo Milán-Ramos (Unincor)

Conselho Editorial desta obra:

Betty Fuks (PUC-RJ/ UVA-RJ)

Christian Dunker (USP)

Cláudia Thereza Guimarães de Lemos (Unicamp)

Flávia Trocoli (UFRJ)

Maria Cristina Poli (UFRGS)

Viviane Veras (Unicamp)

capa e gerência editorial: Vande Rotta Gomide
preparação dos originais e revisão final: Mariana Marquez Moraes (MMM)

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:

© MERCADO DE LETRAS EDIÇÕES E LIVRARIA LTDA.

Rua João da Cruz e Souza, 53

Telefax: (19) 3241-7514

CEP 13070-116

Campinas SP Brasil

www.mercado-de-letras.com.br

livros@mercado-de-letras.com.br

1ª edição

M A I O

2 0 1 1

IMPRESSÃO DIGITAL

Esta obra está protegida pela Lei 9610/98.

É proibida sua reprodução parcial ou total sem a autorização prévia do Editor. O infrator estará sujeito às penalidades previstas na Lei.

Censura, Memória e as Artes

Tania Rivera

Márcio Seligmann-Silva

Imemórias

Censura e memória parecem de saída formar um par de opostos: a censura impossibilitaria ou falsearia a memória; esta, para se impor, deveria enfrentar e superar alguma censura. Mas é importante dialetizar esta relação. Freud parte dela ao afirmar que “os histéricos sofrem de reminiscências” e propor o tratamento analítico como um “lembrar” (Freud e Breuer 1895[1986]). Sabemos bem que o psicanalista privilegia aí o registro visual – e portanto pôde caracterizar o inconsciente como “a Outra Cena”. Se através de lembranças visuais se poderia chegar aos conteúdos inconscientes, elas não configuram em si, contudo, uma legítima memória do inconsciente. As nossas recordações mais vívidas, como afirma Freud já em 1899, podem ser “lembranças encobridoras”, velando em vez de mostrar aquilo de que se sofre. Especialmente ali onde a lembrança é mais “visual”, mais cênica – e até exageradamente visual –, temos um indício de que ela pode ter sido remanejada pela fantasia, ou mesmo criada por ela. Uma recordação

pode vir no lugar de um acontecimento de que não podemos nos lembrar, porque ele foi recalcado (Freud 1899[1986]). Desta forma, a noção de lembrança encobridora incorpora a censura na própria cena da memória.

A memória pode servir à censura. Mais fundamentalmente, talvez a memória sempre envolva algo que não se mostra, na medida em que aquilo que se trata de lembrar é, em última instância, o que não se deixa recordar como tal porque está nos limites da simbolização, da representação: o trauma. Para usar a bela expressão do cultuado cineasta francês Chris Marker, poderíamos dizer tratar-se da “memória do imemorable” (Marker *apud* Pourvali 2003, p. 60). Há algo na lembrança que é impossível recordar como tal, mas não deixa de dar notícias através de elementos adicionados posteriormente, ou francamente falseados, fantasiados. O inconsciente é uma rede de transformações, de remontagens de uma cena que, a rigor, está excluída desta rede, e no entanto é sua âncora, seu umbigo – no sentido em que Freud fala do “umbigo do sonho” como aquele ponto em que ele se torna insondável e resiste a qualquer interpretação (ver Freud 1900[1999]).

Podemos dizer que o inconsciente nunca se apresenta como tal, mas sempre aparece um tanto disfarçado, trabalhado metafóricamente e metonimicamente. Ele nunca apareceria integralmente, em pensamentos ou imagens, mas seria aquilo que abre brechas na cena da memória, da fala ou da ação. O inconsciente surge prioritariamente como falha, descontinuidade, fragmentação – despontando entre os estilhaços da lembrança, ou em um ato falho, ou ainda em um lapso de linguagem. Em vez superar de forma cabal a censura, mostrando integralmente o conteúdo recalcado, o inconsciente *dribla* a censura, de maneira em geral fragmentada e fragmentadora, apresentando quebras e lampejos que podem ou não se prestar, em seguida, a um trabalho associativo e narrativo. É tal trabalho psíquico que merece ser chamado de *memória* num sentido forte e fundamental para a psicanálise.

Apenas re(des)fazendo os múltiplos disfarces pelos quais se tem notícias do inconsciente, percorrendo as redes de associação em que eles estão implicados, pode-se retomar as reminiscências de que se sofre. A análise é de fato, nesse sentido, um trabalho de memória, que só pode driblar e até certo ponto superar a censura na medida em que se assume como construção, montagem de fragmentos a se refazer em versões múltiplas, em uma tentativa reiterada de encenação (da Outra Cena, a cena infantil, o trauma).

A memória é encenação a partir de um material que não é já de saída contínuo como percepção, mas é denominado por Freud como “traço mnêmico”. No aparelho psíquico se inscrevem elementos discretos do vivido, de forma descontínua, como indica o modelo do “bloco mágico” (Freud 1925[1986]). Trata-se de *escrita*, mais do que de armazenagem de cenas, no inconsciente. Escrita sempre a se refazer, dinâmica, consistindo em um processo interminável de desmonte e remontagem dos traços mnêmicos. Nessa medida, como afirma o filósofo Jacques Rancière, “uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de pistas, de monumentos” (Rancière 2001, p. 201). Neste sentido é importante recordar também a teoria da memória de Walter Benjamin. Contra o Historicismo – que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno –, Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente. Essa nova historiografia baseada na memória *testemunha* tanto os sonhos não realizados e as promessas não cumpridas, como também as insatisfações do *presente*. Essa reescritura se dá em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (do “Ocidente”, do “Geist”) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras.

O fantasiar (*das Phantasieren*) corresponde, em Freud, a este trabalho da memória, pois se constitui como agenciamento de uma narrativa – de modo a construir uma temporalidade guiada pelo desejo: “o passado”, diz o psicanalista, “o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (Freud 1907[1986, p. 153]). Mas se trata de articular fragmentos numa temporalidade *sui generis*, aquela da *Nachträglichkeit*, do *après-coup*. O passado não está inscrito uma vez por todas no inconsciente, mas deve ser refeito, tornado passado: é passado composto. E a memória é parte constitutiva do desejo, que dependeria da lembrança de situações infantis de satisfação. Impossível fantasiar – e mesmo desejar – sem *lembrar*:

A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos – os três momentos abrangidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância)

na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. (*Ibidem*)

A psicanálise é, portanto, profundamente histórica, porque historicizante. Para o psicanalista, assim como para Benjamin, articular historicamente o passado significa não “conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, mas “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin 1940[1994, p. 224]). Apropriar-se de uma reminiscência seria justamente tomar nela lugar como sujeito. Isso implica a criação de uma narrativa (um *fantasiar*, nos termos freudianos), ou seja, de uma ficção que resulta da montagem – no sentido cinematográfico – de cenas e significantes mais ou menos dispersos, de modo a arranjá-los numa temporalidade que dá lugar a um sujeito. A memória é trabalho de *apropriação*, pois constrói um sujeito para os lampejos da reminiscência.

Culpa e Censura

No início de “Psicologia das Massas e Análise do Eu”, Freud (1921[1974, p. 65]) formula sua asserção fundamental acerca do social: entre psicologia individual e “psicologia social” não há oposição, ambas devem ser pensadas sob os mesmos modelos teóricos. Isso porque:

Na vida anímica do indivíduo normalmente o outro é considerado como modelo, como objeto, como um ajudante e como adversário, e por isso a psicologia individual [*Individualpsychologie*] é também, desde sempre, simultaneamente psicologia social [*Sozialpsychologie*], neste sentido ampliado mas absolutamente justificado.¹

Não se trata, portanto, de uma posição *ad-hoc* como aquela que faz da ontogênese uma repetição da filogênese, mas do reconhecimento de que não existe, rigorosamente falando, psicologia “individual” – a invenção freudiana do inconsciente marca o sujeito como dividido e descentrado, ou seja, faz

1. Nós traduzimos essa e todas as demais citações em línguas estrangeiras.

do eu, de saída, um outro. "Eu é um outro", como já dizia Rimbaud, e, poderíamos dizer, com Freud, "eu é outros" - pois para se considerar o sujeito deve-se levar em conta a Cultura, isso que Jacques Lacan dedicou-se a apontar como primazia do Simbólico, do tesouro dos Significantes como fundo comum e referência *êxtima* (tão íntima ao sujeito e no entanto *fora* dele).

A censura que delimita, desde o início da obra freudiana, o inconsciente em relação ao pré-consciente e ao consciente deve ser tomada, sob essa chave, como simultaneamente *social* e *individual* (levando-se em conta, é claro, a fragmentação fundamental do sujeito do ponto de vista da psicanálise). Após ter apresentado sua concepção do sonho como realização de desejo, Freud (1900[1999, p. 153]) introduz a questão da censura, em "A Interpretação dos Sonhos", como "defesa contra o desejo". Graças a essa defesa, o desejo não pode se expressar senão sob forma distorcida. De imediato, o autor busca um paralelo para isso "na vida social", e o encontra na atitude de dissimulação adotada por alguém diante de outra pessoa que detenha "algum grau de poder" (*ibidem*). A polidez que praticamos na vida social seria, diz ele, uma dissimulação deste tipo. Algo não pode ser dito - e não se trata de uma coisa qualquer, mas de algo especialmente importante, como indicam o verso de Goethe citado por Freud: "Afinal, o melhor do que você sabe não pode ser dito aos meninos" (*ibidem*). Em seguida, Freud aborda o caso daqueles que escrevem sobre política. Eles devem se precaver contra a censura, atenuando sua opinião e utilizando-se de diversas estratégias de disfarce para lograr passar sua mensagem crítica.

De forma análoga, os sonhos recebem sua forma graças à ação concorrente de duas instâncias: de um lado, a que constrói o desejo; de outro, a que o censura. O conteúdo do sonho deve-se, em igual medida, à influência das duas instâncias. Apenas o que não mostre o desejo inconsciente de modo demasiado explícito recebe permissão para passar para a consciência. Quem exerce o poder de julgar essa adequação é a censura, guardiã do portal da consciência, de maneira análoga à do aduaneiro que seleciona as mercadorias que podem entrar no país. A censura assinala o que deve permanecer recalçado, impedindo que se tornem conscientes conteúdos demasiado próximos deste. Pensando nestes termos, não deixa de ser impressionante a forte metáfora - ou alegoria - kafkiana no conhecido texto "Diante da lei", que apresenta um pobre camponês que quer entrar no palácio da lei, mas o porteiro não o deixa entrar. A lei é o que barra, impede a entrada e a

circulação. Mas ela é uma parte essencial no sistema político e psicossocial. No final da parábola o porteiro da lei fecha as portas, mas não sem antes dizer que aquela entrada estava reservada exclusivamente para aquele camponês. Ou seja, a lei é ao mesmo tempo geral e individual, mas ela submete e apaga o indivíduo e o caso singular.

Em seu estudo sobre o eu e a massa, Freud desloca a questão da censura para entendê-la no contexto de suas formulações sobre o eu. Este se divide de maneira a constituir uma "instância crítica", o ideal do eu, que tem como funções "a auto-observação, a consciência moral, a censura no sonho e a principal influência no recalçamento" (Freud 1921[1971, p. 102]). Herdeira do narcisismo original, esta instância acolheria, progressivamente, as exigências que o meio coloca ao eu. Na massa, um objeto (o líder) seria colocado no lugar do ideal do eu, o que acarretaria uma total sujeição do eu e uma identificação deste com outros eus que tiverem efetuado a mesma ligação ao líder. A censura mostra-se portanto, poderíamos dizer, radicalmente social – mas presente no "interior" do eu, sob o modo de uma conjugação total que não deixa margem para qualquer negociação entre o social e o singular a cada sujeito. Encarnada pelo líder, a censura pode tanto levar a recalçamentos extraordinários quanto à suspensão de recalçamentos, de modo a presidir à grande diversidade de atos de que são capazes as massas, que vão desde as mais penosas renúncias às piores crueldades.

Na oitava parte de *Mal-estar na cultura* Freud estuda em que medida o preço da hominização e do processo cultural é a construção de seres que padecem de uma culpa sem fim. "O preço do progresso cultural é pago com a perda de felicidade devida à intensificação do sentimento de culpa." (Freud 1929[2010, p. 163]). Nesta passagem Freud remete em uma nota ao *Hamlet* (III,1) de Shakespeare: "E assim a consciência faz covardes a todos nós...". Shakespeare em várias de suas tragédias explora muito bem esta nossa consciência culpada, mas também como esta culpa é ao mesmo tempo uma construção individual e social. No seu *Ricardo III* novamente vemos assassinos (Clarence e Ricardo III) sendo perseguidos pelos fantasmas de suas vítimas. Os fantasmas são a figuração da culpa, um fruto, portanto, da sobredeterminação entre memória e censura. Estes fantasmas shakespearianos são a tradução moderna das Eríneas (ou Fúrias) das tragédias gregas, corporificações da vingança, sobretudo do assassinato de parentes. A literatura sempre bebeu muito na fonte deste jogo entre memória do mal, culpa e vingança. Nesta mesma tragédia, quando os assassinos financiados por

Ricardo III vão matar Clarence, discutem longamente, hesitam diante deste ato, justamente porque deixam vir à tona um sentimento de piedade, "resquícius de consciência", diz o Segundo Assassino, mas para logo dizer que estes resquícius se perderam "na bolsa do Duque de Gloucester [Ricardo III]" (I, 4). Para tentar convencer seu assistente, esse assassino faz um discurso crítico com relação à consciência (algo que não deixa de nos lembrar dos pensamentos do personagem Raskolnikov de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski):

"[a consciência] faz os homens covardes. O sujeito não pode roubar, que ela o acusa; o sujeito não pode soltar palavrões, que ela o censura; o sujeito não pode se deitar com a mulher do vizinho, que ela fica sabendo. É um espírito que fica vermelho de vergonha, um tímido que se amotina contra o coração de um homem. Deixa o vivente cheio de impedimentos. Uma vez ela me fez devolver uma bolsa de ouro que encontrei por acaso. Ela faz mendigos dos homens que a acolhem. É tida como perigosa nas cidades, de onde a expulsaram. Todo homem que deseja viver bem empenha-se em confiar em si mesmo, dispensando-a de sua vida". (I, 4)

Nesta passagem temos uma teoria da consciência moral, da autocensura, mas também uma reflexão sociológica sobre a vida moderna, urbana. Rousseau desenvolveria este mote da decadência moral nas cidades, uma vez que estas significariam para ele o abaixamento do sentimento (tido por ele como natural) de piedade. As palavras finais desta passagem estão, é claro, em consonância com a teoria política do Renascimento, de um Maquiavel, por exemplo. Mas Maquiavel em sua teoria política excluía o Príncipe de ter que seguir os ditames morais, e não a população de um modo geral. É muito interessante esta situação de "exceção" do príncipe, que é justamente encenada de modo radical no *Ricardo III*. É esta exceção que leva a uma série sem fim de morticínios e à morte final do próprio protagonista. A anomia é instalada diante do fim da censura e da consciência moral. A paz é reconquistada, ao final, com o fim de Ricardo III e de suas práticas amorais. Mas é claro que a violência que eliminou Ricardo III pode estar na origem de novas violências e da reabertura da anomia. No nosso contexto o importante é mostrar tanto como os processos políticos e literários são calcados na dialética entre memória e consciência moral, como também em que medida esta consciência é parte essencial de uma economia do indivíduo e da sociedade.

A importante articulação freudiana entre o ideal e a censura mostra que esta não pode ser concebida como apenas vinda "de fora", do social - e portanto capaz de ser identificada como tal e eventualmente combatida e superada pelo sujeito. Tal articulação é um marco do surgimento do sujeito e da Cultura, constitutivamente imbricados.

A censura está ancorada no sujeito de tal modo que ele não pode sequer, por vezes, identificá-la. Na vida social, isso ressoa num tipo de censura mais sutil, e no entanto mais deletéria, do que aquela assumida por determinados agentes de poder: aquela que não se deixa ver como tal, e portanto subsume ou torna impossível qualquer oposição a ela. Trata-se da censura dispersa, das microcensuras, das censuras invisíveis. Sob esse leque, diversas manifestações sociais devem ser repensadas como uma espécie de *censura sutil*. Este parece-nos ser o caso - para dar um exemplo rápido demais, e que mereceria muito mais reflexão - vivido até recentemente em nosso país em relação à ditadura militar.

A própria origem da censura não é concebida por Freud como individual, mas coletiva, no mito de *Totem e Tabu* (Freud 1912[1986]). A comunidade "original" é a da horda chefiada por um indivíduo forte, o pai, que subjuga a seu bel-prazer os demais membros. Esses se rebelam e matam-no, servindo-se em seguida de partes de seu corpo em um banquete totêmico. Esse crime coletivo dá origem à Lei e à sociedade dos irmãos, impedindo que outro venha a tomar o lugar do pai perverso, sem lei (sem excluir contudo que isso possa justamente vir a acontecer, em uma massa). Nesse mito das origens, a primeira censura seria aquela que incide sobre o ato criminoso que é coletivo - mas gerará a partir daí a culpabilidade como singular. Deste ato que não foi propriamente executado por ele, a culpa é o quinhão que cabe ao sujeito e lhe dá um lugar singular.

Freud em o *Mal-estar na cultura* mostra em que medida a consciência de culpa gerada pela cultura permanece inconsciente e gera o mal-estar. Ele recorda como no cristianismo o sacrifício de Cristo repetiu o sacrifício daquela horda originária, com o intuito de redimir a humanidade de sua culpa atávica. Para ele, como fica claro neste ensaio, o supereu é o resultado da introjeção daquela cena originária de sacrifício, que é reencenada em cada um de nós no complexo de Édipo. A memória da culpa é reativada em cada indivíduo no seu processo de construção do eu que passa pelo sacrifício simbólico do pai e construção de nossa instância moral interna, o supereu. Esta censura internalizada é rigorosa e castiga o indivíduo inde-

pendentemente dele fazer ou não o que considera um interdito. O simples desejo já é suficiente para gerar a culpa e a “necessidade de punição”: o impulso do eu “se tornou masoquista sob a influência do supereu sádico” (Freud 1929[2010, p. 167ss]). A história do homem se iniciou com um parricídio, ou seja, o barramento da lei, que foi sacrificada e introjetada no banquete totêmico.

De certo modo, temos o direito de parafrasear a frase de Goethe citada por Freud no final de *Totem e Tabu*. Goethe e Freud escreveram “No princípio foi o ato” (“Im Anfang war die Tat”). Em Freud esta frase significa também: “No princípio foi a culpa”. Para ele “quando uma tendência impulsional sucumbe ao recalçamento, seus elementos libidinais se convertem em sintoma, e seus componentes agressivos, em sentimentos de culpa” (Freud 1929[2010, p. 172]). Assim, temos uma sociedade na qual os indivíduos têm que recalcar constantemente seus impulsos libidinais e agressivos e têm, portanto, de modo inevitável, uma vida pontuada por sintomas e sentimento de culpa. Afinal, comenta Freud no mesmo texto, “o supereu cultural, exatamente do mesmo modo que o supereu do indivíduo, [estabelece] rigorosas exigências ideais, cuja inobservância é punida com o ‘medo da consciência moral’ [Gewissensangst]”. (Freud 1929[2010, p. 178]). Toda a estrutura ética nas nossas sociedades surge para tentar barrar “a tendência constitucional dos homens à agressão mútua”. Como o personagem de Shakespeare que citamos acima, Freud também sabe que os mandamentos morais e éticos do tipo “Amarás o teu próximo como a ti mesmo” não só não podem ser cumpridos, como “aquele que observa tal preceito não faz mais do que se colocar em desvantagem frente àquele que o transgride” (Freud 1929[2010, p. 180]). O espetáculo que deriva desta situação é o enunciado no título do livro de Dostoiévski já mencionado: *Crime e castigo*.

A literatura e as artes são, de fato, um local privilegiado de reflexão sobre este nosso estado, pois para que o ato do assassinio do pai primitivo seja apropriado pelo sujeito é necessário que se construa uma narrativa. É aqui que intervém o artista, o poeta - no mito, nesse ponto onde se efetua, para Freud, a passagem “da psicologia das massas à psicologia individual” (Freud 1921[1974, p. 126]). Uma vez instalada a comunidade de irmãos e os pais, plurais, tendo seus poderes limitados à sua família, alguém teria se destacado da massa e se colocado no papel do pai. “Foi o primeiro poeta épico” que o fez, em sua fantasia (*ibidem*). Mentindo, ele teria transformado a realidade efetiva na direção de seu desejo:

Ele inventou o mito heróico. Era herói aquele que sozinho abateu o pai que, no mito, ainda aparecia como monstro totêmico. Da mesma forma como o pai foi o primeiro ideal do menino, também o poeta criou agora o primeiro ideal do eu, neste herói que quer substituir o pai. (*Ibid.*, pp. 126-127).

O artista realiza, através da ficção, o importante passo de criar a posição do ideal do eu. Essa posição, ele deve prestar-se a ocupá-la: “esse herói é no fundo ninguém outro senão ele próprio”, afirma Freud (*ibid.*, p. 127). Mas ele não se atém a ocupar tal lugar – ele deve transmiti-lo:

O poeta que havia dado esse passo e, deste modo, tinha em sua fantasia se destacado da massa, sabe (...) contudo encontrar na realidade efetiva o retorno a ela. Pois ele vai lá e conta a esta massa os atos de seu herói, que ele inventou. (...) Ele mergulha deste modo até a realidade e eleva seus ouvintes em direção à fantasia. Mas os ouvintes compreendem o poeta, eles podem a partir da mesma relação nostálgica com o pai originário, se identificar com o herói. (Ibid., p. 127)

A arte realizaria essa missão de incitar os homens a se destacar da massa. Da memória de todos e ninguém, dessa imemória constitutiva, ela faz nascer, graças à ficção, isso é, ao (re)arranjo e inscrição dos elementos da linguagem e da percepção, uma posição para o sujeito – esse herói irremediavelmente culpado. Mais do que incitar à memória ou apresentar a ela elementos rechaçados, esquecidos, recalcados, a arte construiria a possibilidade de lembrar como definição do sujeito. Em vez de apenas veicular a memória, ela a conjugaria à *imemória* de modo a incitar os homens a um compartilhamento que não se limita à ideia de comunicação, mas efetua uma verdadeira transmissão (da cultura, do sujeito, ou melhor: da culpa que constitui, num só golpe, sujeito e cultura). As tragédias gregas realizaram isto de modo exemplar, mas até hoje nossos palcos, músicas, telas e instalações artísticas reencenam e (re)fazem um trabalho da culpa na narrativa mnemônica que nos constitui.

Rosângela Rennó e a arte de inscrever o censurado

Rosângela Rennó é uma das artistas que leva hoje mais adiante o trabalho com a fotografia como uma reflexão sobre a memória, o desaparecimento e a questão – para nós fundamental – da relação entre as imagens

fotográficas, a violência e a censura. As suas obras podem ser vistas e lidas, na verdade, dentro da antiquíssima tradição, na qual se insere Freud, da reflexão sobre a memória como uma inscrição. Dentre os textos mais importantes desta tradição destaca-se uma passagem de Aristóteles. Nela, o filósofo nos dá elementos para pensar a atual diluição das bases de nossa memória cultural. Ele descreve nosso aparelho anímico como um dispositivo onde as mensagens se inscrevem com maior ou menor durabilidade, conforme a sua constituição. Para ele, cada pessoa possuiria uma determinada consistência de superfície mnemônica, que ele aproximou da noção antiga de "bloco de cera" (a metáfora por excelência para a memória na Antiguidade), o que determina a sua capacidade de reter mais ou menos informações:

*(...) em certas pessoas, devido à incapacidade ou idade, a memória não se dá mesmo sob um forte estímulo, como se o estímulo ou selo fosse aplicado à água que corre; enquanto em outras, devido ao desgaste, como em paredes antigas de prédios, ou à dureza da superfície de apoio, a impressão não penetra. Daí os muito novos e os muito velhos terem memória fraca; eles estão no estado de fluxo: o jovem devido ao seu crescimento, o idoso, devido à sua decadência. Pelo mesmo motivo, nem o muito veloz, nem o muito vagaroso parece ter boa memória, os primeiros são mais úmidos do que deveriam ser e os últimos mais duros; nos primeiros a imagem não permanece na alma, e nos últimos ela não deixa nenhuma impressão. (Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*, p. 295)*

Nossa era está em "estado de fluxo" e é marcada pela velocidade da circulação. Rosangela Rennó constrói dispositivos que nos ajudam a refletir sobre esta nossa condição paradoxal de submersos em imagens e ao mesmo tempo de amnésicos. No seu catálogo *O arquivo universal e outros arquivos* encontramos várias obras com base fotográfica que representam muito bem esta pesquisa artística em torno do estatuto da imagem e da memória. Limitamo-nos a destacar alguns exemplos.

Na série "Parede cega" [1998-2000] vemos várias molduras, que lembram molduras fotográficas tradicionais, só que sem imagem alguma. O título parede-cega - uma parede sem abertura - remete à ideia de que a fotografia emoldurada na parede pode ser vista como uma janela no espaço-tempo. As molduras são apresentadas como que afundadas na parede, como se elas tivessem sido viradas de costas. Na verdade trata-se de

fotografias doadas ou adquiridas em feiras de artigos de segunda mão (Rennó 2003, p. 62), que foram pintadas e colocadas sobre painéis de espuma e lycra e fotografadas por Vicente de Mello. Mas podemos também interpretar estas fotos pintadas de cinza como espelinhos cegos: uma superfície de inscrição mais próxima a da superfície da água que corre, mencionada na passagem acima de Aristóteles. A cor da obra remete à cor de um negativo fotográfico. Tudo é cego nesta obra que revela – com o perdão do jogo de palavras – o ponto cego da nossa visão fotográfica. Ao olharmos esta série vemos apenas a falta, a desapareição, sem seu avesso de presença, sem o enfático “isto foi – isto é” que toda fotografia parece dizer. Vemos apenas o “isto não é”, ou – pensando em termos de uma economia sublime, de uma estética do silêncio e da falta para indicar o irrepresentável – assistimos nesta obra simplesmente ao “Isto é” ou o “How is it” beckettiano. Vemos a imagem como pura *performance*, sem o lastro da referencialidade. Trata-se do dispositivo fotográfico de apresentação cegado e que remete a uma espécie de cegueira que também constitui a recepção da fotografia. Podemos pensar assim, que a moldura da foto é esta própria cegueira, uma falta e um desejo que quer se saciar na inscrição de luz – que neste caso não acontece na sua totalidade. Encontramos apenas molduras vazias. Suportes à espera de um olhar – ou imagens que cegam e denunciam o quanto a cena pode cegar, velando algo ao prestar-se à projeção de qualquer coisa. Cera cambiante, sempre moldável, a da memória.

No mesmo catálogo, a série “Corpos da alma II” [1990-2003], um conjunto de fotografias de jornal manipuladas digitalmente, trabalha com fotografias dentro de fotografias. Pessoas carregam fotos em passeatas ou em ambientes familiares (ver fig. 18). As pessoas que se transformam em porta-retratos são apresentadas em imagens ampliadas de tal modo que parecem fotos de jornal com seus pontos fotográficos superdimensionados. Aqui é a *foto-presença*, a *foto-corpo*, que está em jogo. A fotografia é apresentada como um *Ersatz* das pessoas, sejam elas líderes políticos ou parentes desaparecidos. A fotografia se apresenta aqui como testemunho: de uma fé política, ou testemunho jurídico, ou ainda, testemunho dos fatos, tal como costumamos ver as fotos dos jornais. As fotos de fotos servem para apresentar a fotografia como um dispositivo capaz de incorporar outras imagens. Trata-se de uma meta-imagem, imagem da imagem que aponta para as imagens como criação e construção do mundo, no mesmo gesto em que, paradoxalmente, apresenta as imagens como *foto-corpo*, *imagens-pessoas*:

quase que de carne e osso. As imagens dentro de imagens são, aí, pessoas-memória. Memória incarnada.

Na série "Cicatriz" [1996-2003] vemos a cada página, alternadamente, fotos de fragmentos de corpos com suas tatuagens - extraídas de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista - e fotos de fragmentos de peles recobertas com inscrições, como se estas tivessem sido realizadas sobre a pele, queimando-a (ver figs. 19 e 20). Os textos, como na série "Vaidade e violência", também dizem respeito a fotografias. No exemplo que destaco o texto diz:

Há cerca de quatro anos, um senhor de fisionomia triste procurou C., restaurador de fotografias, em seu estúdio. Queria que ele lhe restituísse à memória a imagem de sua mãe, morta anos atrás. Porém, só guardara uma foto dela, morta, dentro do caixão. "Aquele senhor queria uma foto em que sua mãe aparecesse cheia de vida. Seria impossível fazer isso apenas restaurando aquela foto. Pedi que me descrevesse como eram os cabelos, os lábios, os olhos dela. A partir da descrição, tirei-a do caixão, desenhei-lhe um vestido bonito, abri seus olhos. Quinze dias depois, o homem voltou e quando viu a foto, chorou", lembra o restaurador.

O texto inscrito sobre a pele-pergaminho é uma pequena e contundente narrativa. Nela a presença da fala em primeira pessoa, na voz do restaurador, torna tudo mais imagético e intenso. O texto é apresentado como um ato de memória, ele se fecha com a expressão: "lembra o restaurador". Todo texto é registrado na pele, como uma cicatriz, metáfora potente da memória traumática. A narrativa da ressurreição da mãe via fotografia novamente remete à força vital da imagem fotográfica: se na série "Corpos da alma II" as fotos representavam pessoas desaparecidas que continuavam a viver apenas nas fotos, aqui vemos mais do que a sobrevivência, vemos o próprio *renascer* via restauração fotográfica. O fotógrafo proclama: "abri seus olhos". Esta imagem abala e faz chorar, tanto quanto as imagens de desaparecidos que sabemos que não poderão mais ser renascidos. Esta mãe que ganha vida pela intervenção do fotógrafo-artista-deus remete novamente a esta força presencial da imagem fotográfica: ela é quase tão forte e intensa quanto às imagens reais de pessoas. Daí desde o século XIX se falar na capacidade como que espectral da fotografia de captar fantasmas e pessoas ausentes. Neste trabalho vemos várias metamorfoses: a mãe que

morrera e fora transformada em imagem fotográfica que depois, por meio desta foto e da descrição – ekphrástica – que o filho faz dela, volta a ter vida graças à intervenção do restaurador, este artesão que lida com o desgaste do tempo. Mais do que nunca, nesta imagem da mãe ressuscitada vemos uma indicação da força vital da imagem fotográfica, com sua capacidade de nos abrigar, como em um útero analógico ou eletrônico. A bidimensionalidade da imagem fotográfica não rouba dela esta sua fantástica força presencial. As fotos de forte teor indicial e icônico, com caráter de foto-presença, de certa forma revertem a função aurática benjaminiana, uma vez que Benjamin (1931[1994, p. 101]) via na aura “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. O próprio Benjamin viu que a fotografia – como arte pósaurática – tinha justamente a capacidade de *aproximar* coisas do indivíduo, distantes no tempo e no espaço (1935-1936[1994, p. 168]). Nela se unem transitoriedade e repetibilidade: como nas imagens do trauma.

O trauma é uma paradoxal memória do esquecimento: um “monumento” ao esquecido. Mas Benjamin – admirador de Baudelaire, a quem ele chamou de traumatófilo – vislumbrou na capacidade de esquecer um ganho em *Spiel-Raum*, em espaço de jogo, de liberdade. Na América Latina vivemos o impasse de ao mesmo tempo habitar a modernidade técnica ainda analógica, com seu desejo de memória, e a era das imagens eletrônicas, com seu desejo de pós-história. Com Borges – um dos maiores especialistas de todos os tempos no que tange às imagens mentais – ainda insistimos em dizer: “Sólo una cosa no hay. Es el olvido” (“Everness”). Os desaparecidos deste continente nos ensinam a não sucumbir ao esquecimento, seja ele o dito esquecimento feliz ou simplesmente o oportunista.

Já na série “Vaidade e violência” [2000-2003] vemos textos emoldurados escritos em preto sobre o preto – como em Ad Reinhardt, o pintor expressionista abstrato, criador de obras *black-on-black*, como vemos na sua série *Abstract Painting*, dos anos 1960, que figura linhas pintadas em preto, sobre um fundo preto. O título da série é uma irônica (auto-)referência à relação entre imagem, escrita, arte e violência. Nesta série de Rennó o texto faz às vezes de foto, refere-se a fotografias. No primeiro quadro o texto diz:

A imagem que ela diz guardar de seu algoz é a de um homem que confundia seus interlocutores quando assumia o comportamento frio, decidido e muito objetivo

nos interrogatórios. Vinte anos depois, E.M., 41 anos, ex-militante do MR-8, ficou trêmula ao ver a fotografia recente do delegado D.P. e não teve dúvida em afirmar: "É ele mesmo! Essa fisionomia ficou muito forte para mim."

A cena retratada por Rennó é a cena de um *reconhecimento* ao mesmo tempo *trágico* e *jurídico*. Nesta cena, a imagem mental encontra uma imagem fotográfica e provoca uma reação parecida com a que temos diante de pessoas. Trata-se aqui de uma imagem-pessoa ou imagem-corpo, de um torturador, que estava inscrita na memória da enunciadora e foi reconhecida na imagem fotográfica. Mas na obra de Rennó, a única imagem que vemos é a de palavras em preto em uma moldura e fundos pretos, que para serem lidas exigem o constante deslocamento do leitor para conseguir extrair o texto da página negra que brilha. Rennó fornece apenas as iniciais da torturada e do algoz, transformando este reencontro em uma espécie de evento coletivo, que marcou um país, o Brasil, já que o MR-8 é explicitamente mencionado. Esta obra é um dispositivo que permite pensar as imagens fotográficas como inscrições que devem ser lidas, ao mesmo tempo que aponta para o ser imagem da escrita. Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido - de "n" maneiras - pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não-verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagens - embaçadas, traumáticas - apenas na mente de certas pessoas. A ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo que a tentativa de se apagar os seus rastros. Havia um tabu da imagem em torno das câmaras de tortura. Também a impossibilidade de testemunhar aquela cena que se passou na câmara obscura está indicada nesta impressionante obra.

Em vez de mostrar cenas de tortura, ou dos envolvidos no caso, o que se mostra é texto - texto feito imagem, quase cego, invisível, fazendo da leitura uma questão de olhar - e da palavra, uma questão de imagem. Pela narrativa, a censura relativa à ditadura militar no Brasil talvez seja aí posta na berlinda. Esta censura, que é política, até certo ponto imposta - mas, por outro lado, até certo ponto assimilada graças à tentativa (singular) de se evitar o horror da tortura - esta censura, em suma, que é concomitantemente coletiva e singular, não é vencida graças à apresentação de informações, ou

provas, mas driblada pela via da ficção que agencia uma brecha na imagem, no texto, na representação, para que o sujeito possa ter lugar na *imemória*, no que não se pode relatar nem lembrar porque força os limites da própria representabilidade, da simbolização. A fotografia do algoz pode ser reconhecida, mas não é o reconhecimento que se transmite ao leitor/ espectador: é, antes, o próprio ato de recordar. A fotografia é lugar de recordação, mais do que visão. Trabalho de foto-grafia do tempo. História ficcional (e culpada) sempre a se refazer em imagem, em texto (vindo do outro: do artista). A memória transmite-se como convite à apropriação do trauma – isso que é sempre radicalmente singular é, na arte, partilhado. Não sob a forma da mera identificação, mas como apropriação: processo que tenta tornar *próprio* uma fundamental impropriedade, transformando-a em crime a respeito do qual todos carregamos alguma culpa latente.

Referências

- ARISTÓTELES. *De memoria et reminiscencia* [350a.C.]. W.S. Hett (transl.). Cambridge: Loeb Classical Library, 1995.
- BENJAMIN, W. (1931[1994]). “Pequena história da fotografia”, in: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1935-1936[1994]). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1940[1994]). “Sobre o conceito de História”, in: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- FREUD, S. (1900[1999]). *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago (Edição comemorativa 100 anos).
- _____. (1907[1986]). “Escritores Criativos e Devaneio”, in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol.IX. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1912[1986]). *Totem e Tabu*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1921[1974]). “Massenpsychologie und Ich-Analyse”, in: *Studienausgabe*, Vol. IX. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.

- _____. (1925[1986]). "O Bloco Mágico", in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1929[2010]). *O Mal-Estar na Cultura*. Porto Alegre: L&PM.
- FREUD, S. e BREUER, J. (1895[1986]). "Estudos sobre a Histeria", in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. II. Rio de Janeiro: Imago.
- POURVALI, B. (2003). *Chris Marker*. Paris: Scérén-CNDP/Cahiers du Cinéma.
- RANCIÈRE, J. (2001). "La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire", in : *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil.
- SHAKESPEARE, W. (2007). *Ricardo III*, tradução de Beatriz Viegas Faria, Porto Alegre: L&PM.