

A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA COMO POSSIBILIDADE DE REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE A CATÁSTROFE HISTÓRICA

Artistic representation as a possible critical reflection on historical catastrophe

DOI: 10.14393/LL63-v36n2-2020-14

Carlos Wender Sousa Silva*

RESUMO: Este artigo busca estabelecer alguns dos possíveis diálogos entre representação e catástrofe. Procuraremos compreender de que forma a representação artística de uma tragédia histórica nos ajuda a reconfigurar os sentidos da própria história e das relações humanas. Veremos, então, no primeiro momento, os limites e as dificuldades que uma catástrofe impõe à representação. Discutiremos de que maneira obra de arte, evento histórico e recepção se articulam, criando uma intersecção entre eles, na qual a autonomia e as especificidades de cada uma permanecem, mas que dependem necessariamente da forma como se relacionam com os outros elementos para que a própria produção artística seja efetivada. Para isso, o presente texto está dividido em cinco momentos: 1) Introdução; 2) Limites e possibilidades da representação da catástrofe; 3) A narrativa literária como potência de vida diante de um referencial catastrófico; 4) A representação cinematográfica da catástrofe; e, por fim, 5) Representação: uma possibilidade de compreensão e de ressignificação da prática humana.

PALAVRAS-CHAVE: artes, representação, catástrofe, trauma, memória.

ABSTRACT: This article aims to establish some of the possible dialogues between representation and catastrophe. It intends to understand how the artistic representation of a historical tragedy helps us reconfigure the meanings of history itself as well as human relations. At first, it addresses how much a catastrophe imposes limits and difficulties on representation. Then, it discusses how an artwork, an historical event and its reception may articulate, creating an intersection between them, in which the autonomy and the specificities of each one of these factors remains – and it necessarily depends on how they relate to the other elements in order to accomplish the artistic production. The present text is divided into five sections: 1) Introduction; 2) Limits and possibilities of representing the catastrophe; 3) Literary narrative as a power of life in the face of a catastrophic referential; 4) The cinematic representation of the catastrophe; and 5) Representation: a possibility of understanding and of new significances human practice.

KEYWORDS: arts, representation, catastrophe, trauma, memory.

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação de Literatura da Universidade de Brasília. ORCID: 0000-0001-8955-4023. E-mail: sousasilvabr(AT)gmail.com

1 Introdução

A representação literária, e artística em geral, pode assumir uma posição estética e política face à realidade. Imersa nos diferentes contextos sócio-históricos, a produção literária se apresenta na contemporaneidade num movimento dinâmico em relação aos elementos que compõem e organizam a sociedade. Nesse sentido, a literatura pode não só ser uma ferramenta de fruição estética, mas também se mostrar como uma abertura para a reflexão e a ressignificação das relações humanas. Isso quer dizer que a narrativa literária é um instrumento fundamental na articulação das práticas humanas na medida em que, ao representá-las, propõe questionamentos e debates em torno dos possíveis sentidos da *práxis* humana. A representação assume, então, um importante espaço de influência na formação crítica e ética dos indivíduos que a ela conseguem acessar. É nesse sentido que procuraremos mediar uma discussão em torno das possibilidades estéticas da representação e suas limitações éticas.

2 Limites e possibilidades da representação da catástrofe

Na *Apresentação* do livro *Catástrofe e representação*, Arthur Netovski e Márcio Seligmann-Silva apontam uma contradição que tomaremos como ponto de partida neste artigo. De um lado, Manoel Berlinck afirmou que “sem catástrofe, não há representação”. Por outro lado, Bernardo Carvalho defendeu que “a catástrofe costuma trazer em si um problema de representação” (CARVALHO, 2000, p. 237). Ou seja, o primeiro afirma que a catástrofe é uma importante fonte para a produção artística. Logo, as catástrofes oferecem diversas possibilidades de releitura e ressignificação desses eventos dentro do campo artístico. A partir do entendimento do segundo autor, somos colocados diante de alguns caminhos possíveis que podem ser considerados quando estabelecida a relação entre catástrofe e arte. De acordo com a orientação de Carvalho, podemos pensar, por exemplo, nos processos criativos – literatura, música, pintura, etc. – como elementos que se posicionam face à realidade a partir do uso e da atribuição de determinada linguagem, uma linguagem que traduz a relação entre indivíduo e mundo. Essa linguagem, diante de uma catástrofe, se mostra insuficiente ao representar os sentidos e as compreensões frente a tal evento histórico violento.

Nesse sentido, ao considerarmos a perspectiva de Berlinck, tomemos como referência uma das principais concepções de literatura de Antoine Compagnon, a qual podemos, no nosso caso, estender às outras formas de manifestação artística. Para Compagnon,

... cinco elementos são indispensáveis para que haja literatura: um autor, um livro, um leitor, uma língua e um referente. A isso acrescentaria duas questões que não se situam exatamente no mesmo nível e que dizem respeito, precisamente, à história e à crítica (...) Reformulados um pouco mais teoricamente, os quatro primeiros títulos poderiam ser os seguintes: literariedade, intenção, representação, recepção. (COMPAGNON, 2001, pp. 25-26)

De início, nos interessa aqui o referente. O referente é o mundo, mundo esse que se constitui mediante a forma como os indivíduos conduzem as diversas relações sociais, políticas e históricas. O artista, quase sempre, extrai da realidade na qual está inserido o seu potencial criativo. Suas vivências, suas experiências psicológicas e sociológicas, a forma como ele se relaciona com as demais pessoas e com os demais elementos da natureza, são esses os aspectos centrais da formação crítica e criativa do artista. Ele seleciona alguns aspectos a partir dos elementos que o mundo – o referente – oferece, observa as ações dos indivíduos e as relações destes, e, então, os transforma por meio do processo criativo, colocando-os em um nível estético e crítico acima daquele oferecido pela nossa realidade imediata e determinista.

É nesse sentido que Berlinck toma a catástrofe como um meio efetivo de representação artística. Uma vez que a catástrofe é uma ação ligada ao mundo, seja como evento da natureza em si, seja como uma atitude desencadeada pelos seres humanos, ela se torna um potencial referente à produção artística. A catástrofe é um recorte histórico de tudo que o referente abrange, determinado no tempo e no espaço. O artista enxerga nesse recorte uma possibilidade de criar uma obra de arte, que irá posteriormente oferecer diversas reflexões e recuperações da história da humanidade e dos processos evolutivos do ser humano. Esse é o momento no qual entra um outro elemento que Compagnon define como receptor. O receptor – leitor, espectador, ouvinte – é responsável por dar um sentido dentre os vários que a obra oferece.

Se pensarmos que a catástrofe apresenta por si só um problema de representação tal como argumenta Bernardo Carvalho, passamos a vê-la como um processo histórico difícil de ser representado na obra de arte, seja devido as próprias impossibilidades apresentadas pela

linguagem ao buscar uma reflexão em torno de um evento doloroso e trágico, seja porque o artista, quando participante indireto desse acontecimento, não pode se colocar no lugar da vítima, não pode pretender substituí-la.

A linguagem se mostra muitas vezes insuficiente, demonstra impossibilidades diante de uma grande ferida exposta, não consegue representar a catástrofe com as mesmas dimensões experimentais que a própria catástrofe impõe. No entanto, a linguagem é a ferramenta que permite o ser humano se relacionar com mundo e com a sua realidade. É por meio dela que o indivíduo consegue refletir, ressignificar e explorar as relações entre ele e outros indivíduos e entre o conjunto desses indivíduos e o mundo. As diversas formas de expressão artística, através das diferentes linguagens de sua produção, não conseguem responder ao imediatismo de uma realidade traumática e catastrófica. Pois a obra de arte, mesmo após o fim do processo criativo, já quando ela está ao alcance da recepção, ainda assim, continua possibilitando processos reflexivos e movimentos de releituras constantes, os quais se adequarão aos diversos contextos de vivência dos sujeitos – receptores.

Se a narrativa permanece aberta à formação de significados, há sempre o risco de traí-los na representação – literária, teatral, etc. Consequentemente, um paradoxo é apresentado. Por um lado, o conhecimento de um evento importante e específico, por outro lado, a possibilidade de perder essa especificidade através desse processo de compreensão. Uma catástrofe é um acontecimento singular, refletido nas atitudes psicológicas, políticas e sociais de toda uma comunidade – ou comunidades.

Representar esse fato por meio de uma narrativa literária, por exemplo, torna possível o registro das fraturas e dos traumas provocados por tais eventos. Entretanto, essa narrativa não é fixa no tempo nem no espaço, ela está fadada a múltiplas significações que podem desencadear em recepções que se afastem do compromisso ético e moral da própria obra com relação ao evento e às vítimas em questão. Essa possibilidade de afastamento se dá não porque o autor ou a obra criam intencionalmente caminhos para entendimentos inconsistentes com o evento catastrófico, como também com a própria intenção da arte, mas porque a atitude do receptor é influenciada por inúmeros aspectos da vida que o cerca.

Para entendermos o que uma experiência catastrófica pode oferecer à experiência artística, e, ao contrário, o que esta pode oferecer àquela, é importante compreender a própria

concepção do termo catástrofe. A catástrofe provoca o trauma, a dor, está relacionada ao termo desastre. No *dicionário etimológico da língua portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha, temos a seguinte definição: “**catástrofe** sf. ‘acontecimento lastimoso ou funesto’ ‘grande desgraça’. Do fr. *catastrophe*, deriv. do lat. tard. *catastrophē* e, este, do gr. *katastrophē*”.

O trauma é algo sempre posterior, mediado pelas feridas e fragmentos da experiência do indivíduo. Para Cathy Caruth, “o evento não é assimilado ou experienciado de forma plena naquele momento, mas tardiamente, na possessão repetida daquele que o experienciou” (1995, p. 4 *apud* NETROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, pp. 8-9). Seligmann-Silva e Netrovski afirmam ainda: “a temporalidade do evento traumático é complexa e envolve construções recíprocas do passado e do presente” (NETROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9). Nesse sentido, catástrofe, trauma e memória são termos que se relacionam, mediando a construção subjetiva e social de seus agentes.

Diante de um acontecimento historicamente catastrófico, emerge a necessidade de construir um discurso que registre as ocorrências e combata as diferentes formas de tirania e autoritarismo que precedem e acompanham tal acontecimento. É aí que o intérprete – artista –, orientando por concepções estéticas e éticas, assume um papel fundamental na luta pela formação de uma narrativa histórica favorável à coletividade em torno de determinado evento doloroso e traumático. Por outro lado, o distanciamento temporal e, muitas vezes, geográfico, pode provocar distorções dentro da narrativa. A questão que se coloca, então, é como esse intérprete pode se tornar uma testemunha autêntica tanto do fato histórico quanto de si mesmo, e como fazer também do leitor – receptor – uma testemunha. A obra de arte consegue atingir esses objetivos, pois o artista é capaz de apreender os elementos da realidade e usá-los como ferramentas de reflexão e ressignificação dessa mesma realidade.

O artista não substitui a testemunha – a vítima –, a obra não substitui a catástrofe. A relação entre a consciência da catástrofe e as artes passa não só por uma questão estética, mas também ética e política. O intérprete, o artista que assume o compromisso de representar determinado evento trágico, consegue captar os elementos históricos e políticos dessa realidade e aproximá-los dos estéticos e estruturais, centrais à obra de arte. Esse artista tem consciência de si mesmo, do seu papel como indivíduo que propõe uma reflexão a partir do objeto artístico. Ele compreende que o produto da representação se dá mediante a relação

entre artista, obra, público, referente, linguagem e história. É essa capacidade de apreensão que os autores de *Catástrofe e representação* ressaltam.

Não é preciso passar por uma catástrofe, no sentido geológico, biológico, ou histórico, para reconhecer as contingências traumáticas da experiência, como se representa em obras e textos fundamentais do presente. O que aconteceu deixou marcas. As marcas deixam que o acontecido retorne, presumivelmente num outro modo, não só traumático, nem reparatório. (NETROVSKI e SELIGMANN-SILVA, 2000, pp. 7-8)

A catástrofe tem seu referencial central, o genocídio provocado pela Alemanha nazista no século XX. *Shoah* é o que Seligmann-Silva chama de evento-limite, um evento catastrófico ao qual se atribuiu uma concepção de representação diferente da concepção tradicional. Na concepção tradicional, era adotado um modelo discursivo e relativista da história, antes reservado à filosofia. Após *Shoah*, passamos a entender essa catástrofe como evento único e incomparável.

Por isso, a representação deve garantir certo nível de verdade que é intransponível. Na concepção tradicional, as reflexões filosóficas podiam se afastar desse compromisso histórico e ético devido às múltiplas possibilidades de reflexão que pretendiam. Nessa nova tendência, afirma Friedlander: “Alguma reivindicação de ‘verdade’ parece [nesse caso] particularmente imperativa (...) Isso sugere, em outras palavras, que existem limites para a representação que não deveriam ser transgredidos, mas que podem facilmente o ser” (1992, p. 3 *apud* NETROVSKI e SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 77). Esse novo modelo busca a unicidade e se afasta da redução do evento ao mero discurso.

Ao analisar *Shoah*, Friedlander chega à conclusão de que esse não é um evento que se restringe a um fato linguístico, representa o real por excelência. O evento catastrófico apresenta um excesso que foge ao relato descritivo e à narrativa histórica. O historiador se vê incapaz de registrar/representar tal evento com as ferramentas que tem, justamente por esse caráter de excepcionalidade da tragédia.

Há uma virada na concepção de trauma durante o século XX que Freud trouxe como um dos conceitos centrais da psicanálise. “O trauma é justamente uma ferida na memória” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). Para Freud, o trauma tem a ver com a incapacidade de recepção e completa assimilação do evento catastrófico. Assim como apontado por Seligmann-

Silva, o que importa em Freud para as nossas relações entre catástrofe, trauma, memória e representação é a conclusão de que o trauma está relacionado a um choque assim como a um distúrbio de memória que impede a realização completa do fato vivenciado. Ocorre, então, uma extensão do entendimento de trauma. Esse conceito passa a ser relacionado com a concepção da realidade.

A reflexão está agora em torno do paradoxo entre a necessidade e a impossibilidade da representação. E, quando se trata do testemunho de sobreviventes, a dualidade entre memória e esquecimento também é destacada. Para muitos deles, seguir a vida foi esquecer a experiência traumática. Seligmann-Silva defende que a literalidade dessa experiência traumática está ligada ao seu excesso de realidade. Nesse sentido, acreditamos que a representação literária precisa necessariamente se voltar para duas dimensões de sua produção: a dimensão estética, a qual se relaciona com elementos estilísticos e literários próprios da obra de arte, e a dimensão ética, voltada aos valores coletivos e individuais dos diferentes grupos envolvidos na criação, na representação e na recepção dessa mesma obra. Esses elementos são próprios da produção artística comprometida com a sociedade.

3 A narrativa literária como potência de vida diante de um referencial catastrófico

Diferentemente do texto histórico ou jornalístico, a literatura permite a produção de uma série de sentidos e de significados. Isso também nos leva a pensar que o sentido de uma obra não pode se fazer sozinho. O artista nunca produz mais do que presunções de sentido, formas, por assim dizer, e é o mundo que as preenche. Nesse sentido, a literatura não impõe uma verdade prévia, pois ela é construída a partir de um conjunto de elementos. Para Roland Barthes, a literatura é verdade, mas a verdade da literatura é ao mesmo tempo a própria impotência de responder às perguntas que o mundo se faz sobre suas frustrações, tragédias, e o poder de fazer perguntas reais, perguntas totais, cuja resposta não está pressuposta, de uma maneira ou de outra, na própria forma da pergunta.

A arte, então, ao possibilitar uma reflexão estética que vai além do discurso em si, parece mais próxima da efetividade da representação dessa “completude” do fato histórico. O artista parece estar mais perto de se tornar a testemunha desse fato uma vez que ele trabalha

com ferramentas estéticas e estruturais que apresentam um resultado – produto – capaz de captar a realidade em uma medida muito mais profunda e complexa.

K. relato de uma busca, de Bernardo Kucinski, e *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, ressignificam essa verdade histórica por meio do texto literário. Ambas as obras são representações dos períodos militares brasileiro e argentino, respectivamente. A narradora em *Volto semana que vem* constrói uma narrativa fragmentada que consegue registrar suas experiências em um regime autoritário por meio de elementos estéticos e literários. Tanto *K. relato de uma busca* quanto *Volto semana que vem* nos suscitam reflexões a respeito da práxis humana. Temos aqui duas narrativas construídas por agentes que experienciaram a ditadura em alguma medida e que se servem desse fato para acessar a potencialidade da representação literária.

Essas duas narrativas são consideradas romances porque sua fundamentação está nas questões estético-literárias dos textos, embora suas histórias estejam baseadas em aspectos sócio-históricos específicos, os contextos ditatoriais argentino e brasileiro. Ambas apresentam também a questão da memória no espaço literário. A memória vai do nível individual ao alcance coletivo. Reflete a angústia, a dor e a luta de todos que se colocaram contra o regime autoritário. Os narradores depositam no receptor uma confiança para compartilhar o peso da incompreensão de um evento tão irracional como uma ditadura. “Essa dor tão íntima e tão pública não se divide com qualquer um” (PILLA, 2015, p. 13). As ditaduras envolveram perseguições, torturas e assassinatos de membros de vários grupos da sociedade. Por isso, as duas narrativas transitam entre o que ora é um relato pessoal do narrador ora é uma atitude coletiva.

Ao deparar na vitrine da grande avenida com sua própria imagem refletida, um velho entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha dá-se conta estupefato, da sua transformação. Ele não é mais ele, o escritor, o poeta, o professor de iídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política. (KUCINSKI, 2016, p. 84)

As duas obras refletem de maneira concreta o tipo possível de uso que a produção literária pode fazer de uma tragédia ou catástrofe. Elas também se colocam num movimento dinâmico em relação aos agentes e às instituições históricos, responsáveis pela forma como aquele passado foi conduzido e pelas projeções que fazemos do futuro no presente. A literatura

é a própria possibilidade de reconhecermos nesse passado as fissuras e cicatrizes expostas, compreendendo-as e ressignificando essas projeções futuras.

4 A representação cinematográfica da catástrofe

No capítulo *Cinema e Holocausto*, de Peter Pál Pelbart, também presente na obra *Catástrofe e Representação*, o autor fala dessa relação imagética com a catástrofe. Pelbart toma como referência os diretores Claude Lanzmann e Hans Jürgen Syberberg. Lanzmann, por exemplo, em seu filme *Shoah*, recusa aquela proximidade que torna tudo possível e compreensível, na qual podemos sempre recair. Uma catástrofe reflete o horror naquilo que ele tem de mais essencial e perturbador. Lanzmann volta à incapacidade da linguagem em representar tal acontecimento, pois a narrativa sempre deixará lacunas e vazios intransponíveis.

Por um lado, as palavras e narrativas que evoluem numa cascata de precisões, hesitações, buracos, recusas, contradições, gagueiras; somos tomados pelas vozes nos vários idiomas (hebraico, polonês, inglês, francês, alemão etc.) e elevados, como por uma Babel do espírito, para um plano de afecções indizíveis, onde a linguagem atinge o seu limite. Por outro lado, está a Terra que vemos na tela, e a Terra é a massa pesada que enterrou os cadáveres, o sangue, os vestígios, as colheitas, as lembranças, o passado. (PELBART, 2000, p. 175)

A personagem que representa determinado evento traumático e doloroso se assume como agente da própria história subjetiva e psicológica, como também política e histórica, simbolizando resistência. Aquela sensação que Pelbart diz termos quando visitamos um campo de concentração, por exemplo, ao olharmos as indicações de mortos, prisioneiros e torturados, essa mesma sensação é registrada na busca dos corpos das vítimas da ditadura chilena, retratadas no documentário *Nostalgia da luz*, de Patricio Guzmán. Ali, a aproximação com as narrativas das famílias das vítimas, nos faz resgatar aquelas histórias de alguma forma, nos posicionando face a realidade.

Olhamos a terra e não entendemos porque não vemos nada, porque não há nada para ver, mas tentamos ver, tentamos imaginar, quantificar almas em metros, e colocamos um corpo sobre um outro corpo na imaginação, e empilhamos, e imaginamos um prisioneiro fazendo este passo que nós fazemos agora (...) E assim passamos horas apenas olhando a terra,

perscrutando suas brechas, seus detalhes, seus detritos. (PELBART, 2000, pp. 175-176)

É exatamente essa a sensação que passam aquelas famílias no documentário chileno. Elas mantêm um esforço de resistência contra o extermínio ideológico, cultural e político, além de reforçar a luta das vítimas. O documentário procura retratar essa busca incansável dessas famílias de desaparecidos.

Peter Pelbart afirma que a morte é irrepresentável. Logo, a escrita de um autor, a produção cinematográfica de um diretor ou uma pintura, não podem conceber um evento dessa natureza de forma completa, tangível e esgotável. Ninguém pode se propor a representar ou ser o representante de Auschwitz ou das ditaduras latino-americanas. A proposta da arte parte de um princípio estético. É isso que notamos quando o documentário de Patricio Guzmán nos coloca diante de uma narrativa que explora o deserto do Atacama, tanto para olharmos para cima – para o céu através das lentes dos astrônomos (as possibilidades que a vida oferece) – quanto para olharmos para a terra, para um local seco, que guarda as lutas dos prisioneiros políticos da ditadura, as angústias e o luto interrompido das famílias que exploram essa terra.

Hans Jürgen Syberberg, no filme *Hitler, um filme da Alemanha*, também recusa qualquer tentativa de representação do passado com a pretensão de projetar as mesmas dimensões que o acontecimento histórico teve. Pelbart aponta as duas principais teses desse filme: “a Alemanha perdeu a guerra mas Hitler triunfou, ele que impôs a este século sua lógica diabólica, que fez da política essa arte das massas, esta obra de arte total” (PELBART, 2000, p. 178); a segunda tese é benjaminiana: “Hitler, o mais pretensioso dos cineastas. É preciso vê-lo como cineasta, é preciso julgá-lo como cineasta. A própria Alemanha como um filme de Hitler, ou Hitler como um filme da Alemanha” (PELBART, 2000, p. 178). Há aí uma aproximação entre ficção e realidade. A dimensão do impacto da obra de arte sobre as pessoas é transferida para a história. Hitler foi o protagonista da sua própria catástrofe. Cabe à arte se opor ao silenciamento de vozes, à violência e ao extermínio.

Pelbart defende que a intenção de Syberberg ao produzir sua obra espelhada em outra produção da própria vida, a de Hitler, em outras palavras, o intuito do cineasta é competir com o Hitler, desfazer a imagem que o líder nazista construiu durante sua atuação na história da Alemanha e do mundo. Syberberg busca combater a imagem de Hitler e suas ideias, “o Hitler-

em-nós, o Hitler do homem médio, o Hitler querido pela maioria e respaldado pela vontade popular” (PELBART, 2000, p. 179). Pelbart ainda conclui: “não é um filme sobre uma catástrofe, mas sobre como a catástrofe se produziu como filme, a catástrofe como uma mise-en-scène, como uma mega-produção político-cinematográfica” (PELBART, 2000, p. 180).

Nesse sentido, o que a arte pode propor diante de uma catástrofe histórica, construída e estruturada pelos próprios seres humanos, é desconstruir a imagem de grandeza da figura autoritária, recusar a imagem de mito, incriminá-lo, combater a violência e o horror com ferramentas estéticas e estruturais que conseguem apreender sentimentos e emoções presentes nos agentes e nas vítimas de uma tragédia, tais como ódio, fascinação, intolerância, resistência e luta. Ou seja, a arte capta as próprias emoções constitutivas do ser humano, usando-as contra o horror e a favor da sociedade, de uma comunidade e da vítima.

Shoah e Hitler, dois filmes em tudo opostos, um priorizando as vítimas, outro os carrascos; um documental, o outro fantasmal; um ascético, o outro excessivo; um constituído por depoimentos reais das testemunhas oculares, o outro feito de pastiche e paródia; um econômico e repetitivo nas imagens, o outro saturado e proliferante; um iconoclasta, o outro iconomaníaco; um deliberadamente seco, o outro melancólico, verborrágico, poético, exaltado, sensual. E, no entanto, desses dois filmes que inventaram, cada qual, uma estética singular para dar conta desse evento único, de ambos eleva-se uma voz à qual não podemos ficar indiferentes. (PELBART, 200, pp. 181-182)

Nostalgia da luz igualmente nos coloca diante das contradições humanas e de todos os resultados desse processo. O documentário retrata algumas das lutas em defesa da democracia, da liberdade, da pluralidade de ideias e de personalidades diversas. Gaspar, jovem astrônomo, e Miguel, arquiteto da memória, refletem a superação do horror, na medida em que dão continuidade as suas vidas de forma pulsante, ressignificando aquele passado doloroso a partir da própria experiência no dia a dia. Gaspar nasceu logo após o golpe de Pinochet e estudou astronomia na universidade. Estudar a galáxia não o impede de se voltar para o passado e analisá-lo. Miguel resistiu a alguns campos de concentração e permaneceu exilado posteriormente. Ele busca manter um compromisso com a própria memória.

O documentário nos remete também à noção de memória cultural que Aleida Assmann desenvolve em *Espaços da recordação*. Nesse livro, a autora perpassa pelas formas e transformações da memória cultural. Segundo ela, a memória dos locais remete a duas

possibilidades: uma memória que se recorda dos locais ou a memória que está por si só nos locais. Os locais constroem espaços culturais de recordação, assegurando o conteúdo da memória, a partir das relações humanas criadas e encerradas em cada ambiente. *Nostalgia da luz* nos leva a essas duas possibilidades. Astrônomos, mineiros, formam uma memória do local na medida em que se inserem em determinados espaços carregados de significados sócio-históricos. O deserto guarda também a memória das vítimas da ditadura, do silenciamento, da opressão e do extermínio. Tanto um quanto o outro participam desse movimento histórico, se determinam como seres humanos imersos numa realidade social e têm acesso à história individual e coletiva.

No caso daquelas mulheres que buscam os corpos de seus maridos, assassinados pela ditadura militar chilena, quando elas estão no deserto escavando, buscam acessar uma história interrompida pela violência. O corpo desaparecido é para a família a interrupção da sua própria vida, emerge como a imposição de um silêncio sufocante. Para a história, o corpo desaparecido é a ausência do próprio sentido histórico da humanidade. O deserto, a terra e as pedras oferecem uma possibilidade de reencontro entre a vítima e seus familiares. O local simboliza também a passagem da recordação individual à recordação coletiva. Esse aspecto está presente no documentário e nos romances de Bernardo Kucinski e Maria Pilla, anteriormente citados.

5 Representação: uma possibilidade de compreensão e de ressignificação da prática humana

Geoffrey Hartman defende que nos nossos dias a relação entre conhecimento e representação mudou. Isso é evidente no caso do Holocausto. De um lado, a historiografia nos oferece inúmeras narrativas detalhadas, do outro, os recursos visuais dos quais dispomos são usados na tentativa de reprodução exata de um holocausto. Várias questões a respeito dos limites dessa representação são, então, colocadas. “Levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir” (HARTMAN, 2000, p. 208). Nesse sentido, os papéis acerca dos limites da mídia e das artes são colocados em questão a todo momento. Para Hartman, a mídia, por exemplo, nos colocou em uma posição de “co-espectadores involuntários” das barbáries que se apresentam a cada momento. Uma intensa exposição a imagens violentas, eventos traumáticos, discursos de ódio e de intolerância.

Essa constante exposição pode gerar uma indiferença com relação às ações catastróficas provocadas pelos seres humanos.

O problema não é o choque diante de uma imagem violenta, mas a criação de um hábito no âmbito da recepção. Isso pode levar o indivíduo, em alguma medida, à perda da capacidade de pensar as relações humanas criticamente e ao fechamento do espaço que todos temos de nos sensibilizarmos diante do outro. Logo, é necessário estabelecer relações mútuas entre a história e o ouvinte. Por um lado, a história precise, talvez, apresentar os elementos que promovem as relações coletivas e individuais em meio à complexidade da organização social e política, por outro lado, o indivíduo, mediado pelo contexto no qual está inserido, parte de pré-compreensões históricas, sociológicas e psicológicas que ele tem dessas relações e organização.

Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*, nos ajuda a pensar essa relação entre imagem, memória e a possibilidade de perda da capacidade de se sensibilizar por meio da criação de um hábito de contato ou uso recorrente das tragédias. A partir de fotos da Primeira Guerra Mundial, da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), até chegar ao século XXI, Sontag estuda o impacto de imagens de guerra sobre a vida das pessoas nos nossos dias. A autora defende que é papel nosso repensar os erros e as atrocidades cometidas pelas gerações anteriores. “A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens” (SONTAG, 2003, p. 22). Sontag conclui ainda que o problema da fotografia hoje é que ela adquiriu um imediatismo que tornam o registro de atrocidades um fato familiar e banal. Isso se relaciona com o que Hartman apontou anteriormente.

A arte desempenha um papel importante na medida em que apresenta conteúdo e forma que sensibilizam e provocam o receptor, convidando-o a sair de sua realidade limitada e a enxergar a vida em toda sua complexidade. Tendo em vista também que, ainda hoje, golpes de Estado, guerras, genocídios, disseminação de ideias fascistas, são continuamente reproduzidos e defendidos, a arte se coloca como um espaço de resistência e de afirmação das diferentes possibilidades de vivência. Nesse sentido, a fotografia, a pintura, o teatro, a literatura e o cinema têm um papel central na formação do pensamento crítico e na compreensão histórica e política da sociedade.

O historiador – narrador – precisa manter um interesse contínuo em oferecer ferramentas para o receptor se reposicionar diante do confronto com diferentes experiências e alteridades. As artes podem, ainda, despertar um interesse afetivo nesse leitor ou espectador. A relação entre emissor e receptor em obras de arte relacionadas a conflitos e desastres humanos deve ser de fidelidade no âmbito moral e ético, intermediados por uma linguagem estética e política. Ou seja, essas produções devem assumir um compromisso de repensar as condições de realização da própria vida humana a partir do evento traumático.

Essas relações mútuas constituem um ato social. A história narrada é viva na medida em que a testemunha reage emocionalmente ao lembrar, pensar, transmitir e ressignificar o processo histórico. Esse caráter orgânico é fundamental na construção de uma narrativa que atenda aquele compromisso ético e histórico inicial. Por outro lado, em um momento em que há uma larga divulgação de testemunhos e registros de catástrofes históricas, por meio de livros, filmes, museus, reportagens, é preciso se ater ainda à possibilidade de esvaziamento de sentido de uma representação. Há o risco dos fatos externos do evento histórico mascararem as reações internas. É nas reações internas de determinado evento que os indivíduos se constroem, é aí que depositam toda sua capacidade de criar vínculos com o mundo, de reagir às desgraças da catástrofe e lidar com os traumas advindos dela.

A memória, então, antes presa às possibilidades descritivas, estruturais e linguísticas da história, enxerga, agora, na arte, uma possibilidade de redefinição do seu papel face à realidade e às relações interpessoais. Transitamos da memória histórica à arte, da memória individual à memória cultural e coletiva. Esse processo é fundamental tanto para a manutenção e expansão da atuação das memórias sociais na formação da sociedade quanto para preservar e assegurar o direito à memória individual e à experiência subjetiva. Além disso, é um mecanismo fundamental para repensar o lugar das artes na nossa sociedade. O elemento estético é uma via para estabelecer uma relação com a catástrofe sem tentar exatamente imitá-la.

Hartman ressalta, ainda, que o estético, embora mantenha uma possibilidade de distanciamento com relação ao fato, é muitas vezes visto como um descompromisso social e histórico, na medida em que a obra de arte oferece também a possibilidade de fruição. Logo, os críticos que adotam essa leitura se perguntam como é possível sentir prazer diante da

narrativa de uma tragédia. “Depois do Holocausto, há uma caça espiritual para desestetizar tudo – a política, e a cultura, tanto quanto a arte” (HARTMAN, 2000, p. 219).

Porém, é necessário demonstrar que a arte é uma possibilidade de reencontro com o outro, aproxima espectador – ouvinte – da testemunha. Na arte, podemos nos projetar e reconhecer o outro em sua alteridade. Ela não busca reconciliar a vítima com os algozes nem relativizar as dores advindas da tragédia. Ao contrário, a arte procura denunciar as barbáries e as atrocidades praticadas por indivíduos e regimes autoritários, fascistas e desumanos. Quando um ditador, um líder fascista ou um sistema político de extermínio é representado no campo artístico, assim o faz para desconstruí-los.

A arte cria um efeito de irrealidade que não é alienador ou dessensibilizador. No melhor dos casos, ela também fornece algo como uma casa segura para a emoção e para a empatia. As lágrimas que derramamos, como as de Enéias quando vê a destruição de Tróia representada nas paredes de Cartago, são uma forma de reconhecimento e não um ato de exploração do passado. (HARTMAN, 2000, p. 220)

De fato, a arte não tem o mesmo compromisso com a realidade que tem, por exemplo, a história. O elemento central da obra de arte é estético; o da história é a realidade documental e discursiva. A história tem um compromisso científico. A memória, quando usada como elemento de projeção artística, não só se mostra como algo posterior à experiência, como também possibilita a experiência no presente, na medida em que o real da obra de arte atinge a consciência do indivíduo por meio de uma linguagem específica, capaz de orientar esse sujeito. “A memória, portanto, limita e possibilita ao mesmo tempo” (HARTMAN, 2000, p. 223). A memória significa continuidade, é a construção da própria história individual e coletiva dos seus experienciadores, pois cria um vínculo entre passado, presente e futuro. Nos posicionamos no mundo de acordo com a nossa atuação no presente e nossas projeções para o futuro, a partir da recuperação das experiências passadas. “Essa recuperação da experiência, sua passagem a uma condição consciente e articulada por meio do testemunho, da arte ou da terapia, não reproduzirá o trauma por contágio” (HARTMAN, 2000, p. 225).

Voltamos mais uma vez àquela premissa inicial do conto de Bernardo Carvalho: “A catástrofe costuma trazer em si um problema de representação” (CARVALHO, 2000, p. 237). O escritor coloca ainda: “Quanto mais ostensiva e direta tenta ser esta última, menos parece dar

e render conta do horror que pretende representar” (CARVALHO, 2000, p. 237). Isso quer dizer que se a representação busca imitar o evento catastrófico exatamente como ocorrido, surge uma possibilidade infeliz de tentar oferecer ao receptor a mesma experiência que a vítima teve na tragédia, o que não é possível sob qualquer hipótese.

O artista está atento à distinção entre representação ficcional, documental e histórica. Sua ferramenta de trabalho e expressão é a primeira. A barbárie e as atrocidades provocadas pelos seres humanos não são admitidas pelas vias artísticas como uma possibilidade de reflexão imediata e literal, ou uma tentativa de reproduzir o acontecimento nas mesmas proporções que o fato impôs aos agentes envolvidos.

Para representar essa interrupção radical da comunicação, o fim violento do sentido, as narrativas dramáticas – seja o cinema, a literatura ou o teatro – costumam lançar mão, por analogia, de uma interrupção da comunicação em um nível mais palpável, interpessoal, individual, compreensível. (CARVALHO, 2000, p. 237)

Nesse sentido, o conto *Estão apenas ensaiando*, de Bernardo Carvalho, reflete esse encontro entre representação e realidade. No palco, dois atores, um representando um lavrador e o outro a morte. Aquele suplica a esta que lhe devolva sua mulher, morta de modo injusto. Na plateia, o diretor e a assistente conversam e interrompem continuamente a cena dos atores, alegando que a atitude do lavrador no palco não convencia o público de que ele tinha perdido a mulher nem de que suplicava à morte pelo retorno da mulher. Em uma das laterais da plateia, um homem avança em direção ao diretor, se aproximando dele em mais uma das interrupções do ensaio. O homem conta ao diretor e à assistente que a mulher do ator – lavrador – tinha morrido em um acidente próximo ao teatro. Isso ocorre no mesmo momento em que os atores, no palco, retomam a cena. Dessa vez, porém, o diretor não a interrompe e o lavrador, que tinha atuado da mesma forma que nas vezes anteriores, se surpreende, voltando-se para o diretor. O ator já havia comentado com seu colega a ausência injustificada de sua esposa na plateia. Então, quando o ator – lavrador – vê os três na plateia em estado de choque com a notícia trazida pelo homem de fora, compreende que a tragédia tinha saído do palco para a vida real.

Esse é o exato momento no qual representação e realidade se cruzam. Se confundem na medida em que o lavrador é uma representação, mas se tornou ele mesmo, o ator, o

representante da sua vida. Não há interrupção do diretor dessa vez porque a interrupção é imposta pela realidade traumática. Impactado pela realidade catastrófica, ainda que no âmbito pessoal, o ator agora reage no palco como queria outrora o diretor. Isso demonstra que a catástrofe – o trauma – impõe limites à arte, os quais são intransponíveis. Esses limites passam pelos diversos aspectos que formam o indivíduo – ator –, desde psicológicos e emocionais até históricos e políticos.

Em *O autor como produtor* (2016), Walter Benjamin fala da relação possível entre a arte e a realidade: “A tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária” (BENJAMIN, 1934, p. 121). Ou seja, embora o artista possa se orientar por meio da realidade, a produção artística é independente da relação com a história ou com outros elementos da realidade. A obra de arte tem um princípio – tendência – estético necessário para validá-la como tal. A arte pode, como resultado, sugerir a resignificação da continuidade histórica da sociedade na medida em que ela assume uma tendência política.

Esse aspecto é visível no documentário *A nostalgia da luz* e nos romances *K. relato de uma busca* e *Volto semana que vem*. A arte é mediadora entre o ser humano e a realidade da qual participa. A formação desse indivíduo e o seu contexto de inserção vão determinar as compreensões da obra e a sua própria relação com a realidade. O artista não tem domínio dos usos da obra de arte produzida por ele. Susan Sontag evidencia esse caráter ao se referir à fotografia: “As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto” (SONTAG, 2003, p. 36). Isso vale também para todas as demais formas de expressão artística.

A arte lida com um aspecto central da rememoração e da construção de um passado determinado por conflitos, guerras, extermínios, violência, repressão e violência. Construir narrativas já é desafiar as relações determinantes da realidade; “recordar é um ato ético” (SONTAG, 2003, p. 96). A arte pode não mudar o mundo, pode não mudar as relações de dominação e exploração presentes na sociedade, pode não “fazer justiça”, mas ela nos provoca, nos leva a repensar nossas atitudes, nossos preconceitos e nossas respostas imediatistas; a arte pode nos humanizar, criando espaços comuns de afeto e de resistência. Ainda que seu alcance seja menor do que aquele que gostaríamos para os nossos dias, ela nos ajuda a reencontrar as

histórias silenciadas e apagadas, nos aproxima de outros indivíduos, de outras culturas, de catástrofes nas quais nunca estivemos lá, nos fazendo voltar com outros olhos para essas realidades. Nos aproximamos da história do outro, nos aproximamos de nós mesmos.

O ato de resistência da representação artística está na própria linguagem por meio da qual cada uma delas (literatura, pintura, música, cinema) se manifesta. Os momentos de crise e conflitos históricos e políticos se reconfiguram a todo momento. A arte não tem força normativa, ela não se sobrepõe a nenhuma realidade impondo qualquer atitude ou ideia, não é uma ferramenta política-judicial. Ela é uma ferramenta discursiva, que oferece possibilidades de diálogo e encontros apenas na medida em que cada indivíduo se propõe a tal fato; a imposição de ideias se dá através dos mecanismos políticos e econômicos de dominação, resultados das próprias estruturas desiguais dentro da sociedade. A arte, como manifestação de resistência, é apenas linguagem. E, como escreveu certa vez a poeta Micheline Verunski, essa arte pode assim ser definida:

numa guerra um poema é quase nada / falta-lhe a contundência que é da arma / numa guerra um poema é quase nada / falta-lhe a potência de ferir que é da bala / numa guerra um poema é quase nada / falta-lhe o fio de metal que apunhala / numa guerra um poema é só palavra / chão amor amada / casa mãe beijo / bússola mapa / numa guerra um poema é só palavra / e isso basta.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora UNICAMP, 2016.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.

BRASIL, **Comissão Nacional da Verdade**, 2014. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (Org.). **Literatura e resistência**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

FREUD, Sigmund. **Mémoire, souvenirs, oublis**. Paris: Éditions Payot, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto – Museu de Arte do Rio, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. **K. relato de uma busca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NOSTALGIA da luz. Direção de Patricio Guzmán. Chile: Atacama productions, 2010. 1 DVD (90 min.).

PILLA, Maria. **Volto semana que vem**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Daniel Aarão (2014). **Modernização, Ditadura e Democracia: 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2010.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 38-52.

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

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Recebido em: 31.08.2019

Aprovado em: 29.09.2019