

REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DO TRAUMA: UMA ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO “MEMORIANTONIA”, OU “A ALMA DOS EDIFÍCIOS”

Vivian Braga dos Santos^{1*}

O trauma como temática central de algumas poéticas artísticas contemporâneas apresenta-se por meio de abordagens variadas. Essas diferenciações não concernem apenas aos meios dos quais artistas lançam mão para conferir o aspecto plástico de seus trabalhos, elas partem também do próprio pertencimento do trauma (por vezes individual, por vezes coletivo) que guia a *poiesis* de muitos artistas. Em ambos os casos, destaca-se a importância de traumas desencadeados pelas catástrofes que marcaram o século XX; em primeiro lugar o genocídio nazista na Segunda Guerra Mundial, seguido pelo terrorismo de Estado das ditaduras latinoamericanas.

Esses eventos, vistos muitas vezes como situações históricas dada a distância temporal que os separa do momento contemporâneo, têm sido reconsiderados de forma crítica por diversos grupos (dos quais muitas vezes alguns artistas fazem parte) que os sofreram, permitindo que sejam enxergados ainda como uma patologia na sociedade contemporânea, como uma ferida aberta, continuamente incômoda no tecido social.

Esse olhar é dirigido, sobretudo, por um não-esquecimento envolvido por um “dever de memória” por parte dos sobreviventes (dos lembrados) e familiares, de preservar a lembrança das vítimas de um esquecimento proscrito. Esse “dever” compete a uma volta constante ao trauma vivido e ao vazio por ele produzido, mantendo o trauma vivo e provocando sua revisitação contínua, pois opera de forma a tentar retomar o evento original. Nesse sentido, representações que podem ser percebidas na esfera social (quer por meio da fala, quer por meio da imagem), podem ser enxergadas como repetições dos traumas; as mediações simbólicas são sob esse aspecto, uma rerepresentação do trauma de forma coeva, contemporânea.

Repetições desse tipo são, a partir de uma analogia sobre os trabalhos de Sándor Ferenczi sobre o trauma, uma maneira do trauma se apresentar. É o modo pelo qual o trauma tenta ser expur-

1 * Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA/USP). Bacharel e Licenciada em Educação Artística (Instituto de Artes/UNICAMP). Bolsista FAPESP.

gado, isto é, seu subterfugio na tentativa de enfim ser simbolizado. Isto porque, o trauma é identificado por um ato de corte entre o sujeito e seu acesso simbólico, resultado de um evento traumático. Ou seja, a produção de uma lacuna entre os estímulos que o sujeito recebe e sua capacidade de representá-los por meio da fala e/ou da imagem, tendo em vista que o simbólico é, segundo Jacques Lacan, aquilo que pode ser exteriorizado para além do campo psíquico. Tal dificuldade representativa é o que configura o trauma como irrepresentável, como vazio representativo.

Nas palavras de Sigmund Freud,

Descrevemos como ‘traumáticas’ quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente numa conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficaz contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis (FREUD, 1920:45).

Uma vez da ordem do não-representável, o trauma não diz respeito ao esquecimento (ao recalcado), mas a repetição daquilo que, após a distância temporal, pode ser elaborado. Uma vez que, enquanto repetição, a carga emocional é diferente daquela que instaurou o trauma. Pode-se dizer menor, porém ainda possuidora de algo inominável.

É esse trauma repetido, que vemos como objeto de algumas poéticas artísticas contemporâneas no que diz respeito as catástrofes as quais no referimos. No âmbito das artes visuais, nosso argumento é de que o trauma coletivo tem uma outra abordagem. Sua incompreensão quando é repetida é elaborada de outra maneira, em obra estética. O que é abordado é o trauma repetido, visto que o outro, do evento original, é sempre impossível. De outro modo, pois um mesmo evento traumático culmina em diferentes traumas, dependendo do grupo que é submetido a ele. Outro elemento que intensifica a dificuldade de abordá-lo de modo totalizante.

É partindo da observando produções contemporâneas voltadas para esse tema que propõe-se a seguinte questão: como o trauma pode ser objeto de um exercício curatorial?

No ano de 2005, foi organizada na Estação Pinacoteca, sob direção de Marcelo Araújo e Leopold Nosek, a exposição por título *DOR, FORMA, BELEZA*, que trazia a “representação criadora da experiência traumática” em diversos trabalhos; alguns de cunho político, como por exemplo

as troxas de Artur Barrio, ou as instalações de Cildo Meireles, com clara relação com a ditadura civil-militar brasileira, realizadas concomitantemente com os Anos de Chumbo. Outro, todavia, trazendo traumas mais individuais como os Ivan Serpa ou Leonilson. Todas essas obras trabalham essa ausência simbólica do trauma de formas diferenciadas. De modo geral a proposta curatorial reuniu, em um mesmo espaço diferentes poéticas artísticas relacionadas a traumas, estes ainda mais diversos.

O que ressalta-se nessa exposição, como exemplo de curadoria sobre o trauma, é justamente essa variação de abordagem da temática em poéticas artísticas. Uma variação que sublinha a dificuldade de um trabalho de curadoria sobre um trauma específico, já que, como vimos, mesmo no âmbito coletivo, ele é variado.

Sob esse aspecto, inserimos a questão primeira, uma outra, para apresentarmos uma possibilidade de curadoria sobre um trauma específico. Essa questão parte do espaço expositivo como sendo o próprio local do trauma, onde se deu o evento traumático. Para refletir sobre um projeto curatorial nessa vertente, observemos a exposição *MemoriAntonia*, realizada de 18 de setembro a 19 de outubro de 2003, no Centro Universitário Maria Antônia (USP), em parceria com o Goethe-Institut São Paulo, e apoio do Governo do Estado. O trauma referido na mostra é a informação traumática da ditadura civil-militar brasileira, num evento específico que envolve a criação do Centro Cultural. Na mostra estiveram expostos trabalhos individuais da brasileira Fúlvia Molina, do argentino Marcelo Brodsky e dos alemães Horst Hoheisel e Andreas Knitz, e uma grande instalação realizada em conjunto pelos quatro artistas. Envolvidos já com a poética do trauma em seus trabalhos, esses personagens foram convidados a voltar seu olhar contemporâneo para a história do próprio prédio que abrigaria a exposição. Desta forma a proposta curatorial de Lorenzo Mammi e Joachim Bernauer abordou a temática da trauma com relação da ditadura civil-militar brasileira, partindo de propostas conceituais e contemporâneas.

O conjunto de edifícios que hoje é reservado à Instituição serviu, de 1949 a 1968, como espaço da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFLCH) da USP. Palco de discussões estudantis em defesa da liberdade durante a ditadura civil-militar brasileira, o prédio foi tomado em 1968, após um ataque por parte de membros do Instituto Mackenzie apoiados pela Polícia Militar; confronto que ocasionou na morte do estudante de filosofia José Guimarães, aumentando ainda mais as instabilidades e revoltas, silenciadas em grande parte pelo AI-5.

Após o confronto, o conjunto de prédios passou a ser utilizado por repartições do Governo do Estado, dentre elas o setor de administração carcerária. Com o fim dos anos conturbados da ditadura, os edifícios começaram a ser restituídos à Universidade de São Paulo, sendo a primeira devolução feita em 1991. Todavia, não teriam o mesmo uso que anteriormente. A FFLCH já tinha um novo espaço afastado do centro, em seu complexo atual na cidade universitária. As devoluções seguiram. Em 1993 foi a vez do Edifício Rui Barbosa, a atual sede do Centro Universitário Maria Antônia. Em 1998, é reintegrado à posse da USP o Edifício Joaquim Nabuco, onde funcionava o setor de administração carcerária. Sem condições de uso, o prédio teve de ser reformado por completo. O mesmo aconteceu com outro edifício em 2001. Em péssimas condições, essas duas construções foram de grande importância para a exposição. O primeiro, serviu de local para a mostra, o segundo, de matéria-prima para os artistas.

A determinação deste último como matéria-prima parte da primeira visita de Lorenzo Mammì ao local. A reforma de todos os prédios era imperativa. Contudo, Lorenzo propôs, antes disso, convidar artistas para elaboração de projetos interventivos nesses (e sobre esses) espaços.

Quando

Horst, Andreas e Marcelo entraram pela primeira vez nos espaços que seriam objeto de sua intervenção eles se encontravam em estado de profundo abandono, e ainda carregavam traços de sua história. Os artistas trabalharam neles em várias etapas e com metodologias variadas, organizando workshop com jovens artistas, recolhendo testemunhos, fotografando e coletando objetos. A contribuição de Fúlvia Molina, uma artista que viveu pessoalmente os acontecimentos dramáticos da invasão, foi fundamental em mais de um aspecto (MAMMI, In: Knitz, 2004: p.8).

Esse processo durou alguns anos, desde a entrada dos artistas até a montagem efetiva da exposição. Em março de 2002 foram recolhidos objetos; partes do piso e das paredes foram reservados. No mesmo ano, antigos estudantes da época do conflito foram convidados a visitar o prédio ainda abandonado e contar suas histórias, que foram registradas em oito fitas de vídeo de gravação de entrevistas. Todo este material foi trabalhado pelos artistas e culminou na exposição de 2003.

A primeira sala da mostra foi o espaço destinado a este trabalho de parceria. Tomado pela escuridão do local, o espectador percebe a instalação coletiva por meio do seu caminhar pelo quarto escuro. Seus passos são detectados por sensores de movimento que fazem com que as luzes sejam

acesas, revelando um monitor que transmite a imagem de uma mulher ou um homem contando uma história. O som e as palavras estão ambos desarticulados da imagem projetada, causando um estranhamento e dificuldade de compreensão por parte do espectador. Sensores semelhantes estão instalados ao redor de outros objetos. São restos do antigo prédio, dispostos em vitrines, como uma exposição etnológica. Uma imagem fotográfica na parede mostra o objeto verificado, mas em seu lugar de origem, do qual este foi retirado. Ao se aproximar de um desses objetos, o espectador é surpreendido por um relato, que narra testemunhos quanto à história do antigo prédio e também sobre o presente, sobre voltar ao local do trauma. Este, é transmitido pelos microfones instalados no teto. Essa aproximação é recebida pelo acender da luz, e despede-se com o seu apagar, introduzindo o objeto novamente na escuridão. Na mesma sala, outro monitor transmite imagens da demolição e da reforma do edifício onde a exposição se dá, estas gravadas por uma câmara de vigilância. No centro desse espaço, há uma escultura das janelas do antigo prédio. Todos esses aspectos reunidos compõem uma única instalação, que é assinada pelos quatro artistas. As entrevistas couberam à Molina, as fotografias à Brodsky, e a escultura e a apresentação dos objetos, à Knitz e Hoheisel, respectivamente.



Figure 1 e 2: Vistas da exposição. Imagens concedidas pela artista Fulvia Molina, oriundas de seu acervo pessoal.

Uma sala adjunta é o local da exposição de trabalhos individuais dos artistas, em alguns casos relacionados ao Centro Cultural e o trauma que o confere, como no caso de Molina. Partindo de uma Lista de Presença de uma das assembléias do Grêmio de estudantes da Faculdade de Filosofia, 1966, com nome de 300 estudantes, escritos à próprio punho, doada por um dos entrevistados durante sua visita ao antigo prédio, Fúlvia Molina fixou imagens ampliadas das assembléias em seis cilindros verticais (de 180 cm de altura, por 60 cm de diâmetro cada um). A página amarelada que continha a assinatura do estudante foi fundida com a fotografia do mesmo, como um plano de fundo, como podemos ver nas figuras. Em torno desse círculo de personagens, televisores foram dispostos pelo chão e emitiam as entrevistas realizadas pela artista.



Figuras 3 e 4: Vistas da instalação de Fúlvia Molina. Imagens concedidas pela artista de seu acervo pessoal.

Embora tenha-se citado a curadoria de Mammí e Banhauer no que diz respeito a mostra, pode-se perceber o processo curatorial que envolveu a composição da instalação coletiva. Em *MemoriAntonia* nota-se esses dois instantes. Não obstante, nenhum deles é uma tentativa de recompor o evento traumático como evento histórico. Apesar dos elementos (fotografia, testemunho e esses objetos recolhidos) serem, por assim dizer, elementos mnemônicos, o trauma é o centro dessas propostas, mas não como outra repetição no âmbito social. Tanto na instalação coletiva, como na curadoria geral, o trauma percebido nos restolhos do edifício (e por isso muitas vezes a

mostra ser denominada como *A Alma dos Edifícios*) é trabalhado em obra estética, composto por diversos elementos.

Os testemunhos recolhidos estão longe de tentar retomar o evento de 1968. Em parte, eles possibilitam que o trauma seja imaginado, por outro, quando colocado diante dos outros elementos, dos objetos, quando tratado de forma não-linear como na abertura da instalação, há aí uma outra maneira de abordar o trauma. Por meio desses objetos ele é **condensado**. Isto é, a composição dessa instalação e da exposição, na totalidade de seus elementos, condensa o trauma repetido em outra imagem, nova. Essa outra imagem, apesar de não traduzir o trauma, traz algo do inominável, algo do vazio irrepresentável. Trata-se de um **deslocamento**, tal qual o termo é inserido na teoria psicanalítica da elaboração do sonho em Freud.

O deslocamento, como elemento da elaboração onírica, compete numa espécie de censura. Mas ao contrário do recalco, este não é um mecanismo de defesa. “A teoria psicanalítica do deslocamento apela para a hipótese econômica de uma energia de investimento suscetível de se desligar das representações e de deslizar por caminhos associativos” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1992: 117). Isto é, existe uma “independência relativa entre o afeto e a representação” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1992: 116), que deixa algo passar, mesmo sem que ele seja representado em fala ou imagem.

O que passa não está presente em apenas um dos objetos que compõem a exposição, mas como inferimos, na composição dos elementos, na elaboração destes em uma figurabilidade, quer ela seja a obra estética, quer seja o resultado da curadoria desses trabalhos.

Essa elaboração

não se trata de uma tradução palavra-por-palavra ou sinal-por-sinal; e nem se trata de uma solução feita segundo normas fixas – como seria no caso de se reproduzir apenas as consoantes de uma palavra e eliminar as vogais; e também não é aquilo que se poderia descrever como solução representativa – um elemento sendo invariavelmente escolhido para tomar o lugar de vários elementos; trata-se de algo diferente e muito mais complexo (FREUD, 1916: 207).

Ainda que *MemoriAntonia* aborde o trauma, não se trata de “dar forma” a este. A curadoria que tem por objeto o trauma, no caso que colocamos aqui, sempre é imbuído de algo que escapa no “percurso” do trauma instaurado à exposição. Abordá-lo na sua totalidade é impossível. Por

outro lado, é essa dificuldade que faz com que esse trauma contemporâneo não seja deflador. Uma vez que parte da repetição há algo nele de “suportável”, e é isto que encontramos elaborado nesse espaço expositivo.

Assim, afirmamos é possível inferir uma nova abordagem de traumas coletivos não apenas em algumas poéticas artísticas contemporâneas. Tendo em vista que assistiu-se a diferentes possibilidades no cenário artístico contemporâneo, é impossível pensar novas formas de abordar o trauma de forma plástica, sem considerar também um exercício curatorial sobre esse trauma, para além de suas repetições na esfera social. Ou, como consideramos aqui, pensar alguns trabalhos como este exercício, sem todavia, tentar a compor uma narrativa histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Edições 70, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Minuit, 2003.
- FERENCZI, Sándor. Reflexões sobre o Trauma. In: _____. *Obras completas*. Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FREUD, Sigmund. Sonhos. Conferência XI. A Elaboração Onírica (1916). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XV. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 203-219.
- _____. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 13-85.
- _____. Fixação do Trauma. O Inconsciente. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 323-336.
- GUERIN, Frances; HALLAS, Roger. Introdução. *The image and the witness*. Trauma, memory and visual culture. London/New York: Wallflower Press, 2007. p. 01-20.
- HUYSEN, Andreas. *Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público*. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2004.
- KAUFMANN, Pierre (ed.). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- KNITZ, Andreas, MOLINA, Fúlvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. *A Alma dos Edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004.

KNOBLOCH, Felícia. *O tempo do traumático*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 1998.

LACAN, Jacques. *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Discurso pronunciado por Lacan em julho de 1953, na fundação da Société Française de Psychanalyse. Disponível em: <www.epol.dk3.com>. Acesso em: abril de 2011.

LALIEU, Olivier. L'invention du "Devoir de mémoire". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, n.69, Numéro spécial: D'un siècle l'autre. p. 83-94, jan-mar. 2001.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEENHARD, Jacques. A impossível simbolização "daquilo que foi". *Tempo Social*, São Paulo, v. 12, n.2, p.75-84, nov. 2000.

NOSEK, Leopold. O mundo de dor, forma, beleza. In: ARAÚJO, Olívio Tavares de; NOSEK, L. (curadores). *DOR, FORMA, BELEZA. A representação criadora da experiência traumática*. Catálogo da exposição. I Centenário Pinacoteca do Estado de São Paulo. 23 de julho a 24 de setembro de 2005. p. 13-15.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*; tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.