Ponto de vista

Não me abandone jamais:[1] memória e esquecimento – representando o irrepresentável

(diálogo entre arte e psicanálise)[2]

Cintia Buschinelli

Revista Brasileira de Psicanálise
volume 49, n.4, p. 193-202 · 2015

CINTIA BUSCHINELLI é membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) e editora associada da *Revista Brasileira de Psicanálise*.

Resumo

O antimonumento, expressão artística contemporânea, trabalha a memória de acontecimentos traumáticos e sua contrapartida, o esquecimento, de maneira bastante peculiar e próxima da experiência psicanalítica. São acontecimentos que muitas vezes não encontram possibilidade de representação, e a eles se dedicam os artistas alemães Horst Hoheisel e Andreas Knitz, assim como a artista brasileira Fulvia Molina. O trabalho destes artistas propõe a quebra da saturação de representação que certos objetos artísticos detêm, pelo convite a que os espectadores o completem com o próprio corpo e memória. Iniciaram, assim, essa nova prática artística, a construção de um monumento vivo, impermanente. Este texto, como se fora um antimonumento, foi elaborado por Cintia Buschinelli a partir de entrevistas realizadas por Silvana Rea com os três artistas e de consulta a um artigo de Márcio Seligmann-Silva. É um texto, portanto, construído por vários autores.

Palavras-chave

memória; esquecimento; representação psíquica; antimonumento; psicanálise e arte.

Os nomes dos alemães Horst Hoheiseil[3] e Andreas Knitz[4] talvez tenham lugar na memória de alguns de nós. Se esse não for o caso, pode ser que eles passem a fazer parte das experiências dos leitores que entrarem em contato com esse texto.

Estamos, tal qual assinala o parágrafo anterior, no campo da memória e do esquecimento, ou seja, no campo das representações; no coração da psicanálise.

Hoheisel e Knitz, como artistas que são, desenvolveram uma forma bastante particular para lidar com a memória e sua contrapartida, o esquecimento. Tanto um quanto o outro são originários de um país que sofreu duas grandes guerras e deu lugar ao Holocausto, barbárie que não deveria ser varrida jamais pelas franjas do esquecimento. Baseados nesse solo geográfico e cultural, esses artistas passaram a questionar a função da arte na construção de monumentos como representantes de acontecimentos históricos.

O questionamento produziu um trabalho que, além de original, pulsa no ritmo cardíaco da psicanálise, esta que, vale lembrar, se desenvolveu a partir da dor de pacientes histéricas que Freud, com perspicácia única, notou que sofriam de reminiscências.

Hoheisel e Knitz passaram a se perguntar como a arte poderia auxiliar no trabalho de superação de um trauma, sem se utilizar dos habituais e permanentes monumentos, registros artísticos, que não cumpriam a função que lhes cabia, qual seja, manter vivo o fato histórico.

Eles notaram que os transeuntes passavam ao largo dos monumentos solidamente instalados nas praças e calçadas da cidade, indicando assim que sua finalidade última, deixar em evidência um acontecimento histórico, fora esquecida. Ou seja, os monumentos eram alheios às vidas das pessoas. Não lhes diziam respeito.

A constatação dos artistas em relação aos monumentos reverbera em nossas reflexões psicanalíticas. Convivemos com certa intimidade com a certeza de que algumas experiências ocupam um lugar em nossa mente, sendo porém fluidas, como se ao mesmo tempo estivessem e não estivessem presentes.

Uma pergunta, então, os artistas se fizeram: como uma manifestação artística poderia compelir os que caminhavam pelas ruas, plenos de inocência, a reconhecer que havia um acontecimento, parte de sua própria história?

A pergunta, semelhante àquela que aprendemos nos inícios da psicanálise, poderia ser assim traduzida: como tornar consciente uma experiência que teima em permanecer, como se fora em leito esplêndido, no subterrâneo da consciência?

Eles concluíram que um objeto concreto, sólido e acabado, fincado nas calçadas das cidades, não oferecia espaço para mais nada ou para ninguém colocar algo de si. Sequer para um olhar despretensioso havia espaço. Um monumento *saturado*, como diria Bion.

Continuando, os artistas pensaram que monumentos deveriam ser fluidos e inacabados. Desse modo, quem deles se aproximasse poderia completá-los com algo

próprio, seu corpo e memória. Estavam, assim, iniciando uma nova constituição de monumento. O monumento vivo e impermanente, ou seja, o *antimonumento*.

Hoheisel e Knitz estiveram no Brasil. Em uma de suas vindas, a dupla de artistas se associou à brasileira Fulvia Molina.[5] Molina, trazendo consigo a experiência de traumas pelos quais nós brasileiros passamos, se juntou aos artistas para produzir o antimonumento com o que vivemos na história do Brasil.

Você, leitor, já deve ter percebido o quanto o antimonumento dialoga conosco, psicanalistas – e notará ainda mais a fertilidade desse diálogo para nossas reflexões.

Foi com essa intenção que a *Revista Brasileira de Psicanálise*, em busca de ampliar seu acervo de questões sobre representação psíquica, entrou em contato com esses três artistas. Nos próximos parágrafos, o leitor encontrará algumas considerações sobre a noção de *antimonumento*.

Levando em conta o aprendizado obtido pelo contato com a arte do antimonumento, o que segue foi construído por meio de reflexões, fragmentos de textos, respostas a perguntas e traços de memória dos artistas e de pensadores sobre o tema. Um texto aberto, com espaços vazios, sem respostas definitivas, para que o leitor se aproxime e deixe suas marcas com sua memória e suas reflexões.

Iniciamos com um trecho de um artigo de Márcio Seligmann-Silva, que situa algo sobre as teorias da memória:

> Existe uma vasta e interessante história da teoria da memória que vem sendo reatualizada nos últimos anos em função dessa revolução que atinge em cheio a noção de técnica e que não pode ser dissociada de certas características marcantes do século XX, enquanto uma era de extremos: se pela primeira vez em muitos séculos pôde surgir mais de uma geração de homens que não foram à guerra e nunca pegaram em uma arma de fogo, por outro lado nunca se exterminou tantas vidas em uma escala tal e dentro de contextos nacionalistas e de "limpeza étnica" como nesse período. Além disso – e como consequência dessas catástrofes – o fim das ideologias e interpretações universais para o "caso humanidade" fez com que a articulação de nossa autoimagem abandonasse qualquer esperança quanto a uma utopia "coletivista" e migrasse cada vez mais para os limites estreitos de nosso corpo. A teoria sociológica clássica foi substituída por uma reflexão sobre uma base antropológica, psicanalista e biológica. Mais do que nunca o universal passa pelo individual: não se trata mais apenas da "virada linguística" no conhecimento, mas de uma crise muito mais profunda que corrói os seus fundamentos como um todo e o lança sobre um patamar onde a questão da memória é incontornável. (2006, p. 31)

A fonte Aschrott, em Kassel, talvez seja um exemplo de arte representando o irrepresentável: o ato de reconstruir o obelisco destruído pelos nazistas como forma negativa e afundá-lo, como um vazio de doze metros, em frente à prefeitura oferece aos transeuntes o sentimento de presença da

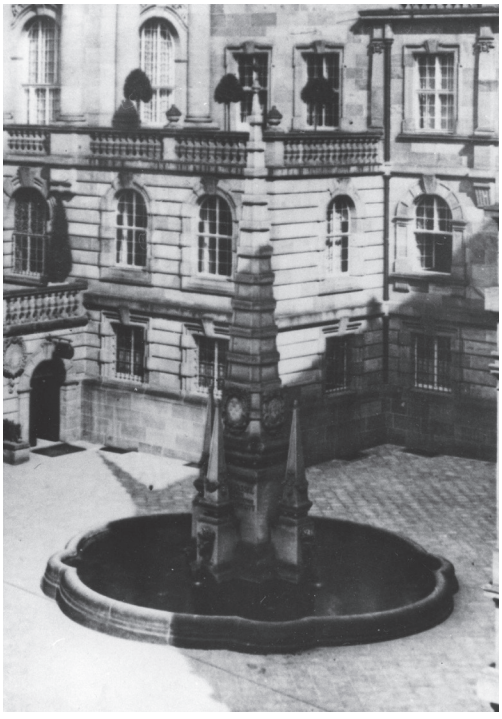

FIGURA 1. Fonte Aschrott, em Kassel (início do século XX).

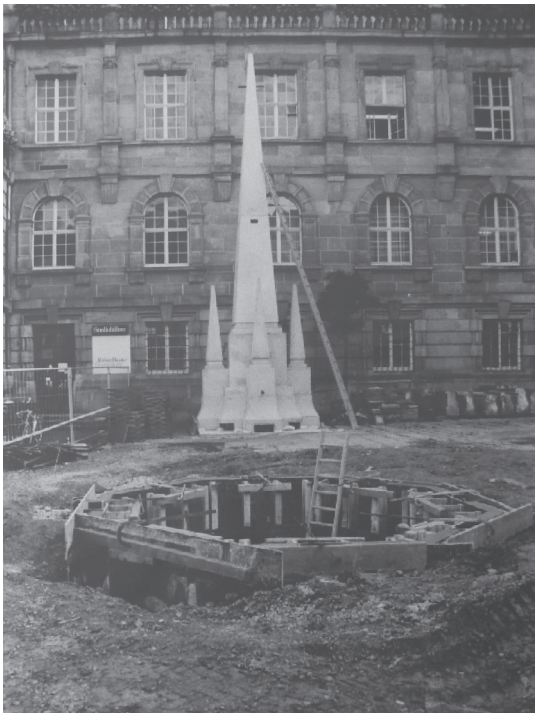

FIGURA 2. A fonte Aschrott durante seu processo de reconstrução (década de 1980).

FIGURA 3. A fonte Aschrott atualmente.

ausência. Ao afundar a forma destruída, como negativa, nas águas subterrâneas, sob a cidade, a história ou as histórias do esquecido doador judeu da fonte, Sigmund Aschrott, e dos cidadãos judeus assassinados de Kassel surgiram profundamente do subsolo para a luz do dia.

Agora todos contam novamente, por meio dessa forma perdida, com a fonte Aschrott. Antes, era apenas a fonte da prefeitura.[6]

Construindo um antimonumento

A respeito da obra *Monumento contra o fascismo*, que Jochen Gerz fez em parceria com sua esposa Esther Shalev-Gerz, Seligmann-Silva comenta o seguinte:

> Esse monumento consistiu em um "obelisco" de 12 metros de altura, quadrado, com um metro de cada lado, recoberto de chumbo. Cinzéis estavam presos à obra e os espectadores eram convidados a escrever seus nomes sobre ela, numa forma de coletivização do trabalho do artista e de comprometimento com o tema. Quando a superfície estava totalmente cheia de inscrições, o monumento era enterrado dois metros e uma nova superfície lisa ficava acessível para as assinaturas. Por fim, em 1993, os últimos dois metros foram enterrados e o antimonumento sumiu. Hoje ele existe como uma coluna enterrada na terra: as assinaturas, palavras antifascistas, mas também nazistas – até tiros o "monumento" recebeu – tudo encontra-se enterrado. Como nossos passados sempre estão ausentes, de certa forma enterrados na nossa memória. Mas até hoje perdura a discussão sobre o "monumento" que funciona como um potente catalisador de reflexões sobre os dispositivos mnemônicos. A superfície do chumbo é particularmente interessante no nosso contexto: não apenas porque chumbo é o metal saturnino, e Saturno é o planeta que rege os melancólicos, em termos freudianos, os que *incorporaram* um passado que não pode ser enlutado (Freud, 1975, vol. III), mas também porque ele encena a própria memória enquanto tablete de cera. Gerz ficou fascinado com o fato de que não podemos apagar as inscrições no chumbo. Podemos apenas rasurá-las ou escrever por cima. Não existe a possibilidade do apagamento inocente, anônimo. Ele funciona como uma espécie de bloco mágico (freudiano; Freud 1975, vol. III) defeituoso, sem o dispositivo de apagamento das marcas na superfície e onde as camadas do palimpsesto acabam por anular toda possibilidade de inscrição e leitura ao menos no sentido tradicional dessas atividades, ou seja, dentro da nossa visão alfabética de escritura como uma sucessão lógica de fonemas e lexemas. A escritura torna-se puro traçamento e espaçamento: como as inscrições no nosso próprio inconsciente. Também esse elemento meta ou pré-semântico da escritura nesse "obelisco" não deixa de mimetizar a nossa (im)possibilidade de dar um sentido para o passado fascista. Essa mímesis, no entanto, não se reduz na obra de Gerz a um movimento reflexo: antes ao encenar o movimento de encriptamento do passado ele permite uma reflexão sobre ele. Ao invés de uma figurabilidade que

> tornaria o passado legível – como ocorre, por exemplo, em algumas obras de ficção sobre a Shoah (Seligmann-Silva 2000) – Gerz apela para uma superliteralidade que violenta nossos hábitos e nossa inércia que nos leva a não olhar para nossos passados encapsulados, assim como não olhamos para os enormes monumentos do século XIX nos centros de nossas cidades, os quais Freud, com razão, comparou aos sintomas de um histérico. (Seligmann-Silva, 2006, p. 40)

Sobre a encenação da poética do trauma

O artista só pode preparar situações de vazios e de espaços abertos que, no melhor dos casos, proporcionem o contexto para preencher esse vazio, a forma perdida, com fragmentos do trauma e memórias sobre ele. O "monumento" real é construído por esses fragmentos na cabeça dos transeuntes, quando pensam: "Por que existe esse vazio, essa forma perdida? Procure-o em nosso próprio corpo e memória."

Se aprisionarmos o trauma em bronze, mármore, sobre pedestais, ele jamais será encenado de novo.[7]

Memorial Ônibus Cinza

Criado para o Centro Psiquiátrico Die Weissenau, de Ravensburg, Alemanha, este antimonumento é uma réplica em tamanho real, fundida em concreto, dos ônibus que transportavam os pacientes deficientes ou doentes mentais de suas clínicas psiquiátricas para os seis campos de extermínio onde estavam instaladas câmaras de gás do Programa de Eutanásia dos nazistas – neste caso, a operação Aktion T4.

Estima-se que 70 mil pessoas foram assassinadas nessas operações. Hoheisel e Knitz construíram dois desses ônibus cinza cortados longitudinalmente ao meio – um deles destinado a ficar permanentemente no portão de entrada da clínica de Ravensburg de onde foram retirados os pacientes, de tal forma que todas as pessoas, para entrar na clínica hoje, tenham que passar pelo corredor formado pelas duas metades, em cujas paredes estão expostos fotos e documentos da época dos assassinatos em massa.

Um segundo ônibus cinza é itinerante, estacionado a cada ano em um lugar diferente da Alemanha. No primeiro ano, 2008, ficou estacionado na frente do prédio da Filarmônica de Berlim, no endereço Tiergartenstrasse 4, em que se localizava a sede da administração da operação Aktion T4. No ano seguinte, ele foi deslocado para Brandenburg, onde estava um dos seis campos de extermínio. Assim, vem sendo deslocado, a cada ano, deste então.

A intenção declarada dos artistas, com esses memoriais que recordam o transporte dos pacientes para o assassinato em massa, foi levantar permanentemente a pergunta de um dos pacientes: "Aonde estão nos levando?"

O ônibus, que muda de posição anualmente, busca manter a memória viva, sempre em movimento.

FIGURAS 4 E 5. O ônibus cinza em Ravensburg, Alemanha.

Ditadura militar no Brasil: trauma representado?

Nem todos os latino-americanos sofreram o trauma da ditadura militar. Uma grande parte esteve de acordo, apoiou a ditadura e obteve vantagens ao cooperar com os sistemas. Afinal, não há sempre, como na Alemanha, apenas vítimas! As pessoas estavam sempre divididas e, com frequência, a maioria era a favor da ditadura.

A arte corre o risco, devido à parte estética da beleza, de curar uma ferida. Mas penso, no entanto, que é cedo demais. Para mostrar as feridas, deve haver a obra de artistas que tragam – não de forma chocante, mas em palavras – todas as sombras e nuances dos conflitos de volta à consciência. O artista, enquanto catalizador do processo de memória, poderia ser uma função da arte.[8]

Sobre a memória e o esquecimento entre nós, brasileiros

Olhar e não ver

Nós, dos grandes centros urbanos, tendemos a não registrar em nossa memória a presença das pessoas que encontramos em nosso cotidiano e que estão em um lugar socialmente desprivilegiado. O que estaria em jogo nesse modo de esquecimento?

De fato, vejo a existência de sem-teto, catadores de lixo e mendigos como um sintoma de uma patologia da nossa sociedade – a desigualdade, o desamparo, a ausência de solidariedade. E não é bonito de se ver. Dói na alma, dá angústia, nos joga na realidade da nossa impotência. Melhor ignorar e esquecer.

Vemos todo dia como a sociedade contemporânea, com sua voracidade consumista, privilegia o belo, o jovem, o saudável,

o sucesso, a felicidade, o hedonismo, e rejeita o feio, o velho, a doença, a morte, o fracasso, a dor, a tristeza. Rejeita, enfim, a vida real, alimenta-se de ilusões. A dor e o sofrimento nos são vendidos como sintomas a serem aliviados, seja com mercadorias compradas em *shopping centers*, seja com pílulas de felicidade adquiridas em farmácias.

Pensando nisso, fiz uma pesquisa, em 2012, com a assistência de um médico psiquiatra, com bulas dos principais remédios psiquiátricos, os mais prescritos, e que resultou em uma arte-instalação a que denominei *Mundo líquido* [fig. 6]. Nesse trabalho, as palavras das bulas são ranqueadas segundo sua frequência e aparecem em tamanho maior quanto maior for sua frequência. É perturbador constatar a miríade de efeitos colaterais graves relatados, como tendência ao suicídio, depressão, agressividade, demência, *deficit* de atenção e outros. É um recurso bom e necessário em casos apropriados, mas mau quando elevado à condição de novo santo graal, a panaceia para a dor e o sofrimento contemporâneos.

Também em 2012, realizei um trabalho com a colaboração de uma artista de rua, uma estátua viva, a que intitulei *Inter-Faces* [fig. 7]. O objetivo foi refletir sobre o seu trabalho, a sua visibilidade-invisibilidade perante os passantes do Viaduto do Chá. Pouquíssimos transeuntes, ao longo de três horas, pararam para observá-la, exceto duas crianças, que com naturalidade, inocentemente, se aproximaram e se dirigiram a ela. De tão diferente, ela se tornou invisível, ignorada, e, como acontece com os diferentes, foi colocada à margem.[9]

FIGURA 6. Arte-instalação *Mundo líquido* (http://youtu.be/7llHIyaA8aw).

FIGURA 7. Vídeo-arte *Inter-Faces* (http://youtu.be/ZJHpdExcOqs).

Algumas palavras finais

Metáforas são nossas parceiras na prática psicanalítica, esta que não vê obstáculo para construir representações onde elas não estão.

Nos fragmentos aqui apresentados, chama a nossa atenção a descrição do material utilizado para a construção de um dos antimonumentos – o chumbo, metal cujas inscrições adicionadas sobre sua superfície não se apagam.

Impossível não pensar que temos para nós, psicanalistas, que o inconsciente, cuja suposta constituição é leve e fluida, também é lugar de inscrições que jamais se apagam.

Notas

1 Título de um livro de Kazuo Ishiguro, publicado pela Companhia das Letras (2010).

2 Texto baseado nas entrevistas realizadas por Silvana Rea com Horst Hoheisel, Andreas Knitz e Fulvia Molina em dezembro de 2014 e janeiro de 2015. A tradução das falas de Hoheisel e Knitz é de Tania Mara Zalcberg.

3 Natural de Poznań, na Polônia. Durante seus estudos em ciências florestais, foi aluno ouvinte na Academia de Artes de Munique. Promoveu a ecoanálise de uma floresta tropical da Venezuela, tendo sido assistente científico do Instituto de Engenharia Florestal dos Trópicos na Universidade de Göttingen. Estudou artes na Academia de Arte de Kassel e, com Andreas Knitz, elaborou e realizou monumentos negativos ou antimonumentos.

4 Natural de Ravensburg, na Alemanha. Estudou arquitetura de 1988 a 1993 na Universidade de Kassel. De 1993 a 2000, trabalhou como arquiteto em Kassel. Desde 1995, realiza projetos de arte e intervenções em espaço público, bem como memoriais e contramemoriais com Horst Hoheisel.

5 Mestre em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Estudou com Osmar Pinheiro, Sérgio Fingerman, Evandro Jardim, Nuno Ramos e Carlos Fajardo. Fez residência na Facultad de Bellas Artes da Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, e no Centre de Diffusion Presse Papier, Quebec, Canadá. É também mestre e doutora em zoologia pelo Instituto de Biociências da USP.

6 Hoheisel e Knitz (entrevista).

7 Hoheisel e Knitz (entrevista).

8 Hoheisel e Knitz (entrevista).

9 Fulvia Molina (entrevista).

Nunca me abandones: memoria y olvido – representando lo irrepresentable (diálogo entre arte y psicoanálisis)

El antimonumento, una expresión artística contemporánea, trabaja la memoria de sucesos traumáticos y su contrapartida, el olvido, de forma bastante peculiar y próxima a la experiencia psicoanalítica. Son acontecimientos que muchas veces no encuentran una posibilidad de representación, y a ellos se dedican los artistas alemanes Horst Hoheisel y Andreas Knitz, así como la artista brasileña Fulvia Molina. El trabajo de estos artistas propone la quiebra de la saturación de representación que ciertos objetos artísticos poseen, por la invitación a que los espectadores lo completen con el propio cuerpo y memoria. De esta forma iniciaron esta nueva práctica artística, la construcción de un monumento vivo, no permanente. Este texto, como si fuera un antimonumento, fue elaborado por Cintia Buschinelli a partir de entrevistas realizadas por Silvana Rea a los tres artistas y de la consulta de un artículo de Márcio Seligmann-Silva. Es un texto, por tanto, construido por varios autores.

PALABRAS CLAVE: memoria; olvido; representación psíquica; antimonumento; psicoanálisis y arte.

Never let me go: memory and forgetfulness – representing the unrepresentable (dialogue between art and psychoanalysis)

Anti-monument (a contemporary artistic term) works the memory for traumatic events and its opposite, the forgetfulness, in a very particular way that is also close to the psychoanalytic experience. The German artists Horst Hoheisel and Andreas Knitz, and the Brazilian artist Fulvia Molina are devoted to those events, which usually cannot be represented. Those artists' work proposes to break the representational saturation of some artistic objects, by inviting the audience to fill it with their (spectators') own bodies and memories. In this way, those artists have started a new artistic practice, a construction of a living and impermanent monument. As an anti-monument, this paper was written by Cintia Buschinelli, who produced it from Silvana Rea's interviews of the three artists herein mentioned, and from a close reading of a Márcio Seligmann-Silva's article. It means that this paper was developed by several authors.

KEYWORDS: memory; forgetfulness; psychic representation; anti-monument; psychoanalysis and art.

Referência

Seligmann-Silva, M. (2006). A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, *26*(1), 31-45.

[Recebido em 29.07.2015, aceito em 12.08.2015]

Cintia Buschinelli
Rua Alcides Pertiga, 82 – Jardim América
05413-000 – São Paulo – SP
Tel: (11) 3064-4545
cintiab@uol.com.br