



Encenações e reescritas da memória no capitalismo global entre teorias e práticas culturais

Scenarios and rewritings of memory in global capitalism between theories and cultural practices

Giulia Crippa*

RESUMO

Discute-se a constituição da Memória Cultural após a queda do muro de Berlim e pelos fenômenos da globalização. Propõe-se o estudo de dois casos dedicados à memória no contemporâneo: o Memorial dos deportados italianos em Auschwitz, realizado em 1981 e hoje não mais existente; e o Museu da Memória de Ustica, em Bolonha, inaugurado em 2007. Trata-se de exemplos que permitem refletir sobre as transformações da memória dentro de uma discussão sobre capitalismo globalizado. Oferecemos as contribuições de experiências de representação alternativas, que tendem a deslegitimar as visões dominantes. Pretende-se indagar as maneiras de realização dos registros e sua mediação. Metodologicamente, o trabalho realiza uma revisão crítica da literatura sobre os temas abordados. Em um segundo momento, nos dois estudos de caso, observa a práxis.

Palavras-chave: Memória; Capitalismo; Museu de Ustica; Memorial de Auschwitz.

ABSTRACT

The constitution of Cultural Memory is discussed after the fall of the Berlin Wall and by the phenomena of globalization. It is proposed to study two cases dedicated to contemporary memory: the Memorial of the Italian deportees in Auschwitz, held in 1981 and today no longer existent and the Museum of the memory of Ustica, in Bologna, inaugurated in 2007. These are examples which allow us to reflect on the transformations of memory within a discussion of globalized capitalism. We offer the contributions of alternative representation experiences, which tend to delegitimize dominant views. It is intended to investigate the ways in which the records are made and their mediation. Methodologically, the work carries out a critical review of the literature on the topics covered. In a second moment, in the two case studies, it observes the praxis.

Keywords: Memory; Capitalism; Museum of Ustica; Auschwitz Memorial.

INTRODUÇÃO

O que podemos chamar de “políticas da memória” e que relações tais políticas estabelecem com o campo da organização do conhecimento? Que mudanças provocam nas políticas da memória e na ordem informacional os dispositivos

* Livre docente em Ciência da Informação. Doutora em História Social. Professora associada da Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (Itália). Endereço: Dipartimento di Beni Culturali, Campus Ravenna, Via degli Ariani 1, CAP 48121, Ravenna, Italia. Telefone: +39 0544.936711. E-mail: giulia.crippaz@unibo.it.

capitalistas que se regem em princípios de uso e de valor no mundo globalizado? São essas perguntas que norteiam a proposta do estudo aqui apresentado. Trata-se de um artigo que pretende discutir questões ligadas às transformações da agenda sociopolítica da memória institucional, focando a atenção em alguns exemplos de produção de informação e conhecimento através de espaços memoriais a nosso ver exemplares. O Memorial dos deportados italianos em Auschwitz e o Museo della Memoria di Ustica, localizado em Bolonha, inaugurado em 2008, revelam-se espaços privilegiados para entendermos como se constitui a documentalidade da memória enquanto evidência.

Em termos de metodologia, foi realizada uma revisão bibliográfica crítica sobre os temas para, em seguida, discutir os estudos de caso. A escolha dessas instituições se deve às trajetórias que se observam, nas últimas décadas, na busca de modelos de memória de nossa época. Nos estudos de caso, observamos as práxis adotadas como modelos que ilustram as questões teóricas.

Vale lembrar que a seleção e a organização das memórias são sujeitas à busca de narrativas que orientam e sustentam as comunidades, na medida em que são capazes de socializar – como memória cultural – as demandas e as respostas que tais comunidades enfrentam e encontram, constituindo os elementos a serem, possivelmente, “legados” ao futuro.

CAPITALISMOS DA MEMÓRIA

Muitos são os estudiosos que concordam em afirmar que, a partir de 1989, as mudanças na ordem mundial nos obrigaram a rever nossos conceitos de documento, de arquivo e de memória. Uma nova perspectiva sobre o documento, objeto-chave do que definimos arquivo, torna-se alvo de interesses inovadores por parte dos estudiosos da cultura, e, após a queda do muro de Berlim, emergem com força as discussões sobre os fenômenos de descolonização e os debates pós-coloniais se acendem. Como afirma Winter (2006, p. 87), “O ‘boom da memória’ no final do século XX é reflexo de uma matriz complexa de sofrimento, ativismo político, reivindicações de indenizações, pesquisa científica, reflexão filosófica e arte”. O debate sobre memória, cultura e instituições, por outro lado, reflete-se nas afirmações questionadoras de Huyssen, claramente alinhavadas com as reflexões atuais sobre memória cultural:

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se, então, da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? (HUYSSSEN, 2000, p. 15).

Na década de 1990, o documento aparenta ser sobrecarregado de um sentido de emergência, uma necessidade de documentar as situações políticas e sociais. Através dos documentos, vê-se a possibilidade de reescrever uma história recente apagada cada vez mais pelos processos de globalização e, ao mesmo tempo, de divisão entre leste e oeste, norte e sul do mundo. De fato, porém, a realidade do capital globalizado nos tornou arqueólogos do presente, arquivistas de temporalidades sociais heterogêneas. Vivemos na dissolução da história ou, melhor, em sua imagem hegemônica, de algo moderno, progressista, dualista, de tempos longos e de sujeitos

unificantes e globalizados. O tempo atual é de um presente sempre deslocado, fragmentado em mil formas de mobilidades, nunca unificado.

Desde a queda do muro de Berlim, observa-se a mudança do horizonte cultural das sociedades contemporâneas, despidas de utopias, que se voltam para a pragmática da gestão do social, sem alternativas críveis. Trata-se de um mundo que valoriza investimentos no presente, no curto prazo, reflexo, também, das mudanças no trabalho e nas expectativas.

Nisso, deparamo-nos com uma contradição: ao mesmo tempo em que se desenvolve a globalização, a homogeneização da cultura e o excesso informacional, assistem-se a fenômenos de insurgência nacionalista, reivindicação do local, reabilitação do passado, culto do “autêntico”, memórias ligadas à constituição de identidades: o mundo tecnomercantil destaca, como bem ilustram Lipovetsky e Serroy (2014), questões culturais com problemáticas ligadas às identidades coletivas, às “raízes” e ao patrimônio, isso é: amplificam-se a busca, construção e elaboração de memórias culturais tensionadas com as exigências de um sistema capitalista de produção de massa e de experiências de consumo.

O que se coloca, nesse panorama, são as políticas de projeção da memória no futuro, das modalidades de constituição, da circulação e da apropriação de instituições legitimadoras da memória cultural para o amanhã.

Perante a crise das grandes dialéticas do capital e trabalho e da economia e política, enfrentamos uma multiplicidade de histórias que coexistem de forma imprevisível, ao mesmo tempo em que o capital ameaça se apropriar de todos os tempos que se libertaram. Basicamente, perante as novas configurações sincrônicas em escala global e, ao mesmo tempo, diante das formas diacrônicas de reversibilidade do passado, mais ou menos ideológicas, o fim da Guerra Fria revela uma plasticidade inédita do tempo, uma abertura produtiva, múltipla e inovadora do mesmo. Porém, nunca como hoje o tempo social resulta integralmente subordinado ao tempo do capital. Não somente porque o tempo de produção, ou seja, de exploração, agora abrange a totalidade da vida, quanto porque o exercício do capital é, cada vez mais, o de exercer um controle integral sobre o que é possível, sobre o virtual e sobre as novas configurações vitais que expressa: tornou-se, então, governo absoluto do tempo:

A colonização do tempo tem sido um objetivo fundamental do desenvolvimento do capitalismo durante a modernidade: a mutação antropológica que o capitalismo produziu na mente humana e na vida cotidiana foi principalmente transformação da percepção do tempo. Agora, porém, algo novo está acontecendo: o tempo se tornou o principal campo de batalha. Tempo-mente, cybertempo (BERARDI, 2001, pp. 24-25, tradução nossa).

Se as técnicas disciplinares se organizam prevalentemente através do espaço, as técnicas de controle colocam o tempo no centro de suas intervenções, deslocando a ação política na luta sobre o tempo, com os fenômenos da precariedade, da intermitência, da perda de horizonte temporal.

Negri e Hardt (2001) alegam que a “subsunção real”, isso é, quando o valor de uso é reassumido no capital e a hegemonia do modo de produção capitalista é total, decretaria o fim do tempo de trabalho enquanto elemento de equivalência ou, pelo menos, de mediação do valor. O tempo como valor, em uma perspectiva marxista, mede o trabalho objetivado, precisando, para isso de algo externo à produção, algo extratemporal quantitativo e pré-estruturado, que não pode se identificar com a

própria produção. Mas quando o tempo inteiro da vida se torna tempo de produção, torna-se difícil distinguir e medir tempo e produção:

O que precisamos ressaltar [...] é algo mais substancial do que a simples reivindicação de que o trabalho continua sendo o fundamento constituinte central da sociedade [...]. Além da medida se refere *ao novo lugar no não lugar*, o lugar definido pela atividade produtiva que é autônoma em relação a qualquer regime externo de medida. Além da medida se refere à *virtualidade* que investe todo o tecido biopolítico da globalização imperial. (NEGRI; HARDT, 2001, p. 379).

Quando a mercadoria não é mais uma cristalização do tempo de trabalho do operário, e se torna materialização de acontecimentos, de conhecimentos, quando se torna impossível essa medição do tempo em algo externo, desaparece a diferença entre valor de uso e valor de troca, entre realidade e aparência. O tempo da medida se transforma, basicamente, na própria matéria das relações de produção, incapaz, dessa maneira, de gerar qualquer dialética possível. Tudo isso deveria ter conduzido, seguindo os raciocínios de Negri e Hardt (2001) e de Berardi (2001) a uma nova oposição, entre a acentuação da norma política, da unidade de comando, e os tempos multiplicados da libertação da exploração. Todas as análises sobre a natureza do trabalho em tempos pós-fordistas confirmam essa perspectiva (CASTELLS, 2002; SENNETT, 1999; BAUMAN, 2010; APPADURAI, 2014; PATEL, 2009). Aquilo que, porém, se apresenta com clareza em todas as declinações possíveis, é o fato que, desde o momento em que o domínio capitalista se exerce não mais na fábrica, mas na totalidade da vida, tal domínio mudou sua natureza, adotando novas estratégias de apropriação do tempo (não linear, não reversível, virtual) e das subjetividades (percepção, memória, intelecto). Essas estratégias, de fato, representam o regime capitalista midiaticado, e seus dispositivos (audiovisuais tradicionais, tecnologias web, TICs...). O efeito da midiaticação da subjetividade capitalista, inaugurada pelo cinema, é, em primeiro lugar, cobrir com uma estratificação de imagens-lembranças a percepção imediata da realidade, deixando coexistir presente e passado ao mesmo tempo, em um desdobramento permanente do tempo, tornando cada vez mais difícil discernir o real do imaginário, a imagem da coisa, a cópia do original, o valor de uso do valor de troca. De fato, em tempos de midiaticação, o processo de produção da subjetividade é organizado por dispositivos tecnológicos da mesma maneira dos processos de produção material, a ponto de não mais separar fluxos de signos de fluxos de matérias ou forças. Trata-se de uma proposição bem clara no conceito de “espetacular” de Guy Debord (1990), que integra a análise marxista da exploração capitalista, ampliando-a desde a expropriação da atividade produtiva como trabalho até a expropriação da linguagem e dos signos como comunicação e vida: “O espetáculo que inverte o real é efetivamente produzido. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e reproduz em si mesma a ordem espetacular” (DEBORD, 1990, p. 87). Por isso, a operação de cobertura midiática coincide com aquela operação originária de construção da memória voltada para a sujeição social.

MATÉRIA-IMAGEM-MEMÓRIA

No centro de nossa indagação, queremos colocar imagens e objetos enquanto documentos: os regimes discursivos que eles informam, os processos de identificação que legitimam e a dialética temporal da qual são fundadores. Pretendemos verificar,

aqui, o documento enquanto tal, enquanto marca objetiva deixada pelos eventos, enquanto prova material ou produção da realidade. Sobretudo, pretendemos verificar o regime de verdade enquanto princípio regulador e a autoridade da narrativa à qual esse princípio oferece sustentação. Isso coloca em discussão não somente os dados e os fatos enquanto tais, mas o saber que eles definem, a influência que exercem. Basicamente, discutimos aqui as modalidades de registro, acumulação e arquivamento dos dados: as estratégias pelas quais eles transformam um estado de memória em memória de Estado, através das quais se opera uma remoção histórica; aquelas que, por outro lado, buscam desafiar uma amnésia, abrindo para novas possibilidades e novos devires.

O que aparenta estar em pauta, aqui, não é a natureza das imagens que testemunham as memórias, mas a ênfase dada a determinadas narrativas pelos elementos que elas evocam, assim como os objetos que compõem as narrativas.

Ajuda a entender esse conceito um ensaio de Didi-Huberman (2007), que, ao confrontar a linguagem de uma foto de reportagem premiada de George Merillon com uma obra de arte nela inspirada de Pascal Convert, ambas caracterizadas pela representação da morte e da dor, mostra como a catástrofe individual é, através do prêmio, elevada a símbolo do trauma e como essa catástrofe é colonizada por linguagens: a documentação de Merillon do velório, a partir de sua premiação, passa a ser conhecida como *A piedade do Kosovo*.

Trata-se de uma fotografia cuja legenda original era Nagafc, 29 de janvier 1990. *Veillée funèbre au Kosovo autor do corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo*. Como diz Sontag (2004, p. 170)

[...] uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.

O que acontece com a foto de Merillon é que a dor passa a ser *categorizada* pelas características da representação, em primeiro lugar pictórica, da iconografia ocidental. Algo parecido aconteceu com uma fotografia de Hocine Zaourar, em 1997, que documenta a guerra civil na Argélia, e uma sua fotografia extraordinária passa a ser conhecida como *A madona de Bentalha*.

Essa linguagem se torna perigosa por várias razões:

- a) Enfatizando o laço estético com os lugares-comuns¹ da pintura, privilegia a compaixão em detrimento da informação, ou seja: um estado afetivo (*pathos*/passivo) em oposição a uma questão política (*ethos*/ação). Reforçando unicamente sua proximidade com tradições estéticas, as fotos se tornam monumentos, deixando em segundo plano, excessivamente desfocada, sua função de documentos.
- b) Na tentativa de obter empatia imediata, no lugar da compreensão paciente ligada a uma memória histórica, gesto para o qual necessitamos de uma

¹ Em princípio, “Usados em sentidos múltiplos, em particular na retórica e na tópica aristotélica para designar a amplificação oratória ou os diferentes pontos de argumentos, os ‘lugares-comuns’ designam também [...] as rubricas nas quais se classificavam numa coletânea todos os tipos de citações, informações e anedotas memoráveis colhidas ao longo de leituras ou de observações [...]”. (BLAIR, A. 2000, p. 77). O termo se aplica também à retórica visual, nas coletâneas de imagens-lembranças que contêm uma história.

reconstituição de fatos, a fotografia é apresentada como apelo à memória visual de algo que conhecemos, em um processo de esquecimento do dado histórico documental como estetização monumental, que se caracteriza pela sua compreensão imediata.

- c) O uso de referências cristãs, como “Piedade” ou “Madona”, afasta e dificulta a própria compreensão dos fatos, acontecidos, em ambos os casos, em países muçulmanos. Opera-se uma verdadeira colonização dos sentidos em uma “grade semântica” em que os valores e modelos são cristãos.

Diferente é a relação que se estabelece com a obra de arte de Convert, imagem de memória ativa dentro da linguagem escolhida, a ser interpretada, por sua natureza, pela lógica monumental.

Aby Warburg (2012) e Walter Benjamin (1966) foram os primeiros a se perguntarem, já na primeira metade do século XX, qual é o destino de uma imagem. Destino, para eles, é aquilo que a história, como forma específica de memória, gera para além de si mesma, aquilo que a vincula àquele passado que escolheu esquecer, silenciar. Aquilo que não contou, do qual, portanto, não tem memória. A memória, construída na temporalidade da história, é informativa, e as imagens tornam visível aquilo que a história gera para além de si, adquirem um destino. A historicidade, em ambos os casos, devemos sublinhar, constrói-se conforme memória e desejos que a sustentam em um nível subconsciente. O ofício dessa “construção”, desse conhecimento, porém, é percorrido por um determinado pensamento, por determinadas práticas de “montagem”, e Warburg, em 1924, elabora o projeto de um *Atlas* de imagens, que denomina “*Mnemosyne*”. *Mnemosyne* é a musa da memória, *Clio* é uma de suas filhas, a musa da história, e não é tarefa dela ilustrar o *Atlas*.

HOLOCAUSTO: MEMÓRIA, HISTÓRIA, MITO

Depois da II Guerra se observa a insurgência de um novo lugar-comum universal, representado pelo Holocausto e pelo seu poder memorativo. Aby Warburg, que morreu em 1929, obviamente não tinha esse lugar-comum no seu atlas, mas o Holocausto abriu uma página inédita na representação do fim e do apocalipse. Mas, como todos os lugares-comuns, as “declinações” da representação da catástrofe seguem vontades e desejos dos *stakeholders*, os quais não somente dão diretrizes para construir a narrativa na base de determinadas seleções de materiais. Para Assman (2011), enquanto o local da catástrofe se estabiliza por meio da história que se conta sobre ele, e que mesmo sustenta e torna verídica uma testemunha que acompanha a narrativa, o local traumático marca a memória indizível pela razão, o fim: “O lugar traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância” (ASSMAN, 2011, p. 350).

Exemplar, nesse sentido, é o Memorial representado pelo campo de concentração e de extermínio de Auschwitz/Birkenau, na Polônia, e a diátribe que envolveu o Memorial italiano, obra encomendada pela Associação Nacional dos Ex-deportados ao arquiteto Lodovico Barbiano de Belgiojoso (ativo, entre 1933 e 1936, com Pietro Maria Bardi, entre outros, na revista *Quadrante*). O arquiteto Belgiojoso, de família nobre, inscrito no partido fascista, foi extremamente ativo nos fóruns de discussão sobre o modernismo arquitetônico da época. Em 1936, ano em que foram promulgadas as leis raciais na Itália, o arquiteto Belgiojoso recusou-se a renovar sua inscrição no partido fascista e aproximou-se do movimento antifascista *Giustizia e*

Libertá.² Belgiojoso, capturado em 1944, foi deportado como prisioneiro político para o campo de concentração de Mathausen, de onde foi libertado pelas tropas aliadas.

O Memorial foi inaugurado em 1980 no bloco 21 do ex-dormitório do campo de extermínio de Auschwitz. Entre seus idealizadores, está o escritor Primo Levi, autor das palavras escritas para o visitante, que inspiraram a própria obra.³

A questão é que, desde 2008, a obra foi fechada pela direção do Museu de Auschwitz/Birkenau, que a considerou destoante das outras instalações, dispositivos de natureza mais didática e documentária. A obra do bloco 21, que tinha como finalidade de “impedir que a obra dos assassinos coincida exatamente com o memorial de suas vítimas, como em Auschwitz, onde foi culpadamente desmantelado [...] o belíssimo memorial italiano em espiral [...]” (ZEVI, 2014, p. 161, tradução nossa), merece ser ilustrada para entender que a escolha narrativa da linguagem artística foi a representação considerada adequada pelos ex-deportados, que vivenciaram aquela catástrofe que precisava se tornar memória.

Depois de ler as palavras de Primo Levi, o visitante caminhava por 80 metros ao longo de uma passarela moldada como trilhos de trem, dentro de um “túnel” de tecido, interrompido por aberturas que deixavam ver os outros blocos do *lager* (campo de concentração e de extermínio). Dentro do túnel, acompanhando a trajetória entre as imagens pintadas em seu interior, tocava a trilha sonora dessa descida ao Inferno.⁴ A obra, pioneira da linguagem multimídia, devia trazer à consciência o pesadelo dos deportados, dividido entre a angústia de uma morte quase certa e a tênue esperança da sobrevivência. As imagens se dispõem para contar o caminho que levou à catástrofe: símbolos e rostos ilustram a tomada de poder do fascismo, as lutas operárias, a Guerra Civil Espanhola, os tratados com Hitler, as leis raciais, a entrada em guerra, a luta antifascista, as deportações raciais e políticas, a libertação por parte dos aliados, até a abertura final.

Nesse ambiente, está presente pouco material escrito e muitas sugestões originadas pelo desejo dos idealizadores de explicar a experiência das deportações como foram vividas por um país aliado aos alemães. É por isso que a instalação não se concentra na experiência do *lager*, mas sobre as razões da catástrofe, enraizada na própria concepção fascista. Voltamos a repetir que a instalação foi realizada por ex-deportados de origem política antifascista, sem distinção entre matrizes liberais ou comunistas: é preciso sublinhar esse caráter da instalação, para compreender que na arquitetura da catástrofe (representada pelos campos de extermínio e, em seguida, pelo Memorial e Museu de Auschwitz/Birkenau), havia atores diversos daqueles de um filme do bem que derrota o mal. O Memorial italiano carregava símbolos que remetiam ao comunismo, em um lugar da memória situado na Polônia, onde o comunismo foi posto fora da lei e onde, em 1991, na cidade de Poznan “é inaugurado um museu dedicado ao anticomunismo, baseado na documentação da luta contra o comunismo” (VERCELLONI, 2007, p. 260, tradução nossa).

² Trata-se de uma das organizações antifascistas de matriz liberal e não comunista que participaram do Comitê de Libertação Nacional. No caso da resistência italiana, intelectuais como Beppe Fenoglio, Leone Ginzburg, Giulio Einaudi, entre outros, foram antifascistas liberais.

³ Disponível em: <www.deportati.it/lager/alvisitatore.html>.

⁴ *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, para vozes e fita magnética, composição de Luigi Nono. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-zIUbwaMCo>>.

O rosto de Gramsci, a foice e martelo, o Exército Vermelho (que literalmente, abriu os portões do campo em 1945) se tornaram símbolos indesejáveis para o Museu, que se propõe a representar a catástrofe do século XX. O fato de o comunismo ter desempenhado um papel determinante entre os grandes antagonistas dos fascismos tornou-se irrelevante. A exclusão dessa instalação se torna negação da memória da deportação, na medida em que os campos de concentração se alimentaram de presos políticos comunistas. De um ponto de vista propriamente museológico, o pecado é ainda mais grave e joga uma luz perigosa sobre a representação da catástrofe: a decisão de fechar a instalação porque pouco didática ou por ferir os sentimentos anticomunistas leva a não atribuir à própria instalação um papel na história das concepções memoriais do lugar desde sua fundação. Assim, em Auschwitz, observa-se um princípio de “seleção” entre as vítimas, negando a parte delas o direito a serem lembradas. Escolhas de narrativa, escolha de linguagens, uso político da memória.

A lógica, o discurso racional e didático, busca erradicar o fim, eliminar a catástrofe do indizível. Com efeitos paradoxais. No verão de 2015, pelas altas temperaturas que dificultavam as visitas turísticas, a direção do Memorial de Auschwitz encontrou uma solução: instalou umas fileiras de chuveiros com os quais os visitantes podiam se refrescar. Uma escolha macabra, para um lugar destinado a lembrar de como se aplicou cientificamente um extermínio. Nesse mesmo lugar, o Memorial do Bloco 21, isso é, algo elaborado utilizando linguagens que decorrem dos debates estéticos e artísticos, é considerado uma linguagem não idônea para a “manutenção” da memória. É nesse sentido que uma releitura de Warburg se torna um dos elementos-chave para uma discussão sobre as linguagens que encenam a memória, pois permite reconhecer o uso de documentos como monumentos e de monumentos como documentos sem que a linguagem que investe a “intenção” (de documento ou de objeto artístico) seja colocada em pauta.

Ambas as linguagens convivem na representação, pois ambas permitem a recuperação da memória. O que se observa é a construção, muitas vezes, de uma falsa oposição entre as duas linguagens e a exclusão da linguagem e do arranjo artísticos como menos válidos para essas representações.

ARQUIVO-ARTE-MEDIAÇÃO

No dia 27 de junho de 1980, um avião DC-9 da companhia Itavia decolou de Bolonha às 20h08, com destinação a Palermo, chegada prevista por volta das 21h. Depois de um contato às 20h58, o avião desaparece e, às 21h25 iniciaram-se os protocolos de busca. A bordo do avião estavam 81 pessoas. Com o raiar do dia, nas áreas de busca foram individuados os primeiros objetos e corpos, que, no final das operações, somaram somente 34. As primeiras hipóteses levantadas apontavam falhas técnicas, mecânicas, ou até uma bomba a bordo. Nenhum avanço nas hipóteses foi feito até 1986, quando uma reportagem jornalística apontou que o avião fora vítima de alguma ação militar, provocando uma mobilização política e intelectual que pediu ao presidente da República esclarecimento de fatos de alguma ação militar em tempos de paz. Em 1988, pela morosidade das instituições, constituiu-se a Associação dos Parentes das Vítimas: a falta de qualquer resposta já alcançava as proporções de um escândalo.

Foram assim recuperados 96% dos destroços do avião, depositados a uma profundidade de 3.700 metros, e os fatos passam a ser objeto de investigações tanto de uma comissão parlamentar de inquérito como de inquérito judicial, e, em 1989,

ambas chegaram à conclusão de que houve ocultação de documentos por parte dos militares. Em 1992 os vértices da aeronáutica foram incriminados com a acusação de alta traição.

Dezoito anos depois do acontecimento, em 1999, uma sentença estabeleceu que o acidente ocorreu por causa de uma ação militar de interceptação: a queda do avião fora provocada por um míssil disparado durante um conflito militar nos céus do Mediterrâneo. Dessa maneira, foi estabelecida uma responsabilidade pública do Estado, omissa e conivente com segredos militares envolvendo ações de guerra em tempos de paz.

Lembramos que, em 1981, a Europa encontrava-se em plena Guerra Fria e que havia problemas ligados à participação da Líbia em ações de terrorismo internacional.

Após a recuperação da carcaça do avião, o inquérito valeu-se de sua remontagem em um hangar, em volta de um suporte metálico. Em 2007, os destroços foram transferidos para o local escolhido para ser um museu em Bolonha, integrando o sistema museal da prefeitura da cidade. Apesar de ter sido oficialmente estabelecida a verdade ligada à queda do avião, isto é, sua causa foi um míssil disparado naquela noite, não foi estabelecida a dinâmica da ação, nem os envolvidos. Com base nisso, em 2008 o judiciário italiano reabriu o inquérito.

O museu encena, na sua parte central, o arquivo como ele é, de maneira clara: cada peça, fragmento encontrado foi pacientemente encaixado no seu lugar, em uma grade metálica. Cada peça é um documento que constitui esse arquivo, que compõe o processo, cada uma ao lado de um buraco se une à outra. Não se trata somente de uma metáfora, que se torna evidente pelo tamanho, de um arquivo que, ao longo dos anos, foi se constituindo, entre mentiras e omissões. Cada peça de metal é, literalmente, um documento desse arquivo, o conjunto dessas peças são um fascículo, com suas faltas e perdas ao lado das evidências. Cada documento em metal se torna visível, torna visível um fato e seus silêncios. O arquivo, ou uma parte dele, é exposto como parte essencial da narrativa que o conjunto do museu quer relatar. O corpo do avião, um *puzzle* de fragmentos reunidos de maneira cuidadosa, baseando-se nas características técnicas específicas do modelo do avião, não apresenta erros. Esse arquivo é ordenado, cada documento presente está no seu lugar de origem. Faltam muitos documentos, muitas partes, o interior do avião é oco. Esse é, porém, somente um arquivo que se revela de maneira “gigante”, “evidente”, nas presenças e lacunas. Com esse arquivo nas mãos, ao lado das gravações militares que, aos poucos, foram aparecendo, estabelecem-se verdades, em uma batalha entre o poder e as omissões do Estado e as famílias das vítimas, entre a sociedade civil que precisa saber o que aconteceu, encontrar os responsáveis. Ao lado da exposição da carcaça do avião, arquivo público – no sentido mais amplo possível –, encontram-se grandes caixas-pretas fechadas. Novamente, há um sentido metafórico, relativo à caixa-preta do avião. Um segundo sentido, porém, se constrói: nessas caixas, o olhar do público não pode penetrar. É outro aspecto do arquivo, que aqui é exposto, ainda que fechado. De fato, o que está contido nas caixas não é segredo e, nesse caso também, comprova – ou comprovou – alguma coisa: identidades, por exemplo.

Trata-se de:

Agendas, agenda Snam de 1980, cartas, folhas, talão de cheques, carteiras, materiais Snam Projetos, comprovantes da loteria, caixas de lápis de cor, canetas, revistas, dicionário inglês-italiano, romances (de Cassola, de Bevilacqua), biografia de Enzo Ferrari por Enzo Biagi, manual de soldadura, ferramentas de trabalho, cabo

elétrico com tomada, luvas, chaves, cintos, óculos, caixas de óculos, guarda-chuva dobrável, câmera fotográfica, películas, rádio portátil, despertador de viagem, tabaco, xícara, copos, talheres de viagem, trousse de banho em tecido, *beauty-case* em plástico, pentes, escovas, tesourinhas, escovas de dentes, pastas de dentes, escova de unhas, *shampoo*, laquê de cabelos, tampões de ouvido, protetores solares, desodorantes, cotonetes, creme de barbear Palmolive, barbeadores, colírio, pó-de-arroz, bobes, *spray* para o mau hálito, *spray* para o nariz, pílulas, esponjas, espelinhos, secador de cabelos, camisinhas, vidrinho “Primizia” de íntimos, máscaras de mergulho, bocais, barbatanas, facas, facas de mergulhador, trajes de mergulho, esteiras de praia, raquete de tênis, estilingue em couro, boneca (BOLTANSKI; SEBASTE; MALOSSO, 2007, p.2, tradução nossa).

Ainda, há roupas e sapatos femininos e masculinos, bolsas e malas. Trata-se dos pertences das vítimas, recuperados do fundo do mar e arquivados, marcas das vidas perdidas, dos indivíduos, dos afazeres cotidianos. Sua existência comprova, na medida do possível, a presença e a ausência dessas vidas. São parte do arquivo gerado e guardado ao longo desse processo, documentos presentes nas caixas, mas não diretamente acessíveis aos olhares. A qualquer momento poderiam ser recuperados para necessidades comprobatórias. A existência, a presença desses objetos é esclarecida pelos panfletos do museu. Ainda assim, essa parte do arquivo é invisível. Esses objetos carregam as identidades dos falecidos, são os fetiches de quem os carregou. Na medida em que nem todas as vítimas foram encontradas, as caixas-pretas representam um “enterro simbólico”, um monumento que afirma a presença das vítimas, mas não desvela suas intimidades. É um arquivo que comprova, mas que pertence ao espaço dos falecidos e de suas famílias.

O público, que está em busca de maiores detalhes documentários, pode ter acesso ao inventário/catálogo fotográfico completo e “classificado” por categorias: tratando-se de um arquivo, os objetos são tratados como documentos, em série. Todas as roupas, todos os calçados, todas as ferramentas de trabalho, todos os objetos de lazer são fotograficamente registrados, sem nomes, sem legendas. São séries de objetos comuns, sem donos, que pertencem a todos nós. Reconhecemos os objetos, e eles nos reconhecem, no anonimato do arquivo. A mediação escolhida procura oferecer ao público a despersonalização de objetos pessoais que se tornam documentos, atos comprobatórios, que seguem uma lógica de catalogação de arquivo, não de museu, em que a identidade dos objetos adquire destaque. Através da representação fotográfica se domina um critério taxonômico útil em um arquivo. Porém, esse critério é proposto nas fotografias, são elas que propõem esse arranjo entre todos os possíveis; de fato, nas caixas-pretas, os objetos não seguem essa ordem. Se as caixas fossem abertas, a partir dos documentos nelas presentes, seria possível escolher outros critérios taxonômicos.

Boltanski oferece essa sequência: avião, caixas e fotografias, nesta ordem (primeiro, é inevitável, percebe-se o avião, depois as caixas e, por último, se realmente quiser adentrar, os documentos fotografados, organizados de forma a oferecer séries). Dessa maneira, coloca em exposição uma parte de arquivo relativo ao massacre de Ústica e, ao mesmo tempo, os problemas que esse arquivo carrega:

- a) A parte de arquivo constituído pelas peças do avião em volta da estrutura de sustentação metálica afirma algo que se coloca em plena vista. Os documentos ordenados são evidências, as ausências também são visíveis.

- b) O público é informado de maneira genérica do conteúdo das caixas: pertences das vítimas. Aos olhos, são apresentadas somente essas embalagens pretas.
- c) Se quiser saber mais sobre o conteúdo, será necessário procurar, folhear um inventário, em que se encontra a representação dos documentos, ordenados por categorias; o critério desse inventário fotográfico é dado, agora, com ele em mão, cada um pode contar uma história. Em sua objetividade de arquivo, os documentos dizem o que lhes permite dizer, dos outros e, ao mesmo tempo, de nós mesmos.

O trabalho de Boltanski no Museu para a Memória de Ústica busca tornar visível quem/o que está ausente. No caso da instalação do museu, o artista opera em um espaço e com materiais sobre os quais não pode intervir de maneira direta (como a carcaça do avião). O artista, porém, realiza uma intervenção no espaço, construindo um percurso – e uma narrativa – de natureza curatorial dentro do espaço. Com seu trabalho, Boltanski converte o conjunto do arquivo representado pelo avião e pelos pertences em evidências legíveis para o público, demonstrando que a recordação é conhecimento na medida em que se constitui a interligação de arquivos que fornecem dados sobre indivíduos e histórias correspondentes. A linguagem cultural de Boltanski permite que os visitantes cruzem histórias pessoais com a história de um processo civil, em cujos arquivos foram deformados e amputados fatos e vidas. Nessa instalação, o tema mediado é o dos corpos ausentes e perdidos, da memória truncada e dos arquivos falhos. A instalação se desenvolve, de fato, em volta de algo que o artista não pode mudar/transformar, isto é, as partes do avião: um arquivo, ainda que incompleto, que possui sua ordem. As caixas-pretas e as fotografias constituem os elementos em que a fronteira entre a evidência e o arquivo torna-se movediça. O fato e os pertences não serem visíveis diretamente, mas somente de forma mediada por um inventário fotográfico que estabelece uma possível ordem dos documentos, propõe aos públicos o desafio da própria ordem da memória de um arquivo, através de uma linguagem artística que desfruta do poder das metáforas visuais e materiais: a noção de caixa-preta pertence ao senso comum, fazendo com que boa parte do público associe essa noção com determinados objetos e conceitos: a caixa-preta de um avião contém respostas, pois é o registro do avião. Por outro lado, a ideia de caixa-preta se relaciona também ao incógnito, ao desconhecido. Nesse caso, os objetos que se sabe estarem contidos, mas que não podem ser vistos. Somente suas representações anônimas, ordenadas por sujeito, em uma série de fotografias, levam o público à percepção de que se trata de objetos que não pertencem a indivíduos específicos, mas a qualquer um de nós. Ao mesmo tempo em que se reconhece o objeto como potencialmente nosso, como em qualquer catálogo de objeto, sua contextualização na trajetória da instalação nos obriga a considerar que se trata de objetos de alguém não identificado como proprietário em lugar nenhum, que caiu no mar há 38 anos atrás.

O percurso oferecido pelo artista através de uma passarela quadrada em volta dos destroços e das caixas, que permite uma visão de 360°, é ladeada por 81 espelhos negros, um para cada vítima, como janelas de um avião enegrecidas por fumaça, na qual o público se vê parcialmente refletido. O espaço é iluminado por 81 lâmpadas, que palpitam seguindo o ritmo de um respiro, até quase apagarem, antes de a luz se intensificar novamente. De cada espelho, ouvem-se gravações, murmúrios de vozes adultas e infantis, confusas umas com as outras. São breves frases, reflexões comuns sobre afazeres, projetos, preocupações e anseios cotidianos que todos

(re)conhecem. Lembretes de que o que/quem está nos espelhos enegrecidos são outros (de) nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do controle e do monopólio da memória social, o poder hegemônico pode se permitir sua própria representação e a dos outros da maneira que mais lhe convém, bem como decidir quais são os comportamentos corretos, quanto deve durar um acontecimento e quais subjetividades têm direito à existência. Da necessidade de abranger a atualidade das imagens-memória decorre a obsessão de registro de tudo que acontece. Ironicamente, os dispositivos em “tempo real” levam a acreditar que vivemos e comunicamos uma realidade imediata. Porém, os dispositivos utilizados constituem a realidade por um processo bastante complexo de mediações, por montagens que fragmentam, desarticulam e reorganizam nas formas de isolamentos artificiais e falsas identidades.

Apesar disso, não se trata de uma subtração do real:

A instituição do real através de sua representação, ou até a fabricação do fato através de sua narração midiática, incorpora a obrigação à própria fonte não como dado de experiência entre outros, mas como condição *a priori* de toda transmissão de experiência possível (DEBRAY, 1994, p. 162, tradução nossa).

O fundamento da memória é, assim, um circuito de criação, preservação, percepção e lembrança, sem algo realmente atual. Tudo está sempre em um plano de imagens intrinsecamente virtuais, de maneira que se o passado e o presente se esvaem, a imagem virtual do passado preserva e é preservada não enquanto algo que advém da percepção, mas si, que com ela convive, é contemporânea a ela. Com efeito, é na repetição que a memória transforma o real em possível, e o possível em real, devolvendo ao passado suas possibilidades.

Observamos, então, a necessidade de uma crítica dos mecanismos que geram a ilusão da memória enquanto espaço aberto, sem códigos fixados, alheio às hierarquias preestabelecidas e às hegemonias de poder.

Muitos questionamentos precisam ser respondidos ainda: nesse regime de mercado ainda é possível isolar um campo de conhecimento privilegiado da transmissão do poder, um modelo específico que se destaca de todos os outros que nos investem cotidianamente? Pode se encontrar alguma conexão, de um ponto de vista de dominação e subjeção, entre produção e circulação de documentos sobre um desastre e aquele sobre, por exemplo, um jogo de futebol? Longe de expressarmos julgamentos morais sobre a eliminação das fronteiras entre o que pode e o que não pode ser conhecido, é possível, ainda, orientar uma leitura de tipo epistemológico sobre a relação entre conhecimento e poder? De fato, se considerarmos que não é mais possível distinguir entre as várias categorias de conhecimentos em sua capacidade de capturar, moldar e orientar o social, isso se deve à economia da informação, enquanto forma totalitária do capitalismo, ter centralizado no trabalho a linguagem, as atitudes relacionais, as atividades cognitivas e a comunicação, no âmago do processo produtivo. A tarefa das imagens e narrativas da memória parece se tornar a de revelar o caráter mediatizado da história. De um lado, revelar aquilo que a mídia corporativa, enquanto agente central do autoritarismo político, esconde ou subtrai da vista. Do outro, apropriar-se da expropriação violenta da experiência:

produzir, portanto, a história e torná-la visível. As políticas da memória, portanto, respondem ao monopólio da aparência neoliberal.

Artigo recebido em 09/07/2018 e aprovado em 04/10/2018.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Il futuro come fatto culturale*. Milano: Raffaele Cortina, 2014.
- ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.
- BAUMAN, Zigmunt. *Vida a crédito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*. Torino: Einaudi, 1966.
- BERARDI, Franco. *La fabbrica dell'infelicità: new economy e movimento del cognitariato*. Roma: Derive Approdi, 2001.
- BLAIR, Anne. Bibliotecas portáteis: as coletâneas de lugares-comuns na Renascença tardia. Em: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- BOLTANSKI, Christian; SEBASTE, Beppe e MALOSSO, Fabio. *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870*. Bologna: Museo per la Memoria di Ustica, [2007?].
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- DEBORD, Guy. *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*. Milano: Sugarco, 1990.
- DEBRAY, Régis. *Lo stato seduttore: le rivoluzioni mediologiche del potere*. Roma: Sísifo, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Costruire la durata*. In: NANCY, Jean-Luc; DIDI-HUBERMAN, Georges; HEINICH, Nathalie (Org.). *Del contemporaneo: saggi su arte e tempo*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- HARDT Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. São Paulo: Record, 2001.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LEVI, Primo. *Al visitatore*. 2005. Disponível em: <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/levi/levi.pdf>>.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- PATEL, Raj. *Il valore delle cose e le illusioni del capitalismo*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VERCELLONI, Virgilio. *Cronologia del museo*. Milano: Jaca Book, 2007.
- WARBURG, Aby. *L'atlas Mnemosyne*. Paris: L'Ecarquillé/INHA, 2012.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

ZEVI, Adachiara. *Monumenti per difetto: dalle Fosse Ardeatine alle pietre d’inciampo*. Roma: Donzelli, 2014.