

As máscaras do testemunho: literatização, trauma e violência no romance e no cinema pós-64.

Prof. M. Sc. Augusto Sarmiento-Pantoja – UFPA

Resumo:

Esta proposta prevê uma análise de diversas formas do testemunho na literatura e no cinema pós-64, entre eles os problemas decorrentes da literalização, sua potencialidade criadora diante do trauma, gerados por eventos violentos sofridos durante as ditaduras militares na América Latina, em destaque o Brasil e a Argentina. Nesta análise, apresentaremos considerações sobre o romance "Batismo de Sangue" (1982) de Frei Betto e filme argentino "La historia oficial" de Luis Puenzo.

Palavras-chave: Testemunho, Literalização. Trauma. Violência.

Imagem e Memória do Testemunho

Gilles Deleuze em *The Moviment-Image* aponta uma dupla leitura sobre o paroxismo de representações das imagens, para ele uma imagem ora pode ser exatamente aquilo que se deseja representar, ora a interpretação dada sobre esta imagem está alicerçada pelo nível de reflexão sobre tal imagem.

Let us start from an example which is not a face: a clock which is presented to us in close-up several times. Such an image does indeed have two poles. On the one hand it has hands moved by micro-movements, at least virtual ones, even if we are only shown once, or several times at long intervals: the hands necessarily form part of an *intensive series* which marks an ascent towards... or tends towards a critical instant, prepares a paroxysm. On the other hand it has a face as receptive immobile surface, receptive plate of inscription, impassive suspense: it is a *reflecting and reflected unity*.

“Vamos começar a partir de um exemplo que para nós não seria somente de um rosto: observemos um relógio apresentado por imagens em close-up em diversos momentos. Tal imagem, de fato, tem dois pólos de análise. Por um lado, observamos as mãos movidas por micro-movimentos, pelo menos virtuais, mesmo que elas sejam mostradas uma só vez, ou várias vezes, em intervalos de tempo: as mãos fazem necessariamente parte de uma *série intensiva* que marca uma ascensão, de um rumo ... ou tende no sentido de um instante crítico, que prepara um paroxismo. Por outro lado ele tem um rosto como superfície receptiva imóvel, placa receptiva de inscrição, suspense impassível: é uma unidade que *reflete e é refletida*.”¹ (DELEUZE, 1986, p. 87)

A sociedade da imagem, em que estamos imersos, não permite que tenhamos

1 Tradução livre e grifos do autor.

condições de acreditar que a imagem está diretamente ligada à verdade ao que se enxerga. Isso porque durante muito tempo esta ilusão monolítica sobre a imagem fora uma constante, mas com o passar do tempo e o desenvolvimento de diversas técnicas de tratamento e de produção de imagens, deixamos pouco a pouco a ilusão de que uma imagem representa a verdade dos fatos, daí a necessidade de utilizarmos peritos para caracterizar a originalidade e autenticidade das imagens. Não somos, no geral, esses peritos capazes de garantir o teor de verdade das imagens, por isso, a reflexão sobre tudo o que se vê deve estar pautada por um constante e impassível questionamento da imagem e de suas verdades construídas.

O prolixismo ao qual Bergson (apud DELEUZE, 2005, p. 31, 32) se refere é entendido pelo fato de “nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas”. Deleuze considera, assim como Bergson, que há limitações de percepção de uma imagem, pois conseguimos abstrair somente os clichês das imagens, o que facilmente é identificável “porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo que há na imagem, porque ela é feita para isso (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem).” (DELEUZE, 2005, p. 32)

E. H. Gombrich de outro lado considera que existe na leitura das imagens a percepção dos estereótipos dessa imagem. Claro que o contexto apresentado por Gombrich está ligado ao da comparação entre imagens de uma mesma cena ou cenário, mas acreditamos que há semelhança com a leitura de Deleuze, pois tanto na comparação entre as imagens quanto na recepção de uma única imagem, entendemos que não há uma semelhança objetiva, mas trata-se de um estereótipo adaptado ou de um clichê da imagem, posto que a apreciação da arte ou aquilo “que chamamos de ‘ver’ é condicionado por hábitos e expectativas”. Neste sentido,

Se toda a arte é conceitual então a questão é simples. Porque os conceitos, como as pinturas não podem ser verdadeiros ou falsos. Podem ser mais ou menos à formação de descrições. As palavras de uma língua, como as fórmulas pictóricas, destacam do fluxo dos acontecimentos umas poucas indicações que nos permitem orientar os nossos parceiros naquele jogo das ‘Vinte Perguntas’ em que estamos empenhados. Onde as necessidades dos usuários são semelhantes, as indicações que são como postes de sinalização parecem corresponder-se. (GOMBRICH, 2007, 77)

Neste sentido a imagem e a memória estão em pé de igualdade, uma vez que

encontramos na memória esse prolixismo claro encontrado na imagem e na arte, que sobreleva as incertezas dispostas na mente, principalmente, por que as lembranças surgem “como raios, iluminações que são despertadas pelo nosso espaço/presente imediato” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 410-411), como uma espécie de “placa fotográfica da recordação”. Neste sentido, colaboramos com essa análise a medida que compreendemos que as imagens ficam cristalizadas na memória, o que não significa que essas imagens cristalizadas sejam a expressão da verdade, isso porque, o que temos são apenas as “ruínas da memória, em partes soterradas, [que] guardam o esquecido, que choca aquele que recorda com o segredo que ele (isto é, o esquecido) encerrava” (Ibidem).

A imprecisão da memória está ligada a imprecisão da imagem, pois existem inúmeras variáveis para o desenvolvimento de uma leitura, entre elas a violência e o trauma. Categorias que tratarem aqui, mas elas não são as únicas capazes de produzir os efeitos de ausência e de impossibilidade de remissão da memória, o que dificultará o testemunho de violência sofrida.

As Máscaras do Testemunho

A narrativa de testemunho decorre de um grande embate epistemológico sobre a certeza dos fatos, daí a presença de duas formas de narrador um *superstes* entendido como aquele responsável por um depoimento marcado pela experiência direta com os eventos violentos e traumáticos pelo qual passaram, o caracteriza esse testemunho como uma verdade de vozes anteriormente caladas pela impossibilidade de narrar o fato traumático mensurado pela dor de uma memória encoberta; um segundo narrador seria *testis*, que é apresentado por Seligmann-Silva como o terceiro, que está de fora, desse modo, capaz de narrar de maneira factual, mesmo que seu testemunho seja indireto, porém, sem o peso das experiências violentas sofrida por outrem. Este testemunho por estar relacionado aquele que vê e ouve, teríamos nele a capacidade de elucidar os vagos de memória constituídos como resultado da violência e do trauma de um narrador *superstes*.

Esta dificuldade de exatidão da narrativa testemunhal causa um embate sobre os estatutos de verdades que a sociedade contemporânea tende a prezar. No entanto, sabemos que foi esta mesma contemporaneidade que desmistifica a noção de verdade indubitável e traz consigo percursos que sistematizam pluralmente e transforma a

verdade em verdades. Essa pluralidade que consideramos as máscaras do testemunho, uma vez que a impossibilidade de desvendar o verdadeiro testemunho de um fato faz com que encontremos um certo encobrimento de uma ou outra verdade pelo uso de diversas máscaras, que seriam as intenções de leitura ou a impossibilidade de uma leitura das imagens.

Violência e a impossibilidade de literalizar

Uma questão determinante sobre a violência é seu entrecruzamento com história, principalmente aos eventos de guerras e revoluções, que na “era dos extremos” (HOBBSAWM, 1995) verificarmos uma espécie de necessidade da guerra e da revolução para desmascarar a violência, pois é nas situações de extremo que a sociedade passa a compreender o quanto é vergonhosa e cotidiana a violência produzida em seu tempo.

Mas de que forma as obras da literatura e do cinema ditatorial pós-64 embebem de uma violência histórica? Hanna Arendt, em *Da violência*, analisa essa relação associando-as da seguinte forma:

Ser a violência a parteira da História significa que as forças ocultas do desenvolvimento da produtividade humana, na medida em que dependem da ação humana livre e consciente, somente vêm à luz através de guerras e revoluções (...) nestes períodos violentos a História mostra sua autêntica face e dissipa a névoa de mera conversa ideológica e hipócrita. Novamente, o desafio à tradição é evidente. A violência é, tradicionalmente, a *última ratio* nas relações entre nações e, das ações domésticas, a mais vergonhosa, sendo considerada sempre a característica saliente da tirania. ARENDT (2001, P. 49)

Arendt observa a violência associada “a *última ratio* nas relações entre nações”, porém não descarta a violência cotidiana, doméstica das ações internas a um país, a um grupo social, a uma família. O caminho é interessante e capaz de dar conta da vazão às cenas de violência e expressa muito bem os conflitos de inúmeras obras que recuperam ou buscam dar forma a cena traumática. Esse processo de constituição de significado visual e literário pode ser entendido sob uma dinâmica performática, que tem o intuito de “literalizar” as experiências violentas sofridas pelo narrador *superste*, como analisa Márcio Seligmann-Silva. Além disso, este autor nos traz Halbwachs e Benjamin para consolidar essa dificuldade de narrar histórias:

Tanto para Benjamin como para Halbwachs, o preceito historicista da restituição e representação total do passado deve ser posto de lado. Graças ao conceito de memória, eles trabalham não no campo da

representação, mas sim da *apresentação* enquanto construção a partir do *presente*. "A lembrança", afirma Halbwachs, "é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além *disso*, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada". Benjamin, por sua vez, afirma que o historiador materialista - ou seja, anti-historicista - deve visar a construção de uma *montagem*: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço. (2003, p.70)

Toda essa dificuldade de narrar, produzindo uma espécie de *montagem* ou *collage* que dificulta o sobrevivente da violência e do horror literalizar sua dor por meio do testemunho, pois possuem memórias estilhaçadas. Fragmentos demarcatórios desta violência recuperados pela literatura são descritos, nas páginas da narrativa de testemunho "Batismo de Sangue" de Frei Betto, conquanto as cenas de tortura hiperrealista:

Fernando não respondeu. Fios desencapados foram ligados em seu corpo e a corrente elétrica inoculada nos músculos, qual serpente mortífera desenrolando-se nas entranhas. As pontas dos fios prendiam-se as extremidades das mãos e dos pés. Rodavam a manivela do telefone de campanha, o corpo do prisioneiro estremece em espasmos e dores. Multiplicavam-se as perguntas e, ante as negativas, as sentinelas do arbítrio aumentavam o ritmo da tortura. Despejavam baldes d'água no copo da vítima, a fim de torná-lo mais sensível à intensidade das descargas elétricas. (BETTO, 1982, p. 175)

O jovem, o garoto, o novato, será sempre uma das denominações do medo intenso que existe entre os militantes mais experientes, uma vez que por muito tempo as diversas derrotas sofridas pela resistência à ditadura e aos movimentos de oposição políticas estariam ligadas diretamente a uma juventude incapaz de resistir à dor e ao sofrimento da tortura, como na passagem de Frei Betto descrevendo quão cruel foram as investidas contra o jovem dominicano Frei Tito:

Nele a tortura não foi apenas um método para se obterem confissões ou informações, como é hábito nos cárceres administrados pelos homens formados pelo serviço de inteligência norte-americano. Nem consistiu numa espécie de vingança, de castigo que se aplica ao marginal derrotado nas disputas que o crime estabelece entre ele e a polícia. Tito foi sangrado na carne até que a dor e o pânico atingissem o âmago de sua alma. Como fiéis guardiães (sic) de um sistema iníquo, delegados e militares esvaziaram a humanidade do jovem dominicano. (BETTO, 2001, p. 289)

O discurso regurgitado sobre a juventude, sua inconsciência e sua inconsequência, mesmo que diversos depoimentos de sobreviventes deixam claro sua segurança e lucidez em relação à luta armada, como é caso do testemunho de

Destruíram-lhe o universo psíquico, roubaram-lhe a paz, inocularam em sua subjetividade o veneno do medo e da angústia, profanaram seus signos religiosos, fizeram-no órfão de sua própria loucura. Viraram-no pelo avesso. Como uma fruta madura, ele foi sugado até que restasse apenas o bagaço triturado. Deixaram-no sobreviver para que experimentasse o horror de si mesmo. Dentro dele alojaram-se torturadores cujas vozes infernais ecoavam pela boca da legião de fantasmas. Sua consciência derreteu-se sob a pressão do delírio que, emergindo dos corredores profundos do inconsciente, reboavam terríveis ameaças. Sua interioridade foi devassada como o lar sem portas e janelas exposto a ventania que traz a tempestade, a neblina e, por fim, a noite implacável. (BETTO, 2001, p 289)

Em “La História Oficial”, direção de Luis Puenzo (1985), características centrais da narrativa do trauma se fazem presentes: a literalização e a fragmentação. A primeira “consiste na incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas”. Em termos psicanalíticos podemos entendê-la quando “nos recordamos da pessoa traumatizada como alguém que porta uma recordação exata do momento do choque é dominada por essas imagens que sempre reaparecem diante dela de modo mecânico, involuntário.” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 123). Vejamos como essa incapacidade de traduzir o trauma se dá em “La História Oficial”:



Cena 1: La Historia Oficial – Testemunho 1



Cena 2: La História Oficial – Testemunho 2

As cenas dispostas trazem à tona a dificuldade de Ana (primeiro plano), militante política retornando do exílio, de expressar episódios de tortura sofridos nos porões da ditadura argentina. Para Ana a imprecisão da memória relatada, reflete o que de outro modo Seligmann-Silva considera ser a fragmentação do discurso em que encontramos “a incapacidade de incorporar em uma cadeia contínua as imagens acríbicas que

também marca a memória dos traumatizados (...) momentos encapsulados ou enterrados em uma cripta” (Ibidem, p. 123-124).



Cena 3: “La História Oficial” – Shade

Ana expressa bem esse estágio críptico relatado por Seligmann-Silva, isso porque devemos entender o testemunho como sendo “o momento de reunir os fragmentos dando um nexos e um com-texto aos mesmos” (idem, p. 124), no entanto, a dificuldade de reunir tais fragmentos faz do testemunho um *shade*, determinador da condição sofrida do ser traumatizado, que possui dificuldade de relatar o evento traumático, pela dor da violência.

A violência, nas obras não fica nada a dever, pois tanto as obras literárias quanto as cinematográficas expressam perfeitamente essa face da sociedade que ora veste a toga do autoritarismo dentro de suas casas ora estão nas salas de torturas, ambas colocadas nos porões do esquecimento como ocorre na sequência abaixo de “La História Oficial”:



Cena 4: “La Historia Oficial” – Violência 1



Cena 5: “La Historia Oficial” – Violência 2



Cena 6: “La Historia Oficial” – Violência 3

Nesse sentido, as aproximações entre os eventos violentos e os instrumentos culturais da sociedade civil direcionam nossa sociedade a viver uma era do testemunho, uma vez que cada situação violenta será descrita segundo interesses das instâncias do poder, desencadeando a resistência aos discursos oficiais, expressos pela proliferação de textos que narram inúmeros eventos do sofrimento e da dor, providencialmente ocultadas das narrativas oficiais, como ocorre no desfecho de “La Historia Oficial”:



Cena 7: “La História Oficial” – Não me Lembro

O teor de denúncia da violência se sobre as crianças que foram retiradas do convívio de seus pais militantes ou de suas famílias é expresso por uma cena que demarca a manutenção do *status quo* da sociedade diante da ditadura, pois para a narrativa fílmica se instala uma “terra do não me lembro”, que irá fazer com que todos não esqueçam “La Historia Oficial”, em um estágio de conciliação entre o agressor e a agredida, tal qual ocorre com a sociedade latino-americana, fazendo com que os fatos não venham à tona e sociedade seja instruída a não lembrar e até mesmo negar a violência.

Referências

BETTO, Frei. Batismo de Sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella. Rio de Janeiro: Rocco, 2006
DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de estado. Revista Lua Nova, nº 62, São Paulo: CEDEC, 2004. p. 45-68. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/%0D/ln/n62/a04n62.pdf>. Acesso, 01/05/2011.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: The moviment-image. Mineapolis: University of Minnessota Press, 1986.

_____. Cinema II: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GOMBRICH, E. H. A arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HOBSBAWM, Eric. Era dos Extremos: o breve século XX : 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita ; revisão técnica Maria Célia Paoli- — São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

MICHAUD, Yves. A violência. São Paulo: Ática, 1989.

PALBART, Peter Pal. Cinema e Holocausto. In. NESTROVSKI, Artur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). Catástrofe e Representação. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Revista Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008. p.65 – 82.

_____. O Local do Testemunho. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 2, n. 1, jan./jun. 2010, p. 3-20.

_____. Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: letras n 22 (Literatura e Autoritarismo), janeiro/junho 2001. Pp. 121-130. Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria. Letras: Santa Maria, v. 22, p. 121-130, 2002.