



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MARÍLIA FORNAZIERI SCARABELLO

**O desafio ao esquecimento do outro na arte contemporânea: Oscar
Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha**

***The challenge of oblivion of the other in contemporary art: Oscar
Muñoz, Rosângela Rennó and Lais Myrrha***

CAMPINAS
2018

MARÍLIA FORNAZIERI SCARABELLO

O desafio ao esquecimento do outro na arte contemporânea: Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha

The challenge of oblivion of the other in contemporary art: Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts

ORIENTADORA DRA. MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA MARÍLIA FORNAZIERI SCARABELLO, E ORIENTADO PELA PROF. DRA. MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES.

CAMPINAS
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Scarabello, Marília Fornazieri, 1982-
Sca71d O desafio ao esquecimento do outro na arte contemporânea : Oscar
Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha / Marília Fornazieri Scarabello. –
Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Maria José de Azevedo Marcondes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Memória coletiva na arte. 2. Arte contemporânea - Séc. XXI. 3.
Arquitetura moderna - Séc. XX. 4. Fotografia. 5. Arquivos. I. Marcondes, Maria
José de Azevedo, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The challenge of oblivion of the other in contemporary art : Oscar
Muñoz, Rosângela Rennó and Lais Myrrha

Palavras-chave em inglês:

Collective memory in art
Contemporary art - 21th century
Architecture, Modern - 20th century
Photography
Archives

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria José de Azevedo Marcondes [Orientador]
Ivanir Cozeniosque Silva
Fábio Lopes de Souza Santos

Data de defesa: 29-11-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MARÍLIA FORNAZIERI SCARABELLO

ORIENTADORA: MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES
2. PROFA. DRA. IVANIR COZENIOSQUE SILVA
3. PROF. DR. FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 29.11.2018

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Agradeço à minha orientadora Profa. Maria José de Azevedo Marcondes, pelo suporte, paciência e por todo o conhecimento compartilhado durante o processo de pesquisa e escrita deste trabalho. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do IA/ UNICAMP por toda a atenção e atendimento prestado. Aos docentes presentes em minhas bancas de qualificação e defesa, por seus apontamentos e troca de conhecimento.

Às artistas Lais Myrrha e Rosângela Rennó, que gentilmente me cederam materiais para pesquisa, assim como parte de seus tempos para esclarecimentos de dúvidas sobre suas produções. À Sicardi Gallery, pelo envio de materiais sobre a produção de Oscar Muñoz e disponibilidade em me auxiliar com esta pesquisa.

E finalmente, ao Cadu, por estar sempre por perto.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado se concentra em estudar os trabalhos dos artistas latino-americanos Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha, a partir das similaridades entre suas poéticas no que diz respeito ao conceito de memória coletiva, lugares de memória, da dialética da lembrança e do esquecimento, propondo-se também a entender de que forma estes trabalhos colaboram para a aparição do outro ou reforçam seu desaparecimento e de que maneira estes trabalhos provocam um olhar que além de superar a apatia, encorajando a não indiferença, geram uma espécie de estranhamento, por abordarem a questão da morte e conseqüentemente da finitude humana. É importante também para este trabalho entender e analisar as poéticas visuais dos três artistas a partir do aspecto da apropriação de imagens presente dentro de seus processos de criação.

Palavras-chave:

Memória coletiva na arte. Arte contemporânea- Séc. XXI. Arquitetura Moderna- Séc. XX. Fotografia. Arquivos.

ABSTRACT

This dissertation concentrates on studying the works of Latin American artists Oscar Muñoz, Rosângela Rennó and Lais Myrrha, from the similarities among their poetics regarding the concept of collective memory, places of memory, the dialectic of memory and of oblivion, also proposing to understand how these works collaborate for the appearance of the other or reinforce their disappearance and in what way these works provoke a look that beyond surpassing apathy, encouraging non-indifference, generate a kind of estrangement, for addressing the question of death and consequently of human finitude. It is also important for this work to understand and analyze the visual poetics of the three artists from the point of the appropriation of images present within their creation processes.

Keywords: Collective memory in art. Contemporary art- 21st century. Modern Architecture- 20th century. Photography. Archives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Oscar Muñoz. Imagem da obra <i>Cortinas de banho</i> , 1985-1986. Serigrafia.....	48
Figura 2 - Oscar Muñoz. Imagem da obra <i>Narcisos</i> , 1995-2011. Tela serigráfica com pó de carvão e papel depositados sobre água em caixa de acrílico.....	49
Figura 3 - Oscar Muñoz. Detalhe da obra <i>Narcisos secos</i> , Ed. 3/3, 1999. Pó de carvão sobre acrílico, 9 peças. Sicardi Ayers Bacino, Houston, TX.....	50
Figura 4 - Oscar Muñoz. Vista da instalação <i>Narcisos secos</i> , 2010. Sicardi Ayers Bacino, Houston, TX.....	51
Figura 5 - Oscar Muñoz. Frames do trabalho <i>línea del destino</i> , 2006.....	52
Figura 6 - Rosângela Rennó. Imagem do trabalho <i>Cicatriz</i> , 1996. Dezoito fotografias e doze textos esculpido em gesso acartonado.....	65
Figura 7 - Rosângela Rennó. Detalhe do trabalho <i>Cicatriz</i> , 1996. Dezoito fotografias e doze textos esculpido em gesso acartonado.....	65
Figura 8 - Rosângela Rennó. Imagem do trabalho <i>Vulgo</i> , 1998. Fotografia.	68
Figura 9 - Rosângela Rennó. Imagem do trabalho <i>Vulgo</i> , 1998. Fotografia.....	69
Figura 10 - Rosângela Rennó. Imagem do trabalho <i>Vulgo/Texto</i> , 1998. Projeção em vídeo.....	69
Figura 11 - Rosângela Rennó. Imagem do trabalho <i>Vulgo</i> , 2009. Fotografias e projeção em vídeo. Museo Tamayo, Cidade do México.....	71
Figura 12 - Lais Myrrha. Imagens do trabalho <i>Memorial do Esquecimento</i> , 2002-2003.....	75
Figura 13 - Lais Myrrha. Frame do vídeo <i>Bestiário</i> , 2005.....	77
Figura 14 - Oscar Muñoz. Frame do vídeo <i>Retrato</i> , 2004.....	78
Figura 15 - Lais Myrrha. Imagens do vídeo <i>Compensação de erros</i> , 2007.....	79
Figura 16 - Lais Myrrha. Imagem do trabalho <i>Breve cronografia dos DESMANCHES-desmanche de uso rentável e invertido</i> , 2013. Publicação cedida pela artista.....	82
Figura 17 - Oscar Muñoz. Imagem de <i>Aliento</i> , 1999. Disco circular de aço polido com retratos impressos em foto-serigrafia, 20cm de diâmetro.....	87
Figura 18 - Oscar Muñoz. Imagem geral de <i>Aliento</i> , 1999.....	90
Figura 19 - Oscar Muñoz. Imagem de <i>Aliento</i> , 1999. Disco circular de aço polido com retratos impressos em foto-serigrafia, 20cm de diâmetro.....	93
Figura 20 - Autor desconhecido. <i>Candangos fazendo fila para identificação na Novacap</i> . Fotografia. Arquivo público do DF.....	96
Figura 21 - Autor desconhecido. Casas do Núcleo Bandeirante de 1958. Fotografia. Arquivo Público do DF.....	97
Figura 22 - Arquivo pessoal. Vista da entrada do Memorial JK em Brasília, 2018.....	99
Figura 23 - Arquivo pessoal. Câmara mortuária com os restos mortais de JK, 2018.....	100
Figura 24 - Arquivo pessoal. Vista parcial do interior do Memorial JK e da expografia, 2018.....	100
Figura 25 - Arquivo pessoal. Entrada do Museu Vivo da Memória Candanga, 2018..	102

Figura 26 - Arquivo pessoal. Vista de uma das edificações do Museu, 2018.....	102
Figura 27 - Rosângela Rennó. Detalhe do trabalho <i>Imemorial</i> , 1994. Ampliação de fotografias, cobertura com tinta preta e molduras de ferro.....	105
Figura 28 - Rosângela Rennó. <i>Imemorial</i> , 1994.....	106
Figura 29 - Lais Myrrha. <i>Projeto Gameleira 1971, Geometria do Acidente</i> , 2014.....	114
Figura 30 - Lais Myrrha. <i>Projeto Gameleira 1971, Geometria do Acidente</i> , 2014.....	114
Figura 31 - Lais Myrrha. <i>Projeto Gameleira 1971, Em memória ao silêncio do arquiteto</i> , 2014.....	115
Figura 32 - Lais Myrrha. <i>Projeto Gameleira 1971, Estado Transitivo #2</i> . Placa de offset emoldurada.....	116
Figura 33 - Lais Myrrha. <i>Projeto Gameleira 1971, Estado Transitivo #2</i>	117
Figura 34 - Oscar Muñoz. <i>Aliento</i> , 1999.....	130
Figura 35 - Rosângela Rennó. Detalhe de uma fotografia ampliada de <i>Imemorial</i> , 1994.....	134
Figura 36 - Lais Myrrha. Detalhe do trabalho <i>Em memória ao silêncio do arquiteto</i> , 2014.....	138
Figura 37 - Lais Myrrha. Imagem do cartaz do trabalho <i>Estado transitivo #2</i> , 2014...	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1.CAPÍTULO 1 - A memória e o contexto contemporâneo.....	20
2.CAPÍTULO 2 - O espaço de aparição e a não indiferença nos trabalhos dos artistas latino-americanos Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha.....	34
2.1. O espaço de aparição e a não indiferença.....	34
2.2.Oscar Muñoz.....	44
2.3.Rosângela Rennó.....	57
2.4.Lais Myrrha.....	72
3.CAPÍTULO 3 - O desafio ao esquecimento do outro na arte contemporânea.....	85
3.1. “Aliento” de Oscar Muñoz.....	85
3.2. “Imemorial” de Rosângela Rennó.....	93
3.3. “Projeto Gameleira 1971” de Lais Myrrha.....	110
4.CAPÍTULO 4 - Imagens: vida e morte.....	126
4.1.Freud e o conceito de estranho familiar: lembre-se que morrerás.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144
ANEXO- Entrevista com Rosângela Rennó.....	151

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação, desde o início, é a não indiferença, o desafio que se impõe ao esquecimento do outro na arte contemporânea. Dentro deste contexto, artistas que possuem trabalhos que dialogam com a memória coletiva, desarquivando documentos, informações e colocando-os novamente em circulação, colaborando para a aparição do outro ou reforçando seu desaparecimento, retirando o espectador da apatia e gerando deslocamentos, passaram a ser objetos de pesquisa.

Ao pesquisar sobre a artista Rosângela Rennó, dado também o meu interesse por artistas que possuem uma produção relacionada à fotografia e sendo ela uma referência brasileira muito importante e com extensa produção, encontrei, através de um verbete que ligava Rennó à Revista CAMBIO, a exposição “Crônicas de la ausência” (Crônicas da Ausência), realizada em 2009 no Museu Tamayo no México, onde obras de Rennó foram expostas juntamente com obras do artista colombiano Oscar Muñoz. Muñoz possui um trabalho artístico extenso e potente, com muitas semelhanças com o trabalho de Rennó, como as apropriações de imagens, as investigações em torno do fotográfico e suas reverberações no que diz respeito aos conceitos de memória e memória coletiva. A partir desta descoberta e dada a extensa produção acadêmica já existente sobre a produção de Rosângela Rennó, constatada durante o início do processo de pesquisa, o projeto apresentado inicialmente ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes se firmou através de uma proposta que tinha como objetivo estudar as poéticas visuais dos dois artistas a partir de seus trabalhos e do tema proposto, dentro de seus contextos específicos e de uma fundamentação teórica que apontasse, primeiramente, as suas similaridades.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, decidiu-se incluir também à dissertação o trabalho da artista Lais Myrrha. Se de início tal decisão pareceu arriscada, dada a complexidade e extensão das produções de cada um destes artistas, posteriormente a escolha se mostrou acertada, em virtude das influências que a produção de Lais sofreu de ambos os artistas e que puderam ser atestadas através de leituras e de um workshop (“Entre Projetos e Processos”) ministrado por ela no Itaú Cultural, no qual falou abertamente sobre a sua produção e do qual participei. Além disso, sob este aspecto, construir esta relação entre estes três artistas e suas produções, a partir dos conceitos já traçados como eixos importantes, tornava a

pesquisa justificada, pois ampliava o campo de estudo além de Rennó. No entanto, para que a pesquisa pudesse cumprir seus objetivos principais, foi preciso, como estratégia, fazer um recorte, dada a extensão dos assuntos.

Assim, optou-se por se debruçar sobre uma obra de cada artista, tendo como critério inicial de escolha da obra a apropriação de imagens de arquivos/ eventos coletivos e a tentativa de resgate do outro ou do esquecimento do outro. A relação de Rennó e Lais com arquivos de desastres envolvendo a construção civil brasileira e suas respectivas apropriações dentro de seus trabalhos era um ponto em comum e também de interesse. Sendo assim, as obras escolhidas foram, respectivamente, “Imemorial” (1994) de Rosângela Rennó, “Aliento” (1995-2002) de Oscar Muñoz e o “Projeto Gameleira 1971” (2014) de Lais Myrrha. No caso de Muñoz, interessou, além do primeiro critério, a possibilidade de estabelecer uma relação entre “Imemorial” de Rennó e “Aliento”, através da questão do espelhamento, aspecto presente em ambos os trabalhos.

A partir do tema, dos objetivos principais e do recorte estabelecido, já com uma fundamentação teórica previamente definida, que será abordada a seguir, adotou-se como metodologia de pesquisa estudar as obras de arte destes artistas e suas produções dentro de seus contextos específicos, separando textos de críticos importantes, curadores, os seus próprios escritos de artistas, assim como anotações pessoais advindas de workshops, palestras assistidas e uma entrevista realizada e a partir destas leituras separadas encontrar pontos de convergência.

O primeiro capítulo se apresenta como uma introdução necessária aos demais, visto que compreender a dinâmica da memória, especialmente da memória coletiva, é a chave para entender como os trabalhos destes artistas operam desafiando o esquecimento do outro. Por essa razão, se fez necessário, em um primeiro momento, se concentrar em tentar entender o conceito de memória e sua relação com o tempo e sociedade, a partir dos escritos de Jacques Le Goff. Bem relevante, neste capítulo, foi compreender como as relações de poder interferem nestes processos (de construção, interpretação, desconstrução da memória coletiva), afetando diretamente a constituição de valores e tradições coletivos, e de que maneira controlar estes processos significa obter poder sobre determinados grupos. Além de Le Goff, o capítulo recorre a autores como Pierre Nora, para compreender o conceito de “lugares de memória” e a ideia de não linearidade temporal, importantes para a análise dos trabalhos dos artistas nos capítulos seguintes, elegendo um texto traduzido e um texto

crítico sobre o assunto, e Katia Canton. “Fahrenheit 451” é uma obra lembrada neste capítulo, justamente por ser uma obra que trata do controle e da manipulação do conhecimento. Coincidentemente, ou nem tanto, dada a importância deste livro, a obra é citada por Lais Myrrha em sua dissertação de mestrado, trabalho que foi consultado também para esta pesquisa. Este capítulo se concentra em analisar o período que se inicia a partir do século XIX, com os avanços tecnológicos que surgiram e que foram sendo aperfeiçoados ao longo deste século e do século XX, como a fotografia, até chegarmos no presente momento, no século XXI, onde a quantidade de informação gerada aumentou de tal maneira que ultrapassou nossa capacidade de apreensão. Para abordar aspectos relacionados à produção fotográfica e para tratar do uso da fotografia também como um instrumento de poder, a pesquisa se voltou para os autores Roland Barthes e Susan Sontag.

O segundo capítulo desta pesquisa concentra-se em discorrer acerca dos três artistas Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha, a partir das similaridades que seus trabalhos possuem dentro de suas poéticas, por tratarem de questões relacionadas à passagem do tempo, como o movimento da memória, memória coletiva e apropriação de arquivos, e no caso específico desta pesquisa, a apropriação de imagens fotográficas; e por colaborarem para criar ou resgatar sentimentos de identidade coletivos, na medida em que dão espaço para a aparição do outro ou do que foi esquecido, apagado da história e por consequência da memória pela sociedade, abrindo espaço para o surgimento de uma esfera pública. Para isso, o capítulo se volta inicialmente para autores como Hannah Arendt e Rosalyn Deutsche, assim como para o artigo da profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes e os conceitos de esfera pública e espaço da aparição. Este conjunto de textos, referentes à disciplina “AV 033-Arte Pública: questões contemporâneas” ministrada pela profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes, teve um forte peso na constituição dos fundamentos teóricos do projeto de pesquisa, sendo a base e o ponto de partida deste capítulo para a construção das análises e relações entre as produções dos artistas estudados.

Por parte dos trabalhos destes artistas ativarem de maneiras distintas o corpo, recorre-se a “Carne e Pedra” de Sennett para abordar brevemente aspectos do que ele chama de “o corpo passivo” e entender qual a importância de se retirar o corpo de uma situação de anestesiamento, libertando-o. É preciso ressaltar o interesse da pesquisa pela forma como estes artistas trabalham a imagem reinventando muitas

vezes a sua constituição, o que gera deslocamentos que potencializam seus discursos. Citar neste capítulo ainda que brevemente o “IV Fórum Latino-Americano de Fotografia de 2016” que aconteceu no Itaú Cultural pareceu bastante pertinente como exemplo deste movimento na arte contemporânea, além da menção à exposição conjunta no México “Crônicas da ausência”, de Rennó e Muñoz. O capítulo se volta, portanto, novamente para a fotografia, procurando analisar questões que envolvam os trabalhos dos três artistas e entender como algumas produções contemporâneas se apropriam dela, muitas vezes a desconstruindo. Para isso retomam-se autores como Barthes e Sontag, ao mesmo tempo em que a pesquisa se volta para Didi-Huberman. Utiliza-se também um artigo de Paul Bernard-Nouraud publicado na Revista *Artelogie*, que traz questões sobre a produção de Oscar Muñoz e também sobre a arte contemporânea. Também se retoma, ao final da primeira parte deste capítulo, o conceito de Pierre Nora sobre “lugares de memória”, para confirmar a afirmação de que os trabalhos dos artistas da pesquisa funcionam como um lugar onde a memória trabalha. Dentro desta abordagem mais específica sobre os artistas, a pesquisa pretende apresentá-los ao mesmo tempo em que discorre acerca de certos aspectos de suas produções e poéticas artísticas e para isso foi necessário abordar alguns de seus trabalhos. Os trabalhos foram escolhidos a partir de alguns critérios que envolvem a imagem e a passagem do tempo e que cobram do observador a tarefa de lembrar feições ou acontecimentos, tornando-o um ser ativo e, portanto, não indiferente.

Para falar sobre Oscar Muñoz e sobre certos aspectos de sua produção, fez-se necessário visitar autores como Richard Sennett e Susan Sontag. Foi de grande contribuição também o artigo de Paul Bernard-Nouraud já citado, que contextualiza a sua produção, assim como a participação do artista no “Valongo Festival Internacional da Imagem em Santos” em 2016, através de uma palestra que realizou, ocasião em que expôs uma série de trabalhos e as questões que o interessam discutir dentro de sua produção, inclusive citando “O artífice” de Sennett como um livro muito importante para pensar a sua produção, que foi incluído nesta pesquisa, além da contribuição do texto de María Alovino, presente no livro “Volverse Aire”, enviado pela Galeria Sicardi, que representa o artista, especialmente para esta pesquisa, junto ao encarte da exposição “Crônicas de la ausencia” e do catálogo da Foto Bienal Masp de 2013, cedido pelo curador Ricardo Resende. Obras como “Cortinas de baño” (1985-1986), “Narciso” (1995-2011) e “Línea del destino” (2006) são brevemente abordadas para

reforçar algumas características presentes em seus trabalhos, como a recorrente não fixação da imagem no suporte adotado e o movimento presente em todos os seus trabalhos, que se alteram com a passagem do tempo. Também se recorre à textos da Revista ZUM.

A segunda artista é Rosângela Rennó, artista com uma produção extensa e muitas publicações. Para dar suporte ao texto de apresentação da artista e da sua produção, recorre-se aos textos conhecidos da crítica de arte Maria Angélica Melendi, de Paulo Herkenhoff e aos escritos e publicações da própria artista, além da dissertação de mestrado de Talita Mendes, que possui uma extensa análise sobre a produção de Rennó e um capítulo inteiro dedicado à obra “Imemorial”. Sua dissertação é usada como um instrumento para a construção de relações com os outros artistas a partir das questões estudadas por ela que interessam a este trabalho, focando, portanto, em algumas análises sobre a produção de Rennó e posteriormente em dados fornecidos sobre “Imemorial”. Opta-se por iniciar a abordagem sobre sua produção a partir de um trabalho de bastante importância, o “Arquivo Universal”, que constrói, assim como seus outros trabalhos, novas narrativas às narrativas vigentes, a partir de arquivos que são coletados, selecionados e armazenados desde 1992. Na sequência, direciona-se o olhar aos trabalhos que a partir da década de 90 passaram a olhar para arquivos de acervos de instituições públicas (dado o interesse desta pesquisa por trabalhos dos três artistas que direcionam o olhar a estes acervos coletivos), como “Cicatriz” (1996), “Vulgo” (1998) e “Imemorial” (1994), sendo que os dois primeiros são discutidos brevemente enquanto que o terceiro trabalho é objeto de análise no terceiro capítulo. A exposição “Crónica de la ausencia”, curada pela mexicana Daniela Pérez é apresentada a partir do texto da própria curadora, como ponto de ligação definitivo entre os trabalhos de Muñoz e Rennó, sendo aqui, até este momento, o ponto de contribuição desta dissertação ao que já foi redigido e pesquisado sobre Rennó.

Concluindo o segundo capítulo, a terceira artista abordada é Lais Myrrha, artista que possui um trabalho e uma pesquisa em torno da fotografia, dos monumentos, das ausências, com um interesse cada vez mais evidente por questões relacionadas à arquitetura. Para discorrer sobre sua produção, a pesquisa se utilizou bastante das anotações realizadas durante o workshop “Sobre Projetos e Processos” em 2016, parte do programa “Entreolhares”, realizado pelo Itaú Cultural, onde foi possível ter contato direto com a artista, além de publicações da própria artista, como sua

dissertação de mestrado, textos dela e de críticos de arte sobre alguns de seus trabalhos, como o texto de Maria Angelica Melendi presente no livro/ obra “Breve cronografia dos DESMANCHES” e algumas entrevistas que ela concedeu. Além deste trabalho, abordou-se brevemente “Memorial do Esquecimento” (2003), “Bestiário” (2005) e “Compensação dos erros” (2007), este último trabalho, segundo a própria artista, foi influenciado pela produção de Muñoz, fator decisivo para a sua inclusão nesta pesquisa. Assim, o segundo capítulo se encerra construindo as relações propostas entre os artistas, a partir das fundamentações teóricas, depoimentos de Lais coletados durante o workshop realizado e da exposição em comum entre Rennó e Muñoz documentada através do encarte e da breve entrevista com a artista.

A apresentação dos artistas precede a análise dos trabalhos “Aliento”, “Imemorial” e “Projeto Gameleira 1974” no terceiro capítulo. “Aliento”, “Imemorial” e “Projeto Gameleira 1971”, são analisados detalhadamente e separadamente dentro de seus contextos específicos. Para discorrer sobre “Aliento”, trabalho realizado a partir de imagens dos obituários dos periódicos da Colômbia, a pesquisa voltou-se para textos do próprio artista, a autores como George Didi-Huberman para abordar questões relacionadas ao reconhecimento da mortalidade como uma certeza (“memento mori”), e à imagem e o tempo para falar sobre o movimento da própria imagem dentro do trabalho, que não se fixa ao suporte; Roland Barthes e Susan Sontag para reforçar aspectos relacionados às imagens e também ao texto de María A Iovino, presente no livro “Volverse Aire”, já citado.

Para tratar de “Imemorial”, trabalho de Rennó que traz à tona o esquecimento de pessoas que perderam suas vidas durante a construção da capital federal, fez-se necessário abordar alguns aspectos da história da construção de Brasília, recorrendo-se assim a autores como Yves Bruand. Por “Imemorial” tratar diretamente sobre a questão do que é ou não memorável em uma sociedade, a começar pelo seu nome, foi importante para a pesquisa também compreender as diferenças que existem entre dois dos memoriais localizados na cidade de Brasília, o Memorial Jk e o Museu Vivo da Memória Candanga, em termos, principalmente, de suas localizações e arquiteturas, que acabam por reforçar a partir de suas espacialidades o que parece ser mais memorável oficialmente ou importante dentro do contexto de utopia no qual Brasília foi projetada. Neste sentido, foi muito importante visitar Brasília, percorrer estes lugares e realizar registros. Algumas fotografias realizadas durante esta viagem foram inseridas nesta dissertação. Aqui, através deste olhar para a questão

arquitetônica de dois memoriais localizados em Brasília, o trabalho faz uma pequena contribuição às análises já existentes sobre “Imemorial” e constrói uma base considerada necessária para a abordagem proposta no quarto capítulo, descrito a seguir. Autores como Jacques Le Goff, Didi-Huberman e Rosalyn Deutsche foram revisitados ao longo da exposição do trabalho de Rennó para reforçar algumas características importantes do trabalho que envolvem o resgate de um acontecimento e conseqüentemente da memória da existência do outro, além da dissertação de mestrado de Talita Mendes, já mencionada anteriormente.

O terceiro e último trabalho abordado neste capítulo é o “Projeto Gameleira 1971” de Lais Myrrha, realizado no ano de 2014 no Pivô, localizado no Edifício Copan. Para discorrer sobre o Projeto Gameleira, a pesquisa recorreu às falas da própria artista sobre o trabalho disponíveis no site do Pivô, à palestra que realizou durante o “Seminário Georges Didi- Huberman: Reverberação das suas ideias” na Unicamp e também às anotações realizadas durante o workshop “Sobre Projetos e Processos”, parte do programa “Entreolhares” do Itaú Cultural, além de um texto do crítico Moacir dos Anjos e entrevistas da artista. O trabalho foi interpretado nesta pesquisa como um projeto “site-oriented”, seguindo a concepção da crítica de arte Miwon Kwon, ou seja, como um trabalho de arte direcionado para ocupar um espaço específico, no caso o Pivô no Copan, não sendo o site uma pré-condição, mas algo que se une ao trabalho para construir ou reforçar o discurso pretendido, que envolve uma tensão de poderes dentro da sociedade brasileira. Tal texto também fez parte da bibliografia da disciplina “AV 033-Arte Pública: questões contemporâneas”, ministrada pela profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes. A pesquisa também estabelece alguns pontos de ligação entre o Projeto Gameleira e a obra Imemorial de Rennó, no que se refere ao que é discutido em ambos os trabalhos, que desconstróem memórias nacionais fabricadas a partir de uma arquitetura grandiosa, apropriando-se de arquivos, mesmo que em momentos distintos e também pelo deslocamento físico que ambas as obras propõem ao público, convidando-o a sair fisicamente de uma condição neutra, passiva, sendo também um ponto de contribuição.

Por todos os trabalhos se relacionarem com a finitude humana, aspecto repetido ao longo de todo o texto, a morte em determinado momento se tornou um assunto importante da pesquisa, sendo indispensável dedicar o último capítulo à sensação de estranhamento que comumente a acompanha, por mais familiar e certa que ela seja. A maior contribuição deste capítulo está na relação que se constrói entre

“Imemorial” e “Aliento”, a partir da abordagem sobre o estranhamento. O ponto de interesse e discussão deste capítulo é entender e discorrer de maneira mais detalhada sobre como os trabalhos dos três artistas abordados no terceiro capítulo, partindo de “Aliento”, provocam ou propõem um olhar que além de superar o anestesiamiento geram uma espécie de estranhamento, desconforto, por tratarem da questão da finitude humana e adquirirem em algum momento o estatuto de “memento mori”, que acaba por potencializa-los discursivamente. Para isso, o capítulo conta com autores como Freud e o seu ensaio “The Uncanny”, que entende o termo estranho-familiar como uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho e familiar, tratando da questão da morte e as sensações de estranhamento que as pessoas experimentam em relação a ela e Bill Brown e o seu ensaio “Reification, Reanimation, and the American Uncanny”, que volta à Freud e ao seu conceito de estranho-familiar. Tais textos fizeram parte da bibliografia da disciplina obrigatória “People and Things: Social Theory/ Material Culture” e contribuíram de maneira decisiva para a composição deste capítulo. Retoma-se Roland Barthes, partindo do conceito de punctum, para tratar das sensações provocadas pelas imagens contidas nos trabalhos e Didi-Huberman, através da obra “O que vemos e o que nos olha”, para auxiliar, juntamente com os outros autores e escritos citados, as análises mais aprofundadas de como as obras dos artistas, quando experimentadas, vistas, espreitam de alguma maneira o observador de volta, levando-o a uma sensação de esvaziamento, bastante potente e transformadora. O conceito de punctum é abordado por Talita Mendes em sua dissertação partindo de análises sobre os trabalhos de Rennó. Nesta dissertação propõe-se expandir esta abordagem também ao trabalho de Muñoz, estabelecendo relações entre estes trabalhos.

“Aliento”, um trabalho que no primeiro contato lembra um espelho, expõe que através do reflexo a finitude do outro é nossa também. A partir dele, foi possível construir relações com os demais trabalhos. Em “Imemorial”, além dos apontamentos possíveis realizados a partir dos textos pertencentes à fundamentação teórica deste capítulo, a breve entrevista realizada com Rennó contribuiu para que esta relação entre o trabalho dela e a sensação de estranhamento (estranho-familiar) se confirmasse como uma possibilidade, agregando, portanto, uma nova camada de análise sobre ele. Em “Imemorial” a disposição das imagens dos mortos no chão faz referência direta às lápides, aspecto já ressaltado na dissertação de Talita Mendes, além de trazer de volta a questão de espelhamento. A contribuição desta dissertação

é, neste ponto, relacionar ambos aspectos já analisados no trabalho Rennó ao trabalho de Muñoz, “Aliento”. Ambos os trabalhos ainda se relacionam a partir da ideia de duplo, amparada no texto através de Didi-Huberman, da duplicação da imagem, mecanismo inventado pela humanidade para lutar contra seu próprio desaparecimento, mas que, ao mesmo tempo, dada a inevitabilidade da morte, acaba por ser tornar um anunciador dela. O “Projeto Gameleira 1971” apresenta e anuncia a morte através do vazio da grande maquete ao mesmo tempo em que, tal como em “Imemorial”, apresenta as pessoas como objetos perdidos, como simples engrenagens de algo maior. Novamente, o capítulo expande alguns conceitos a um outro trabalho artístico, atendendo o objetivo da dissertação de estudar os trabalhos relacionando-os aos aspectos que envolvem o esquecimento do outro.

CAPÍTULO 1 -A memória e o contexto contemporâneo

Segundo Jacques Le Goff, no prefácio de seu livro “História e Memória”, o tempo é a matéria fundamental da história e a cronologia desempenha um papel essencial na construção desta história, pois é seu fio condutor. O calendário é resultado de um esforço das sociedades humanas para domesticar este tempo natural. A aplicação a esta história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tem de, segundo o autor, a introduzir a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, tempos subjetivos ou simbólicos e, em um nível mais sofisticado, o tempo histórico por fim encontra o tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta (LE GOFF, 1990, p. 12-13).

Ainda de acordo com Le Goff, o conceito de memória é crucial e apesar de se concentrar em seu ensaio na memória coletiva, ele reforça a importância de se compreender o que chama de nebulosa memória no campo científico global. Concepções mais complexas sobre a atividade da memória no cérebro do ser humano substituíram as teorias anteriores que tinham uma ideia de que o processo da memória ocorria de uma maneira mais mecânica. Le Goff cita em seu ensaio o neurobiologista francês Jean-Pierre Changeux, que afirma que o processo da memória no homem intervê não só na ordenação de vestígios, mas na forma como eles são lidos, possibilitando releituras. A memória pode ser entendida como uma propriedade de conservar certas informações, como um conjunto de funções psíquicas que permitem que o homem atualize impressões ou informações passadas, ou o que compreende como passadas, fazendo ordenações destes vestígios, mas também releituras, reconstituições (LE GOFF, 1990, p. 423-424).

Jacques Le Goff afirma que existem pelo menos duas histórias: a da memória coletiva e a dos historiadores, sendo que a primeira é mítica, deformada, anacrônica, mas que constitui, em suas palavras, o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado (LE GOFF, 1990, p. 29). Segundo Leroi-Gourhan, a memória distingue-se em três tipos: memória específica, memória étnica e memória artificial. Ele descreve a memória específica como aquela que define a fixação de determinados comportamentos animais, a étnica como a que reproduz os comportamentos nas sociedades humanas e a memória artificial, eletrônica, que garante a reprodução mecânica de processos sem que estes sejam causados por instinto ou reflexão (LE GOFF, 1990, p. 425). Este trabalho está interessado, dentro destas abordagens,

primeiro na memória coletiva, nesta relação anacrônica e inacabada entre passado e presente e na memória étnica, isto é, na que influencia o comportamento do ser humano em sociedade e que advém principalmente de processos de reflexão a partir de determinadas experiências.

O passado possui uma função social na medida em que permite a construção de uma existência mais profunda. Neste sentido, é relevante a manutenção dos hábitos, das tradições. No entanto, Le Goff aponta que são poucos os grupos que conseguem se isolar e resistir totalmente às mudanças e afirma, como exemplo, que as sociedades que são consideradas tradicionais, especialmente as camponesas, não são tão estáticas ou imutáveis como se poderia julgar (LE GOFF, 1990, p. 213). Todas passam por transformações e mudanças, apropriando-se de novos elementos ao longo do tempo.

Tanto a manutenção de tradições, quanto as mudanças que promovem as novas apropriações de elementos dentro de uma sociedade/ cultura (e que constituem sua memória coletiva) são processos complexos e contínuos que envolvem o esquecimento de fatos, de hábitos e a lembrança de outros, não só como uma recordação, mas também, muitas vezes, como um resgate. Segundo Jacques Le Goff, a evolução das sociedades na segunda metade o século XX torna claro a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Ela vai além da história enquanto ciência e da sua compreensão como um culto público, ao mesmo tempo em que funciona como uma reserva de arquivos para a história, sempre em movimento. E continua:

“(...) a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção.” (LE GOFF, 1990, p. 476)

Ainda segundo o autor, processos de esquecimento e de recordação podem ser conscientes ou inconscientes e são diretamente influenciados pelo interesse, pela afetividade, o desejo, a inibição e a censura, afetando a constituição de uma memória individual (LE GOFF, 1990, p. 426). Pode-se compreender a partir disso que a memória é sempre uma reconstrução: reconstrói-se certa memória a partir das motivações presentes, que podem ser advindas de processos internos, questões afetivas ou emocionais, ou externos, algum estímulo externo aciona uma experiência

vivida que retorna. E como reconstrução, a memória está, portanto, fadada a sofrer distorções ao longo do tempo e das circunstâncias que a ativam, mudando conseqüentemente a percepção da experiência vivida no passado, a compreensão do passado. Em outras palavras, pode-se compreender a memória como algo sempre em movimento, sofrendo, portanto, constantes transformações. Estes processos de transformações, retornos e alterações de percepção são aspectos extremamente importantes para se compreender também a forma como a memória coletiva se manifesta e como pode ser também manipulada, condicionada, reconstruída.

Seguindo por estes raciocínios e reforçando a afirmação anterior de Jacques Le Goff sobre a importância da memória coletiva nas sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento, a memória coletiva é elemento importante na luta que ele define em seu ensaio como “das forças sociais pelo poder” (LE GOFF, 1990, p. 426): quem conseguir manipular e obter certo controle sobre como ela se constituirá, sobre o que deverá ser censurado, tornar-se-á senhor dela, afetando a constituição de tradições e valores coletivos. Le Goff diz:

“Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.” (LE GOFF, 1990, p. 426)

A identidade de uma pessoa ou de um grupo, de uma sociedade minimamente organizada tem como elemento essencial a memória. E é constituição desta identidade a partir da memória que dá sentido a um indivíduo ou grupo e orienta suas ações. Por ela ser um elemento essencial na constituição de qualquer organização e ser uma conquista diretamente relacionada com o tempo, ela é como Le Goff cita em seu ensaio, instrumento e objeto de poder (LE GOFF, 1990, p. 476).

A amnésia, também segundo Le Goff, pode ser entendida metaforicamente além de apenas uma perturbação que pode acometer um indivíduo, mas também a falta ou a perda voluntária ou involuntária da memória coletiva dos povos e que pode gerar grandes conseqüências para as nações, pois interfere na constituição de uma identidade coletiva (LE GOFF, 1990, p. 425). A amnésia faz, portanto, parte destes processos e mecanismos de manipulação da memória coletiva, com o objetivo real de dominar grupos ou nações inteiras, afetando claramente o movimento das mesmas. E citando Andre Leroi- Gourhan: “A partir do Homo Sapiens, a constituição de um

aparato da memória social domina todos os problemas da evolução humana. ” (LE GOFF, 1990, p. 475)

O processo da memória coletiva ao longo da história é descrito por Le Goff de forma bastante didática em seu ensaio, onde ele reforça a questão da acumulação de memória da humanidade desde a antiguidade. Para este trabalho interessa principalmente compreender o que é esta memória, como ela pode ser utilizada como instrumento de dominação ou de poder. É importante entender como se deu, particularmente, a relação da construção, acúmulo, expansão e arquivamento da mesma ao longo dos séculos XIX, XX, até chegar ao tempo presente, o século XXI.

Neste ponto, não podemos deixar de abordar os aspectos que envolvem a constituição de um monumento dentro de uma sociedade. Por definição, segundo o dicionário¹, o monumento é uma obra de arquitetura ou uma escultura destinada a transmitir ou a perpetuar a lembrança de uma grande personalidade ou de um grande acontecimento, normalmente erguido ou instalado em áreas coletivas, sendo elas privadas ou públicas. Sabemos que a história tradicional se ocupa de narrar de maneira linear os grandes acontecimentos e de destacar as grandes figuras envolvidas neles, de forma geral. O monumento e a história tradicional possuem, portanto, uma ligação sólida, pois o monumento materializa estas narrativas históricas. Toda construção de um monumento pressupõe escolhas e uma leitura específica do acontecimento histórico, sendo, portanto, um recorte, uma ferramenta bastante utilizada para construir ou consolidar determinados tipos de memórias e discursos, que geralmente excluem o homem comum, ordinário. No texto “Entre memória e história. A problemática dos lugares.”², o historiador francês Pierre Nora afirma que a memória coletiva e sua forma científica, a história, aplicam-se diretamente a dois materiais: os documentos e os monumentos, sendo que os monumentos são a herança do passado e os documentos, uma escolha do historiador. Isto é, as escolhas podem alterar de maneira significativa a narrativa de um acontecimento.

Dentro dos monumentos, há o monumento fúnebre, religioso, fruto de cerimônias, cultos ou práticas sociais que buscam manter a memória do morto.

¹ Definição disponível em dicionário online Michaelis: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Xpe1Q>>. Acesso em 20 mar. 2016.

² A pesquisa se refere ao texto traduzido por Yara Aun Khoury disponível em:<<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

Segundo Jacques Le Goff, entre as manifestações importantes da memória coletiva está justamente, o aparecimento de dois fenômenos: a construção, em seguida a Primeira Guerra Mundial, de monumentos aos mortos (monumentos aos soldados desconhecidos) e a fotografia, que amplia o acesso à memória. Segundo o autor:

“A comemoração funerária encontra aí um novo desenvolvimento. Em numerosos países é erigido um Túmulo ao Soldado Desconhecido, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.” (LE GOFF, 1990, p. 465-466)

De acordo com Le Goff, citando uma passagem de Leroi-Gourhan, a memória coletiva realizou um salto no século XIX, adquirindo um volume tão grande que se tornou impossível que a memória individual recebesse, por exemplo, o conteúdo existente dentro das bibliotecas (LE GOFF, 1990, p. 467). Ao longo do século XIX e XX, com as guerras e avanços tecnológicos, como a fotografia, constitui-se um verdadeiro “córtex cerebral exteriorizado” para se organizar e armazenar este acúmulo de memória. No entanto, Le Goff retoma a Leroi- Gourhan, ao citar que a ideia de córtex é um pouco equivocada, uma vez que este material, por mais que contenha muitas informações, não possui sozinho meios para rememorar seu conteúdo. Para isso, é necessário que exista alguém, o que o autor chama de “um investigador”, que possa manejar manualmente e visualmente o conteúdo armazenado e organizado (LE GOFF, 1990, p. 467).

A fotografia surge aperfeiçoando, sob o aspecto da representação realista, a reprodução feita pelos pintores, impactando de maneira decisiva a reprodução de imagens, através do desenvolvimento de lentes na abertura e implantação de substâncias fotossensíveis que fixavam a imagem ao invés desta ter de ser pintada por um artista, como era feito até então. A fotografia, segundo Edmond Couchot (PARENTE, 1993, p. 40), automatizou a representação, a lógica figurativa ótica estabeleceu uma relação particular entre tempo e espaço, tornando-os homogêneos, a fotografia aderiu ao real.

A existência de espaços físicos que possam armazenar a memória, a partir de determinados critérios, e a afirmação de que individualmente não possuímos a capacidade de receber o conteúdo acumulado de informações ao longo da história da

humanidade são dados importantes para compreendermos os mecanismos possíveis de manipulação da memória e de como determinados arquivamentos podem ao longo do tempo causar o completo esquecimento de certos acontecimentos. Além disso, Jacques Le Goff pontua a questão do controle, da vigilância, que ampliam as limitações de acesso a determinadas informações:

“Nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (orais e audiovisuais) também não escaparam à vigilância dos governantes, mesmo se podem controlar esta memória tão estreitamente como os novos utensílios de produção desta memória, nomeadamente a do rádio e a da televisão.” (LE GOFF, 1990, p. 477)

Um exemplo de obra que aborda esta questão de controle e manipulação do conhecimento e por consequência da construção ou manutenção da memória coletiva é “Fahrenheit 451”, de Ray Bradbury. Escrito após o término da Segunda Guerra Mundial, a obra aborda e condena não só a opressão e o autoritarismo nazista, mas também todo o autoritarismo que perdurou no mundo pós-guerra, inclusive as opressões que parecem ser mais sutis ou menos violentas. Nesta sociedade fictícia de um futuro incerto, mas próximo, todo e qualquer livro que existisse era incinerado. A leitura era proibida, o que acaba sendo, por consequência direta, uma proibição ao pensamento livre, ao acesso às informações diversas, à instrução. Incinerar para controlar, para evitar questionamentos e rebeliões e quem, por ventura, desrespeitasse as normas, era perseguido. As pessoas neste futuro só possuem acesso aos fatos através de aparelhos de televisão instalados em suas casas ou em espaços comuns, isto é, só veem e escutam o que o governo quer que elas vejam e escutem. Segundo Lais Myrrha³, a memória é o que de mais nocivo pode haver para a sociedade preconizada por Bradbury em “Fahrenheit 451”, e por isso tudo o que pudesse ativar, estimular, desenvolver essa faculdade, colocar as pessoas em contato com o ócio e a atividade reflexiva deveria ser banido (livros, monumentos e funerais).

A partir de meados do século dezenove e início do século XX na Europa, em virtude do crescimento da produção de arquivos e do avanço da tecnologia e dos processos de modernização, o mundo já parecia mais acelerado. Segundo Susan Sontag, a fotografia foi absorvida rapidamente dentro deste contexto pelos meios racionais, que ela chama de burocráticos, a partir de sua industrialização, tornando-

³ Lais Myrrha abordou brevemente em sua dissertação de mestrado esta obra de Ray Bradbury. (MYRRHA, 2007, p. 120)

se parte do mobiliário geral do ambiente, sendo vinculadas aos serviços de importantes instituições de controle, especialmente a família e a polícia, como objetos simbólicos e fontes de informação (SONTAG, 2004, p. 32). Segundo ainda Sontag, a fotografia tornou-se, ainda antes do século XXI, um passatempo tão difundido quanto a dança e o sexo, não sendo praticada, portanto, pela maioria das pessoas como arte, mas como um rito social, uma proteção contra a ansiedade e também como um instrumento de poder (SONTAG, 2004, p. 18).

“Tal qual um carro, uma câmera é vendida como uma arma predatória – o mais automatizada possível, pronta para disparar. O gosto popular espera uma tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem a seus clientes que tirar fotos não requer nenhuma habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina já sabe tudo e obedece à mais leve pressão da vontade. É tão simples como virar a chave de ignição ou puxar o gatilho. Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante.” (SONTAG, 2004, p. 24)

A fotografia como instrumento de poder pode ser compreendida por alguns aspectos diferentes. Primeiro como um instrumento que permite que certos acontecimentos sejam efetivamente registrados no momento exato em que acontecem, transformando-se numa espécie de prova, registro fiel, informação, um documento. Sob este ponto de vista, uma fotografia pode ter um valor inestimável ao testemunhar um fato e quem a detém conseqüentemente estará munido de vantagens, de poder, sobre quem não a tem. Médicos, cientistas, investigadores, jornalistas sabem deste seu valor. Entretanto, o poder da fotografia vai além das informações que pode oferecer, na medida em que uma imagem fotográfica é sempre um recorte, um enquadramento, “uma fina fatia de espaço bem como de tempo” (SONTAG, 2004, p. 33), que pode adquirir uma interpretação bastante distinta se este enquadramento for conduzido para induzir a algo. Neste sentido, a imagem é também arbitrária, enganosa, e novamente, instrumento de poder de quem a realiza ou a manipula:

“A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento um caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio.” (SONTAG, 2004, p. 33)

Se para Le Goff, conforme foi afirmado anteriormente, os monumentos aos mortos e a fotografia são manifestações importantes da memória coletiva, para

Barthes, a fotografia fez parte da forma como seu tempo assumiu a morte. Barthes sugere que a fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a “crise da morte”, que começa na segunda metade do século XIX:

“Pois é preciso que a morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar, se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez essa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida.” (BARTHES, 2015, p. 79)

Se antes as sociedades antigas procuravam realizar rituais e construir lembranças que fossem eternas⁴, “que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal” (BARTHES, 2015, p. 79), agora, com o advento da fotografia, a sociedade moderna, ainda segundo Barthes, parecia ter renunciado ao Monumento físico, substituindo-o por algo muito mais efêmero, fugaz, em suas palavras, mortal, que se decompõe com muito mais rapidez até desaparecer do papel, o que interferiria na forma como as sociedades em geral constroem e mantêm suas memórias coletivas. Mas esta efemeridade material não é de fato a única que a fotografia atualmente enfrenta, enquanto elemento e ferramenta que carrega informações e memórias.

Aproximando o olhar para os dias de hoje, temos a internet, o uso intenso de aparelhos (gadgets)⁵ como novos utensílios de produção, troca e compartilhamento de informações. O século XXI é marcado pela intensa produção de informação a uma velocidade nunca antes experimentada. A produção de imagens nunca foi tão grande, ao passo que o tempo dado para que elas possam ser decifradas parece ter diminuído por conta justamente de tamanha demanda, causando uma espécie de cegueira ou superficialidade no olhar que ironicamente não nos impede de seguir produzindo de maneira viciante mais e mais imagens.

Em entrevista recente a Revista Zum⁶, Philippe Dubois discorreu acerca desta produção maciça de imagens realizadas a partir de um celular e a forma como as pessoas lidam com elas, muito mais como imagens que circulam e passam, ficando em sua maioria armazenadas em arquivos digitais. Ele afirma que, com o surgimento

⁴ Entendo “eternas” como manifestações físicas duradouras, menos efêmeras materialmente do que a fotografia.

⁵ Segundo o dicionário: Aparelho ou aplicação informática que se revela útil para determinada tarefa. Fonte: <<https://dicionario.priberam.org/gadgets>> Acesso em 20 set. 2018.

⁶ Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>>. Acesso em 07 mar. 2018.

das redes sociais, a função mais importante das fotografias do cotidiano, que antes eram impressas ou reveladas e armazenadas em álbuns físicos, é a circulação.

Todos consumimos imagens e geramos imagens o tempo todo. Boa parte circula pelas redes e desaparece, mas mesmo assim elas entram em contato conosco, interagimos com elas e eventualmente as armazenamos. Como então gerir tantas camadas de memória e tantos estímulos que agora se acumulam e se sobrepõem ainda mais rapidamente? Vivemos hoje uma situação de sobrecarga de informação, e este excesso prejudica o funcionamento de todo o nosso sistema cognitivo, se não soubermos manipulá-lo, o que inclui a memória. E o que seria manipular o sistema? A resposta passa por selecionar as informações que interessam e aplicar algum tempo em assimilá-las. Mas seria isso o suficiente? Seria possível efetivamente controlar esta sobrecarga turbulenta?

“O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento.” (CANTON, 2009, p. 20)

Pierre Nora observa que vivemos a aceleração da história, que produz cada vez mais rápido, em sua concepção, um passado definitivamente morto (NORA, 1993, p. 7)⁷ e consequentes desaparecimentos. A globalização, massificação, midiatização, acompanhados do incrível e rápido avanço da tecnologia causaram o desmoronamento da memória, da conservação de tradições, o fim de um processo que assegurava de uma forma mais efetiva a conservação e transmissão de valores, que garantia a passagem regular do passado para o futuro ou a retenção de um passado que poderia preparar um futuro.

Observando o nosso tempo, nenhuma época foi tão produtora de arquivos como a atual, o que nos coloca em um paradoxo: na medida em que produzimos tantos arquivos que se acumulam rapidamente uns sobre os outros, não estaríamos também acelerando o esquecimento? Os monumentos que construímos, os memoriais que edificamos se sustentam diante de um mundo cada vez mais acelerado ou podem perder o sentido rapidamente? As sociedades capitalistas contemporâneas

⁷ A pesquisa se refere ao texto traduzido por Yara Aun Khoury “Entre memória e história. A problemática dos lugares” disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

são marcadas justamente pelo consumismo desenfreado, o que inclui o consumo rápido e efêmero de informação, que acaba por decretar a morte antecipada do que ainda não aconteceu. Como então tentar lidar este processo?

O conceito sobre os lugares de memória de Pierre Nora surge neste contexto em que o passado ameaçado precisa ser, portanto, arquivado de alguma maneira para que não se perca definitivamente. Uma forma de seleção dentro de um universo de informação. Na concepção de Pierre Nora, lugares de memória possuem necessariamente três sentidos: material, funcional e simbólico, em graus diversos (NORA, 1993, p. 21)⁸. Lugares de memória são espaços, portanto, através dos quais a memória trabalha (NORA, 1984: X)⁹. De acordo com Nora:

“O lugar de memória supõe, para início de jogo, a justaposição de duas ordens de realidades: uma realidade tangível e apreensível, às vezes material, às vezes menos, inscrita no espaço, no tempo, na linguagem, na tradição, e uma realidade puramente simbólica, portadora de uma história. A noção é feita para englobar ao mesmo tempo os objetos físicos e os objetos simbólicos, com base em que eles tenham ‘qualquer coisa’ em comum. [...] Cabe aos historiadores analisar essa ‘qualquer coisa’, de desmontar-lhe o mecanismo, de estabelecer-lhe os estratos, de distinguir-lhe as sedimentações e correntes, de isolar-lhe o núcleo duro, de denunciar-lhe as falsas semelhanças e as ilusões de ótica, de coloca-las na luz, de dizer-lhe o não dito. [...] Lugar de memória, então: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer.” (NORA, 1997, v2: 2226)¹⁰

Lugares de memória são restos, marcos testemunhais de um momento passado (NORA, 1993, p.13)¹¹. Estes restos orientam uma busca, uma investigação, estabelecem uma cadeia de significações e por conta disso se distanciam da dinâmica cultural contemporânea, mais efêmera, pois não trabalham no nível da espetacularização, da fragmentação, do entretenimento e rapidez (que novamente caracteriza o acúmulo rápido e seu possível rápido esquecimento, sem nenhuma retenção ou cristalização).

Nora diz que:

⁸ A pesquisa se refere ao texto traduzido por Yara Aun Khoury disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

⁹ Trecho retirado do artigo “Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural”. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260/1937>>. (GONÇALVES, 2012, p. 39)

¹⁰ Trecho retirado do artigo “Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural”. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260/1937>>. (GONÇALVES, 2012, p.34)

¹¹ A pesquisa se refere ao texto traduzido por Yara Aun Khoury disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

“(...) a memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações.” (NORA, 1993, p. 9)¹²

Enquanto isso, a história pode ser compreendida como reconstrução do que não existe mais, sempre problemática e incompleta. Nora afirmou também, em texto de contestação à interpretação dos lugares de memória (Liex) por Paul Ricoeur, que a memória deveria ser compreendida como aquilo que restitui o presente ao próprio presente (NORA, 2011b: 412)¹³.

Memória, para Nora, portanto, não é história, é sentimento de identidade, ou como coloca Pollakk:

“Podemos dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. (POLLAKK, 1992, p. 200-212)

Segundo Le Goff, o historiador Pierre Nora afirma que a memória coletiva, que ele define como “o que os grupos fazem do passado”, pode à primeira vista opor-se ao termo memória histórica, tal como opunha-se antigamente os termos memória afetiva e memória intelectual (LE GOFF, 1990, p. 472-473). No entanto, explica que apesar destas aparentes oposições, a história estaria, talvez muito mais do que antes, sob pressão e influência destas memórias coletivas, não sendo, portanto, processos que se opõem exatamente. E reforça esta ideia a partir da seguinte afirmação:

“A história dita “nova”, que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva, pode ser interpretada como uma “revolução da memória” fazendo-a cumprir uma “rotação” em torno de alguns eixos fundamentais: “uma problemática abertamente contemporânea...e uma iniciativa decididamente retrospectiva”, “a renúncia a uma temporalidade linear” em proveito dos tempos vividos múltiplos “nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo”. ” (LE GOFF, 1990, p. 472-473)

E continua:

¹² A pesquisa se refere ao texto traduzido por Yara Aun Khoury disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

¹³ Trecho retirado do artigo “Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural”. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260/1937>>. (GONÇALVES, 2012, p. 42)

“História que fermenta a partir do estudo dos “lugares” da memória coletiva. “Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história.” Mas não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: “Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória.” (LE GOFF, 1990, p. 472-473)

Em muitos momentos, campos vastos de conhecimentos que ainda não se institucionalizaram, ou não se formalizaram, representam a consciência coletiva de grupos inteiros. Le Goff usa em seu ensaio como exemplo Ranger que denunciou a subordinação de uma cultura africana tradicional ao que ele chamou de “às genealogias” manipuladas pelos clãs dominantes” (LE GOFF, 1990, p.477). Ele cita grupos africanos que possuem características muito próprias de constituição, aspectos não oficiais, não cristalizados ou definidos por uma história dita como oficial, características que acabam se perdendo justamente pela falta de interesse de alguns grupos que detêm o monopólio sobre o que deve ser mantido e lembrado, mas que constituem a verdadeira essência daqueles grupos. Segundo Jacques Le Goff, cabe aos profissionais, que ele chama de “profissionais científicos da memória”, antropólogos, historiadores, jornalistas e sociólogos lutar pela democratização da memória social, do que podemos entender como a identidade de um grupo, povo, nação (LE GOFF, 1990, p. 477).

Partindo deste pensamento de Jacques Le Goff, a arte também é um meio de luta, de denúncia, de resgates e de democratização, principalmente em um contexto acelerado, em que tempo e espaço parecem cada vez menores em nossa percepção, exercendo papel importante na constituição de identidades e da memória coletiva de grupos, sendo, portanto, um caminho para procurar reter ou desacelerar certos esquecimentos, cada vez mais presentes em um tempo onde impera o imediatismo e o que é efêmero, propondo desarquivamentos, reinserindo a ideia de duração e problematizando questões relacionadas com a constituição e manutenção da memória coletiva de um grupo ou sociedade. O artista, ao atuar diretamente sobre arquivos e documentos, sobre o que é exposto e o que é ocultado, sobre o que é a verdade constituída, sugere e permite que surjam novas possibilidades às imagens e à

constituição da memória coletiva, cria a possibilidade para o surgimento do que Pierre Nora conceitua e denomina como lugares de memória.

“A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 1990, p. 477)

Obras artísticas podem conter narrativas diversas da história consolidada, possuindo, portanto, um papel crítico diante de um tempo homogêneo, de uma cultura estabelecida. O historiador consciente não se conforma com a história adotada como verdade, questionando e captando o momento presente através também do que pode ser apreendido do passado, desta memória que se infiltra neste tempo presente e que possui uma força redentora, capaz de trazer à tona vozes que foram caladas, oprimidas e apagadas durante a construção da história vista como a oficial e consolidada.

A renúncia a uma temporalidade linear somada a complexa compreensão dos mecanismos de construção da memória, tanto individual quanto coletiva, criaram novos desafios a todos que se lançam a investigar a história do tempo presente, pois abrem um imenso leque de possibilidades ao mesmo tempo em que não permitem um olhar reduzido à temporalidade, ao imediatismo, à cronologia, e nenhum descuido das especificidades e complexidades que lhe são inerentes. Nascer e morrer, mostrar e ocultar, aparecer, desaparecer e reaparecer, presença e ausência, lembrar ou se fazer lembrar e esquecer ou se fazer esquecer fazem parte destes mecanismos de construção da memória e também da ideia de uma história e tempo descontínuos, repleto de camadas, aqui brevemente abordados. Nora diz:

“(...) chegamos, simetricamente, da ideia de um passado visível a um passado invisível; de um passado coeso a um passado que vivemos como rompimento; de uma história que era procurada na continuidade de uma memória a uma memória que se projeta na descontinuidade de uma história.” (NORA, 1993, p. 19)¹⁴

Ao fazer este movimento de deslocamento no presente, mudando a maneira de olhar, é possível visitar questões que foram deixadas para trás, ocultadas ou

¹⁴ A pesquisa se refere ao texto traduzido por Yara Aun Khoury disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

esquecidas, buscando encontrar esse passado invisível que Nora pontua, de escavar os escombros, rompendo a coesão positivista imposta atrás destes rastros e buscar as outras vozes que foram caladas.

A memória, segundo Katia Canton, tornou-se uma das molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos de 1990, onde proliferaram obras de arte propondo regimes de percepção que suspendem ou prolongam o tempo (CANTON, 2009, p. 21). Estes trabalhos tornaram-se uma forma de resistência à fugacidade, à não indiferença, deslocando o olhar para este passado que estava invisível ou ocultado, buscando evocar uma memória expandida.¹⁵

¹⁵ O termo memória expandida foi usada pela autora para se referir ao direcionamento dos trabalhos de muitos artistas contemporâneos que se utilizam da relação espaço-temporal e seus desregramentos gerados no contexto contemporâneo como um motor para suas produções. (CANTON, 2009, p. 35)

CAPÍTULO 2 -O espaço da aparição. A não indiferença nos trabalhos dos artistas latino-americanos Rosângela Rennó, Lais Myrrha e Oscar Muñoz

2.1. O espaço de aparição e a não indiferença

“Se uma alma quer entender a si mesma, deve olhar para outra alma.”
(Platão. A IOVINO M, Maria, 2003, p.13)

Para Rosalyn Deutsche, a filósofa Hannah Arendt definiu a esfera pública como o espaço da aparição, um lugar que permite uma organização de pessoas e que possibilita a vivência coletiva, um espaço onde as pessoas aparecem umas às outras, tornam-se visíveis umas às outras, em que o homem faz sua aparição explicitamente (DEUTSCHE, 2009, p. 175). A esfera pública, no entanto, não se restringe apenas às aparições, mas também a como cada homem responde às aparições dos outros, a como viver junto em um espaço heterogêneo. Segundo a professora Dra. Maria José de Azevedo Marcondes, Rosalyn Deutsche interpretou e problematizou com muita clareza em seu artigo apresentado na Exposição Arco em Madrid em 2008, o conceito de esfera pública de Hannah Arendt, as noções de público, arte na esfera pública, alteridade e político (MARCONDES, 2017, p. 51-66).

Segundo Arendt, ao discorrer acerca da polis grega:

“A polis [...] não é a cidade-estado no seu lugar físico; é a organização das pessoas à medida que surgem o atuar e o falar juntos, e seu verdadeiro espaço está entre as pessoas vivendo juntas para esse propósito, não importando onde estejam [...] é o espaço de aparição no sentido mais amplo da palavra, ou seja, o espaço em que eu apareço para os outros à medida que os outros aparecem para mim, em que o homem [...] faz a sua aparição explicitamente.” (ARENDR, 2010, p. 157)

Este conceito de esfera pública, de acordo com Rosalyn Deutsche, abre a possibilidade para que as artes visuais tenham um papel importante no aprofundamento e expansão da democracia. Ainda segundo Rosalyn Deutsche, artistas que desejam aprofundar e entender a esfera pública possuem a tarefa de criar trabalhos que ajudem aqueles que foram tornados invisíveis em uma sociedade a fazer sua aparição e que desenvolvam a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar, através destes trabalhos, que este responda a esta aparição, esboce alguma forma de reação, não exatamente contra ela. Deutsche questiona qual é o tipo

de visão proposta pelos artistas que superaria a apatia e responderia ao sofrimento dos outros, como a arte define ou enxerga a visão pública (DEUTSCHE, 2009, p. 176-177).

O filósofo Emmanuel Lévinas, segundo Deutsche, preocupa-se com a forma como o “eu” reage, como se relaciona com a aparição do outro. O outro, em sua concepção não é um objeto de compreensão, mas um enigma, chamada por ele de “a face”. Esta face é a manifestação do outro na forma de um enigma, pois não pode ser completamente vista ou conhecida, nem reduzida a um único conteúdo. O outro, quando aparece, está acompanhado da terceira parte, da noção de que o outro nunca é apenas o outro para outra pessoa, e sim para muitas outras de formas diferentes (DEUTSCHE, 2009, p 177). Deutsche cita Colin Davis:

“(...) o Outro implica a possibilidade de outros, para os quais eu mesmo sou um outro...sou levado a me dar conta de que o Outro não existe só para mim, de que me vizinho também é vizinho de uma terceira parte e que de fato para eles eu sou a terceira parte.” (DAVIS, Colin, 1996, p.83)

O conceito de terceira parte de Lévinas suscita o encontro com o outro em espaço público. A terceira parte é ampla, refere-se à humanidade inteira que olha e é olhada, é uma questão de ordem pública. Não existe, portanto, uma posição de completo entendimento do mundo, pois o mundo pertence a todos e paradoxalmente, a ninguém. De acordo com Rosalyn Deutsche, com este conceito de terceira parte, Lévinas retira do sujeito o poder completo do conhecimento e isso elimina as certezas plenas, o controle absoluto, o que propicia o nascimento da esfera pública (DEUTSCHE, 2009, p. 177).

O desaparecimento das certezas, do controle, força as pessoas a não serem indiferentes às aparições dos outros e isso corresponde à capacidade de responder ao outro, de reagir ao outro, que é considerado pelo filósofo “a essência da existência razoável no homem” (DEUTSCHE, 2009, p. 177). No entanto, ele faz ressalvas em relação a esta aparição estar relacionada ao que se vê. Ver o outro vai além da visão, o aparecer que cria um espaço público é uma relação mais complexa, além de um acontecimento meramente visual, que necessita de outra espécie de visão, mais complexa, profunda.

“Encorajar a aparição da esfera pública das aparições é, portanto, promover uma “visão sem imagem” ou formas não indiferentes de ver. E como a visão não indiferente nos obriga a um envolvimento com a questão, artistas que exploram essas possibilidades atuam na transformação psíquica e subjetiva que, como a transformação material, é um componente essencial de mudança social.” (DEUTSCHE, 2009, p.178)

No entanto, encorajar a não indiferença não é apenas tornar visível- além da visão- aqueles que foram tornados invisíveis nas esferas públicas, é também mostrar o que se perde do outro ao se fazer isso (DEUTSCHE, 2009, p. 178). Muitos artistas contemporâneos vêm realizando processos de desconstruções de mecanismos (alguns institucionais) de várias disciplinas que auxiliam na preservação da memória da sociedade, bem como ressignificando seus discursos, abrindo espaço para novas leituras, além das leituras vigentes. O artista contemporâneo não raramente está imerso em arquivos de museus realizando suas pesquisas, ou dentro de sebos, feiras livres, antiquários, instituições, coletando material e registrando, criando seus próprios arquivos, trabalhando sobre documentos próprios, de terceiros e desconhecidos ou públicos, muitas vezes pouco visitados e, portanto, esquecidos, criando trabalhos que problematizam justamente a memória construída vigente e conseqüentemente a história.

Um exemplo recente que concentrou diversos artistas e trabalhos que se relacionavam com arquivos foi o IV Fórum Latino- Americano de Fotografia¹⁶, com o tema “A Fotografia como Pensamento” que aconteceu no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2016. Claudi Carreras e Iatã Cannabrava, no encarte da exposição “Arquivo Ex Machina- Identidade e conflito na América Latina”¹⁷, junto ao IV Fórum Latino- Americano de Fotografia de São Paulo afirmam que a América Latina, incluindo o luso- Brasil, construiu sua história sobre paradigmas que interessavam muito mais àqueles que falavam do outro do que aos que tentavam falar de si mesmos.

Tal afirmação vem ao encontro das afirmações de Jacques Le Goff já citadas neste trabalho sobre a manipulação dos arquivos e a forma como tal movimento garantiu e garante o controle de um grupo ou de uma sociedade. O título da exposição deriva da expressão latina “deus ex machina”, que surgiu no teatro antigo grego e que definia a entrada em cena de um deus cuja missão era solucionar de forma arbitrária

¹⁶ <<http://www.itaucultural.org.br/forumfoto2016/>>. Acesso em 20 de jul. 2016.

¹⁷ O encarte foi distribuído ao público durante o fórum e faz parte do material físico de pesquisa coletado durante a realização desta dissertação.

um impasse vivido por seus personagens¹⁸. O nome da exposição, portanto, refere-se a algo que inesperadamente soluciona uma situação, no caso podemos fazer uma associação de que este algo seja o arquivo, o grande deus que define determinados aspectos a partir do momento em que surge ou ressurgir ou que é interpretado. O Fórum se colocou a tarefa de justamente falar sobre os arquivos e de, a partir da análise e reflexões sobre os mesmos, escolher o que chamaram de “outras cápsulas, para outros futuros”, ou de renomear “velhas cápsulas, de futuros antigos”¹⁹. Interessava ao fórum, assim como interessa a este trabalho, ir de encontro aos artistas que possuem algum envolvimento com o arquivo e que estabelecem novas leituras a partir deles, rompendo com certos paradigmas tradicionais, e neste caso, com a história tradicional no contexto dos regimes autoritários na América Latina e violência urbana.

Ao resignificar arquivos, imagens e pontos de vista, problematizando-os, a exposição e o fórum construíram mais um espaço para a discussão de algo que é latente nos trabalhos de muitos artistas contemporâneos: a forma como, a partir deste movimento de releituras e manipulações de documentos e imagens, o território latino-americano pode ser retraduzido, aproximando-o mais de um continente real e não mais de um mundo idealizado.²⁰ O fórum e a exposição colocaram em pauta a questão da crise de representações, ao defender que em um cenário de constantes conflitos, a imagem por si só ou a palavra parecem não dar conta do que é atroz, talvez por se tornarem banais com a sua constante repetição. O que interessava ao fórum e à exposição, segundo seu próprio material gráfico, não eram palavras ou imagens informativas, mas a possibilidade da memória impregnada de experiência, uma experiência que vai além de acessar a imagem banalizada, mas que tem como princípio a releitura, a retradução.

Ao pesquisar a produção dos artistas contemporâneos latino-americanos Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Laís Myrrha e nota-se que parte dos seus trabalhos possui similaridades dentro de suas poéticas ao colaborarem para criar ou resgatar

¹⁸ “Artifício usado por alguns escritores ou dramaturgos, o *deus ex machina* é uma expressão latina, de origem grega, que significa literalmente “deus surgido da máquina” e é utilizada para indicar uma solução inesperada, improvável e mirabolante para terminar uma obra ficcional.” Texto disponível em: <<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-afinal-o-que-e-o-deus-ex-machina>>. Acesso em dez. 2016.

¹⁹ Segundo o texto assinado por Claudi Carreras e Iatã Cannabrava de apresentação da exposição “Arquivo Ex Machina” presente no material gráfico distribuído ao público na presente data do Fórum.

²⁰ Ibidem.

sentimentos de identidade coletivos, na medida em que dão espaço para a aparição do outro, para a aparição de particularidades, do que foi esquecido ou apagado da história pela sociedade, ao mesmo tempo em que tornam visíveis os limites existentes nesta aparição, que respondem ao sofrimento dos outros, superando uma confortável apatia. Estes artistas trabalham com imagens de forma a torná-las suas próprias visões sobre o mundo, sem que estas sejam formas indiferentes ou fechadas de ver, potencializando justamente a discussão e o envolvimento do espectador nas questões por eles abordadas. Dentro do contexto contemporâneo, considera-se pertinente estudar trabalhos de artistas que desconstruem certas operações, reinventando a constituição da fotografia, gerando deslocamentos e criando novos espaços de aparição (DEUTSCHE, 2009).

Há também outro aspecto bastante recorrente na produção destes artistas e importante para esta pesquisa que é forma como seus trabalhos ativam o corpo. Richard Sennett em “Carne e Pedra” dedica parte da introdução do livro para abordar o que ele chama de “o corpo passivo”, afirmando que, pelo menos pelos meios de comunicação que possuímos hoje, experimentamos nossos corpos de uma maneira mais passiva do que nossos bisavós, por exemplo (SENNETT, 2010, p. 14). A grande oferta de estímulos através destes meios, segundo ele, tem como uma das consequências o anestesiamiento também da consciência do corpo, fazendo com que as pessoas em situações de contato reais se distanciem o máximo possível dos sentidos. Ele constrói uma relação entre um viajante em deslocamento por uma via em alta velocidade, onde existe uma desconexão com o espaço que é somente de passagem, e o telespectador atual, afirmando:

“O viajante, bem como o telespectador, vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua. Ambos, o engenheiro civil e o diretor de televisão, criam o que se pode chamar de “liberdade da resistência”. Enquanto um projeta caminhos por onde o movimento se realize sem obstruções ou maiores esforços, e com a menor atenção possível aos lugares de passagem, o outro explora meios que permitem às pessoas olhar para o que quer que seja sem desconforto.” (SENNETT, 2010, p. 17)

Como libertar, portanto, o corpo da resistência associada ao medo do contato cada vez mais frequente? A resposta, na arte, talvez envolva convidar estes corpos a serem instrumentos ativos dentro das obras também fisicamente. Ao propor o

deslocamento do corpo, muitos trabalhos destes artistas retiram o espectador da passividade, colocando-os em contato novamente com os sentidos.

Nesta dissertação, mais especificamente, serão analisados trabalhos destes artistas que se relacionam diretamente com a fotografia, partindo dela para a construção de seus discursos. A história do surgimento da fotografia parte, em princípio, de tentar reproduzir a realidade, o que era visto, como um espelho²¹. A produção artística contemporânea que se utiliza da fotografia dentro de seu processo tornou esta ideia mais ampla e complexa, muitas vezes desconstruindo-a.

A dinâmica da fotografia possui como verbos ativos, segundo a artista Laís Myrrha, os gestos de lembrar e esquecer, mostrar e ocultar, que fazem também parte da dinâmica histórica que tende a encarar o tempo como descontínuo (MYRRHA, 2007). Alguns trabalhos contemporâneos reforçam essa dinâmica existente nas imagens, expondo seus meandros, anacronismos e conseqüentemente expondo o processo de construção da história e da memória, repleta de ocultamentos e recortes muitas vezes propositais.

“ Pois o *anacronismo* essencial implicado por esta dialética faz da memória, não uma instância que retém- que sabe o que acumula-, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um *desejo*, isto é, um repór em jogo perpétuo, “vivo” (quero dizer inquieto), da perda. ” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115)

Para Paul Bernard-Nouraud, é um traço muito frequente na arte contemporânea considerar a imagem como um fardo e a sua tradução artística como um meio de livrá-la de si mesma, existindo inúmeros prolongamentos possíveis deste gesto. Mesmo em poéticas onde as pesquisas debruçam-se sobre as reminiscências das imagens, a fotografia, ainda assim, é elemento constituinte destes trabalhos.²²

Nem todos os trabalhos destes artistas possuem um viés político, mas parte de suas produções é engajada e propõe ao espectador alguma reflexão que o impossibilita de permanecer passivo diante do que se vê, em um exercício de alteridade. Este movimento de engajamento é bastante importante dentro de um contexto em que os sistemas vigentes de poder de alguma forma se utilizam e se

²¹ Barthes afirma em “A câmara Clara” que em uma fotografia “aquilo que se vê no papel é tão real quanto aquilo que se toca. ”, o que reforça a ideia da imagem fotográfica como uma espécie de espelho, uma cópia, duplicação da realidade. (BARTHES, 2015, p. 75)

²² Artigo disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408>. Acesso em jul. 2016.

utilizaram de recortes da história e da construção de memoriais bastante convenientes para se fazerem representar e fortalecer seus discursos. Processos de construção de memórias oficiais podem ser bastante violentos na medida em que grupos sociais e acontecimentos importantes são propositadamente deixados de lado. Além disso, o próprio fenômeno da banalização da violência social e política é algo que atinge, de formas distintas, muitos países do mundo. A violência vai além da praticada diretamente entre pessoas ou grupos, ela está presente, ainda que de maneira velada, nos sistemas políticos e sociais que regem as sociedades através do exercício excessivo do poder e do controle, de imposições.

Os três artistas estudados potencializam a discussão e o envolvimento do espectador nas questões abordadas em seus trabalhos, que passam frequentemente pelo tema da memória, violência social, lembrança e esquecimento. Seus trabalhos se relacionam com as lacunas históricas, com a morte, com a perda de identidade do sujeito contemporâneo, com o aniquilamento do indivíduo em uma sociedade de massas, da memória coletiva reconstruída a partir de seleções feitas por quem controla determinados arquivos coletivos.

Os trabalhos escolhidos para esta pesquisa solicitam que observador possua uma posição ativa diante deles, de tentar reconstruir muitas vezes feições esquecidas, relembrar acontecimentos específicos e de certa forma a própria humanidade perdida, pois se voltam ao vazio, ao apagamento da identidade humana e conseqüentemente da vida, direcionam seus olhares para os vestígios. Muitas obras evocam o dinamismo da memória, reforçando os aspectos que a constituem, a relação entre lembrar e esquecer (MYRRHA, 2007, p. 24)²³. Eles dão visibilidade para diversas questões sociais e políticas importantes que alteram, a partir do momento em que são vistas, a constituição de uma comunidade, na medida que geram reflexões, ampliam a percepção, reforçando o papel de aprofundamento, de expansão da democracia que as artes possuem (DEUTSCHE, 2009, p. 175).

No caso do trabalho destes artistas, relembrar é um exercício, ação que desestabiliza uma condição construída e vigente, que torna visível o que estava

²³ Lais Myrrha dedica parte do último capítulo de sua dissertação para abordar as obras de alguns artistas como Susan Hiller, Joseph Beuys e duas de suas obras e, ao falar sobre elas, afirma em determinado momento que são obras que “evocam o dinamismo da memória e da sua constituição como uma negociação entre a lembrança e o esquecimento”. Analisando a sua obra ao lado da de Rennó e Muñoz e considerando o recorte desta pesquisa, nota-se que tal afirmação se encaixa perfeitamente também aos seus trabalhos.

escondido, ou que torna visível o próprio esquecimento, que abre espaço através de uma arqueologia da imagem e vai além dela. É um embate com o esquecimento e com o que é oficialmente memorável, com a amnésia crônica que corrói muitas vezes de forma definitiva uma sociedade e que é cada vez mais recorrente, com a abundância e rapidez de informações e de imagens que recebemos atualmente, com o consequente consumo desenfreado também destas imagens e informações e com o anestesiamento e sensação de aceleração do tempo que tal consumo consequentemente desencadeia. Lais Myrrha afirma que a perda crescente do sentido de estabilidade e durabilidade no mundo tenta ser compensada com a salvação pela imagem fotográfica, e segue:

“Aqui vemos um terceiro modo de consumo: o mundo e as coisas que inclui, bem como as pessoas que o habitam, passam a ser rapidamente transubstanciados em fotografias para serem vistos, manipulados, colecionados, arquivados e, finalmente, esquecidos, descartados.” (MYRRHA, 2007, p. 33)

Segundo Susan Sontag, imagens fortes de sofrimento, por exemplo, podem paralisar e anestesiar um espectador se exibidas repetidas vezes, sendo, portanto, chocantes apenas quando mostram algo novo. Isto é, a proliferação de imagens de horror em uma sociedade choca à primeira vista, para na sequência se tornar banal e distante:

“O choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida, assim como a surpresa e o desnorteamento sentidos na primeira vez em que se vê um filme pornográfico se desgastam depois que a pessoa vê mais alguns. [...] O vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer comum-levando-o a parecer familiar, distante (“é só uma foto”), inevitável.” (SONTAG, 2004, p. 30-31)

O movimento presente no trabalho dos três artistas, de se apropriar de elementos descartados ou esquecidos, manipulá-los e inseri-los dentro de um espaço expositivo é, por si só, uma predisposição para o deslocamento do olhar, expandindo consequentemente o território de discussão e de visibilidade destes elementos. Olhar para os arquivos fotográficos esquecidos como uma espécie de espelho da memória coletiva ou de determinado grupo específico dentro de uma sociedade pressupõe o reconhecimento de uma alteridade que foi retida ou perdida temporariamente. Expor-

se a esta alteridade e expô-la aos outros de forma a resgatá-la deste esquecimento e mobilizar o espectador a sair da condição passiva que a própria banalização das imagens o colocou, faz com que estes trabalhos atinjam a esfera pública mesmo que eles não aconteçam ou sejam expostos, necessariamente, diretamente no espaço público.

Didi- Huberman, em “A imagem sobrevivente”, arrisca a seguinte frase logo no início de seu livro: “o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça”²⁴. O autor faz alusão ao constante renascimento/sobrevivência não somente da história, mas também da arte, e ao movimento das mesmas durante um tempo que também não é linear e sofre deslocamentos. A dialética da lembrança e do esquecimento (NORA, 1993, p. 9), este movimento de sobrevivência composto por intervalos e falhas dentro do tempo histórico está presente nos trabalhos destes artistas de maneira marcante, construindo lugares de memória em diferentes níveis e propondo reconstruções de identidades coletivas através do resgate da memória do que foi perdido, ou do que foi propositadamente enterrado, esquecido:

“Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. [...] São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1993, p. 12-13)²⁵

Pierre Nora reforçou em seus estudos, conforme já abordado brevemente nesta dissertação, que seu conceito de lugares de memória não poderia ser visto como simples repositório, mas como um lugar a partir do qual a memória trabalha, um lugar que provoca a lembrança, o resgate, como um laboratório, uma experiência, um processo. Os trabalhos destes artistas funcionam como este lugar, como um laboratório onde a memória pode, por fim, ser resgatada e trabalhada, apesar de existirem diferenças entre suas poéticas.

²⁴ “Arriscamos isto: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte- a disciplina da arte- a disciplina assim denominada- recomeça vez após outra. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto...e como renascendo.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13)

²⁵ A pesquisa se refere ao texto traduzido por Yara Aun Khoury disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

A arte, como já foi dito anteriormente, é também um meio de denúncia, de luta, de releituras e de reconstruções, de estabelecimento de novos discursos e possibilidades, auxiliando na construção e manutenção de identidades, é um meio de ir além, de ver além, através, de identificar as questões que necessitam de abordagens com urgência, que precisam ser expostas, é conseguir ser contemporâneo ao seu tempo.

O tempo de agora é o tempo da velocidade, das ausências cada vez mais rápidas, dos poucos lugares, é um tempo que nos permite pouca solidez. Este deslocamento para apreender e principalmente perceber seu tempo é o que os trabalhos de Muñoz, Rennó e Myrrha nos propõem, olhando não para as luzes do presente, mas para as sombras, para aquilo que não pode ser visto claramente, para aquilo que necessita de esforço, de uma busca, de uma não-indiferença²⁶.

2.2. Oscar Muñoz

“Como se pode interpretar a noção de tempo neste cenário imemorial? Como se pode assimilar e articular em sua memória todos estes eventos que vêm acontecendo por tantos anos, agora? ” ²⁷

Oscar Muñoz, artista colombiano, é um dos nomes mais importantes atualmente da cena artística colombiana, com quase quarenta anos de produção. Recentemente (março de 2018) venceu a edição do prestigioso prêmio da Fundação Internacional Hasselblad, dado a fotógrafos que possuem trabalhos que contribuem de maneira relevante para o desenvolvimento da linguagem e da técnica fotográfica. O júri responsável pela escolha destacou que seu trabalho possui uma qualidade transcendental e oferece uma metáfora para a condição humana.²⁸

Muñoz começou sua carreira nos anos setenta em Cali (onde jamais deixou de viver e trabalhar em toda sua trajetória artística) em meio a um movimento cultural intenso e multidisciplinar que incluía escritores, cineastas, fotógrafos e artistas plásticos, realizando desenhos nesta época de grande formato, nos quais mostrava o

²⁶ “A “não indiferença” designa a habilidade de responder ao outro, uma “responso(h)abilidade” que Lévinas considera a essência da existência razoável no homem.” (DEUTSCHE, 2009, p. 177)

²⁷ “How can one construe a notion of time in this immemorial setting? How can one assimilate and articulate in one’s memory all these events that have been happening for so many years now?” Ver em <<http://www.sicardi.com/artists/oscar-munoz/artists-artist-works/>>. (Tradução nossa)

²⁸ <<https://revistazum.com.br/noticias/oscar-munoz-hasselblad-2018/>>. Acesso em 12 mar. 2018.

ambiente sórdido dos arrendamentos, em obras de profunda carga psicológica. Em meados dos anos oitenta, o artista inicia um processo de experimentação de materiais e suportes incomuns, mas algumas características da época anterior mantiveram-se em seus trabalhos, principalmente o interesse pelas questões sociais. Foi no final da década de 70 que o artista também realizou suas primeiras pinturas, sob influência do Pop Art e do Hiper Realismo, movimentos que permitiram ao artista, de maneira crítica, integrar posteriormente a fotografia aos seus trabalhos.²⁹

A partir da década de noventa, em um radical repensar sobre o exercício do desenho e gravura, a fotografia se torna um elemento presente e constante, como ferramenta para a reflexão sobre a memória, com a também reflexão sempre presente sobre os seus limites, da investigação dos resquícios deixados por atos efêmeros. Este repensar soma-se ao manejo dos materiais escolhidos para compor trabalhos muito potentes, que se relacionam com o espaço e com a passagem do tempo.³⁰ Sua obra nos convida a indagar sobre a capacidade da arte em refletir sobre a memória do indivíduo, a memória coletiva e a importância da mesma dentro de uma sociedade, ao mesmo tempo em que investiga o efêmero e conseqüentemente, a mortalidade humana.

Segundo Ricardo Resende, Muñoz não faz fotografia, seu gesto fotográfico está na apropriação de fotografias de seu arquivo de imagens, atuando, portanto, antes e depois do ato fotográfico:

“Atua antes e depois do ato fotográfico. Age que no antecede e no que segue o instante decisivo da tomada da imagem, momento em que se congela a ação no tempo, se fixa o objeto referente e se obtém a foto. O que tenta é fixar uma imagem proveniente da realidade e da memória que rondam as imagens fotográficas.” (RESENDE, 2013, p. 78)

Muñoz utiliza em várias de suas obras elementos como a água, ar e fogo, elementos que reforçam a investigação do artista pelo o que é efêmero, cíclico, pelo o que nasce, se transforma e eventualmente desaparece, morre (A IOVINO M, 2003, p. 13). A essência do ato fotográfico reside não só apenas em fazer uma imagem, mas em fixa-la em alguma superfície. Neste sentido, retomando a afirmação de Ricardo Resende, se o artista se utiliza de elementos que se transformam para realizar seus

²⁹Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimer_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOUERAUD, 2016)

³⁰ Ibidem.

trabalhos, ele age muitas vezes nos instantes que antecedem o instante decisivo, pois a imagem não se fixa, o ponto de fixação da imagem torna-se, portanto, o ponto crítico do seu trabalho. No entanto, ao propor este movimento dentro de sua obra, o artista obriga que a construção da imagem aconteça em outro campo, além de sua materialidade. A imagem se constrói, portanto, a partir da experiência com a obra, fixando-se no campo da memória. Sua arte coloca as suas próprias possibilidades materiais em prova, desafiando os suportes a sustentar de alguma forma alguma imagem, ao mesmo tempo em que em tal escolha, que aparentemente se distancia da realidade, evidencia com força o contexto no qual o trabalho está inserido. Seu trabalho desarma, portanto, determinados mecanismos e os arma novamente de forma a modificar o seu funcionamento.

Muñoz, a seu modo, efetua reparos nas imagens. Em uma conversa com o curador Horacio Fernández durante o Valongo Festival Internacional da Imagem³¹ que aconteceu na cidade de Santos, em 2016, o artista colombiano apresentou seus trabalhos das últimas três décadas, que têm a fotografia como suporte e tema e falou sobre como um subcapítulo do capítulo 7 do livro “O artífice” de Richard Sennett abriu seus horizontes para refletir sobre seu próprio fazer como artista, durante seus estudos (SENNETT, 2009, p. 223). O subcapítulo em questão chama-se “fazendo reparos, consertar e explorar” e aborda aspectos interessantes sobre o que seriam, para o autor, ambas as tarefas. Consertar algo significa isolar alguma coisa para repará-la e reconstituir o estado anterior do objeto. Neste ponto podemos pensar no que seria o conserto de uma imagem para o artista, o que seria consertar uma imagem existente ou que será realizada dentro dos moldes mais tradicionais e que pressupõem a fixação da mesma em algum suporte não tão efêmero, para algo como reconstituir a imagem ao seu momento anterior, isto é, que precede sua fixação. Sennett segue explicando o que seriam os consertos dinâmicos, que levam a uma mudança na forma ou função atual do objeto depois de remontado. Novamente é possível estabelecer uma ligação entre um conserto dinâmico e o trabalho do artista com as imagens, talvez como uma inspiração, na medida em que para serem efetivamente vistas, o artista faz “consertos” que alteram completamente suas formas, saindo das soluções mais tradicionais no que diz respeito aos suportes e materiais

³¹ Última Arena Zum do festival Valongo: Por trás do espelho: o campo expandido da fotografia. Ano de 2016. Programação da Arena Zum de 2016: <<https://revistazum.com.br/radar/arena-zum-valongo/>>. Site do festival: <<https://valongo.com/>>.

escolhidos. Sennett segue afirmando o que com precisão se aplica ao que Muñoz passou a realizar como artista em seus trabalhos:

“Foi o que aconteceu no mundo científico na virada do século XVII. Os consertos dinâmicos ocorriam através das mudanças de domínio e do desenvolvimento de capacitações corretivas. A respeito da mudança de domínio, observa o historiador Peter Dear que “ a reputação de Nicolau Copérnico como astrônomo repousava em seu talento matemático, e não em sua suposta competência como observador; os astrônomos eram matemáticos”, o que também se aplicava a Galileu e mais tarde a Newton. Considerando-se as imagens cheias de interferências de que dispunham, eles só podiam chegar a algum lugar levando o pensamento além do que podiam ver³². Bacon afirmara no *Novum Organum* que “a visão nitidamente ocupa o primeiro lugar no fornecimento de informações”. Mas o fato é que os instrumentos visuais da época, nas palavras do filósofo Richard Rorty, não forneciam um claro “espelho da natureza”; e os deficientes dados visuais não podiam, por sua vez, ser fixados fisicamente. Os físicos buscavam ferramentas matemáticas que os conduzissem além da visão; os consertos ocorriam em outro domínio.^{33”} (SENNETT, 2009, p. 224)

O artista possui um processo que leva as imagens que ele produz aos limites de seus desaparecimentos, obrigando o espectador a construir estas mesmas imagens em outro lugar, além, portanto, da visão, além do que pode ser visto, em outros domínios. A diferença, entretanto, entre os físicos e o artista é que o artista vai além das ferramentas matemáticas para alcançar seus objetivos e permitir essa extensão do pensamento: o artista se utiliza de suas próprias ferramentas, de suas poéticas, da plasticidade e da emoção para chegar no ponto além da visão.

Sennett debruça-se ainda no subcapítulo “fazendo reparos” em um episódio que ele mesmo define como monumental para falar como em situações extremas a alternativa de promover reparos mais dinâmicos e inovadores ao invés de buscar restaurar as coisas como elas eram antes de algo como uma catástrofe acontecer, pode ser uma alternativa aparentemente exigente e difícil, mas que trará como recompensa a renovação daquela dada situação. E completa dizendo que, escolhendo a alternativa de renovar algo, possuir ferramentas limitadas ou incertas para este fim pode ser algo positivo dentro da mudança que se deseja, pois exige que se estimule a imaginação, expandindo assim a competência. Completa citando o adágio de Heráclito: “Ninguém passa duas vezes pelo mesmo rio, pois não será o mesmo rio nem a mesma pessoa”. O artífice, segundo o autor, “não depreenderá daí

³² Grifo meu.

³³ Ibidem.

que a vida é puro fluxo, mas irá repensar sua maneira de fazer as coisas no ato de consertá-las, e as ferramentas limitadas ou difíceis podem revelar-se úteis nessa obra de renovação. ” (SENNETT, 2009, p. 228).

Olhando para o conjunto de trabalhos de Oscar Muñoz, a partir de sua própria afirmação sobre como esta obra de Sennett o influenciou, é possível compreender que o artista busca constantemente em sua obra devolver à coisa, no caso à imagem, um lugar talvez mais acertado para o que enfrentamos hoje em um mundo globalizado e inundado de informações que passam na maior parte das vezes por nós causando uma cegueira, uma sobrecarga. Como atuar no campo da arte consertando essa operação, propondo um novo fluxo para a imagem? Suas ferramentas não poderiam ser mais limitadas ou incertas: a imagem no limite de seu desaparecimento, dado este normalmente relacionado ao suporte adotado, como a água ou o vapor, que nunca a fixam e ao contrário, a colocam em movimento, como um rio, ressaltando o eterno movimento de tudo, mas, principalmente, fixando o que se deseja, seu discurso, uma memória, em um campo além da visão e de maneira renovada, que exige construção, reflexão, movimento.

Podemos dizer que o uso de ferramentas que causam certa incerteza aos trabalhos, tornando-os limitados muitas vezes ou em sua materialidade ou em sua durabilidade são também características presentes em muitos trabalhos de Lais Myrrha e Rosângela Rennó. Nos três artistas, as obras exigem este movimento do espectador em busca do que não é explícito, expandindo os campos da imaginação, da investigação, da construção de uma experiência e conseqüentemente de uma memória.

Em boa parte de seus trabalhos, Muñoz apresenta parcialmente rostos sem corpos, ameaçados de serem apagados por um suporte que os absorve ou no qual eles se dissolvem. Um exemplo é o trabalho “Cortinas de baño” (“Cortinas de banho”, 1985-1986), onde as imagens de pessoas são transferidas através de serigrafia para cortinas de chuveiro molhadas, o que evita a perfeita fixação das mesmas e tem como resultado um conjunto de figuras fantasmagóricas, de vultos que parecem estar derretendo, se desfazendo por trás das cortinas [figura 01].³⁴

³⁴ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOUVAUD, 2016)

Figura 01- Imagem da instalação: “Cortinas de banho”.



Fonte: <<http://www.hasselbladfoundation.org/wp/oscar-munoz-hasselblad-award-winner-2018/>>

Outro exemplo é “Narciso” (1995-2011) [figura 02], autorretrato do artista, realizado através de tela serigráfica com pó de carvão e papel depositados sobre a água contida em uma espécie de gaveta de acrílico. O pó recria o rosto do artista, referindo-se diretamente ao título do trabalho³⁵. Narciso, segundo a mitologia grega, era uma das criaturas mais lindas já existentes, capaz de entorpecer, atordoar quem a visse, por conta de sua beleza, e o nome Narciso (*narkhé*) pode ser traduzido como torpor, algo que tem o poder de entorpecer. O mito possui relação com a água, com a ideia de escoamento: Narciso, ao ver sua imagem refletida em um lago, se apaixona por ela (por si próprio) e morre de paixão. Os deuses transformaram-no na flor que hoje tem seu nome. O mito de Narciso discute a questão da transitoriedade, da libido dirigida ao próprio ego, da vaidade, do amor excessivo a si mesmo e da sua relação com a inveja e com a morte, sendo possível ainda traçar uma ponte entre o mito e as sociedades de consumo atuais movimentadas pelo sistema capitalista, uma vez que tais sociedades possuem como base a busca de satisfação e de prazer em coisas

³⁵ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOURAUD, 2016)

externas ao indivíduo, o que provoca o aumento do individualismo. Estas mesmas sociedades foram apelidadas de sociedades narcisísticas.³⁶

Figura 02- "Narciso" de Oscar Muñoz.



Fonte: imagem coletada no site <http://www.the-art-minute.com/wp-content/uploads/2014/09/Oscar-Munoz.jpg>

Se transportarmos este significado ao trabalho de Muñoz, é possível construir inúmeras relações: Narciso é um trabalho que se sustenta sobre uma espécie de lago construído artificialmente onde flutua não o reflexo da imagem do observador, mas a imagem do próprio artista, ali colocada e fadada a afundar e desaparecer, como o Narciso do mito, assim que a água evaporar por completo. É o movimento da água que provoca a distorção desta imagem através do seu processo natural de evaporação e vibração, fazendo o carvão atingir o fundo do recipiente, transformando-se em outra imagem. O trabalho é apresentado com vários destes recipientes de água que executam o mesmo processo, mas com resultados diferentes, dadas as sutis variações que ocorrem durante este processo de decantação. A imagem do artista então, se desfaz, acaba, vira um borrão com o passar do tempo e

³⁶ CABRAL, João Francisco Pereira. "Estória de Narciso e Eco"; *Brasil Escola*. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/estoria-narciso-eco.htm>>. Acesso em 14 de janeiro de 2018.

com a transformação natural de seu suporte. A fixação da imagem final, do que são os “narcisos secos”, não pode ser totalmente controlada, tampouco interrompida [figuras 03 e 04]. O que se fixa, portanto, é a imagem do artista dissolvida, desconstruída. Ao fazer isso, o Muñoz provoca uma reflexão sobre o próprio ego, a própria efemeridade da existência humana que de alguma maneira se utiliza da imagem e posteriormente da fotografia como uma tentativa de eternizar um momento, uma lembrança, uma pessoa. Seu trabalho reforça que a condição absolutamente eterna se baseia nos consecutivos processos de desaparecimentos causados por um movimento constante do tempo.

Figura 03- “Narcisos secos”. Detalhe da obra.



Fonte: <http://www.sicardi.com/artists/oscar-munoz/artists-artist-works/#3>

Figura 04- “Narcisos secos”. Vista da instalação. The Graphic Unconscious, 2010.



Fonte: <http://www.sicardi.com/artists/oscar-munoz/artists-installation-stills/#4>

Sua produção muitas vezes é apresentada através de vídeos ou de videoinstalações, que acabam sempre por enfatizar o movimento e a duração do trabalho. O vídeo é algo durável que pode ser exibido inúmeras vezes. Entretanto, em todas as vezes, o que assistimos são desaparecimentos, a imagem que escapa do suporte. Em “Línea del destino” (“Linha do destino”) de 2006 por exemplo, trabalho apresentado pelo artista no Valongo Festival Internacional da Imagem³⁷, através da exibição de um vídeo, vemos a face do artista projetada sobre a superfície de uma pequena quantidade de água que jaz sobre as mãos, ao que parece, sobre as mãos do próprio artista. Com o passar do tempo, o líquido começa a escapar de suas mãos

³⁷ Última Arena Zum do festival Valongo: Por trás do espelho: o campo expandido da fotografia. Ano de 2016. Programação da Arena Zum de 2016: <<https://revistazum.com.br/radar/arena-zum-valongo/>>. Site do festival: <<https://valongo.com/>>.

pelos inevitáveis espaços entre os dedos³⁸, e a falta de controle ou a impotência diante de tal fato culmina com o desaparecimento de seu próprio reflexo, que se vai junto com a água. Isto é, assistimos ao aniquilamento da imagem do próprio artista, que nos remete diretamente ao aniquilamento do próprio ego, nada resta ali a não ser as mãos e a memória do desaparecimento. O trabalho [figura 05] evoca a memória, a mortalidade, a perda, o poder que uma imagem tem de evocar algo ao mesmo tempo em que se apresenta ela mesma como um elemento efêmero fadado a desaparecer no movimento contínuo do tempo.

Figura 05- Frames do trabalho “Línea del destino”- 2006. Catálogo “Documentos de la amnesia”.



Fonte: <https://recreolab.wordpress.com/2015/06/23/un-artista-oscar-munoz/>

³⁸ Por mais esforço que se faça, é praticamente impossível reter a água sobre as mãos sem que ela escorra ou escape pelas frestas entre os dedos.

Observando o conjunto de sua obra, não raro vemos corpos que aparecem frequentemente deformados, como se tivessem sofrido alguma espécie de violência, na iminência de um desaparecimento, instáveis em seus próprios suportes, corpos estes que evocam aos desaparecidos e vítimas de uma violência que se abate sobre a Colômbia até hoje, país e residência do artista. É uma forma de se representar, segundo Paul Bernard- Nouraud, não apenas estas pessoas desaparecidas e vítimas de violência, mas também a própria memória do conflito.³⁹

“Numa era de crescente incerteza política no mundo e momentos de ansiedade humana aumentados, as obras de Oscar Muñoz servem para nos lembrar do quão frágeis somos. Através da incrível variedade de trabalhos que produziu, o que é evidente é que ele está decidido a não esquecer os episódios da história que muitas vezes são eliminados cultural e politicamente”⁴⁰

O passado e a repetição de episódios violentos por todo um território tornaram não só a experiência da violência adquirida variada, como multidirecionada, o que conseqüentemente, segundo Paul Bernard- Nouraud⁴¹ ao citar o sociólogo francês Daniel Pecaut em seu ensaio, acabou por torna-la menos representável, havendo a necessidade de se descobrir novas formas de mostra-la. E resume com clareza: “De modo difuso, essa propagação da violência extrema em todas as esferas da sociedade colombiana provocou uma crise de representações. ”.⁴² Tal constatação vem de encontro ao que a própria Sontag afirmou, já citado neste trabalho, sobre o poder anestésico de imagens chocantes, que quando exibidas constantemente, repetidamente, tornam-se banais. Outro exemplo dado pela própria autora é o impacto que as primeiras imagens de campos de concentração nazistas tiveram sobre a sociedade no momento em que foram divulgadas e de que forma estas mesmas imagens, trinta anos depois, são vistas. Existe um amortecimento natural e, em suas palavras “Nas últimas décadas, a fotografia “consciente” fez, no mínimo, tanto para amortecer a consciência quanto fez para despertá-la. ” (SONTAG, 2004, p. 31).

³⁹ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOURAUD, 2016)

Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408>

⁴⁰ Mark Sealy, ao comentar sobre o trabalho de Muñoz, júri da edição de 2018 do Prêmio Hasselblad, curador e diretor da Galeria Autograph ABP, de Londres. Disponível em <<https://revistazum.com.br/noticias/oscar-munoz-hasselblad-2018/>>. Acesso em 20 de mar. 2018.

⁴¹ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOURAUD, 2016)

⁴² Ibidem.

Os regimes de censura das ditaduras latino-americanas tornaram as imagens dos mortos, dos perseguidos políticos, invisíveis, dobrando a violência do desaparecimento, conforme cita Paul Bernard-Nouraud⁴³. As pessoas desapareciam de circulação e toda a documentação, os arquivos que poderiam de alguma forma trazer os acontecimentos à tona, também eram esquecidos, arquivados. Aquilo que não podemos ver concretamente com os olhos passa a ser invisível em outras camadas, não pode ser lembrado. Na mesma medida, se não existem provas concretas, se não há corpo, nem imagem, não há crime possível. É possível dizer que existe, conforme define o curador José Roca, mencionado em texto de Paul Bernard-Nouraud, uma espécie de “escala de tolerância visual”, parecida, ainda segundo ele, a uma “dependência que gera uma droga altamente viciante – ou a um efeito de imunização”, pois a repetição destas imagens transforma a violência em algo mítico, e, portanto, inevitável, conferindo à violência um caráter de algo externo, estranho (ROCA, 2003).

Na Colômbia, a imensa abundância de imagens de corpos violentados, assassinados produziu, por outros meios, segundo ainda Paul Bernard-Nouraud⁴⁴, efeitos parecidos aos provocados pelas ditaduras. A banalização das imagens causou uma espécie de cegueira, e novamente, o que não é mais visto, ou não pode ser mais visto, não é lembrado. Existe, portanto, um paradoxo relacionado à representação da violência: se as imagens que registraram acontecimentos marcantes, relacionadas a períodos de violência são esquecidas porque foram tiradas de circulação, arquivadas de maneira proposital, o excesso de imagens que registram ou denunciam atos violentos também causa efeito similar, não mais causam comoção ou reflexão, porque se tornam banais.

A violência parece estar inscrita nas bases sociais da Colômbia, não sendo então um aspecto anormal de sua realidade. Ainda segundo Paul Bernard-Nouraud⁴⁵, a Colômbia se tornou passiva diante das mortes violentas que passaram a ser parte de sua constituição cultural, aceitando o destino das vítimas, repetindo a expressão que as despersonalizam de que “a terra os comeu”, além de deslocar o sujeito responsável pelos acontecimentos, como se fosse a terra, e não a violência, a causa

⁴³ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOURAUD, 2016)

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

de seus súbitos desaparecimentos. No entanto, ainda segundo o autor, a expressão também carrega certo valor de exorcismo, ao mesmo tempo que ameniza os fatos, atenuando sua importância.

A arte é uma ferramenta poderosa para interromper essa cegueira generalizada, abrindo a possibilidade também para que reflitamos sobre as consequências a longo prazo de tais cegueiras sucessivas, sobre quanto elas podem alterar a forma como compreendemos o tempo presente. Os trabalhos Muñoz se encaixam neste contexto, eles propõem esta inversão, interrompem a apatia utilizando-se de imagens que se transformam em rastros, em vestígios e obrigam o espectador a construí-las em outros planos, a partir de outros discursos, em outros lugares muito mais potentes.

A fotografia tornou-se a base da arte de Muñoz, as fotos são uma espécie de portal, uma porta de entrada entre a visão da violência real que assola um território, e a tradução plástica que ele realiza através dos seus trabalhos. O artista é, portanto, ao mesmo tempo, dependente das imagens que utiliza e crítico delas. Muñoz vê realmente na fotografia uma forma de dar aos seus desenhos uma carga de “documentalidade”, considerando-a como um meio no primeiro sentido no termo⁴⁶. O artista vê, segundo ele mesmo, a fotografia como uma intermediária entre o mundo e o desenho, uma tradução da realidade que confere ao seu trabalho um caráter novo de documentação, uma nova atmosfera (WILLS, 2014, p. 84)⁴⁷.

No entanto, apesar do seu trabalho também se inspirar em imagens bastante clichês dos fotojornalistas, imagens que possuem também a carga de documentalidade, ele nega esta forma de apresentar os fatos ou atos violentos, como corpos de cadáveres por exemplo, que colocam absolutamente tudo em evidência. Para ele, esta forma de apresentação achata a imagem ao mesmo tempo em que a torna invisível, justamente pela questão da banalização que acontece como consequência de apresentações sequenciais de imagens chocantes. Oscar Muñoz passou a trabalhar no sentido oposto, procurando arruinar estas imagens, interessado em reconhecer os restos, os vestígios, o que estaria além delas, livrando-as delas mesmas, alterando a impressão fotográfica e transformando-a em traço, em algo não

⁴⁶ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOUERAUD, 2016)

⁴⁷ Autor citado em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOUERAUD, 2016)

reproduzível. O artista, segundo Roca, invoca a fotografia, sem a utilizar como suporte da imagem. No entanto, a imagem fotográfica existe independentemente do lugar onde é fixada (ROCA, 2014, p. 10-14).⁴⁸

O interesse do Muñoz está menos em constituir um novo arquivo e mais em apresentar uma memória inquieta, que vem à tona a partir da ação do artista sobre os arquivos originais. Muñoz evidencia a impossibilidade de confinamento da imagem, que ultrapassa o presente apresentando diversas camadas de passado. Em sua obra, interessa menos identificar as pessoas e o que de fato aconteceu dentro de um cenário de violência, e mais o fato de que, dentro deste cenário banalizado, de acumulação de suas próprias imagens, em todos os casos e de alguma maneira, a terra os engoliu, os fez desaparecer, a ponto de engolir e enterrar também as suas memórias.

Paul Bernard- Nouraud, em seu artigo, afirma que o trabalho de Muñoz só se tornou possível em virtude do contexto do que ele chama de crise da representação da violência que aconteceu e acomete a Colômbia. É claro que esta crise de representação, de clareza e nitidez das imagens, juntamente ao seu excesso de produção são características que ultrapassam os limites do território Colombiano e fazem parte de um contexto muito maior, que com o avanço das tecnologias e globalização, tornou-se um fenômeno mundial. O próprio artista, ainda segundo Bernard- Nouraud, ao citar M. Kurka, formula esta crítica alegando que “jamais anteriormente a imagem visual tinha atingido por meio da tecnologia o grau de nitidez e exatidão que tem hoje” e que, paradoxalmente “jamais anteriormente se tinha posto em dúvida sua capacidade de mostrar a realidade.”⁴⁹

Diante destas reflexões, envelhecer a imagem, tornar o trabalho arcaico, a imagem frágil diante dos olhos, fragilizar o ato artístico é uma forma de crítica a um momento onde a imagem clara e nítida, aparentemente poderosa em informações e detalhes parece não mais transmitir a realidade. O trabalho torna-se um relato mais fiel, uma testemunha do que realmente acontece não somente com o que é produzido em termos de arquivo e documento, mas também de como o processo de

⁴⁸ Curador citado em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOURAUD, 2016)

⁴⁹ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOURAUD, 2016)

esquecimento desta produção está cada vez mais acelerado, fazendo com que a memória coletiva sofra, conseqüentemente, sucessivos esvaziamentos.

Os trabalhos do artista colocam em evidência de alguma maneira a fragilidade do seu gesto, possuindo um caráter bastante analógico. Existe uma relação permanente entre a imagem e o traço, a imagem de um rosto (de alguém) e o seu rastro, a imagem e a sua fuga, diretamente relacionada com o contexto de violência extrema que seu país viveu e ainda vive, mas que não é, conforme já mencionado aqui, uma característica exclusiva deste país ou região, mas sim uma característica da atualidade. Vivemos tempos rápidos e violentos. O retorno aos arquivos, dentro de um contexto específico de violência e de velocidade, aborda esta memória ao mesmo tempo em que amplia a discussão sobre todos os outros desaparecimentos que acontecem a todo tempo e não notamos. O trabalho de Muñoz vai para além das fronteiras Colombianas. A ausência em seu trabalho é presença, desaparecer é um verbo que abre espaço e cria um lugar para a construção de reflexões e memória, ou como coloca Paul Bernard-Nouraud, um lugar de recolhimento.⁵⁰

2.3. Rosângela Rennó

“Gosto muito de ter a consciência de ser perversa com o código fotográfico, a sociedade, o rosto, a realidade. Talvez o desejo de mudar a realidade de certo modo.”⁵¹

Rosângela Rennó, é uma artista brasileira, nasceu em Belo Horizonte, é formada em arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, em artes plásticas pela Escola Guignard e doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (RENNÓ, 2005). A artista possui uma intensa produção, quase sempre se apropriando do existente, trabalhando com dejetos na memória coletiva, com o que foi descartado pela sociedade, reconstruindo e manipulando tais descartes, para buscar muitas vezes um resgate coletivo da alma humana. Trata-se, portanto, principalmente de trabalhar com os silêncios e vazios que permeiam os arquivos coletados pela artista e não somente resgatá-lo do

⁵⁰ Artigo completo em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=408> Acesso jul. 2016. (Tradução nossa). (BERNARD-NOURAUD, 2016)

⁵¹ Depoimento a Paulo Herkenhoff em 18 de maio de 1996. Disponível para download em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>>. Acesso em 20 de nov. 2017. (HERKENHOFF, 1996, p. 1)

esquecimento. Segundo Talita Mendes, Rennó, ao perceber a alteridade da fotografia, demonstra a necessidade do constante processo de resignificação realizado pelo outro. Sem este processo, segundo ela, o arquivo segue inoperado e, portanto, morto. E continua:

“Não se trata de retirar o arquivo de seu estado de abandono ou esquecimento, pois com isso ainda estaríamos nos remetendo à sua positividade e promovendo a manutenção do conceito clássico de arquivo, mas sim de trabalhar com os silêncios que o permeiam.” (MENDES, 2014, p. 39)

O trabalho de Rennó dá visibilidade para diversas questões sociais e políticas resgatando, portanto, não exatamente a memória dos assuntos que aborda, mas principalmente reforçando, dentro da memória coletiva, o processo de esquecimento que estas questões enfrentaram até serem novamente resgatadas e retrabalhadas por ela. Seus trabalhos transferem ao espectador a tarefa de reconstruir estas memórias, através da reflexão sobre seus esquecimentos, muitas vezes provocados, através de questionamentos sobre a legitimidade de certos discursos, normalmente construídos a partir de recortes.

De acordo com o crítico Adriano Pedrosa, o trabalho de Rennó envolve o desvendamento público de um esquecimento coletivo do indivíduo (RUIZ, 1996). Segundo a própria artista:

“Sempre me preocupei com o uso social da imagem. Interesso-me pela produção vernacular, desprovida de roupagem estética, que já é uma espécie de “margem” da fotografia. Gosto de lidar com esse material, porque me fala da vida cotidiana, do indivíduo e do ser humano.” (RENNÓ, 2003)

Segundo Paulo Herkenhoff, o território entre a arte e a fotografia nos anos 70 havia perdido, através da obra de alguns artistas⁵², a sua rígida demarcação (HERKENHOFF, 1996, p. 2). Rennó pertence ao grupo de artistas posterior que toma a fotografia como um processo a ser reaberto, compondo um movimento que reabre as possibilidades novas ainda existentes na fotografia. Este movimento foi retomado por artistas, há cerca de 3 décadas, como Rochelle Costi, Carlos Fadon Vicente, Joaquim Paiva, Vik Muniz e Cássio Vasconcelos. Eles, ainda segundo Paulo

⁵² Especialmente, conforme afirma, com a obra de artistas como Iole de Freitas, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto, Emil Forman, Carlos Vergara, Boris Kossoy, Essila Burello Paraíso e Regina Silveira.

Herkenhoff, rearticulam a “aludida tradição brasileira de uma fotografia experimental que emergiu na década de 70” e que acabou soterrada pelo foto-jornalismo (HERKENHOFF, 1996, p. 5).

No final da década de 80, a artista começou a trabalhar com álbuns de família, voltando-se para questões relacionadas à memória e ao esquecimento. Segundo a crítica de arte Maria Angélica Melendi, o trabalho de Rennó desliza, ao mesmo tempo, pela elegância formal e pela denúncia social. A artista se utiliza de estratégias refinadas de apropriação, deslocamento e recontextualização e por consequência, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais (RENNÓ, 2003, p. 24). Para a artista, segundo Paulo Herkenhoff, a fotografia é um lugar de trabalho (não necessariamente ou apenas o ato de fotografar) e, portanto, só poderá produzir sentido se tomado como lugar de conhecimento (HERKENHOFF, 1996, p. 1).

“Rennó, então, subverte o modo de recepção da imagem fotográfica: no limite do visível a artista recorre ao espectador, a cegueira em meio à profusão imagética do cotidiano é a mesma que exige do sujeito uma aproximação corporal e um esforço do olhar, um interesse e ressignificação de sua parte. A proposta artística abre espaço para a imaginação do espectador, na contramão da aparente vivacidade/espontaneidade das imagens pré-fabricadas.” (MENDES, 2014, p. 22)

Dentro de sua produção é possível verificar que Rennó se utiliza de suportes variados para realizar seus trabalhos, que vão além da imagem fotográfica fixada sobre um suporte rígido, extrapolando, portanto, os limites destes suportes, como o uso do vídeo e a instalação, por exemplo, e do uso de materiais diversos, além dos materiais que se apropria: documentos, imagens alheias, objetos alheios, muitos provenientes de produções vernaculares, que a interessam. Seu processo de pensar a imagem se dá de maneira associada ao espaço e neste contexto o suporte adquire tanta importância quanto a imagem.

“Sob a organização formal das obras e instalações de Rennó corre o subtexto – talvez a trama principal de sua obra – que é o retrato crítico da fotografia. A trama desse texto de Rennó envolve o modo como a imagem alcança uma presentificação do modelo. Envolve aspectos básicos ou mais sutis da lingüística, percepção, discurso da História, economia e apropriação social da fotografia e outros.” (HERKENHOFF, 1996, p. 1)

Com esta forma de pensar sua produção, seus trabalhos ganham potência, pois estabelecem uma nova relação entre imagem/ arquivo e a plataforma na qual ela é apresentada ao público, além é claro, dos procedimentos de manipulação destas imagens/ arquivos, onde a artista trabalha, segundo novamente a crítica de arte María Angelica Melendi, sobre a imagem até o limite de sua visibilidade, seja por obliteração, eliminação de contrastes, fragmentação ou descontextualização e recontextualização⁵³, suprimindo assim informações, que dificultam uma visualização completa do que é apresentado de imediato, convidando o observador a fazer um esforço para ver e compreender o que vê e refletir sobre o que vê, que interrompe, conseqüentemente, o processo de aceleração no qual estamos todos imersos.

“ Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um. A beleza de uma configuração formal impecável permite que uma voz poética e irônica se faça escutar persuasivamente. Ávidos por contemplar, os espectadores são impulsionados a refletir sobre assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras. ” (RENNÓ, 2003, p.24)

Um trabalho bastante emblemático da artista é o “Arquivo Universal”, que Rosângela organiza e seleciona desde 1992. Rennó problematiza através desta resignificação discursiva, os usos sociais de arquivos que incluem a fotografia e seu arquivamento nas instituições públicas, construindo através do seu trabalho novas narrativas alternativas às narrativas vigentes. Ainda segundo a crítica de arte Maria Angelica Melendi, o arquivo compõe-se de textos, da coluna social até textos das páginas policiais, em que a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança e testemunho (RENNÓ, 2003, p.24). É um arquivo virtual e infinito de imagens armazenadas no computador e de textos jornalísticos que envolvem ou não a presença de imagens. Todas as imagens fotográficas, dentro deste acervo textual, estão nomeadas ou descritas. Isto é, é um arquivo de imagens sem imagens, um arquivo de histórias ordinárias, de gente comum, um arquivo construído a partir de fragmentos, onde os textos são incluídos depois de sofrerem uma edição para eliminar nomes próprios, lugares e datas. Não interessa para a artista manter a identidade das pessoas, ela retira, portanto, a especificidade da notícia e amplia com este gesto seu

⁵³Em “arquivos do mal- mal de arquivo”, artigo completo na edição da Revista Studium n. 11 em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html>>. Acesso em nov. 2015. (MELENDI, 2003, p. 5)

raio de extensão, uma vez que “aquilo que é lido” pode ter acontecido em qualquer lugar, com alguém e há pouco ou há muito tempo. Além disso, ao retirar a imagem correspondente ao texto, a artista conduz o observador a construir a imagem a partir da sua própria leitura do texto. Segundo a artista: “A maneira como eu lido com o texto é exatamente como faço com uma foto. Sinto que o texto determina uma potência imagética muito grande como informação descritiva que a foto não dá.” (RENNÓ, 1997, p. 159). Ao suprimir as imagens, a artista problematiza o desaparecimento e a amnésia social presente na sociedade.

“A negação da fotografia e a crise da imagem enfrentam nessa obra (*Arquivo Universal*) de Rosângela Rennó seu momento mais radical de inacessibilidade. Para a fotografia exacerba-se o caráter de real ausente. Alguns desses trabalhos com texto são relatos do fetiche visual em crise, a fotografia.

“Após a separação do casal, provocada pelo romance entre ele e a filha adotiva, ele enviou a Y. X. o cartão *Especially for you* (especialmente para você) dentro de uma caixa. Em forma de coração, o postal contém uma colagem de fotos de toda a família. Os corações dos filhos do casal estão perfurados por espetos e um punhal atravessa o peito de X. X. O presente traz ainda, à esquerda, uma pomba carregando um ramo de ‘dor’, encimada pelas palavras ‘perda e ‘traição’”. ” (HERKENHOFF, 1996, p. 26-27)

Arquivo Universal se desdobrou em muitos outros trabalhos, exposições e publicações, uma delas foi a exposição que aconteceu em 2003 no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro entre Julho e Setembro, além da publicação bastante conhecida “O arquivo universal e outros arquivos” (RENNÓ, 2003), formado por imagens da exposição citada acima de mesmo nome, que compõe uma espécie de síntese da obra da artista, extremamente bem impresso e com um conceito de edição bastante autoral que torna a própria publicação uma extensão do trabalho, portanto também um objeto de arte. Para a própria artista o livro é em si um espaço expositivo.

A produção da artista voltou seu olhar na década de 90 para as investigações de arquivos de acervos de instituições públicas. Segundo Talita Mendes, o arquivo documental destas instituições públicas se tornou *locus* para ressignificações discursivas realizadas por Rosângela Rennó acerca dos objetos fotográficos ali encontrados (MENDES, 2014, p. 30-31). Deste momento da artista surgiram trabalhos como “Cicatriz” (1996), “Vulgo” (1998) e “Imemorial” (1994), este último será tratado detalhadamente nesta dissertação. Se até este momento a busca incessante da

alteridade perdida, a apreensão do outro ou do desaparecimento do outro era uma característica forte no trabalho de Rosângela Rennó, a partir deste momento, é possível dizer que este dado se soma, e se reflete em sua produção, à complexidade, segundo Paulo Herkenhoff, da sociedade brasileira com a sua violenta história de formação étnica e rígida estrutura de classes, que faz com que a cultura do século XX (e arrisco dizer que do XXI) ainda possua dentro de si uma busca de uma identidade nacional contra um passado colonial. Segundo Herkenhoff, sobre o trabalho de Rennó:

“No seu processo de estabelecimento de significação, essa fotografia projeta uma dimensão de resposta crítica, em que a revolta é envolta no refinamento do discurso. A hipótese da neutralidade social não compõe a crença desse olhar. Não que esses fotógrafos estejam se submetendo à chantagem ou à obrigação ideológica de uma fotografia populista. A aparente autonomia da linguagem pode então tornar-se real, depois de compreendida a impossibilidade do neutro, o que propicia vincular essa fotografia à vida. Esses fotógrafos vivem a busca incessante da alteridade, a apreensão desse ser incomensurável, o Outro⁵⁴. [...] No conjunto de imagens, a perspectiva é a de aproximação do Outro do fotógrafo, a sua construção enquanto processo ético no interior da sociedade, marcada pelas diferenças sociais. Nessa dimensão, a fotografia seria também um espaço poético de retorno do reprimido.” (HERKENHOFF, 1996, p. 3-4)

Ainda segundo Paulo Herkenhoff, a artista opta de maneira enfática a trabalhar sobre a ideia da história dos vencidos, contra a ideia da história dos vencedores, buscando um tenso re-equilíbrio da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, já bastante abordada nesta pesquisa. Herkenhoff afirma que a obra de Rennó toca na tradição colonial brasileira de uma retratística ausente onde o processo mais ativo era o de construção do esquecimento visual do rosto. Isso porque, ainda segundo o autor, o gênero do retrato era inexistente no Brasil Colonial, porque a metrópole desestimulava toda a produção de imagens pessoais que pudessem constituir representação simbólica de poderes desvinculados da Coroa, o que evidencia uma sociedade de exclusão e de imobilidade social (HERKENHOFF, 1996, p. 9).

“Cicatriz”, de 1996, é um trabalho que envolve fotografias de tatuagens produzidas nas primeiras décadas do século, entre os anos de 1910 e 1940⁵⁵, no

⁵⁴ Grifo meu.

⁵⁵ O intervalo de tempo de produção destas fotografias (de 1910-1940) afirmado no texto leva em consideração duas afirmações distintas, uma de Maria Angélica Melendi e outra de Paulo Herkenhoff. Tal diferença foi apontada por Talita Mendes em um trecho de sua dissertação reproduzido a seguir:

extinto Departamento de Medicina e Criminologia, pensado formalmente e inicialmente para ser uma instalação e apresentado desta maneira no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA) (MENDES, 2014, p. 34). Segundo a própria descrição presente no site da artista, trata-se de uma série de dezoito fotografias em grandes dimensões e doze textos esculpidos em gesso acartonado, em baixo relevo, que se ilustram mutuamente.⁵⁶

O levantamento fotográfico existente dentro do setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo pretendia, durante principalmente estas duas décadas, identificar os prisioneiros por número, principalmente a partir de suas características físicas. A grande maioria das fotografias era de identificação, fotos de rosto de frente e de perfil, fotos de nus de corpo inteiro, de frente, de perfil e de costas, mas havia também, e foram as fotografias que mais interessaram Rennó, cerca de 3.000 fotografias de tatuagens, de marcas e cicatrizes de cada preso, fotografias de doenças e anomalias físicas e 30 fotos somente da cabeça, de costas (MELENDI, 2003, p. 2).

Rennó se apropriou das imagens, dos seus negativos em vidro, que precisaram ser recuperados, fragmentos de corpos de presidiários fotografados em poses estudadas segundo a própria artista⁵⁷, que haviam sido arquivados e destinados ao esquecimento nos porões do complexo do Carandiru, sem nenhum cuidado de preservação ou critério de arquivamento. Rennó afirma que ao saber da existência do vasto arquivo, interessou-se particularmente pelas fotografias de tatuagens, pensando na possibilidade de incorporar algumas delas ao seu arquivo (arquivo universal), por meio de reproduções. A artista relata a precariedade do material fotográfico encontrado, o péssimo estado de conservação de um arquivo que continha parte da história carcerária do país, e que tal urgência na recuperação deste acervo a levou a oferecer, em 1995, à ACADEPEN (Academia Penitenciária do Estado

“Em “arquivos do mal- mal de arquivo” (2003a), a crítica de arte Maria Angélica Melendi aponta dados sobre o acervo da Penitenciária Paulista que divergem em data e número. De modo que haveria cerca de 3000 negativos de tatuagens e o levantamento fotográfico sob a supervisão de Moraes Mello teria ocorrido entre 1920 e 1940. Já Herkenhoff, em “Rosângela Rennó ou a beleza e o dulçor do presente” (1997), aponta para a data de 1915 como possível para o início da constituição do referido arquivo penitenciário.” (MENDES, 2014, p. 34)

⁵⁶ Informação disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/57/1>>. Acesso em 10 de out. 2017.

⁵⁷ Texto em pdf disponível para download em:

<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/Cicatriz_RRenno.pdf>. Acesso em 10 de out. 2017. (RENNO, Rosângela. Cicatriz. Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal)

de São Paulo) um projeto de higienização e reacondicionamento dos negativos, uma parceria entre artista e estado para a criação de um verdadeiro museu, e também para que ela pudesse utilizar as imagens destes negativos em seu trabalho.⁵⁸ Inicialmente, segundo María Angelica Melendi, sua proposta de parceria foi negada por conta das leis que protegem durante 100 anos a identidade dos detentos e de suas famílias, mas em 1996 a artista conseguiu uma autorização após descobrir que algumas imagens destes detentos haviam já sido publicadas em um tratado de criminologia (MELENDI, 2003, p. 2).

Em 1997, o projeto foi adaptado ao formato de um livro, realizado com papel pergaminho, que substituía as paredes da galeria [fig. 06 e fig. 07], tratadas como uma espécie de pele que recebe as imagens e as marcações (como uma tatuagem), onde foram inseridas 34 fotografias e 32 textos em relevo seco. Imagens e textos novamente se relacionando e criando uma intertextualidade para tratar de questões que rondam sempre seus trabalhos, como o anonimato, a identidade, a memória, a invisibilidade, o poder de uma instituição ao impor um determinado procedimento para criação de documentos e arquivos oficiais.⁵⁹

⁵⁸ <http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/Cicatriz_RRenno.pdf>. Acesso em 10 de out. 2017. (RENNO, Rosangela. Cicatriz. Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal)

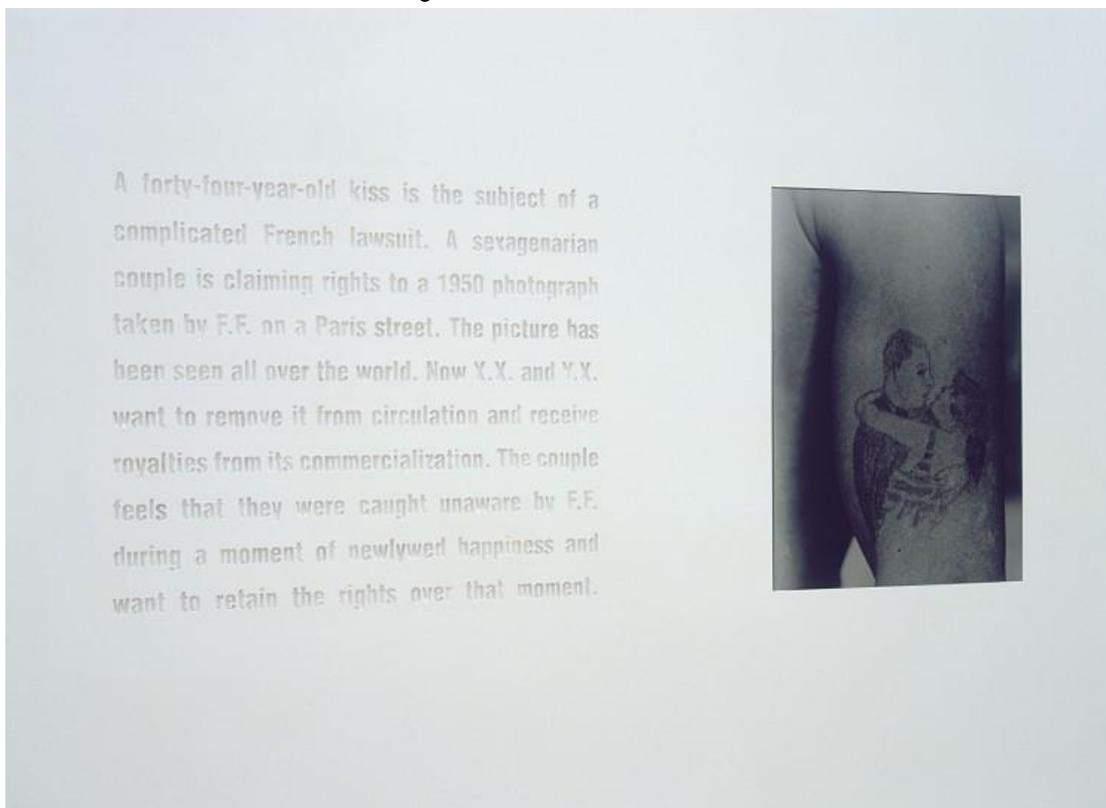
⁵⁹ Ibidem.

Figura 06- “Cicatriz”, 1996. Dezoito fotografias e doze textos esculpidos em gesso acartonado.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/57/1>

Figura 07- “Cicatriz”, 1996.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/57/3>

Outro exemplo é a “Série Vulgo” [figura 8], um trabalho realizado entre os anos de 1998 e 1999 a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista, da Série Anonimato de 1998 e de textos do “Arquivo Universal”. O trabalho se caracteriza por fotos realizadas por carcereiros no complexo do Carandiru, em São Paulo, que mostravam particularidades das cabeças dos presidiários, sendo 9 fotografias de costas e 3 de frente. Não é possível em nenhuma imagem acessar os rostos dos detentos com exatidão, pois quando de frente sempre estão de cabeça baixa e olhos fechados. O foco das imagens é evidentemente seus crânios, o formato de suas cabeças raspadas, que exibem marcas específicas e seus redemoinhos, como se cada cabeça fosse uma grande impressão digital. E é exatamente esta informação que se repete nas fotografias que é ressaltada pela artista: Rennó colore em tons rosados, puxados para a cor salmão os redemoinhos dos detentos, reforçando visualmente a impressão de que cada crânio possui um desenho diferente, uma identidade diferente. O gesto de ressaltar o que parece ser uma repetição à primeira vista termina por evidenciar justamente a diferença, fazendo com que o espectador mergulhe nos detalhes de cada parte evidenciada, na tentativa de reconstruir a identidade do fotografado, uma tentativa em vão (MELENDI, 2003, p. 5).

Segundo a crítica de arte María Angélica Melendi, as fotos da ACADEPEN parecem ter obedecido uma espécie de estudo fisionômico, ou uma tentativa de e segue afirmando que:

“Não havendo um redemoinho igual a outro, esses poderiam constituir-se como traço definitivo de uma identidade individual. O olhar carcerário, que intenta atribuir sentidos e criar categorias, fragmenta, retalha e classifica os indivíduos. Os condenados da sociedade, a ralé, humilhados pelo duplo peso do crime e da culpa, oferecem, à mirada do outro, a nuca vulnerável, quase à espera da lâmina do carrasco. Separadas do corpo, estranhamente anônimas e, ao mesmo tempo, familiares, as cabeças ostentam, no desenho espiralado, o punctum da imagem e do indivíduo. Não foi uma faca de guilhotina que decepou as cabeças, mas uma câmara fotográfica. Através da objetiva da máquina, o poder multiplica seu olhar identificador e o lança, como uma rede, sobre os indivíduos. Tudo é indicio, tudo é índice.” (MELENDI, 2003, p. 4-5)

Ainda segundo María Angélica Melendi, a artista aponta que o fato de se fotografar redemoinhos talvez fosse o ápice da idéia de panóptico.⁶⁰ A cabeça, o desenho do formato da cabeça fotografado sob um ponto de vista em que a própria pessoa não consegue nunca se ver, a submete a uma espécie de nudez, como se a câmera fosse mesmo capaz de atravessa-la e acessar todas as suas intimidades [figura 9]. Se havia ali o desejo de se criar categorias de identificação dos detentos a partir das fotografias, este desejo, segundo a autora caiu por terra: “O fracasso da tentativa de categorização torna-se evidente: o lugar onde o pensamento positivista queria achar semelhanças, apresenta-se como uma soma infinita de diferenças. ” (MELENDI, 2003, p. 5)

E são as diferenças que Rennó ressalta na forma como se apropria e manipula tais imagens, ressaltando as particularidades, expondo também o que foi ali perdido, o que não pode ser recuperado, que é exatamente a memória e a identidade destas pessoas. A partir da falta, do vazio, do que não é mostrado, o trabalho resgata aqueles que perderam o direito de falar, aqueles que se tornaram anônimos, aqueles que tiveram seus corpos de alguma maneira objetificados, divididos, recortados em partes para serem analisadas e assim domesticados, obrigados a entregar uma verdade ou toda a verdade sobre si mesmos a partir de suas singularidades.

Somando-se, como um contraponto, ao conjunto de imagens ampliadas (165cm x 115cm) que potencializam uma análise detalhada de cada singularidade anatômica, já outrora realçado pelo gesto da artista de colorir os redemoinhos, mas que também reforçam um procedimento institucional de controle que por fim levou os prisioneiros ao anonimato, a artista insere uma projeção em vídeo denominada “Vulgo/Texto” (1998) [figura 10]. A projeção apresenta uma série de cognomes reais que vão se sucedendo, que explicitam, segundo o crítico Moacir dos Anjos⁶¹, um modo

⁶⁰ Um panóptico é uma construção cujo design faz com que se consiga observar a totalidade da sua superfície interior a partir de um único ponto. Trata-se de uma construção circular com um pátio central e uma torre de vigilância bem no centro. Este tipo de construção facilita o controle sobre um determinado espaço. O conceito foi desenvolvido no final do século XVIII pelo filósofo inglês Jeremy Bentham. A ideia principal é de que a consciência da permanente visibilidade asseguraria o funcionamento de um poder autoritário, como por exemplo, em um espaço como uma prisão ou um manicômio. O conceito de panóptico foi utilizado por Michel Foucault em seu livro “Vigiar e punir”, onde abordou a vigilância e as mudanças e rupturas nos arranjos sociais que aconteceram no século XVIII, onde poucos passaram a vigiar muitos.

Fonte: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/sociedade%20disciplinar/Pan%C3%B3ptico.htm>>. Acesso em 05 de nov. 2017.

⁶¹ Texto completo: <<http://revistazum.com.br/colunistas/estavam-bem-mortos/>>. Acesso em 16 de mar. 2017.

usual de resistência à perda imposta de alteridade no sistema prisional. No entanto, ainda segundo o crítico:

“Essa estratégia defensiva não logra, entretanto, recuperar laços sociais partidos, posto que tais apelidos são logo também capturados em mais outros arquivos, sendo igualmente privados de ter uma relação unívoca com sujeitos quaisquer, como atesta, paradoxalmente, a forma de sua apresentação nesse trabalho. Antes, *Vulgo/Texto* dão testemunho do lugar difuso a que frações da sociedade são remetidas, na memória coletiva, pelo poder da imagem fotografada.”⁶²

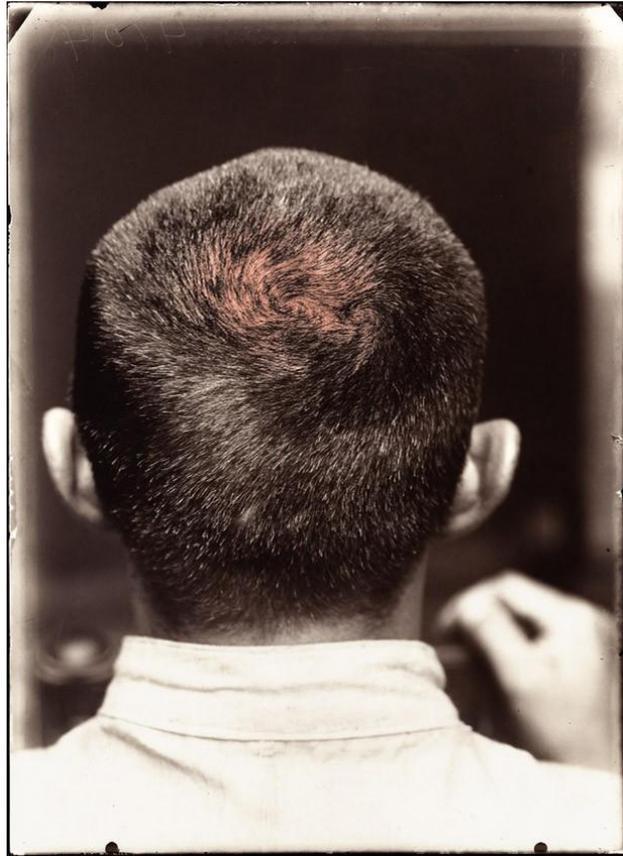
Figura 8- “Série Vulgo”, 1998.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1>

⁶² Texto completo: <<http://revistazum.com.br/colunistas/estavam-bem-mortos/>>. Acesso em 16 de mar. 2017.

Figura 9- "Série Vulgo", 1998.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/6>

Figura 10- "Série Vulgo", 1998.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/3>

Vulgo tem como sinônimos palavras como apelido, plebe, povo, cognome.⁶³ Ao nomear o trabalho desta maneira, a artista consegue multiplicar os sentidos de sobre quem ela está falando: é sobre detentos que possuem apelidos que são quase seus nomes próprios (uma vez que normalmente na cadeia ou em suas comunidades são conhecidos especialmente pelos apelidos que recebem, que muitas fazem menção ao que fazem bem ou ao que os definem enquanto sujeitos)? Ou é para falar sobre pessoas colocadas à margem, pessoas vulgares, sem especificidades que as tornem especiais socialmente a ponto de terem suas identidades e memórias preservadas? Além disso, o verbo divulgar vem da família da palavra “vulgo”, que nada mais significa que tornar algo comum, público. Neste sentido, o trabalho ainda se afirma pelo seu título como um veículo através do qual determinado grupo pode ser recolocado novamente dentro da esfera pública, exposto ao outro, reconhecido. Juntos, portanto, imagens ampliadas e projeção, criam uma unidade que propõe uma experiência e uma reflexão sobre a condição humana, sobre a contemporaneidade, sobre a memória e suas ausências, sobre o esquecimento.

Os trabalhos de Rennó e Muñoz já ocuparam um mesmo espaço, foram objetos e sujeitos de uma exposição intitulada de “Crônicas de la ausencia” (Crônicas da ausência⁶⁴) que ocorreu no Museu Tamayo⁶⁵, localizado na Cidade do México, em 2009. A exposição apresentava uma seleção das obras dos dois artistas realizadas em diversos momentos de suas trajetórias, com linguagens e suportes variados, tais como a fotografia, o vídeo, a instalação e o desenho, propondo relações e cruzamentos entre suas produções. Segundo Rosângela Rennó⁶⁶, a exposição apresentou as obras dos artistas de maneira intercalada, respeitando suas individualidades. Ambos os artistas, conforme já foi falado nesta dissertação, apresentam um conjunto de trabalhos que pode ser entendido como uma forma de resistência às diferentes violências sociais praticadas por grupos dominantes, pelas classes políticas ou por quem detém determinados poderes ou privilégios. O trabalho de ambos vai além das fronteiras latino-americanas para tratar de questões que vão muito além da melancolia, são trabalhos duros, realistas. Trabalhos brevemente

⁶³ Fonte: <<https://www.dicio.com.br/vulgo/>>. Acesso em 10 de dez. 2016.

⁶⁴ (Tradução nossa)

⁶⁵ Página sobre a exposição: <<http://museotamayo.org/exposicion/cronicas-de-la-ausencia>>. Acesso em 6 de mai. 2016.

⁶⁶ Informação cedida pela artista durante breve entrevista realizada em agosto de 2018 e apresentada no final desta dissertação.

abordados nesta dissertação como “Narciso”, de Muñoz e “Vulgo”, de Rennó, faziam parte do conjunto exposto na ocasião [figura 11].

Figura 11- Imagem do catálogo da exposição com o trabalho “Vulgo” de Rosângela Rennó.



Fonte: Fotografia cedida pela artista do catálogo da exposição.

A exposição, curada pela mexicana Daniela Pérez, tinha como objetivo abordar a amnésia da qual a sociedade padece, propondo uma reflexão crítica sobre como o desgaste dos sentidos e dos significados pode deteriorar a memória visual, abrindo caminho para que os indivíduos se diluam entre o anonimato e a amnésia. Segundo texto da curadora intitulado “Em tempos reservados para o esquecimento”⁶⁷, presente na publicação que acompanhava a exposição, ela afirma que os projetos dos dois artistas são relevantes para a história da arte contemporânea no âmbito internacional, justamente por comunicarem questões que são universais e serem produções sofisticadas dentro de suas propostas artísticas. Por isso, segundo ela, era importante que o público mexicano conhecesse o trabalho de ambos e a potência destes trabalhos neste contexto cada vez mais violento.⁶⁸

⁶⁷ (Tradução nossa). Título original em espanhol: “En tempos reservados para el olvido”.

⁶⁸ Texto publicado em “Crónicas de la auséncia/ Oscar Muñoz, Rosângela Rennó”. (PÉREZ, 2009, p. 11-15)

“ *Crônicas da ausência*. Oscar Muñoz e Rosângela Rennó reúne uma seleção de obras de ambos os artistas, que recorrem à crise da memória para questionar, entre outras coisas, a produção social constante do esquecimento. As fotografias, um dos principais produtos a que se referem, em algum momento representaram uma relevante guia para o olhar, mas hoje não propiciam mais, ou pelo menos não da mesma maneira, “o ver”. ” (PÉREZ, 2009, p. 11)

Para a curadora, a memória não existe sem o esquecimento, tal como o esquecimento não existe sem a memória. Existe uma interdependência dos dois conceitos que são potencializados em uma sociedade em que a instantaneidade é um fator absolutamente presente, que dificulta ainda mais a retenção das histórias coletivas e pessoais, tornando o tema da amnésia social um dado de extrema importância para ser discutido (PÉREZ, 2009).

Rosângela Rennó é uma artista que influenciou e influencia diversos outros artistas que seguiram e seguem desenvolvendo trabalhos que propõem reflexões sobre a realidade do mundo contemporâneo usando como meio a imagem e os arquivos, apropriando-se, segundo Maria Angélica Melendi, das memórias dos outros e as levantando, como espelhos, para que nelas possamos ver a nós mesmos (RENNÓ, 2003, p. 24), aspecto que fica muito nítido em *Imemorial*, trabalho de Rennó que será discutido detalhadamente adiante. Uma destas artistas bastante influenciada por ela é a própria Laís Myrrha, artista brasileira que, além de Rennó, também teve contato e se influenciou com a produção do colombiano Oscar Muñoz e que terá sua produção abordada a seguir.⁶⁹

2.4. Laís Myrrha

Laís Myrrha é uma artista brasileira, mestre pela Escola de Belas-Artes da UFMG em 2007 e graduada em 2001 no curso de artes plásticas pela Escola

⁶⁹ Tais afirmações sobre o trabalho da artista e suas influências foram feitas por ela mesma durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: <<http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016. A influência também é relatada pela artista em entrevista a Leandro Muniz, na qual afirma, dentre outras coisas, que: “Mas a Rosângela, mais especificamente, eu tive uma pesquisa mais intensa, já trabalhei em montagem de exposição dela(...). Ela [Rosângela], é uma pessoa com quem tive contato muito estreito. E ela é uma pessoa muito generosa (...). ”. Ver entrevista completa em: <http://www.academia.edu/14750664/Entrevista_com_Lais_Myrrha>. Acesso em 4 de jan. 2018.

Guignard, UEMG, que vive e trabalha em São Paulo. Tem participado de diversas exposições coletivas e individuais desde 1998, possuindo muitas obras em destaque no circuito artístico brasileiro e muitas premiações.

A artista possui uma pesquisa em torno da fotografia, do monumento, em especial sobre questões relacionadas à permanência dos monumentos, das memórias e dos valores que são atribuídos a certos objetos e imagens dentro das sociedades com um olhar bastante presente em seus últimos trabalhos para questões relacionadas à arquitetura.⁷⁰ Neste sentido, a artista interessa-se também pelas ausências, e em como artistas e obras reinserem a ideia da mortalidade humana em seus discursos (“memento mori”) (MYRRHA, 2007, p. 6).

Lais considera-se mais discursiva e menos minimalista. A opção pelos materiais empregados em seus trabalhos é algo importante e nunca aleatório. Apesar de se considerar discursiva, não há nenhum adorno em seus trabalhos, e isso inclui a opção consciente pelo uso da cor, ou pela negação da mesma, nunca sendo um elemento gratuito, suas obras privilegiam a estrutura, focam na essência de forma mais crua. A artista inicia seus processos de trabalho a partir da escrita, momento que considera de extrema importância, escreve as ideias, escreve e descreve as imagens.⁷¹

Observando o conjunto de sua obra, é possível dizer que o uso de pedras em seus trabalhos é algo recorrente, e segundo a própria artista:

“(…) a utilização desse material não é uma premissa, um ponto de partida, mas uma espécie de lugar ao qual retorno, com frequência, mas nem sempre de bom grado. As pedras possuem uma carga simbólica que nos faz associá-las à rigidez, ao remoto tempo geológico, às construções “faraônicas”, à austeridade, às ruínas.” (MYRRHA, 2007, p. 18)

Questões relacionadas à arquitetura foram aparecendo em seu trabalho aos poucos: primeiro através de trabalhos que se relacionavam com a cidade, com o espaço urbano e público, com as pessoas de um lugar, através de ações efêmeras, performáticas, depois através do interesse nas convenções e formas de representar

⁷⁰ Tais afirmações sobre o trabalho e processo da artista foram feitas por ela mesma durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: < <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

⁷¹ Ibidem.

o mundo. O trabalho de Lais, segundo Maria Angélica Melendi⁷², transita, tal como as obras dos artistas Robert Smithson, Gordon Mata-Clark e Hélio Oiticica, seus precursores imediatos, do lado das sombras que avançavam desde o futuro até seus próprios tempos, em uma tensão permanente entre a solidez da imagem e os rastros flutuantes do seu apagamento, da sua formação ao seu apagamento, estando sempre concentrada na emergência ou na morte dos objetos, meditando constantemente sobre o tempo e a fugacidade/ efemeridade.

Em “Memorial do Esquecimento” [figura 12], trabalho realizado em 2003 e repetido depois em outras cidades, como na Avenida Paulista em 2010, a artista se propôs a escrever com tinta branca sobre um muro pintado de preto os nomes dos transeuntes que se dispuseram a contribuir com a realização da ação. A operação deveria durar até que o muro, originalmente preto, se tornasse completamente branco. O que em princípio poderia parecer de fato um memorial de pessoas comuns, de transeuntes, de pessoas desconhecidas, adquire uma nova leitura a partir do momento em que o muro, originalmente preto, começa a ser totalmente coberto por nomes escritos com tinta branca, que a partir de um momento começam a se sobrepor, já sem leitura alguma, uma vez a artista não encerra o gesto de ali escrever os nomes até que o muro esteja totalmente preenchido, criando, portanto, um local de rápida visibilidade a desconhecidos, em uma ação que, ao tentar criar espaço de visibilidade às pessoas sem parar, gera o efeito inverso, comportando-se de forma contrária ao que é, por definição, um memorial, tornando-se um espaço dedicado ao esquecimento, reforçando a rapidez com que nomes e pessoas podem ser substituídos, relacionando-se com a efemeridade, com o anonimato, com a aceleração do tempo, com a liquidez das relações estabelecidas e, de uma forma ainda inconsciente segundo a própria artista, com a cidade, seu fluxo e sua arquitetura. Segundo a própria artista, ao se referir ao muro totalmente branco: “A partir desse momento, o muro, como uma página que aguarda silenciosa, ser inaugurada, irá dedicar-se a outras inscrições, outras inserções, igualmente fugazes, transitórias e fluidas.” (MYRRHA, 2007, p. 113).

⁷² Texto (Posfácio) “Uma breve cronografia de espectros”. (MELENDI, 2013, p. IX)

Figura 12- Memorial do Esquecimento, 2002-2003, Lais Myrrha.



Fonte: <http://www.pap.art.br/midia/t148/3113>

A ação só é possível e se faz possível na rua porque se utiliza de um muro como painel. Sobre a opção cromática deste trabalho, além do próprio apontamento da artista, o branco poderia ser associado à duas ideias, primeiro ao apagamento da memória em si através do gesto que, sem interrupção da artista em tentar fixar memórias, produz, e em segundo, como a união de todas as cores, assim como o preto, cor anterior do muro, poderia ser associada à total ausência de cor, criando uma relação com a memória: apesar de não ser possível ler nenhum nome, o muro branco só se tornou branco pela união de muitos nomes, a junção de muitas memórias diferentes ali escritas e sobrepostas, e da mesma forma, o muro preto anterior seria o

muro vazio de qualquer memória possível, apesar dela ser, ao final do processo da artista, quase invisível aos olhos. O que se vê são apenas vestígios do que ali possivelmente foi escrito, rastros.

“Imaginariamente, é um memorial dedicado ao ciclo de vida e morte e como o próprio título sublinha, do desejo de memória e amnésia que a exacerbação desse desejo pode causar. O que resta dessa obra são algumas fotos, textos e a lembrança que cada uma das pessoas que dele participou carregará consigo.” (MYRRHA, 2007, p. 114)

Segundo a artista, a imagem também constrói um lugar.⁷³ Em seu trabalho “Bestiário”⁷⁴, de 2005 [figura 13], esta sua afirmação fica bastante clara. “Bestiário” é um vídeo realizado a partir de sete edições do Jornal Nacional sobrepostas, com a duração, portanto, de uma edição do jornal. O que Laís expõe ao montar o trabalho é justamente a arquitetura do jornal, como ele é construído: o tempo da vinheta e de cada chamada e em como as notícias diárias, obviamente diferentes, se encaixam em um padrão, em um lugar absolutamente conhecido e que não sofre alterações. O interesse do trabalho é em informar sobre um formato, algo que é construído e permanente para representar a realidade que é absolutamente dinâmica e que traz consigo acontecimentos diversos. Como consequência da sobreposição de edições, as imagens que se apresentam, tanto das notícias quanto dos apresentadores são fantasmáticas, tornam-se um vestígio, ao passo que, por conta disso, a estrutura do objeto abordado, o jornal como uma grande arquitetura, torna-se ainda mais evidente.⁷⁵

⁷³ A afirmação foi feita pela artista durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: <<http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

⁷⁴ O trabalho pode ser visto em: <<https://vimeo.com/3388388>>. Acesso em 10 de set. 2016.

⁷⁵ Laís abordou brevemente este trabalho durante a sua fala “Algumas ideias sobre rastros e vestígios” na mesa 2 “Sobrevivência das imagens” durante o Seminário “Georges Didi-Huberman: reverberações de suas ideias” que aconteceu na Unicamp em 2016: <<https://www.iar.unicamp.br/evento/seminariogdh2016>>. Acesso em 30 de nov. 2016.

Figura 13: frame de “Bestiário”, 2005.



Fonte: <http://www.estrategiasarte.net.br/galerias-imagens/nossos-trabalhos/bestiario-2005>

No vídeo chamado “Compensação dos erros” (2007), Lais novamente trabalha com a questão no tempo e sua liquidez, com seu fluxo que torna determinadas ações efêmeras. Segundo a própria artista, o vídeo mostra a tentativa de fazer um desenho de observação dos números de um relógio digital em funcionamento (MYRRHA, 2007, p. 21). O vídeo apresenta o relógio colocado sobre uma superfície branca de papel, a mão da artista segurando um lápis e a sua tentativa de desenhar o tempo. Como o tempo não pára e os números do relógio se alteram a cada segundo, a missão torna-se impossível, e nas próprias palavras da artista, a tarefa torna-se inútil e o desenho sempre incompleto: “Desenhando e apagando e tornando a desenhar, o vídeo finda após uma hora, no instante em que o desenho é totalmente apagado.” (MYRRHA, 2007, p. 21). Ao tentar corrigir o desenho, o que se vê é exatamente o movimento do tempo que não permite que nada de fixe, até o momento em que a artista apaga tudo, restando apenas sobre o papel o rastro dos traços que realizou e os restos da borracha tão usada. Este trabalho em especial se aproxima muito dos trabalhos

desenvolvidos por Oscar Muñoz⁷⁶ [figura 14], segundo a própria artista⁷⁷, justamente pela imagem não se fixar no suporte e de alguma maneira desaparecer, neste caso pelo próprio gesto da artista de continuamente apagar o que ela mesma fixa no suporte. O vídeo [figura 15] torna-se o lugar do tempo, o que fica visível é a impossibilidade de retê-lo.

Figura 14- Vídeo *Re/trato*, 2004, de Oscar Muñoz.



Fonte: https://elpais.com/elpais/2018/04/19/album/1524137161_443015.html#foto_gal_7

⁷⁶ O vídeo *Re/trato* (2004) de Oscar Muñoz é um de seus trabalhos em que a incapacidade de controle e de retenção do tempo por parte do artista, em determinado suporte, fica bastante evidente sendo, portanto, um ótimo exemplo para compararmos à ação de Lais Myrrha em *Compensação de erros*, a começar pelo fato de ambos serem vídeos. O trabalho de Muñoz mostra o artista desenhando um autorretrato com água no pavimento quente, mas à medida que a água faz contato com o chão, a imagem desaparece, ficando impossível para o artista concluir a tarefa de se retratar.

⁷⁷ A artista relatou durante uma conversa no workshop “Entre Projetos e Processos” realizado durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016, que este seu trabalho em especial se aproximava do trabalho de Muñoz, afirmando também que a produção do artista colombiano era uma referência importante para a sua produção. Informações sobre o workshop estão disponíveis em: < <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

Figura 15- Compensação dos erros, Lais Myrrha, 2007.



Fonte: <http://www.estrategiasarte.net.br/galerias-imagens/nossos-trabalhos/compensacao-erros-2007>

Ainda em seu relato, durante o workshop “Entre Projetos e Processos”, realizado no Itaú Cultural durante o evento “Entreolhares” em setembro de 2016⁷⁸, Lais contou que se aproximou da arquitetura de forma pouco consciente, através de estudos de outros temas, como o interesse pela fotografia, aspectos da efemeridade e memória. A relação entre arte e arquitetura, segundo a artista, é uma relação que acontece através da imagem. A arquitetura, para ser apreendida, memorizada enquanto experiência, converte-se em imagem dentro de um processo de construção

⁷⁸ Informações sobre o workshop estão disponíveis em: < <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

desta memória. Portanto, a arquitetura relaciona-se com a fotografia no processo de construção da memória de um lugar, de um espaço.

O interesse da artista pela arquitetura, quando se estabelece como um campo de pesquisa consciente, vem dos processos de construção e desconstrução que a acompanham.⁷⁹ Toda obra em construção, em algum momento, aparenta estar sofrendo um processo inverso, tornando-se ruína. Da mesma forma, nem sempre é possível identificar um lugar em ruínas, sem imaginar que possa simplesmente estar passando por um processo de construção, reconstrução ou reorganização. De qualquer forma, nenhuma construção é eterna, invencível ao tempo. A efemeridade de qualquer construção é um fato, no caso, é apenas uma questão de tempo, assim como a própria vida, em constante movimento e transformação. A artista cita, logo na introdução sua dissertação, um conto de Ítalo Calvino, de “As Cidades Invisíveis”, em que o tema da construção e desconstrução é abordado, assim como o da finitude e o do incômodo atroz que a incerteza do infinito carrega. Trata-se do relato de Marco Pólo, protagonista do livro, sobre a cidade Tecla, que vivia em constante construção durante o dia para que, justamente, a destruição dela não se iniciasse nunca, uma forma de talvez subverter a ordem natural que pressupõe o término de algo e consequente declínio e fim (MYRRHA, 2007, p. 17).

“Em Breve cronografia dos DESMANCHES”, trabalho de Lais realizado pelo Edital Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais em 2012, que resultou em uma publicação de 2013, com um posfácio de Maria Angélica Melendi intitulado “Uma cronografia de espectros”, a artista fala sobre como a especulação imobiliária, má gestões, a fragilidade das nossas instituições e o descaso podem provocar o arrasamento físico e simbólico das cidades (MELENDI, 2013). Maria Angélica Melendi afirma em seu posfácio que o título do livro cria uma expectativa acerca do termo “desmanche”, pois no Brasil o termo está associado ao desmonte de algo, mais especificamente de carros roubados, com a finalidade de venda das peças usadas. O desmanche pressupõe um uso posterior do objeto desmanchado. No entanto, ainda segundo a crítica, desmanche possui outras significações encontradas no dicionário, tais como fazer (-se) em fragmentos, extinguir (-se), despedaçar (-se) que podem

⁷⁹ A afirmação foi feita pela artista durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: < <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

designar processos diferentes de destruição, não apenas físicos, mas também afetivos e simbólicos de objetos que amamos, e ampliando para um contexto que abarca este trabalho de Lais, Maria Angelica se refere às cidades que habitamos e com as quais possuímos vínculos (MELENDI, 2013, p. IV- X).

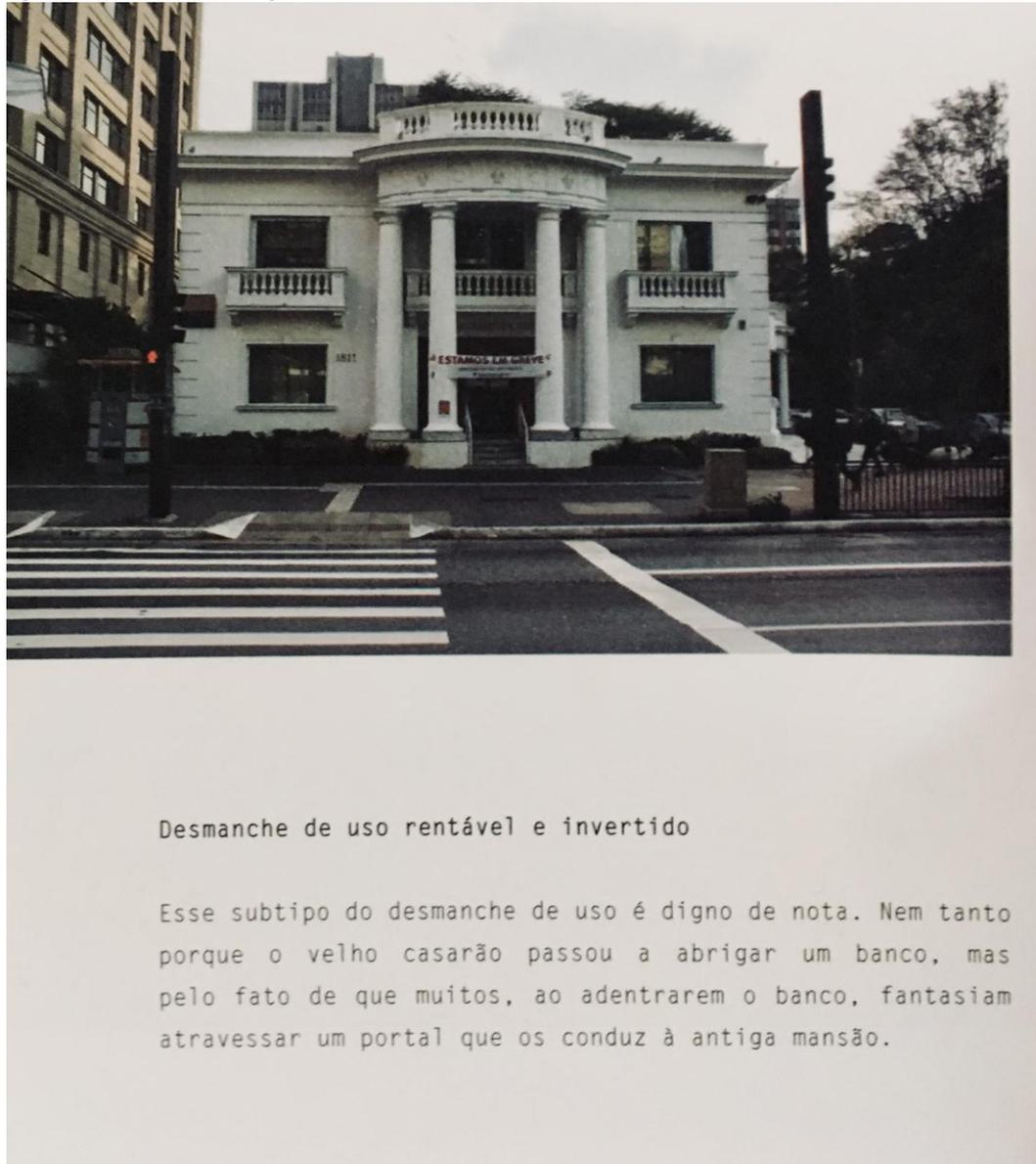
Lais apresenta neste trabalho uma série de imagens, registros gráficos realizados em um determinado intervalo de tempo, do que possivelmente durou o processo de observação da artista, acompanhadas do que Maria Angélica Melendi define como verbetes classificatórios, como uma narrativa (MELENDI, 2013, p. IV). As imagens são de destruição ou de situações que parecem inacabadas, de objetos arquitetônicos deslocados de seus lugares ou de suas funções, ou que passaram a não ser mais desejados como se configuravam ou que se desmancharam no campo simbólico não fazendo mais sentido, portanto, fisicamente. São ruínas, casas destruídas, viadutos inacabados, entulhos espalhados sobre terrenos vazios ou dentro de construções sem uso. Também são apresentados edifícios em bom estado de conservação, como um auditório do Museu de Arte da Pampulha que até 1957 funcionava como um Cassino, estes como exemplos de uma ruína simbólica, espaços que sofreram um desmanche de suas funções originais, enquanto lugares arquitetônicos. Cada imagem acompanha um verbete com uma breve descrição onde em muitos momentos é perceptível certo grau de ironia. Segundo Melendi:

“A autora não naufraga no deleite da melancolia; pelo contrário, sutis ironias são alinhavadas lá e acolá. Ante a imagem da destruição, os textos nos permitem um sorriso imprevisível.” (MELENDI, 2013, p. V)

Um exemplo de verbete e descrição, onde a ironia se faz presente de maneira sutil, dentre muitos que compõem o trabalho, é o que a artista define como “Desmanche de uso rentável e invertido” [figura 16] (MYRRHA, 2013, p. 20). A imagem correspondente ao verbete é de um velho casarão imponente, em bom estado de conservação, um palacete eclético localizado na Avenida Paulista, ocupado no momento do registro fotográfico por um banco e com uma faixa pendurada em sua fachada que diz “estamos em greve”:

“Esse subtipo do desmanche de uso é digno de nota. Nem tanto porque o velho casarão passou a abrigar um banco, mas pelo fato de que muitos, ao adentrarem o banco, fantasiavam atravessar um portal que os conduz à antiga mansão.” (MYRRHA, 2013, p. 20)

Figura 16- Breve cronografia dos DESMANCHES- Desmanche de uso rentável e invertido.



Fonte- imagem escaneada do trabalho. Arquivo pessoal, material cedido pela artista.

Segundo a artista, a ruína, o escombros é o futuro de qualquer arquitetura, e por isso o seu interesse pelo tema tornou-se tão presente em seus trabalhos e discursos.⁸⁰ Para Maria Angélica Melendi: “Se toda construção leva em si, como uma semente prestes a brotar, o cerne de sua destruição, as ruínas seriam o resultado dessa germinação monstruosa.” (MELENDI, 2013, p. VII). Segundo Melendi, se o final

⁸⁰ A afirmação foi feita pela artista durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: < <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

século XX foi marcado por uma intensa demanda de memória, a primeira década do século XXI despertou ameaçada por um amor pelas ruínas. Ela afirma que:

“O fascínio contemporâneo pelas ruínas revela-se como um paradoxo moderno a nos lembrar o inevitável fracasso das utopias (...) Assim, a ruína é um tropo de indagação sobre a própria origem; o lugar de estratégias de reflexão que podem nos dizer mais sobre quem as olha que sobre o que é olhado.” (MELENDI, 2013, p. VII)

Em processos de degradação, a natureza prevalece sobre o homem e dessa relação surge um processo de luto que habita a ruína com o que Melendi chama em seu texto de “espectros da melancolia” (MELENDI, 2013, p. IX). Em tempos acelerados onde a lógica capitalista rege também as construções, representadas neste caso pelas grandes construtoras, de um lado, em uma economia de mercado que prioriza o lucro ao invés de qualquer qualidade ou durabilidade, e de outro, pelo crescimento de construções absolutamente marginalizadas nas periferias e em espaços residuais, sem nenhuma condição para resistirem ao tempo minimamente, a efemeridade da arquitetura, seu estado transitório que a reduz a uma iminente ruína parece ainda mais latente. Tudo parece ter acelerado diante dos nossos olhos. O trabalho de Lais, segundo Melendi, transita entre a aparente solidez das imagens que apresenta, da materialidade que se faz presente de maneira intensa e dos próprios rastros de apagamentos que estão contidos em todas elas (MELENDI, 2013, p. IX), em alguns momentos de maneira mais marcante e óbvia e de outros de forma mais sutil, sugestiva. Por mais solidez que ali exista, há uma marca de sua destruição. O trabalho nos dá novamente a ideia de tempo, de movimento, ao mesmo tempo que traz consigo também a ideia de intermitência, de elementos e objetos que vão e vem em tempos diversos.

Segundo o curador Germano Dushá, ao falar sobre o trabalho de Lais Myrrha:

“(...) o corpo de trabalho de Lais Myrrha coloca em um mesmo molde disciplinas como arquitetura, geografia, história e política ao pôr em cheque os vetores que empurram os ciclos de construção e desmanche, de memória e esquecimento. De gestos precisos, a artista trabalha para evitar excessos – sejam de ordem conceitual ou formal, mesmo quando em larga escala e para abordar fatos e expor ideias que desconfortam.”⁸¹

⁸¹ Texto crítico disponível em <<http://www.premiopia.com/pag/artistas/lais-myrrha/>>. Acesso em 10 de ago. 2018.

Além disso, existe uma relação frequentemente presente entre seus trabalhos e a arquitetura que os abriga ou os recebe, implicando em um processo de reconhecimento destes lugares que, em alguma medida, interferem na construção, formulação dos mesmos, principalmente quando se tratam de instalações.⁸² A interferência pode-se dar no campo material, na escolha dos materiais empregados, na escala dos trabalhos, que em geral possuem uma escala mais humana (a escala do corpo) e não monumental, desconstruindo muitas vezes a ideia de monumento e estabelecendo uma relação consciente com a escala da arquitetura.

Laís realizou em 2014 o “Projeto Gameleira 1971”, a convite do Pivô, onde trabalhou na reconstituição simbólica e física do acidente da Gameleira de 1971, um dos maiores desastres da construção civil do Brasil, popularmente conhecido como “Tragédia da Gameleira”, a partir de documentos encontrados do acidente, que incluía uma fotografia. A artista trabalhou com um acontecimento marcante da história brasileira que foi praticamente apagado da memória oficial. Este trabalho de Laís é objeto de estudo desta dissertação.

⁸² A afirmação foi feita pela artista durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: < <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

CAPÍTULO 3- O desafio ao esquecimento do outro na arte contemporânea

"Fragen eines lesenden Arbeiters"
(Perguntas de um trabalhador que lê)⁸³

“Quem construiu Tebas, a cidade das sete portas?
Nos livros estão nomes de reis; os reis carregaram pedras?
E Babilônia, tantas vezes destruída, quem a reconstruía sempre?
Em que casas da dourada Lima viviam aqueles que a edificaram?
No dia em que a Muralha da China ficou pronta, para onde foram os pedreiros?
A grande Roma está cheia de arcos-do-triunfo: quem os erigiu?
Quem eram aqueles que foram vencidos pelos césares
Bizâncio, tão famosa, tinha somente palácios para seus moradores?
Na lendária Atlântida, quando o mar a engoliu, os afogados
continuaram a dar ordens a seus escravos.
O jovem Alexandre conquistou a Índia.
Sozinho?
César ocupou a Gália.
Não estava com ele nem mesmo um cozinheiro?
Felipe da Espanha chorou quando sua frota naufragou.
Foi o único a chorar?
Frederico Segundo venceu a guerra dos sete anos.
Quem partilhou da vitória?
A cada página uma vitória.
Quem preparava os banquetes comemorativos?
A cada dez anos um grande homem.
Quem pagava as despesas?
Tantas informações.
Tantas questões.” (BRECHT, 1976, p. 656)

3.1. Aliento de Oscar Muñoz

“Aliento” (1995-2002) é um trabalho realizado a partir de imagens dos obituários dos periódicos da Colômbia, em um contexto específico político e social de conflito armado no país, onde pessoas desapareciam sem deixar rastros.⁸⁴ Aliento foi apresentado pela primeira vez no Museu de Arte Moderna de Bogotá em 1995. O trabalho constitui-se por sete discos circulares de aço polido de 20 cm de diâmetro, que funcionam como espelhos, com uma série de retratos impressos em foto-serigrafia, fixados lado a lado na altura do observador. O que inicialmente parece um simples espelho circular que reflete seu entorno e o reflexo de quem o observa se

⁸³ (Tradução nossa)

⁸⁴ Ver: <<http://www.sicardi.com/artists/oscar-munoz/artists-artist-works#4>>. Acesso em 3 fev. 2016.

altera de maneira fugaz através da respiração do público, uma respiração aproximada. O trabalho assim transcende o espelho (RUBIO, 2013, p. 103).

“Aliento” fala de pessoas comuns, mas vítimas de uma violência social enraizada na sociedade e contínua, das suas mortes que mal foram vistas nos periódicos, por estes serem absolutamente efêmeros e a violência algo extremamente banalizado, para depois, horas depois, serem esquecidas ou apagadas, substituídas por outros periódicos também efêmeros com outras notícias de mortes que não durarão mais que algumas horas, em um ciclo vicioso capaz de amortecer qualquer indivíduo que necessite viver e conviver em uma realidade violenta.

Segundo o dicionário a palavra aliento significa respiração, fôlego, ânimo, esforço, valentia, alentar, afagar.⁸⁵ O nome dado ao trabalho explica muito sobre a proposta de Muñoz, sobre a forma singular de representar o corpo ausente. Para que o trabalho efetivamente exista, é preciso que se respire, que exista algum esforço, alguma valentia, algum ânimo, é preciso calor humano. As imagens das pessoas mortas, como fantasmas de traços escuros, só podem ser vistas se o público se aproximar muito de cada disco e respirar, soltando o ar úmido e quente próximo a eles durante a expiração. Com o vapor úmido, as imagens subitamente surgem no disco para durar o tempo de uma respiração fundindo-se à imagem de quem as observa, isto é, elas duram alguns segundos, para novamente desaparecerem, obrigando ou convidando quem se relaciona com o trabalho a novamente soltar o ar e encarar aqueles rostos, em um movimento que lembra, em certa medida, os gestos de um salva-vidas que tenta trazer de volta um afogado, massageando seu peito e enchendo seus pulmões, o trabalho depende de uma espécie de pulsação.

O outro só pode ali estar temporariamente se houver esforço para que ele não desapareça para sempre. Neste caso, no entanto, não há salvamento ou resgate possível que dure mais que alguns segundos. A imagem não se fixa no suporte, ressurge e desaparece quase que no mesmo instante. O esforço é quase inútil, aquelas pessoas não retornarão mais, por mais calor que recebam ali, as imagens delas apenas retornam para novamente reforçarem seus forçados desaparecimentos.

Em “Aliento” [figura 17], segundo a crítica de arte Maria A Iovino, Muñoz combina a experiência figurativa de ver-se refletido em uma superfície espelhada com uma carga da interpretação de um contexto opressivo (A IOVINO M, 2003, p. 54).

⁸⁵ Ver em <<https://michaelis.uol.com.br/escolar-espanhol/busca/espanhol-portugues/aliento/>>. Acesso em 30 de fev. 2017.

Figura 17- “Aliento”, Oscar Muñoz, 1999.



Fonte: <http://www.sicardi.com/artists/oscar-munoz/artists-artist-works/#4>

Ainda segundo Maria A. Iovino, o trabalho envolve uma complexidade superior a obra “Narcisos”, pois os recursos de representação e do retrato, confundem de novo o centro do desenho com a da gravura e da fotografia e, ao mesmo tempo, entrelaçam as noções de espaço e tempo nos jogos de espelhos de realidades que o artista se colocou a tentar decifrar (A IOVINO M, 2003, p. 54). Didi-Huberman, ao discorrer acerca dos jogos infantis, em “O que vemos, o que nos olha”, em especial sobre o jogo de um carretel, e a capacidade do jogo de criar um lugar para inquietar a visão para quem está jogando, envolvido no jogo, afirma:

“Na verdade, essa inquietude era como a obra de seu jogo, enquanto o carretel ia e vinha, transpondo o limiar do lugar para desaparecer, voltando a transpor o limiar do lugar para aparecer... E o que jogava verdadeiramente transpondo esses lugares, criando esses lugares, era o ato do *lançamento* – o ato simples e complexo do lançamento compreendido como fundador do próprio sujeito. Ora, nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia “a ausência dá conteúdo ao objeto”⁸⁶ ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor

⁸⁶ Grifo meu.

gesto compulsivo; mas o que desaparecer atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida do seu retorno; e o que reaparece de repente, o carretel que surge, tampouco é visível com toda evidência e estabilidade, por dá viravoltas e rola sem cessar, capaz a todo instante de desaparecer de novo.” (DIDI- HUBERMAN, 1998, p. 96)

Podemos olhar para “Aliento” como uma espécie de jogo, onde o que o espectador vê, é algo que se aproxima para depois se afastar, ficando retido apenas pela “ponta do fio”, no caso o próprio suporte espelhado da obra. O espectador vê, de alguma maneira, o que Didi-Huberman chama de “aura do objeto visível”, que não cessa de oscilar e “constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96).

É possível realizar inúmeras leituras deste trabalho de Oscar Muñoz, a começar pela relação direta do trabalho com a morte, através do resgate póstumo destas imagens e do reforço que as características do próprio suporte trazem. O aço frio, devolve a imagem de alguém ausente quando recebe calor. A morte fria, quando tocada pela respiração quente de alguém, traz consigo a imagem de uma pessoa desaparecida que já não pode mais respirar. Com o desaparecimento súbito da imagem, quando o círculo de aço esfria, o público passa novamente a prestar a atenção em seu próprio reflexo, estabelecendo uma relação direta com o que significa desaparecer, com a morte, com a finitude: primeiro sobre a finitude do próprio desaparecido, que ali ressurgiu por segundos, apenas para novamente desaparecer e depois a dele, que observa a imagem sumindo novamente, para ver daí sua própria imagem refletida naquele mesmo disco, colocando em evidência, assim como em *Imemorial de Rennó*, objeto de estudo também desta dissertação, a sua própria mortalidade, a única certeza, o futuro certo (“memento mori”), a “morte do outro ou nossa própria morte, esvaziamento do outro ou nosso próprio esvaziamento” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

A respiração que devolve a imagem ao círculo, como um “sopro de vida” é a mesma que novamente testemunha seu desaparecimento na sequência, como se a imagem da pessoa morta só pudesse retornar durante um “último suspiro” para quem ainda pode respirar por si mesmo. “Aliento” acaba por evidenciar a ausência ao mesmo tempo em que se torna um processo de duplo reconhecimento, reconhecer a si mesmo e sua própria finitude e reconhecer o seu semelhante, negado em vida através de sua morte provocada, e negado novamente em morte, uma vez que teve

seu corpo escondido ou destruído, ou a morte esquecida pelo acúmulo de sucessivas outras mortes que por fim anestesiaram e banalizaram qualquer processo de reconhecimento ou reflexão.

Reconhecendo o seu próprio rosto no espelho, depois da experiência de ali inspirar e expirar, o espectador sabe que naquela superfície há algo que está oculto, algo que não é deliberadamente mostrado, algo que se repete nas sete superfícies dispostas lado a lado [figura 18]. O trabalho confronta assim o desaparecimento destes corpos, as operações ocultas dentro de um sistema violento que operou e ainda opera não só na Colômbia, mas em muitos países. O trabalho torna-se uma prova da existência destas pessoas, da existência de seus desaparecimentos e multiplica essa experiência de resgate destas pessoas do desaparecimento na medida em que cada círculo requer uma aproximação física e uma respiração diferente.

Os processos de desaparecimentos definitivos acontecem diariamente diante de nossos olhos e são expostos e reforçados em jornais e revistas, na televisão, na internet. Normalmente são notícias que muitas vezes são acompanhadas de imagens e são acontecimentos sensoriais com os quais lidamos sem uma mediação, de forma direta. Em “Aliento”, o acontecimento do desaparecimento se torna uma experiência que potencializa a reflexão do público, o suporte e o próprio gesto de quem se relaciona com o trabalho tornam-se seus mediadores. A obra torna-se a ponte, uma imagem de pensamento, uma interrogação. Quem eram estas pessoas? Como desapareceram? O que é esta ausência? A imagem permanece como um enigma sem resposta direta. O “punctum”⁸⁷ ocorre no olhar direto, que retira o público da cegueira causada pela automatização do consumo cada vez mais desenfreado de imagens de violência.

Segundo Barthes, o “punctum” na fotografia é constituído por uma linguagem poética, aberta e instável e não por um código facilmente descodificável, “(...) trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que todavia já está nela” (BARTHES, 2015, p. 52). É através de sua condição de imagem e destes espaços vazios que a indagação de quem se relaciona com o trabalho se torna possível e potente.

⁸⁷ “[...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte- e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 2015, p. 29)

Figura 18- Imagem geral da instalação- “Aliento” de Oscar Muñoz.



Fonte: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/aliento/index.php>

O trabalho de Muñoz discute e provoca reflexões sobre a incapacidade da fotografia de fixar seu tempo na medida em que apresenta uma imagem instável e imprevisível que necessita da presença e esforço físico do espectador para apenas deixar de existir novamente, em um fluir contínuo. Não há tempo hábil para se visualizar a imagem da pessoa falecida com clareza. Didi-Huberman pontua que sempre que estamos diante de uma imagem, estamos também diante do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013). O importante em “Aliento” é seguir o movimento que esta imagem que não se fixa nos propõe, da ausência- presença e novamente ausência. É a experiência com o tempo, de justamente estar diante dele, com a ausência, com o vazio que o desaparecimento da imagem nos causa e de que forma ele irá ou não se fixar como memória, como experiência, que interessa mais ao artista e ao trabalho. A ausência neste sentido se torna uma presença, um acontecimento e o único aspecto permanente neste trabalho é seu próprio movimento. Para a imagem do desaparecimento, da experiência, fixar-se no pensamento, é necessário realizar algum esforço. Assim, ao retirar as imagens das vítimas da violência dos periódicos e

inserir-las em outro contexto onde o espectador precisa ser ativo, Muñoz altera a maneira como estes desaparecimentos são experimentados por quem com o trabalho se relaciona, abrindo espaço para que estas ausências sejam efetivamente lembradas.

“Aliento” convoca o público a ser uma figura ativa, um executor da própria obra, pois sem seu próprio esforço físico, o trabalho não se realiza por completo. Ao ativar o trabalho, ainda assim a imagem permanecerá em movimento, é inquieta, é efêmera. O público, ao se afastar para ver a imagem que surgiu com a sua respiração próxima ao disco só poderá testemunhar o seu completo desaparecimento, torna-se aí intérprete de sua própria ação. Susan Sontag discorre em seu ensaio sobre a despersonalização da nossa relação com o mundo real a partir de um uso cada vez mais frequente da imagem como instrumento de representação do real e também para fins narcisistas. Como um hábito, a fotografia oferece participação e alienação em nossa própria vida e na vida dos outros, permitindo-nos, em suas palavras, algo que parece bastante contraditório, mas que reflete bastante a forma como agimos, de participar, ao mesmo tempo em que confirmamos a alienação. Para a autora, a sociedade tornou como algo normal aspirar a ter uma vida sem sofrimento, que incluem o fracasso, a dor, a desgraça e onde a própria morte não é vista como algo natural, mas como algo imerecido. Tal sensação de blindagem, pelo distanciamento que uma vida através das imagens nos ofertou, de estar isento das calamidades, estimula, segundo Sontag a curiosidade em torno destes fatos, sanada muitas vezes pela atividade de tirar fotos ou de olhar para imagens de dor, pois tal gesto reforçaria o sentimento de não pertencer àquela sensação dolorosa e estar a salvo: “No mundo real, algo está acontecendo e ninguém sabe o que vai acontecer. No mundo-imagem, aquilo aconteceu e sempre acontecerá daquela maneira.” (SONTAG, 2004, p. 184).

Ao retirar o público de uma posição mais passiva e colocá-lo como elemento ativo do trabalho, Muñoz retira a sensação de distanciamento que poderia blindá-lo de relacionar-se com o trabalho como que se aquilo não lhe dissesse respeito. Ao ser verbo, o público se reconhece como meio pertencente àquele desaparecimento, ou aos desaparecimentos sucessivos que acontecem disco após disco, enquanto se vê no próprio reflexo do suporte. É bem mais difícil, portanto, se sentir a salvo e ficar indiferente.

O trabalho permite, portanto, uma abertura para outras interpretações que vão além das mortes e dos desaparecimentos que acontecem na Colômbia. “Aliento” é um

trabalho que pode ser experimentado com igual potência em qualquer lugar, pois os desaparecimentos diários de pessoas e a maneira com que lidamos com a finitude é algo que nos punge quando encaradas de frente, que nos gera incômodo, que é preferível que seja posto de lado como uma banalidade, como algo trivial. Faltaria ar se precisássemos resgatar tantos desaparecimentos violentos do completo esquecimento, a falta deste fôlego, no entanto, só reforçaria mais uma vez a impossibilidade real de resgatar da morte todas as vítimas de violência diárias e ao mesmo tempo de também escaparmos da única certeza que temos em vida: um dia também iremos morrer.

Podemos também traçar um paralelo entre nossos processos individuais de lembranças, de como nos recordamos de pessoas que por algum motivo não vemos mais: normalmente acessamos imagens físicas ou fazemos um esforço para que imagens destas pessoas e de situações que vivemos com elas venham à tona mentalmente. Essa construção é sempre uma reconstrução, nunca acontece da mesma maneira, pois a memória, conforme já abordado no primeiro capítulo desta dissertação, é algo em constante movimento, composta de camadas que vão se acumulando à medida em que vamos vivendo, e muitas vezes as imagens que surgem mentalmente são borradas, deterioradas, contaminadas com dados ou aspectos que consideramos mais relevantes, a memória vem carregada pelas nossas experiências pessoais. “Aliento” simula este processo, a tentativa de recuperar uma memória inteira, que nunca passará de um lampejo, um suspiro. As imagens em “Aliento” recompõem, mais do que o tempo passado, ou uma memória perdida no passado, um presente onde a ausência se mantém de maneira latente [figura 19].

Figura 19- Imagem do trabalho Aliento de Oscar Muñoz.



Fonte: https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422_803600.html

3.2. Imemorial de Rosângela Rennó

A cidade de Brasília foi projetada e pensada para simbolizar toda a força e prosperidade de um momento político específico e tudo o que este governo significava ou gostaria de significar, para proclamar um novo futuro, um futuro dito como próspero. Aliada ao momento político que o Brasil vivia, Brasília também vinha para expressar o poder e a beleza da arquitetura moderna brasileira e toda a sua utopia, uma

arquitetura que acreditava ser capaz de construir um mundo novo. Além disso, significava também um projeto de mudança política e administrativa, deslocando estrategicamente toda a base governamental para o interior do país, em local caracterizado pelo baixo povoamento, isolado geograficamente, atrasado economicamente e socialmente até então em virtude da ausência de investimentos estatais, distante das grandes cidades, dificultando, portanto, o acesso da população aos seus governantes (COELHO, 2008, p. 65-66). O afastamento da capital é até hoje sentido por qualquer brasileiro que queira se manifestar contra ou a favor do governo, a capital está no meio do país e distante das áreas mais povoadas, como uma ilha.

Segundo Yves Bruand, em Brasília, diferentemente de outras cidades planejadas brasileiras, a política não seguiu a economia, ela a precedeu: “A cidade foi construída como um fermento, um meio de esboçar o desenvolvimento de zonas até então abandonadas” (BRUAND, 1999, p. 352). A construção de uma cidade moderna no coração do país, ainda segundo Bruand, poderia alterar a percepção deste atraso que o acometia, mudando conseqüentemente a imagem do país, trazendo à tona uma ideia nova de sociedade em um momento em que o país vivia uma fase de grande desenvolvimento econômico, com o boom da indústria automobilística, sob a presidência de Juscelino Kubitschek (BRUAND, 1999, p. 353). A construção de Brasília no final dos anos 50 representava a tentativa de concretizar esta utopia urbana:

“No início [...] havia o trabalho, da aurora ao crepúsculo, sacos de cimento, tijolos, brita, disputas, acidentes mortais e uma espécie de sonho de construir, no meio do sertão de Goiás, uma capital moderna, futurista, capaz de mudar o caminho da história.”⁸⁸

Brasília seguia os cinco princípios da Carta de Atenas, elaborada por um grupo internacional de arquitetos: moradia, trabalho, lazer, circulação e centro público. Era, portanto, um projeto de uma cidade setorizada e funcional, que buscava racionalizar a utilização do espaço. A Carta de Atenas surgiu como resposta a uma série de questões e discussões entre estes arquitetos de como a arquitetura moderna e todo o seu paradigma poderiam responder aos problemas causados pelo rápido crescimento das cidades, influenciado pela mecanização da produção e alterações no

⁸⁸ CORREIOBRAZILIENSE, 03 fev. 1998.

transporte, sendo finalizada no IV Congresso do CIAM⁸⁹. A carta possuía um caráter universal, uma vez que para sua elaboração foram analisadas 33 cidades de todas as partes do mundo e focava principalmente no potencial da arquitetura e da planificação como grandes definidores das formas das cidades, isto é, enfatizava as soluções físicas como grandes definidores de outras questões, como os problemas sociais e econômicos.⁹⁰

A cidade foi projetada e construída em escala monumental e acarretou em grande custo, não só financeiro, mas humano. Muitas pessoas foram a Brasília durante o período de sua construção que se iniciou na década de 50 para trabalharem e muitas delas morreram durante as obras ou foram francamente exploradas. O tempo para a construção da nova capital federal era curto, sob o lema característico do governo de Juscelino Kubitschek de “50 anos em 5”⁹¹, o que necessariamente significava que o regime de trabalho era extremamente intenso, opressor e desumano.

“Se Kubitschek não tivesse prometido em sua campanha eleitoral de 1955 efetuar a transferência antes do fim do mandato e se, quando investido no poder, não tivesse dado como prioridade absoluta a esse objetivo, Brasília não teria saído da terra como num passe de mágica aos olhos espantados do mundo inteiro (...) não podendo ser reeleito de acordo com a constituição em vigor e conhecendo bem a repugnância natural dos políticos brasileiros em continuar os empreendimentos de seu predecessor imediato, Kubitschek compreendeu que o único meio de evitar um retrocesso e o abandono de sua obra depois de iniciada era conduzir a construção num ritmo que pudesse colocar seus adversários perante o fato consumado;” (BRUAND, 1999, p. 353)

A situação de sua construção foi bastante contrastante, contraste que resiste até hoje urbanisticamente: de um lado a cidade que representava o futuro, a utopia urbana mas que não acolhe todas as pessoas que até hoje ali trabalham nos serviços mais básicos, por ser uma cidade extremamente cara para se viver; de outro, a precária condição de vida de quem para ali migrou para trabalhar em sua construção,

⁸⁹ Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAMs foram fundados em 1928, na Suíça, por um grupo de 28 arquitetos organizados por Le Corbusier, Hélène de Mandrot e Sigfried Giedion. Caracterizavam-se por uma série de encontros organizados pelos principais arquitetos do movimento moderno europeu com o intuito de discutir o rumo da arquitetura, urbanismo e design. Ver: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1464>>. Acesso em 4 de mar. 2017.

⁹⁰ “Da carta de Atenas à carta do Novo Urbanismo. Qual seu significado para a América Latina?” Ver em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.019/821>>. Acesso em 4 de mar. 2017. (IRAZÁBAL, 2001)

⁹¹ Ver em <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/PlanodeMetas>>. Acesso em 26 de fev. 2017

sem ter sido levado em conta durante a concepção e planejamento original do projeto e que reside até hoje fora do Plano Piloto.

Para se erguer Brasília, a cidade ideal, um número razoável de pessoas (operários) precisava ser alojado. A Novacap- Instituição governamental encarregada da construção de Brasília⁹²- criou núcleos, acampamentos de moradia provisórios, tornando muitas vezes os operários reféns das únicas condições de ali permanecer e se manter existentes [figura 20]. Destes acampamentos provisórios, de uma forma bastante resumida, dada a complexidade deste processo que não cabe nesta dissertação, formaram-se as Cidades Satélites [figura 21], projetadas de maneira súbita durante a construção de Brasília, quase sem planejamento para atender essa população que além de moradia, carecia de outros serviços. Brasília delimitou, antes mesmo de estar pronta, linhas bastante definidas de exclusão social, linhas estas que ultrapassaram as questões geográficas, na medida em que a população que para a cidade migrou, foi também apartada da constituição da memória oficial da cidade, na medida em que suas vidas e esforços não foram devidamente valorizados e homenageados, não à mesma altura e com o mesmo fervor de quem os governou.⁹³

Figura 20- Candangos fazendo fila para identificação na Novacap (Foto: Arquivo Público do DF).



Fonte: <http://m.memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia/5>

⁹² Ver <<http://www.novacap.df.gov.br/a-novacap/>>. Acesso em 4 de set. 2017.

⁹³ Sobre o Plano Piloto e os aglomerados urbanos que surgiram por consequência da construção de Brasília, ver: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/07/25/interna_cidadesdf,204279/a-capital-que-o-candango-inventou.shtml>. Acesso em 5 de set. 2017.

Figura 21- Casas do Núcleo Bandeirante de 1958 (Foto: Arquivo Público do DF).



Fonte: <http://m.memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia/6>

Brasília foi concebida em projeto para, quando plenamente edificada, ser capaz de funcionar como um modelo de cidade e a partir deste momento construir sua história. Ao desconsiderar as pessoas que de fato a ergueram, a cidade nascia sem a memória daqueles que com suor a tornaram uma realidade, sem os vestígios reais de sua formação, retirando de si mesma tudo aquilo que não poderia fazer parte de sua vocação utópica.

O tema do trabalho “Imemorial” é justamente falar sobre estas pessoas que foram esquecidas dada a inclinação de um país tão jovem para perder ou apagar suas memórias. Imemorial exige que o espectador se lembre do passado, para lembrar a partir disso, do que foi propositalmente e oficialmente esquecido pelas estratégias de regulamentação da memória nacional, através de registros fotográficos manipulados que são fragmentos de um passado não tão glorioso, testemunhos da verdade de um acontecimento.

O que é de fato um memorial? De acordo com o dicionário, memorial deriva do latim memória, o significado da palavra é atribuído a um monumento edificado em homenagem ou lembrança de algum indivíduo ou de um determinado acontecimento, designação ou lembrança específica de algo que não deve ser esquecido, digno de ser memorável.⁹⁴

⁹⁴ Ver em <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/memorial>>. Acesso em 9 de out. 2016.

O título dado à instalação- Imemorial - evoca pela negativa um dos grandes símbolos físicos de uma comunidade (FABRIS, 2004, p.127). A palavra imemorial remete, segundo o dicionário, ao que não existe, não se pode ou não se deve manter na memória, que não é possível lembrar por ser extremamente antigo.⁹⁵ O trabalho de Rosângela Rennó não é um monumento conciliatório com a história, tampouco algo que não deve ser ou não foi esquecido, é um resgate póstumo de uma história de sofrimento, sacrifício, exploração, de algo que era desejado que não fosse lembrado.

Segundo Paulo Herkenhoff, Brasília é, no mito, identificada com o arquiteto socialista Oscar Niemeyer, autor também do conjunto Memorial da América Latina, em São Paulo. Para o autor, Rennó, ao nomear o trabalho como “Imemorial” está fazendo um jogo com as palavras, reforçadas pela circunstância que envolvem toda a sua realização, uma vez que o projeto utópico de Brasília, com seus edifícios monumentais do poder, projetados por um arquiteto socialista, confronta-se com o massacre de operários na construção da cidade (HERKENHOFF, 1996, p. 31).

“Evidentemente, a construção de Brasília, em que pese a perspectiva político-ideológica comunista do arquiteto, é processo do capitalismo no Brasil e o trabalho dos candangos, denominação dos operários da construção civil em Brasília, obviamente que se deu nos quadros das relações de classe do capitalismo no país. Rennó informa que o massacre ocorreu no alojamento da empreiteira Pacheco Fernandes, a partir de uma briga de dois operários por comida, e a Guarda Especial de Brasília (GEB) chegou atirando. A artista obteve as informações sobre o massacre em depoimentos que fazem parte do Projeto “História Oral”, desenvolvido pelo Arquivo Público do Distrito Federal. As informações deste parágrafo foram prestadas pela artista em seu depoimento ao autor em agosto de 1994.” (HERKENHOFF, 1996, p. 31)

O trabalho é também uma forma provocativa de dialogar com a própria cidade que recebeu primeiramente a exposição, cidade que possui vários memoriais que celebram justamente as realizações dos governos passados, através de recortes que permitem que certos aspectos de sua formação sejam vistos como elementos periféricos. Cabe aqui fazer um breve contraponto entre dois destes memoriais visitados durante a pesquisa: O Memorial JK [figura 22], construído para preservar a memória do presidente Juscelino Kubitschek, está localizado no Eixo Monumental de Brasília, mais precisamente na Praça do Cruzeiro, um dos pontos mais altos da cidade

⁹⁵ Ver em <<https://www.dicio.com.br/imemorial/>>. Acesso em 9 de out. 2016.

e onde foi realizada a primeira missa de Brasília, antes mesmo da transferência da capital, foi inaugurado em 1981 e construído a partir de um projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer. O edifício possui dois andares e abriga obras de Athos Bulcão, vitrais de Marianne Peretti, um retrato de JK de corpo inteiro realizado por Portinari, uma câmara mortuária com os restos mortais de JK⁹⁶ [figura 23], um espaço dedicado a livros, coleções, fotografias, roupas e objetos pessoais do ex-presidente, além de uma exposição permanente que conta sua trajetória pública e privada e uma escultura de Juscelino de 4,5m de altura realizada por Honório Peçanha e está em ótimo estado de conservação. É realmente difícil percorrer o memorial sem se contaminar pelo espírito desenvolvimentista e pela exaltação ao nacionalismo ali apresentado, reforçado principalmente pelo espaço arquitetônico e decisões expográficas [figura 24] que misturam fatos da história nacional com objetos e dados pessoais de JK. Tal escolha acaba por fazer o público se aproximar mais da figura humana do ex-presidente e criar uma espécie de empatia por todo o projeto e sua grandiosidade.⁹⁷

Figura 22- Vista da entrada do Memorial JK em Brasília.



Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2018 (Foto: Marília F. Scarabello).

⁹⁶ A imagem- figura 23- apresentada a seguir, carrega em si um pouco da atmosfera da câmara mortuária. A luz vermelha traz bastante dramaticidade ao lugar e é acompanhada e reforçada pela inscrição na lápide, onde se lê “O fundador”.

⁹⁷ Tais percepções sobre o Memorial foram resultado das pesquisas através de seu site oficial, incluindo a visita virtual, e de visita ao local em julho de 2018.

Figura 23- Câmara mortuária com o restos mortais de JK.



Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2018 (Foto: Marília F. Scarabello).

Figura 24- Vista parcial do interior do Memorial e da expografia.



Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2018 (Foto: Marília F. Scarabello).

É possível, virtualmente, através da página do Memorial, navegar por alguns destes espaços e compreender melhor sua arquitetura.⁹⁸ Uma análise de sua volumetria, do projeto, dos acabamentos e materiais utilizados nesta obra reforçam todo o cuidado que existiu em sua realização, apontando a sua complexidade e a não preocupação com custos envolvidos. Tal cuidado com a arquitetura fica bastante claro na descrição que o próprio Niemeyer fez de sua obra:

“Uma casca geóide de concreto, pousada sobre a laje de cobertura do edifício, protege a abertura que ilumina o vitral interno e completa a volumetria, contrabalançando a assimetria criada pelo posicionamento da estátua, com o rebatimento de seu deslocamento em relação ao eixo transversal.” (NIEMEYER, 1956)⁹⁹

Já o Museu Vivo da Memória Candanga [figura 25 e 26] foi criado em 1990 e localiza-se fora do Eixo Monumental de Brasília, no antigo prédio do Hospital Juscelino Kubistchek de Oliveira, que funcionou até metade dos anos 70, no Núcleo Bandeirante. O museu possui uma estrutura bem mais simples.¹⁰⁰ De acordo com a própria página dedicada ao museu, ele possui um acervo de fotografias de Mário Moreira Fontenelle, Peter Scheir e Joaquim Paiva que narram a história de Brasília desde os primórdios até sua inauguração. Fazem parte também deste acervo peças de artesanato e arte popular. É interessante notar que, diferentemente do Memorial JK, o Museu Vivo da Memória Candanga apresenta pouco material documental sobre os candangos. Apesar do acervo de fotografias que documenta o processo de construção de Brasília, não há um grande acervo mais específico à disposição ou em exposição sobre as pessoas que ali trabalharam na construção da cidade.¹⁰¹ O local, por estar fora do eixo, é bem menos visitado. Na data em que as fotografias do local foram realizadas, não havia nenhum público espontâneo visitando o espaço, apenas

⁹⁸ Para visitar, basta acessar: <<http://www.memorialjk.com.br/>>. Acesso em 2 de fev. 2017.

⁹⁹ (Revista Módulo 4, 1956, p.22). “Usando as palavras do próprio Oscar Niemeyer, “Módulo era uma revista de arte, cultura e luta política”. Em 1965, por determinação de agentes da ditadura militar instalada no País com o golpe de 31 de março do ano anterior, a publicação foi interrompida. A redação foi invadida e quebrada e vários exemplares da revista foram apreendidos — só voltou a ser editada em 1975, ficando em circulação até 89.” Mais informações sobre a revista Módulo, consultar em: <<https://web.archive.org/web/20090202170442/http://www.abi.org.br/primeirapagina.asp?id=2324#>>. Acesso em 2 de fev. 2017.

¹⁰⁰ Informações coletadas através do site da Secretaria Municipal de Cultura do Distrito Federal e confirmadas em visita realizada em julho de 2018. Para acessar mais informações sobre o Museu Vivo da Memória Candanga, acessar: <<http://www.cultura.df.gov.br/mvmc/>>. Acesso em 2 de fev. 2017.

¹⁰¹ Constatação feita durante a visita em julho de 2018 ao Museu.

funcionários. O conjunto arquitetônico, de maneira geral, também está bem menos conservado e cuidado.

Figura 25- Entrada do Museu Vivo da Memória Candanga.



Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2018 (Foto: Marília F. Scarabello).

Figura 26-Vista de uma das edificações do Museu.



Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2018 (Foto: Marília F. Scarabello).

O que é possível apontar diante destes dois exemplos de memoriais, que apenas exemplificam uma condição seletiva do que deve ou não ser lembrado e de que maneira, já abordadas neste trabalho, e que se repetem a exaustão, é a diferença existente entre eles tanto em relação à localização de ambos, à arquitetura, aos materiais utilizados em ambas as construções e acabamentos para exaltar as respectivas memórias e consolidar suas diferentes narrativas. Afinal, existiu um herói? Existiram muitos? Quem deve ser lembrado? Jacques Le Goff, conforme citado nesta dissertação no primeiro capítulo, afirma que a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades, neste caso em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e dominadas, ambas lutando pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e promoção (LE GOFF, 1990, p. 475). Ora, estes dois espaços são como duas forças opostas lutando por suas respectivas promoções, com uma evidente desvantagem da classe dominada ou vencida, no caso os candangos, que possuem um espaço dedicado às suas memórias menos expressivo, mais deslocado do que é o eixo nobre e principal da cidade.

Então, o que é imemorial? É uma espécie de anti-memorial, que propõe que lembremos do esquecimento, do vazio que foi construído em torno dos que são considerados os vencidos, para que dentro desta narrativa histórica que sempre se lembra dos vencedores, exista espaço para que eles possam ao menos serem lembrados como indivíduos que foram esquecidos. Lembrar-nos do esquecimento abre espaço para que incluamos em narrativas vigentes aspectos que antes eram ignorados.

“Imemorial” foi montado em forma de instalação e foi exposta primeiramente na Galeria Athos Bulcão em 1994, no Teatro Nacional de Brasília, durante uma exposição chamada Revendo Brasília, da qual participaram artistas brasileiros e estrangeiros. A exposição tinha como objetivo revisitar a cidade através de obras que se relacionassem com imagens a partir de discursos poéticos críticos construídos pelos artistas (MENDES, 2014, p. 75 e p. 81).

Rennó encontrou os arquivos oficiais relativos aos empregados da companhia de construção do governo, a Novacap. Estes arquivos continham informações sobre trabalhadores que morreram durante o processo de construção de Brasília e que foram enterrados praticamente em suas fundações. O que chamou a atenção da artista, além da morte, era a forma como a companhia classificava o desaparecimento

destas pessoas, classificando-os como “dispensados por motivo de morte”, em um “caráter do inumerável e do imponderável” (HERKENHOFF, 1996, p.31).

A artista recuperou pequenas fotografias 3x4 dos arquivos municipais, mais precisamente do Arquivo Público do Distrito Federal, utilizadas para as carteiras de identidade dos trabalhadores (candangos), imagens estas que são bastante formais, por se tratarem de fotografias para uma documentação específica. Estas fotografias foram ampliadas pela artista através de um aparelho de duplicação de slides (MENDES, 2014, p. 95), o que já altera sua primeira finalidade de registro, uma vez que a ampliação dá espaço para que os indivíduos presentes nas imagens possam ser efetivamente vistos. Em cada imagem constava um número que fazia referência à data de contratação e função/profissão de cada trabalhador, substituindo seus nomes próprios e reforçando a ideia e a postura institucional que converte um indivíduo em algo menor, capaz de ser quantificado e passível de se tornar invisível, sem identidade, sem passado, sem história. Em sua instalação, Rennó mantém os números mas suprime o dado sobre a função de cada trabalhador (MENDES, 2014, p. 84).

As ampliações das quarenta fotografias de trabalhadores mortos durante as obras, em preto e branco, foram cobertas por uma tinta preta, por trás, montadas no chão em molduras de ferro e presas com parafusos de metal, o que traz à tona a lembrança fúnebre de lápides. Segundo a artista: “(...) os mortos não foram contados. As pessoas morriam muito novas. Uma coisa que me impressionou era que havia muitas crianças empregadas.” (RENNÓ, 1998, p. 172)

O acabamento dado às fotografias [figura 27] faz com que os rostos quase desapareçam na escuridão, ficando visíveis de forma tênue, quase invisíveis, por conta da prata do filme que causa um reflexo, como se as pessoas apresentadas fossem reflexos resistentes sobre uma camada escura de esquecimento, um rastro, um vestígio da existência, forçando o espectador a olhar com calma para poder compreender cada figura, para construir cada feição, reconhecer cada identidade esquecida, numerada, como uma busca ou um pedido de busca pela memória perdida, pela existência humana que foi ignorada. Aqui a ampliação parece perder o sentido mais óbvio de permitir que de fato cada trabalhador seja visto, identificado, uma vez que as fotografias estão escuras, com a leitura difícil, mas é exatamente esse movimento de forçar o espectador a buscar estas pessoas em outro lugar além da imagem que de fato permite que suas possíveis memórias sejam resgatadas, ou mais

precisamente, os consecutivos esquecimentos dos quais todas estas pessoas foram vítimas. A artista resignifica os retratos, que antes eram somente documentos de identificação, alterando seu estatuto, passando a ser imagens artísticas.

“Sendo as fotos dos mortos em preto sobre preto, e as das crianças que trabalharam, mas não morreram, em cores muito escuras. Essas fotografias são feitas em filme gráfico, cuja superfície, muito brilhante e pintada por preto por trás, se torna então espelho negro, indicativo do lugar de sombra social em que esses narcisos experimentaram o desamor coletivo por si.” (RENNÓ, 1998, p. 172)

Figura 27- “Imemorial”, Rosângela Rennó, 1994.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/2>

A cada esforço para reconhecer as feições perdidas pela tinta preta, misturados a essa “sombra social”, conforme descrito pela artista, o trabalho obriga que quem o observa resgate estes traços, restaurando a individualidade de cada trabalhador. Os

retratos refletem, ao olhar, aquilo que é invisível e que vai além da completa compreensão da imagem do outro, eles refletem suas próprias histórias desconhecidas, marginalizadas e um futuro recente que lhes foi, em grande parte, negado.

Na parede, dez retratos iluminados dos operários-crianças que não morreram, em fotografia cor em papel resinado¹⁰², mais claros, fazem um contraponto à escuridão do chão, fazendo alusão a um futuro ainda possível, mas que claramente já passou, uma vez que possivelmente todos as pessoas que ali estão retratadas como sobreviventes, como se ainda estivessem presentes, como se ainda tivessem um futuro, no momento da instalação do trabalho da artista, já morreram. O trabalho se constitui dentro desta condição contraditória de presença e ausência, passado e futuro inexistente, vida e morte, lembrança e esquecimento [figura 28].

Figura 28- Imemorial, Rosângela Rennó, 1994.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>

“Imemorial” é um trabalho repleto de ambiguidades resultante do jogo de omissões calculadas pela artista, de significados não completamente explícitos,

¹⁰² Informação sobre o trabalho retirada diretamente do site da artista. Ver em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>>. Acesso em 17 de nov. 2016.

aberto sempre para o olhar de quem o percorre. Entre o objeto olhado e o sujeito que olha, abre-se espaço para novas interpretações, há um movimento de aproximação entre a imagem arquivada que retorna manipulada e a forma como ela pode ser interpretada, duplicada, pelo olhar do outro, dependendo de seu contexto social e cultural. Analisando uma das peças, mais especialmente uma das fotografias ampliadas e enegrecidas de pessoas que faleceram durante o processo de construção de Brasília, nota-se como o objeto remete a um túmulo, nos lembrando diretamente da morte e de que iremos um dia também morrer (“memento mori”). Ao mesmo tempo, por conta do reflexo do material, do espelho enegrecido, o observador que vê a imagem velada da pessoa desaparecida, pode também contemplar seu próprio rosto. Ao se ver misturado à imagem do morto, que reside sobre o chão como uma lápide, o observador novamente é colocado diante da fragilidade da sua própria vida e do seu iminente e certo, futuro desaparecimento.

Ao olharmos para o retrato manipulado, objeto colocado sobre o chão, ele nos olha de volta e este olhar vem carregado de lacunas, de vazios. Didi –Huberman, ao descrever um famoso capítulo da trama de “Ulisses” em seu ensaio “O que vemos e o que nos olha” aponta para um ensinamento que o texto admirável, em suas palavras, propõe: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). O vazio da morte está presente neste retrato, mas não porque é um retrato qualquer de uma pessoa já falecida, mas por ser uma imagem em si viva, dada todas as suas características e contextos artísticos, que obriga o observador a olhá-la verdadeiramente, e para isso é necessário buscar-se em certo aspecto, olhar para dentro de si, mergulhar neste vazio. Ao mesmo tempo, olhar verdadeiramente também significa compreender a perda na própria imagem, e no caso de “Imemorial”, compreender que o que se vê com dificuldade já escapou, não é memória, pois pouco ou nada se sabe especificamente daquela pessoa, é esquecimento, é o que não nos foi permitido saber.

“Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos- ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável- ou seja,

votada a uma questão de ser- quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.” (DIDI- HUBERMAN, 1998, p. 34)

Existe uma relação bastante clara estabelecida entre os retratos que fica mais evidente quando observamos a instalação espacialmente, o conjunto das imagens, sua montagem: mortos no plano horizontal e sobreviventes no plano vertical, influenciando diretamente sobre a forma de olhar para cada uma dessas condições: curvando a cabeça para baixo para encontrar a imagem apagada dos mortos, olhando para frente para encarar os retratos dos sobreviventes; os materiais escolhidos pela artista para as ampliações de cada plano também diferem, imagens enegrecidas no chão, imagens mais claras na parede e é possível perceber com clareza que a montagem das peças segue uma lógica de espaços positivos e negativos. Os espaços preenchidos nas paredes são os espaços vazios do chão e vice-versa, como um espelho invertido. Também fica mais nítida a diferença numérica entre o número de retratos dos vivos em comparação aos mortos no chão, que são quatro vezes mais. Esta constatação somada à montagem das peças nos planos como se fossem um espelhamento invertido, deixa claro que os retratos que faltam no chão, poucos, foram os que escaparam de um destino cruel, da situação precária e desumana de trabalho imposta.

“É como se em *Imemorial* a artista criasse uma representação da cidade a partir de seus componentes humanos, do ponto de vista dos construtores-aqui entendidos como operários-, que vislumbraram no discurso populista do presidente Kubitschek a revelação deste “Novo Mundo” tardio, o que os engajou a uma “peregrinação à Terra Prometida” em busca de trabalho e melhores condições de vida. Boa parte encontrou ali, no entanto, situação miserável e, em muitos casos, a morte.” (MENDES, 2014, p. 94)

Tempo e espaço neste caso são indicadores de outros desdobramentos culturais, políticos e sociais possíveis, materializados em objetos de um passado não tão distante e ao mesmo tempo do presente, na medida em que estes objetos foram reelaborados pela artista e estrategicamente inseridos dentro de um espaço expositivo. Rosângela Rennó ilumina (mesmo que com pouca luz) uma realidade obtusa, arquivada, uma face aparentemente externa de uma história local, mas que contém dentro de si toda uma expressão e força que vai além do que é captado (ou não) pela visão. Neste jogo de montagens, releituras e recortes, reside a atividade da

artista, ficando claro seu olhar interessado e compromissado com certos valores e códigos, denunciando um esquecimento provocado e construção de uma memória nacional incompleta e, portanto, irreal.

A apresentação destes retratos instiga o espectador a se comportar como agente atuante no processo de reelaboração dos valores políticos e sociais de um momento passado, mas não tão remoto, interrompendo um fluxo constante de elogio ao avanço do Brasil diante da construção da capital nacional, enxergando a história de forma mais completa. O espaço, dominado por um conjunto imagético fantasmagórico causa certa claustrofobia, desconforto, encorajando a uma reflexão sobre os acervos fotográficos da nossa identidade nacional. As fotos são capazes de abrir uma discussão sobre a representação (ou a não representação) de certas minorias ou grupos sociais marginalizados no país e de que forma essa exclusão pode alterar toda a compreensão de uma sociedade.

Em Imemorial, a artista declara o direito de aparecer a uma minoria que se sacrificou na época da construção de Brasília. Ela cria um espaço de aparição na esfera pública aos que foram tornados invisíveis, permitindo que eles sejam finalmente vistos e que o observador possa responder a este resgate do outro. Na medida em que trabalha com as imagens escurecidas, Rennó reforça a ideia de que qualquer outro tipo de representação destas imagens do outro seria equivocado, pois não conteria o outro plenamente, apenas tornaria a visão mais fácil e indiferente. Sua instalação retira do sujeito observador o poder completo de compreensão visual das imagens apresentadas, fazendo com que ele não fique indiferente ao que está sendo exibido e com isso propicia que o conceito de terceira parte de Lévinas¹⁰³ esteja ativo em sua obra, alimentando o nascimento e a existência de uma esfera pública (DEUTSCHE, 2009, p. 177).

Retomando Jacques Le Goff, a amnésia faz parte de processos de manipulação da memória coletiva sendo, portanto, um elemento fundamental para controle e dominação social. Memória e controle, passado e futuro (LE GOFF, 1990,

¹⁰³ “Ainda, quando o outro aparece, está acompanhado por algo mais, algo que Lévinas chame de “a terceira parte”. A abordagem dessa terceira parte não é, como a da face, um acontecimento empírico. É a emergência da consciência de que, diz Colin Davis, “o Outro nunca é apenas *meu* outro”. Melhor, “o Outro implica a possibilidade de outros, para os quais eu mesmo sou um Outro...sou levado a me dar conta de que o Outro não existe só para mim, de que meu vizinho também é vizinho de uma terceira parte e que de fato para eles eu sou a terceira parte”. Com a noção da terceira parte, Lévinas entra no discurso da esfera pública, pois a terceira parte suscita o encontro com o outro (...)” (DEUTSCHE, 2009, p. 177)

p. 476). O trabalho de Rennó é engajado, propõe um olhar que vai além de simplesmente ver, é permitir ser visto, ser tocado pelo outro que foi apagado da história oficial através de processos de controle e poder. É mergulhar nos rastros e tornar o passado mais justo através do resgate de um aspecto da história esquecida, é tornar visíveis as pessoas que se sacrificaram na construção do que seria um futuro, é alterar definitivamente as consolidadas narrativas oficiais que tratavam a construção de Brasília como um feito heroico, sem de fato apresentar muitas evidências deste outro lado, nada utópico, que permitiu que a cidade saísse do papel para se tornar a nova capital federal.

A instalação lembra um “monumento fúnebre”¹⁰⁴ onde as presenças fantasmáticas nos falam não exatamente sobre si mesmas, mas sobre o esquecimento coletivo, de como foram esquecidas socialmente, desafiando-nos a construir uma nova história sobre a construção de uma capital idealizada para ser o espelho do futuro de um país. “Imemorial” desmonta uma narrativa hegemônica de maneira crítica, problematiza os esquecimentos dos arquivos públicos e consequentemente questiona sobre quais bases construímos a nossa identidade.

3.3. Projeto Gameleira 1971 de Laís Myrrha

O “Projeto Gameleira 1971”, foi realizado no ano de 2014 no Pivô, espaço artístico localizado no emblemático edifício Copan, na programação do Plano Anual de Atividades do Pivô, realizado através da Lei Rouanet. A artista trabalhou a partir de arquivos que estavam socialmente sepultados pela história oficial brasileira sobre o acidente durante a obra do Pavilhão da Gameleira de 1971, em Belo Horizonte, que matou mais de cem pessoas, desafiando o esquecimento de uma minoria marginalizada, criando um lugar de memória para este acontecimento marcante da história brasileira no espectador.¹⁰⁵ Segundo a própria artista:

“ (...) a exposição é sobre um dos maiores acidentes da construção civil brasileira acontecido na cidade de Belo Horizonte em 1971. Com

¹⁰⁴ “Sendo assim, *Imemorial* é um monumento fúnebre que celebra criticamente. Seu caráter arquitetônico está indicado na formulação de um espaço, ao ocupar um objeto parede e chão, em vez de estar situado no centro ou no muro. A formulação do espaço se dá no uso da parede e chão, quase como numa situação especular com a distribuição das fotografias e dos textos. O espelho real fica com as cinquenta fotografias agrupadas em faixas horizontais, sendo as fotos dos mortos em preto sobre preto (...)” (HERKENHOFF, 1996, p. 31)

¹⁰⁵ Ver em <<https://www.pivo.org.br/exposicoes/lais-myrrha-pivo-produz/>>. Acesso em 11 mai. 2016.

projeto de Oscar Niemeyer, o então governador de Minas Gerais, Israel Pinheiro, tinha planos de inaugurar o Palácio das Indústrias no dia 31 de março, quando seriam celebrados sete anos da 'Revolução Militar no Brasil'. Entretanto, por volta do meio-dia do 4 de fevereiro, parte da laje da construção cedeu deixando 117 operários mortos ou desaparecidos".¹⁰⁶

Desenvolver um trabalho sobre a tragédia da Gameleira era um desejo muito anterior ao convite do Pivô, de acordo com a artista¹⁰⁷, por se tratar de um acontecimento grave que caiu no esquecimento e que ocorreu em sua cidade natal. Lais encontrou nos arquivos o IML de Belo Horizonte em 2004, enquanto fazia pesquisas para outro trabalho, a lista das 117 pessoas mortas e desaparecidas no acidente que ela também desconhecia, e desde então passou a pesquisar sobre o assunto.

A obra em questão era um grande pavilhão, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Por se tratar de um escândalo para a época, com muitas vítimas fatais ou desaparecidos e 50 feridos e por ser um momento em que o Brasil vivia sob regime ditatorial, as memórias relativas ao projeto e desastre foram paulatinamente apagadas da memória oficial, restando apenas alguns registros da imprensa realizados na época do acidente. Da mesma forma, desvinculou-se o acidente e sua terrível repercussão da imagem do arquiteto- símbolo do projeto modernista brasileiro (Oscar Niemeyer). Depois do acidente, o pavilhão foi removido, não havendo mais nenhum registro oficial sobre o projeto. De acordo com o site do Pivô, não é mais possível encontrar a planta original do projeto do pavilhão.¹⁰⁸

Este trabalho de Lais, de caráter efêmero, construído no Copan, trata do acidente ocorrido em Gameleira, mas principalmente das relações de poder e políticas, da forma como o poder exerce influência na construção da história de uma sociedade, selecionando fatos e apagando outros, da amnésia social crônica, acessando a memória frágil de acontecimentos históricos esquecidos e transportando-

¹⁰⁶ Trecho de entrevista disponível em <<http://revistacontinente.com.br/edicoes/205/lais-myrrrha>>. Acesso em 22 jan. 2018.

¹⁰⁷ Resposta de Lais Myrrha ao comentário de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti em: <<http://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrrrha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/>>. Acesso em 15 de mai. 2016. O Pivô tornou pública a carta da artista Lais Myrrha em resposta aos comentários feitos por Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti no site do IAB-SP no dia 09.06.2014. Nesta ocasião a artista foi bastante criticada pelo "Projeto Gamaleira 1971". Esta pesquisa preferiu apenas se aprofundar na relação entre a artista e o seu trabalho, utilizando a carta de resposta como mais um elemento que contribui para compreender as razões da artista para desenvolver seu trabalho, assim como aspectos de sua pesquisa.

¹⁰⁸ Ver Pivô:< <http://www.pivo.org.br/exposicoes/lais-myrrrha-pivo-produz/>>. Acesso 11 de mai. 2016.

os para outros locais onde possam ser reconstituídos, com o objetivo de criar um lugar de memória para este evento no espectador. O trabalho desarquiva uma memória perdida e incômoda de 1971, apagada em um primeiro momento pelo regime militar e a expõe através da construção de um novo lugar, trazendo à tona, portanto, não só a lembrança do ocorrido, mas todas as questões complexas que envolvem o acontecimento e que mudam se observadas e vivenciadas, a forma como o passado é visto, alterando conseqüentemente a noção do presente a construção do futuro de uma sociedade.

É a partir desta lacuna histórica que ela realiza a construção, dentro do edifício Copan (Pivô), do trabalho. O seu desejo com o trabalho é colocar em circulação novamente a memória do acidente, representar as lacunas que foram deixadas, criar um lugar para ele, abordando o posterior esquecimento do mesmo, que causou a morte violenta de tantas pessoas, através de uma obra que possa justamente provocar o espectador a se lembrar do ocorrido ou a se lembrar de não esquecer. Este trabalho é o segundo de uma série que ela realiza sobre este assunto para abordar nuances deste acidente, o primeiro chama-se “Estado transitivo #1”.¹⁰⁹

O Projeto Gameleira é composto por três trabalhos que se articulam entre si em um circuito nesta ordem: “Geometria do Acidente”, “Em memória ao silêncio do arquiteto” e “Estado transitivo #2”. Para a sua realização, como ponto de partida, Lais utilizou como referência uma fotografia publicada na imprensa da época, no jornal Estado de Minas e, a partir desta imagem, construiu o que chamou de uma grande maquete do acidente.¹¹⁰ O uso da fotografia aqui é um disparador e elemento constituinte de seu trabalho, conforme citação da própria artista em sua dissertação, reforçando a ideia desenvolvida por Phillippe Dubois, de que a arte contemporânea passou a operar através de uma lógica fotográfica, do índice e do instante (MYRRHA, 2007, p. 22).

Junto a esta grande maquete, uma representação em escala feita a partir da

¹⁰⁹ Tais afirmações sobre este trabalho da artista foram feitas por ela mesma durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: <<http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016. Também contribuiu para a compreensão deste trabalho artístico a palestra da artista durante o “Seminário Georges Didi-Huberman: reverberações de suas ideias” realizado na Unicamp. Ver informações em: <<https://www.iar.unicamp.br/evento/seminariogdh2016>>. Acesso em 30 de nov. 2016.

¹¹⁰ Moacyr dos Anjos sobre “Projeto Gameleira 1971”. Ver em: <<https://www.pivo.org.br/noticias/moacir-dos-anjos-sobre-o-projeto-gameleira-1971/>>. Acesso em 11 de mai. 2016.

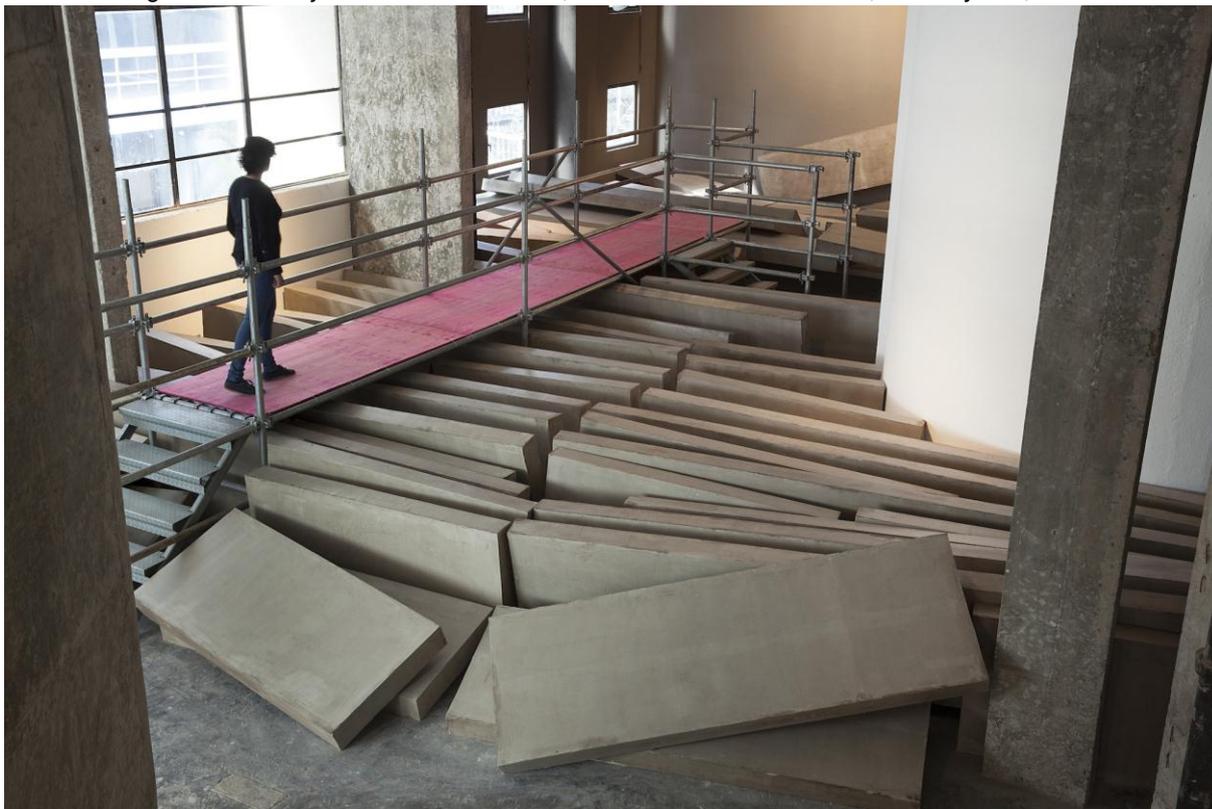
imagem publicada na imprensa da época, que foi chamada de “Geometria do Acidente” [figura 29 e 30] , a artista apresenta mais dois trabalhos que se articulam entre si no espaço: na superfície curva da parede, elemento bastante característico das obras de Niemeyer, é possível ler o nome de mais de cem operários que foram encontrados mortos, dados como desaparecidos ou feridos depois que toneladas de concreto desabaram sobre eles. A este trabalho a artista dá o nome de “Em memória ao silêncio do arquiteto”, uma provocação ao silêncio de Oscar Niemeyer, exilado, na época do acidente [figura 31]. A artista considera que Niemeyer, autor do projeto do pavilhão, que não possuía responsabilidade sobre o acidente, tinha, segundo ela, “força simbólica e, por isso, política”¹¹¹ para se pronunciar com mais veemência (e não somente por meio de uma nota) e se colocar ao lado de Joaquim Cardozo, engenheiro que havia sido até aquele momento seu parceiro de trabalho em diversos projetos e que foi inicialmente responsabilizado, caindo em profunda depressão. Segundo a própria artista:

“Talvez, devesse ter se pronunciado somente para se colocar mais francamente ao lado daquele que criou soluções totalmente inéditas para seus projetos e, de tabela, sem fazer proselitismo, ajudado as famílias dos operários a receberem o que lhes era devido. O arquiteto tinha força simbólica e, por isso, política para isso. Mas, claro, isso não é tarefa de arquiteto. Vale lembrar que mesmo durante a ditadura e exilado, ele nunca deixou de trabalhar em obras públicas no Brasil, inclusive esta, que foi uma obra encomendada pelo governo do estado de Minas Gerais. Ademais, ele morreu mais de quarenta anos depois. Ele não tem culpa alguma pelo desabamento, e meu trabalho não pretende fazer julgo moral, mas ao nomear trabalho que traz os nomes dos operários mortos como *Em memória ao silêncio do arquiteto*, aponto para essa omissão. Incrível foi constatar que, ao entrar no Wikipédia, há um hiperlink no verbete do Joaquim Cardozo para a Tragédia da Gameleira e no da Tragédia da Gameleira para o do Joaquim Cardozo e para o de Niemeyer, mas no de Niemeyer não há hiperlink que conduza ao verbete sobre o acidente.”¹¹²

¹¹¹ Resposta de Lais Myrrha ao comentário de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti em: <<http://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrtha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/>>. Acesso em 15 de mai. 2016.

¹¹² Ibidem.

Figura 29- “Projeto Gameleira 1971”, “Geometria do Acidente”, Lais Myrrha, 2014.



Fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/lais-myrrrha/geometria-do-acidente/>

Figura 30- “Projeto Gameleira 1971”, “Geometria do Acidente”, Lais Myrrha, 2014.



Fonte: <http://www.ct-escoladacidade.org/contracondutas/editorias/do-dizivel-e-do-invisivel-um-olhar-curatorial-sobre-os-vestigios-da-escravidao/projeto-gameleira-1971-de-lais-myrrrha/>
(fotografia: Everton Balardini)

“

Figura 31- “Projeto Gameleira 1971”, “Em memória ao silêncio do arquiteto”, Lais Myrrha, 2014.



Fonte: <http://revistacontinente.com.br/edicoes/205/lais-myrrha>

Há também a exibição da imagem publicada na imprensa que orientou a construção da grande maquete (imagem de referência para a instalação) e um texto informando a decisão do governo de demolir o edifício inteiramente, eliminando assim todos os rastros materiais possíveis do ocorrido e sugerindo possíveis razões para que isso fosse feito, como a proteção às reputações de figuras importantes e defesa de interesses políticos, este é o último trabalho do circuito, o “Estado transitivo #2”.¹¹³ A imagem exposta [figura 32] na verdade é uma placa de offset emoldurada, a mesma placa que a artista utilizou para imprimir os cartazes que foram oferecidos ao público com a imagem do acidente. A imagem da placa que está em offset, e que possui o texto com as informações do acidente, irá desaparecer rapidamente, causando uma dissociação proposital pela artista da imagem e do texto. Restará apenas o texto emoldurado ao lado de um vazio¹¹⁴.

¹¹³ Lais afirma que encerra o texto desta obra usando um verso “do poeta-engenheiro” Joaquim Cardozo, como forma de homenageá-lo, levando-se em conta a suspeita de que, na ocasião do acidente envolvendo o pavilhão, ele tenha sido injustiçado, uma vez que era mais conveniente, segundo a artista, culpa-lo, dadas as circunstâncias daquele momento. O verso em questão faz parte da poesia “Salto Tripartido”. Ver em: <<http://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrrha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/>>. Acesso em 15 de mai. 2016.

¹¹⁴ Essa dissociação entre imagem e texto nos remete aos trabalhos de Rennó, especialmente *Cicatriz*,

Figura 32- “Projeto Gameleira”, 1971, “Estado transitivo #2” (placa de offset emoldurada), Lais Myrrha, 2014.



Fonte: http://www.ct-escoladacidade.org/wp-content/uploads/2016/12/MG_8999-1024x683.jpg

Em contrapartida, a artista imprimiu 2.500 cartazes que ficaram disponíveis ao público ao lado da placa de offset [figura 33], que não possuíam o texto, estando, portanto, desvinculados do contexto original do trabalho quando vistos isoladamente, isto é: ao levar para casa a imagem desvinculada de qualquer outra informação textual, a artista propõe que o público reconstrua a memória do próprio trabalho artístico através da experiência vivida no circuito, que de forma potente expôs um discurso e novamente a dor, a imposição de danos a indivíduos que não possuem condições materiais e sociais para reivindicar que suas perdas se tornem algo público, um fragmento da memória do que se passou em 1971 em Gameleira, Belo Horizonte e, por consequência, reconstrua a memória do acidente. O trabalho, através destes cartazes circula, atinge outros lugares além do Pivô do edifício Copan, se espalhando pela cidade, ao mesmo tempo em que possui este duplo sentido: ao oferecer a imagem do acidente mas suprimir toda a informação textual, acaba por reforçar o discurso da memória e seus sucessivos apagamentos.¹¹⁵

tratado brevemente nesta dissertação.

¹¹⁵ Tais afirmações sobre o trabalho da artista foram feitas por ela mesma durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em:

“Tenho me interessado, desde sempre e em especial nos últimos tempos, em testar a História e a maneira como ela é construída. Há sempre cuidado e respeito, sobretudo cautela, quando vou tratar de fatos históricos. Uma coisa é o pensamento sobre a História, outra, que para mim era mais importante, era a dimensão do esquecimento¹¹⁶. A forma como esses três trabalhos estavam articulados não era óbvia e nem parecia uma cartilha. Na maior parte dos meus trabalhos, a História entra meio abstrata, mas, nessa, havia um fato específico”¹¹⁷

Figura 33- “Projeto Gameleira 1971”, “Estado transitivo #2”, Lais Myrrha, 2014.



Fonte: <http://www.ct-escoladacidade.org/contracondutas/editorias/do-dizivel-e-do-invisivel-um-olhar-curatorial-sobre-os-vestigios-da-escravidao/projeto-gameleira-1971-de-lais-myrrha/>
(fotografia: Everton Balardini)

O “Projeto Gameleira 1971” é um trabalho associado a um lugar que não mais existe fisicamente e a um momento específico da história e da arquitetura brasileira. De acordo com Moacir Dos Anjos, a palavra “projeto” é normalmente usada para algo que quer ainda alcançar o futuro, que ainda está para ser feito, tal como um projeto de arquitetura que pensa e desenha um lugar, ou um de engenharia que estabelece a forma como aquilo deve ser feito, ou um projeto de execução de uma obra que ainda é um sonho, ou a um projeto político que associa a construção a algo maior, relacionado ao poder. E continua:

“(…) Como o projeto de erguer um Parque de Exposições desenhado por Oscar Niemeyer, calculado por Joaquim Cardoso, construído por empresas de nome Sobraf e Sergen e capitaneado por um governador

<<http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entrelhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

¹¹⁶ Grifo meu.

¹¹⁷ Trecho de entrevista disponível em <<http://revistacontinente.com.br/edicoes/205/lais-myrrha>>. Acesso em 22 jan. 2018.

chamado Israel Pinheiro. Um projeto feito para o bairro da Gameleira, na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Um projeto que não se sabe mais ao certo quando começou, mas que nunca chegou a termo como pensado. Um projeto que terminou de forma abrupta em 4 de Fevereiro de 1971, com o desabamento de parte da estrutura de concreto que cobriria o extenso edifício, matando de imediato 61 dos operários que o construíram. ” (DOS ANJOS, 2016)

Moacir dos Anjos define o projeto de Lais Myrrha como um projeto ao revés, ao contrário: apesar do nome do trabalho propor um olhar para o futuro, o trabalho debruça-se sobre um passado e um desastre que foi gradualmente apagado da memória oficial e conseqüentemente das lembranças comuns de toda uma sociedade, até parecer que nunca aconteceu (DOS ANJOS, 2016). Fato que reforça esta afirmação é que nem a própria artista, nascida na cidade, sabia do ocorrido e apenas teve contato com os documentos referentes ao acidente por acaso, pesquisando no IML informações para outro trabalho. Tal constatação foi mais uma das razões potentes para desenterrar estas memórias perdidas: por que o acontecimento havia sido esquecido de forma tão contundente? Quais eram os interesses políticos envolvidos?

O trabalho colabora para criar ou resgatar sentimentos de identidade coletivos, assim como os dois trabalhos abordados neste capítulo, na medida em que dá espaço para a aparição do outro ou do esquecimento do outro, de particularidades (como o nome das pessoas), do que foi esquecido ou apagado da história pela sociedade, ao mesmo tempo em que tornam visíveis os limites existentes nesta aparição, pois não é possível reconstruir o pavilhão, tampouco devolver a vida às vítimas. Além desta questão, ainda existe a questão do tempo e a forma como a sociedade contemporânea se relacionada com ele. Como já foi colocado no primeiro capítulo, a aceleração da história favorece com que existam mais desaparecimentos, uma vez que produz mais rapidamente passados que são sobrepostos sem que exista tempo suficiente para que sejam retidos, conservados. De uma forma geral, as relações se tornam mais superficiais mesmo quando existe o desejo de se perpetuar experiências e memórias.

Em um contexto da expansão da ordem capitalista, globalização das tecnologias e da telecomunicação, as condições para o aumento de espaços indiferenciados só se tornam maiores, exacerbando, segundo Miwon Kwon, a fragmentação da vida contemporânea, que homogeneiza lugares, facilitando o apagamento das diferenças culturais. O modernismo, em sua arquitetura, apresentava tendências universalizantes, baseadas em seus próprios ideais, a reação, portanto, a

este movimento só poderia ser no sentido contrário, no cultivo das particularidades locais (KWON, 2008, p. 182).

Ao propor este olhar e evocar um passado esquecido, a artista propõe que olhemos para o que foi tornado invisível em uma sociedade, que vençamos a apatia e a amnésia social produzida, em um esforço para tornar a memória coletiva e pública de um país mais complexa e inclusiva, e talvez mais justa. O uso da palavra projeto neste caso também pode ser encarado como uma proposta de reconstruir o futuro da memória coletiva a partir do resgate de um episódio importante para a história da construção civil, da arquitetura e para as pessoas envolvidas diretamente nele, a restituição de uma camada perdida propositadamente por quem controla os registros da memória oficial.

Segundo a artista, seu trabalho subverte o conceito tradicional de monumento, que visa exclusivamente estabelecer e propagar uma memória oficial a partir de acontecimentos considerados gloriosos e exemplares, para evocar o dinamismo da memória, da imagem que sobrevive, dialogando com a relação existente entre lembrança e esquecimento. A própria escala do trabalho não é monumental, mas humana, deixando para a arquitetura que o compreende este papel.¹¹⁸

Esta arquitetura, o lugar onde o trabalho foi construído, também é bastante emblemática: no Pivô, antiga sobreloja do edifício Copan, obra extremamente famosa, importante exemplar do que foi o projeto modernista no Brasil, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Havia no Copan, como em todo projeto moderno (o que inclui o pavilhão da Gameleira), a utopia de que através da arquitetura seria possível resolver questões maiores e garantir, portanto, um futuro muito melhor, idealizado.

O Copan, no entanto, possui também uma história conturbada, com incidentes. Sua construção foi paralisada diversas vezes por problemas financeiros e houve a falência da construtora envolvida na obra, que impediu a realização do projeto original do arquiteto.¹¹⁹ Devido a estes obstáculos que forçaram que o projeto original fosse alterado, Niemeyer perdeu o interesse pela obra antes dela ser concluída, ficando a execução sob responsabilidade de Carlos Lemos. Por conta de todos estes fatores

¹¹⁸ Tais afirmações sobre o trabalho da artista foram feitas por ela mesma durante o workshop que ministrou chamado “Entre Projetos e Processos” durante o evento “Entreolhares”, que aconteceu no Itaú Cultural em 2016. Algumas informações sobre o workshop estão disponíveis em: <<http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

¹¹⁹ Ibidem.

contextuais, a história e espaço do próprio Copan potencializam a exposição.¹²⁰
Segundo a artista:

“A exposição trata das relações entre poder, política e amnésia social. O fracasso que se estampou de forma parcial é o do projeto desenvolvimentista brasileiro, do qual esse arquiteto, quer queiram, quer não, é signo. É um projeto sobre a falsa memória de um modernismo vitorioso. Considero oportuno, dada a conjuntura política atual, trazer esse fracasso à tona.”¹²¹

O trabalho de Lais parte de documentos, dos arquivos que restaram do acidente e que remetem a um lugar que não mais existe fisicamente para, a partir deste material, construir um trabalho que em si mesmo constitui um novo lugar: não é o pavilhão real em ruínas, não é uma cópia do mesmo, tampouco se torna refém do espaço em que é construído. Ao contrário, o trabalho torna-se um lugar de resgate da memória, da identidade coletiva perdida, do não esquecimento, e se utiliza do espaço, relacionando-se com ele, estabelecendo conexões dentro do contexto histórico e arquitetônico. O trabalho, ao mesmo tempo em que se utiliza do espaço (do local), o potencializa, resignificando-o.

Myrrha recodifica através do seu trabalho artístico certos símbolos e ícones da arquitetura modernista ao expor suas operações ocultas, apresentando suas feridas e as ruínas sobre as quais muitas vezes esta arquitetura e as instituições que a representam foram construídas. Segundo Miwon Kwon:

“Ser específico em relação a esse local (site), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas- é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade.” (KWON, 2008, p. 169)

Podemos considerar o “Projeto Gameleira 1971” como um projeto “site-oriented”, isto é, um trabalho de arte contemporânea que foi orientado, direcionado para ocupar o Pivô, no Copan, um local específico e carregado de significados,

¹²⁰ Ver em: <<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/edificio-copan-e-um-dos-principais-legados-de-oscar-niemeyer/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

¹²¹ Resposta de Lais Myrrha ao comentário de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti em: <<http://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/>>. Acesso em 15 de mai. 2016.

relacionando-se com o espaço através de inúmeras frentes como a antropologia, história cultural e arquitetônica, arquitetura, política, sociologia, mas, acima de tudo, conforme descreve Miwon Kwon, a característica mais marcante deste tipo de site hoje:

“(...) é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como campo de conhecimento, troca intelectual e debate cultural.” (KWON, 2008, p. 171)

De acordo com Miwon Kwon, as práticas de site-oriented herdaram a tarefa de demarcar a especificidade relacional que pode suportar tensões dos pólos distantes e das experiências espaciais, isto é:

“(...) só práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels-para que a sequência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro.” (KWON, 2008, p. 184)

O site não é exatamente uma pré-condição, mas é gerado pelo trabalho, unindo-se a ele para construir o discurso pretendido. A artista, em carta aberta publicada pelo Pivô, conforme já mencionado, explica que tinha o desejo de desenvolver um trabalho sobre o acidente há muitos anos e que quando recebeu o convite para ocupar o espaço no Copan pensou que fosse uma conjuntura bastante apropriada e não oportunista, pois havia uma convergência de forças, isto é, o trabalho seria potencializado pelo lugar que ocuparia.¹²²

Ao situar o trabalho, orientando-o a um local específico, com um contexto específico, dentro de outra obra cujo processo de construção foi também problemático, do mesmo arquiteto, Lais Myrrha potencializa o alcance do discurso pretendido através da obra, tornando mais inclusiva e complexa a ideia de memória pública no país, ao mesmo tempo em que a problematiza. Do que ou de quem e como, afinal, a sociedade se lembra?

Seu site discursivo se baseia justamente em tratar das relações de poder,

¹²² Resposta de Lais Myrrha ao comentário de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti em: <<http://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrtha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/>>. Acesso em 15 de mai. 2016.

política e amnésia social dentro da sociedade brasileira, sobre uma memória oficial seletiva que constrói uma história falsa de um modernismo vitorioso, é falar sobre o fracasso de um projeto arquitetônico que fazia parte de uma ideia e de uma agenda desenvolvimentista em moldes autoritários, da ditadura, cujo arquiteto, conforme cita a própria artista, é signo¹²³.

O trabalho que consegue, portanto, segundo ainda Miwon Kwon, endereçar-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um fragmento ao lado do outro, será potente o suficiente para romper com a generalização, com a efemeridade e com o esquecimento (KWON, 2008, p. 184). O “Projeto Gameleira 1971” é um trabalho sensível que constrói essa relação relacional, construindo lugares que discursam entre si, lado a lado, em circuito, que mantêm relação entre si e expandem o discurso ao ponto de não se tornarem passageiros.

A construção de Lais no Pivô reproduz longe do lugar do acidente, isto é, do primeiro site do trabalho, de onde só restaram poucos registros e documentos, a configuração das pesadas vigas de concreto que caíram na Gameleira. Em sua proposta, é possível percorrer o trabalho e se relacionar com ele a partir do contato físico com a obra, além do contato primeiro, visual, inscrevendo, como descreve a artista, essa memória perdida corporalmente.¹²⁴ A própria construção do trabalho, que parte da grande maquete/ instalação e que não possui nenhuma informação textual além de seu título, e que segue passando pelos nomes dos mortos pela parede curva e a referência através do título ao silêncio do arquiteto sobre o ocorrido e que também exigem movimentação para serem lidos, até chegar, finalmente, à imagem do acidente e seu texto informativo, exigem um movimento que muitas vezes fez o público retornar ao início, de acordo com a própria artista, uma vez que só ao final era possível completar o quebra-cabeça que ali se apresentava e entender a dimensão do que se apresentava fisicamente no começo.

Pensando ainda neste contexto globalizado contemporâneo onde, além da sensação de achatamento temporal, de um tempo cada vez mais veloz, temos também o encurtamento das distâncias, um mundo se tornando uma grande aldeia

¹²³ Resposta de Lais Myrrha ao comentário de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti em: <<http://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrrrha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/>>. Acesso em 15 de mai. 2016.

¹²⁴ Entrevista completa para download em: <http://www.academia.edu/14750664/Entrevista_com_Lais_Myrrrha>. Acesso em 4 de jan. 2018.

global, a proposta de se percorrer espacialmente uma memória por um determinado tempo é uma maneira de romper este círculo vicioso acelerado no qual estamos submetidos e envolvidos, inclusive quando nos debruçamos sobre arquivos diversos. Esta opção de percorrer o espaço e com ele se relacionar enriquece, portanto, o trabalho, pois convoca o outro, no momento em que o retira de uma posição confortável e passiva, a lembrar do que aconteceu há muitas décadas a partir da experiência espacial, da reconstrução da imagem do acidente através da experiência de cada passo dado. Neste sentido, a palavra “projeto” se fortalece como proposta, pois o trabalho convida a uma construção individual da memória perdida e que em longo prazo poderá constituir e fortalecer uma memória coletiva. O discurso, portanto, deste trabalho, transborda as fronteiras do espaço físico que ocupa, atingindo um lugar abstrato, de construção individual, mas de suma importância para a constituição de uma sociedade.

Lais transforma a imagem de um edifício destruído em um novo tipo de monumento, sem o caráter físico da monumentalidade, conforme já foi dito, que dura somente o tempo da experiência entre o trabalho e o público, que se soma aos nomes dos operários mortos e desaparecidos escritos nas paredes curvas, que silenciosamente reafirmam a violência do acidente e do posterior esquecimento, além da apresentação da própria imagem do acidente, último testemunho do ocorrido, em placa de offset fadada a um rápido apagamento, em local com pé-direito mais baixo, provocando uma sensação de claustrofobia, talvez a mesma sentida pelas vítimas do acidente, e de um texto que informa a decisão de demolir a construção, sugerindo que este gesto, de demolir, poderia de fato significar a intenção de apagar qualquer rastro do acidente, das mortes e conseqüentemente proteger reputações de pessoas importantes que tinham relação com a obra, como o arquiteto e figuras políticas. A imagem exposta, também impressa em cartazes distribuídos para o público visitante é fragmento da obra, vestígio, elemento disparador da obra que compartilhado e colocado em circulação, amplia ainda mais o alcance do discurso do desaparecimento sugerido pela artista.

Ao promover o encontro do ser humano com a representação do concreto frio e pesado, instalado em um espaço com pé-direito alto, que potencializa a sensação monumental da construção que desabou, a artista reafirma a fragilidade humana, do corpo humano diante de algo muito maior em termos materiais e físicos, ao mesmo tempo em que expõe através de uma ruína a fragilidade deste projeto ambicioso

modernista que aparentemente parecia perfeito e capaz de reinventar o mundo, como coloca Moacir do Anjos, mas que desabou sobre centenas de pessoas (DOS ANJOS, 2016).

A obra de Lais Myrrha demanda a presença física do espectador para se completar enquanto proposta, característica dos trabalhos site-specific em sua primeira formação e que permanecem como condição essencial em muitos trabalhos contemporâneos (KWON, 2008). Sobre a materialidade desta sua obra, em oposição à tendência da arte contemporânea em se desmaterializar e o site se transformar apenas em verbo, ação e discurso, a artista acredita que alguns trabalhos exigem a presença material, condensar o máximo de significados possíveis com o mínimo de elementos possíveis, que possam gerar uma espécie de atração, que se desdobre em pensamentos, em ação. Este é o caso do Projeto Gameleira 1971.

Da mesma forma que Rennó e Muñoz, Myrrha se utiliza de um acontecimento real, de imagens reais para construir um trabalho que busca também resgatar do esquecimento a brutalidade presente no desaparecimento de pessoas. Assim como Imemorial de Rennó, o “Projeto Gameleira 1971” se apresenta como uma instalação, propondo um deslocamento do corpo através de um espaço por um certo intervalo de tempo. Neste sentido, ambos os trabalhos lidam com a questão do tempo ligada ao espaço no qual se apresentam, propondo uma outra velocidade de apreensão. A experiência de deslocamento do corpo o leva, gradativamente, ao deslocamento temporal, da realidade do presente para uma outra que não é mais o real, mas o lugar da memória.

Diferentemente de Rennó e Muñoz, a artista não se utiliza de imagens de pessoas, especificamente de seus rostos, e sim da imagem do acidente e apresenta seus nomes. Em todos os trabalhos destes artistas, as identidades destas pessoas seguem perdidas, o que vêm à tona são seus vestígios carregados de significados.

É possível estabelecer outra ligação entre este trabalho de Lais e o Imemorial de Rosângela Rennó, no que diz respeito a forma como ambos os trabalhos em momentos distintos desconstroem uma memória nacional fabricada, tanto no sentido de avanço e conquistas políticas e econômicas, que fortaleciam a imagem única de prosperidade, quanto a de um país que avançava em termos construtivos e tecnológicos, dada esta prosperidade, amparados por uma arquitetura modernista que carregava consigo uma utopia de um novo mundo e que portanto, não poderia falhar.

Primeiro Brasília e toda a utopia que a rodeava, toda uma memória pautada

pela conquista de uma geografia difícil, de clima seco, no coração do país, distante de tudo, pelo estabelecimento de um futuro que negou a morte e o abuso de dezenas de trabalhadores, homens, mulheres e crianças, deixando-os no anonimato, no máximo como uma estatística durante sua construção. A arquitetura aqui é “sujeito” duas vezes, na concepção da própria cidade feita por Lúcio Costa, do seu traço e seu zoneamento, na tentativa de controlar definitivamente crescimentos desordenados e de outro, na construção de seus edifícios nobres, projetados por Oscar Niemeyer. Depois o Pavilhão da Gameleira, que em 1971 virou ruína matando dezenas de pessoas, novamente trabalhadores, construtores, novamente a serviço de um projeto grandioso, de uma arquitetura grandiosa, projeto também de Oscar Niemeyer, acidente que foi rapidamente esquecido, arquivado, apagado, levando consigo a memória de quem perdeu a vida durante o projeto de um futuro que não poderia conter falhas ou mortes em sua história. Ambos os trabalhos possuem esta relação direta com a política brasileira, com o uso do controle para manipular a própria história, criando uma memória falsa na medida em que é incompleta e com o relativo fracasso que acompanhou não tão silenciosamente o projeto desenvolvimentista brasileiro.

CA\PÍTULO 4- Imagens: vida e morte

4.1. Freud e o conceito de estranho: lembre-se que morrerás

Psicologia de um vencido

“Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme – este operário das ruínas –
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!”(ANJOS, 1994)

Bill Brown, em seu ensaio “Reification, Reanimation, and the American Uncanny”¹²⁵, afirma que uma história se torna visível quando um objeto se torna algo mais, emerge como uma coisa descolada dos circuitos da vida cotidiana no que ele define como uma operação micro etnográfica (consciente ou inconsciente, e não importa o quão realista ou fantástica ela seja) que fornece acesso à natureza complexa e ambígua dos objetos e às culturas destes objetos onde eles se tornam significativos (BROWN, 2006, p. 175-207) .

Ainda segundo o autor, Freud, em seu ensaio “O estranho” afirma que o termo “estranho” pode ser lido como um sinônimo bastante casual para medo, descrevendo algo que tem “alguma relação com o perigo”¹²⁶ (FREUD, 2003, p. 123). Entretanto, como Freud menciona em seu texto, dentro do campo do que é amedrontador, existem determinadas coisas que são sentidas como estranhas e outras que, por mais que causem alguma espécie de medo, não o são. Segundo o dicionário Michaelis, estranho possui uma série de definições, tais como: que ou que é muito diferente dos padrões; insólito, extraordinário; que provoca espanto ou admiração por ser novo ou desconhecido; que é incomum; que não se conhece ou

¹²⁵ “Reificação, Reanimação e o Estranho Americano”. (Tradução nossa)

¹²⁶ (Tradução nossa)

reconhece; que produz a sensação desconfortável de estranheza¹²⁷; diz-se daquele que se isola, que se esquia ou é arredio ao convívio; que é misterioso, enigmático ou que desperta suspeitas.¹²⁸

Entender porque algumas coisas são apenas amedrontadoras e outras também são sentidas como estranhas norteou a discussão de Freud sobre o termo “estranho/estranho-familiar”. De acordo com ele, estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar (FREUD, 2003, p. 125). A própria origem da palavra em alemão (“Unheimliche”) traduzida como “estranho” para o português, vem de “Heimlich”¹²⁹ que significa casa, lar, pertencente à casa, doméstico, íntimo, amistoso. Isto é, a origem do termo reforça este paradoxo e esta ambiguidade de que o mais estranho pode se dar no seio do que é mais familiar, mais conhecido e aparentemente confortável. Daí o termo estranho- familiar, tradução mais acertada que tenta dar conta do significado que existe na palavra original em alemão.

Um exemplo do que é o estranho-familiar é justamente a morte, questão especialmente abordada por Freud, e tudo o que a envolve, principalmente a sensação que as pessoas experimentam em relação a ela, de completo estranhamento, ele diz:

“No entanto, em praticamente nenhuma outra esfera nosso pensamento e sentimento mudaram tão pouco desde os primórdios dos tempos, ou o antigo foi tão bem preservado, sob um fino verniz, como nossa relação com a morte. Duas coisas contam para o nosso conservadorismo: a força de nossa relação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela.”¹³⁰

E continua:

“Uma vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens sobre este assunto, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo

¹²⁷ Grifo meu.

¹²⁸ Ver em:

<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ESTRANHO/>>. Acesso em 9 de jan. 2018.

¹²⁹ Freud expõe de maneira extensa e a partir de todos os diferentes significados em alemão encontrados para o termo “heimlich”, que em certo momento o significado encontrado para “heimlich” é idêntico ao encontrado para o que seria seu oposto “unheimlich”, concluindo, portanto, que “heimlich” é uma palavra ambígua que carrega ideias muito diferentes. Disso, afirma que “unheimlich” é usada apenas como o contrário do primeiro significado de “heimlich, já exposto, de familiaridade, nunca como o contrário do segundo significado encontrado. (FREUD, 2003, p. 124) (Tradução nossa)

¹³⁰ “Yet in hardly any other sphere has our thinking and feeling changed so little since primitive times or the old been so well preserved, under a thin veneer, as in our relation to death. Two factors account for this lack of movement: the strength of our original emotional reactions and the uncertainty of our scientific knowledge.” (FREUD, 2003, p.148). (Tradução nossa)

medo da morte ainda seja tão intenso dentro de nós e esteja sempre pronto para se manifestar em qualquer provocação.”¹³¹

Segundo Brown, para Freud, o aspecto essencial do estranhamento é, em primeiro lugar, o grau em que o desconhecido é revelado a partir do que é familiar, isto é, o estranho é o familiar). O estranho não é nada novo ou alheio, mas algo que é não somente familiar, é também antigo, consolidado na mente, mas que se tornou algo obscuro, desconhecido através de um processo de repressão. Em dado momento de seu ensaio Brown afirma que Freud cita Schelling, para quem o estranho denomina o que “deveria ter permanecido secreto e escondido, mas que veio à luz”, o que significaria em outras palavras, olhando de uma maneira psicanalítica, o retorno do que foi ou é reprimido¹³². Segundo Didi-Huberman, Freud forneceu uma pista complementar para entender o estranhamento que nos permite precisar ainda mais os termos da questão, introduzindo um domínio particular da estética que escapa às formulações clássicas da “teoria do belo”, definindo um lugar paradoxal da estética, o lugar do que “suscita a angústia em geral”, o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer, o lugar onde ver é perder¹³³, onde o objeto da perda sem recurso nos olha: o lugar da inquietante estranheza (das Unheimliche) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 227).

“(…) o objeto unheimliche está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a obsessão. O latim diria que ele nos é superstes, ou seja, que é presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo, que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 228)

Ao olharmos com atenção para a fotografia, podemos voltar a Roland Barthes e “A Câmara Clara”. Em dado momento de seu ensaio, Barthes afirma que, com a fotografia, entramos no que ele define como a “morte chã”, isto é, a morte como algo regular, monótono, uniforme, sabido e como se o horror contido nela fosse exatamente

¹³¹ “Since nearly all of us still think no differently from savages on this subject, it is not surprising that the primitive fear of the dead is still so potent in us and ready to manifest itself in given any encouragement.”(FREUD, 2003, p. 149). (Tradução nossa)

¹³² “(…) He quotes Schelling, for whom the uncanny names that which “ought to have remained secret and hidden but has come to light”- in order (psychoanalytic) words, the return of the repressed.” (BROWN, 2006, p. 198) (Tradução nossa)

¹³³ Grifo meu.

por ser isso, algo vulgar, que não revela maiores qualidades, corriqueiro (BARTHES, 2015, p. 79).

“O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la. O único “pensamento” que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa *ironia*: falar do “nada a dizer”. “ (BARTHES, 2015, p. 79)

O ponto de interesse neste capítulo é entender de que forma o trabalho “Aliento” de Muñoz, a partir na análise inicial de um de seus discos, provoca ou propõe um olhar capaz de gerar uma espécie de estranhamento, um sentimento de estranheza que ultrapassa e se diferencia do medo, que retira o espectador de uma situação de apatia, mobilizando-o e encorajando-o, portanto, a não se sentir indiferente com o que está se relacionando. A partir de “Aliento”, os outros dois trabalhos estudados nesta dissertação, “Imemorial” e “Projeto Gamaleira 1971” serão revisitados através deste mesmo olhar.

“Aliento” é, antes de tudo, um trabalho que dialoga com o reflexo de quem com ele se relaciona, uma vez que é composto por uma série de discos de aço polido espelhados. O fato de vermos nossa própria imagem refletida sobre alguma superfície pressupõe que estamos vivos, é uma prova da nossa existência. Ao respirarmos, ação só possível a quem está vivo, devolvemos, através do trabalho, a imagem do outro por alguns poucos instantes àquele mesmo espelho que também nos reflete e de alguma maneira, nos contém. A imagem de um outro alguém que trouxemos a partir da nossa respiração e do nosso calor, ali permanece por poucos segundos para novamente desaparecer, retornar ao misterioso e obscuro mundo dos mortos e, ao desaparecer, nos coloca novamente de frente com a nossa própria imagem, com o nosso futuro e certo desaparecimento e, portanto, nos coloca também diante do vazio [figura 34].

Didi-Huberman em seu ensaio “O que vemos e que nos olha” logo de início levanta a questão da morte e do que seria um volume ou um corpo que mostrasse justamente a perda de um corpo, ou como ele mesmo questiona: “O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma- uma forma que nos olha? ”. Segundo o autor, ao abordar questões relacionadas ao volume e aparência de um túmulo, ele afirma que ao nos darmos conta do vazio que existe dentro dele, o negamos, tentamos permanecer no que ele

define como “arestas discerníveis do volume”, no que podemos efetivamente ver “para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que faz receptáculo (e concavidade) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda a sua substância.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39).

Didi-Huberman afirma que esta recusa em ver além é uma ferramenta, um anteparo da tautologia¹³⁴ para uma verdade bem mais temível, que é o dado e a certeza da morte, que ele chama de “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar”, de que aquilo que se vê não é nada além de um volume constituído de um determinado material e com uma dimensão definida.

“Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória- ou da obsessão- no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente.” (DIDI-HUBERMAN. 1998, p. 39)

Figura 34- Aliento de Oscar Muñoz.



Fonte: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/aliento/index.php>

¹³⁴Segundo o dicionário Michaelis, tautologia é uma expressão que, embora use termos diferentes, repete os mesmos conceitos ou ideias já emitidos, sem aclarar ou aprofundar seu entendimento. A palavra tem origem grega, sendo que “tautos” exprime a ideia de mesmo, de idêntico e “logos” significa assunto (mesmo assunto). Ver em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tautologia/>>. Acesso em 7 de jan. 2018.

Ora, então como mostrar este vazio e fazer deste ato uma forma que nos olha? Se voltarmos nosso olhar ao trabalho de Muñoz, encontramos ali um conjunto de discos espelhados que apresentam a nós também o vazio, um vazio que acontece diante de quem se relaciona com o trabalho de maneiras distintas: através da própria respiração e da necessidade de se esvaziar os pulmões próximo aos discos para que alguma imagem apareça ainda que de maneira precária para novamente desaparecer (e ao esvaziar os pulmões podemos traçar uma relação entre o ar que perdemos e a vida que perdemos a cada segundo, nos aproximando cada vez mais da nossa própria morte); o vazio do desaparecimento rápido da imagem no suporte após a respiração (o vazio visual que procede o vazio físico dos pulmões sem ar); o dado de que todas as imagens são de pessoas mortas, pessoas que já foram perdidas.

Este mecanismo do aparecimento da imagem em uma superfície a partir da aproximação e respiração do público espectador impede que se estabeleça uma relação “tautológica” entre ele e o trabalho. É impossível recusar a temporalidade ou a metamorfose do objeto quando o dado do tempo e da mudança estão tão presentes e operam sobre as superfícies espelhadas. Didi-Huberman, ao discorrer acerca do poder de fascínio que um carretel desperta em uma criança¹³⁵, ressalta duas características do objeto: ser pequeno a ponto de caber nas mãos da criança e sua massa ser constituída basicamente por um grande fio que, se desenrolado, o faz partir, mas nunca definitivamente. É um objeto concreto que possui dentro de si um poder de alteridade tão necessário, segundo o autor, ao processo de identificação imaginária. E segue afirmando:

“(...) o carretel *joga* porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque pode de repente perde toda a sua *aura* para a criança e passar assim à inexistência total. Ele é frágil, ele é *quase*. Num certo sentido, é sublime. Sua energética é formidável, mas ligada a muito pouco, pois pode morrer a qualquer momento, ele que vai e vem bate como um coração ou como reflui uma onda.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 81-82)

Da mesma forma que o carretel, os discos apresentam imagens que desaparecem em segundos, ligadas apenas ao tempo de duração do vapor de uma respiração, para quem sabe reaparecerem, com mais respirações, inquietando a

¹³⁵ Questão brevemente abordada no terceiro capítulo ao traçar uma relação entre o jogo de carretel e o trabalho de Muñoz.

visão, em um vai e vem, em nascimentos e mortes sucessivas, como as batidas de um coração, como uma onda que pode não mais retornar, mas que retorna, possuindo dentro de si o mesmo poder de alteridade. Para Freud, “o fim para qual tende toda a vida é a morte; e, inversamente: o não vivo é anterior ao vivo.”¹³⁶. “Aliento” acontece também neste intervalo, a imagem se mantém viva para na sequência morrer dentro deste tempo rítmico em que o público se mantém próximo aos discos respirando, encarando uma espécie de luto. No momento do luto, somos efetivamente olhados pela perda, ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 86), causando estranhamento ao mesmo tempo em que retira o público de qualquer posição confortável diante do trabalho.

“Então compreendemos melhor de que modo também o pequeno objeto, o carretel, tende a sustentar-se numa imagem visual- pois visual é o acontecimento de sua partida; visual ainda, seu próprio desaparecimento, como um relâmpago de cordão; visual sem dúvida, seu reaparecimento, como um sempre frágil resto (...)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 86)

Ainda que o público se recuse a respirar diante dos discos, ainda assim os discos devolverão seu próprio reflexo sendo, portanto, bastante difícil negar toda a sua aura. E se a aproximação acontecer, o reflexo posterior ao desaparecimento da imagem de uma pessoa já falecida só irá reforçar justamente este desaparecimento (por associação) e conseqüentemente a sensação de esvaziamento. O vazio ali é um elemento presente e inegável, “a ausência dá conteúdo ao objeto, ao mesmo tempo em que constitui o próprio objeto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96).

Freud, segundo Didi- Huberman, propunha outro paradigma para explicar a “inquietante estranheza”, que é a ideia de desorientação, experiência em que, segundo o autor, não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231). Neste sentido, quanto mais orientados estamos em um ambiente, menos sujeitos estamos a sentir com alguma estranheza as coisas ou acontecimentos que nele acontecem ou são produzidos. Esta desorientação do olhar, que nasce de um limite que se apaga ou vacila segundo o autor, e que poderia ser interpretado em “Aliento” como a imagem que sempre se apaga do suporte, vacilante, implica ao mesmo tempo sermos dilacerados pelo outro,

¹³⁶ Didi-Huberman cita Freud ao discorrer sobre o carretel e o caráter momentâneo e frágil do jogo infantil. (DIDI-HUBERMAN. 1998, p. 81-82)

no caso, pelo objeto artístico e sermos dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Nestes dois casos, ainda segundo o autor, perdemos algo neste processo, somos ameaçados pela ausência, entre a realidade material e a realidade psíquica (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).

A morte em “Aliento” é, portanto, um dado multiplicado: são imagens de pessoas mortas recolhidas de periódicos, imagens reproduzidas sobre os discos que retornam para novamente desaparecer, em um movimento que se repete pelo número de discos dispostos no espaço e também pelas tentativas em se observar tais imagens. Quanto mais se respira, mais desaparecimentos, quanto mais se respira, quanto mais tempo vivemos, mais próximos da morte estamos, quanto mais se respira, mais encaramos nosso próprio reflexo na superfície circular, mais encaramos a nossa mortalidade, mais esvaziados estamos e maior a nossa sensação de estranhamento.

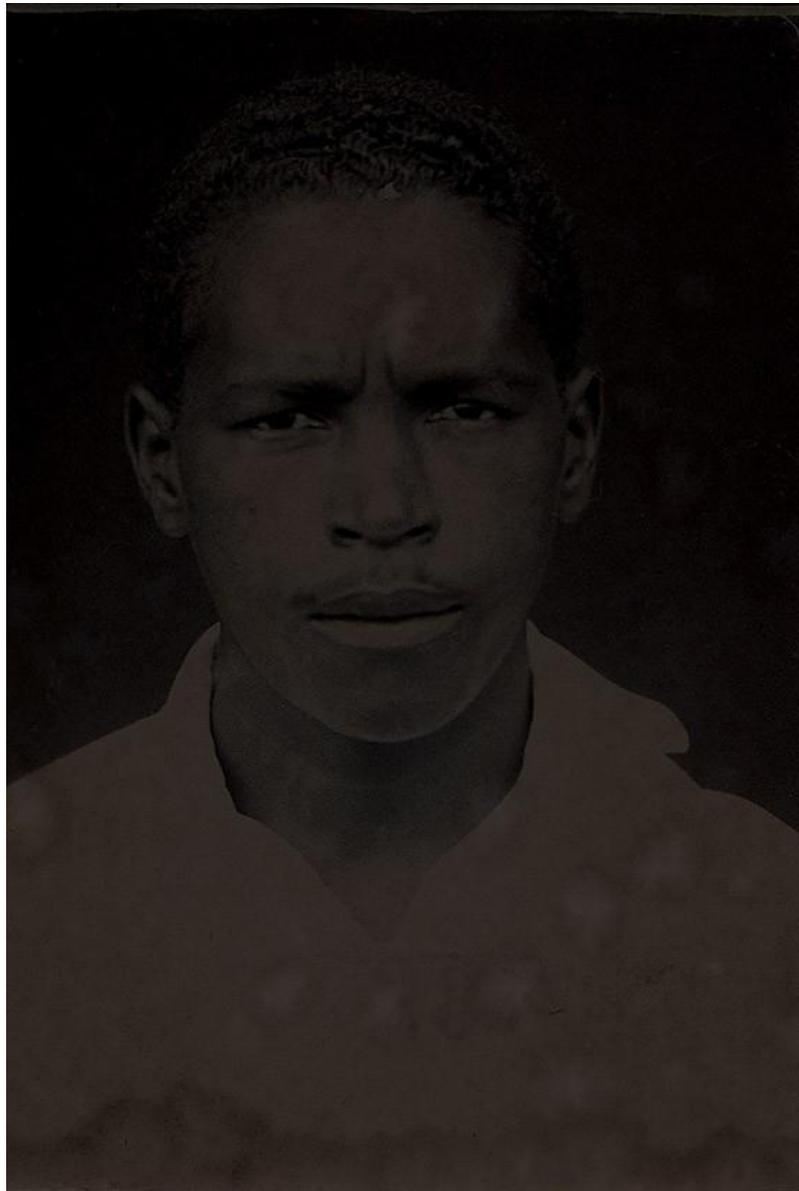
Olhando para “Imemorial”, analisando mais especialmente uma das fotografias ampliadas e enegrecidas de pessoas que faleceram durante o processo de construção de Brasília [figura 35], nota-se como o objeto remete a um túmulo superficial, adquirindo o estatuto de “memento mori” (MENDES, 2014, p. 96). Aqui, diferentemente de “Aliento”, o próprio formato do suporte e o seu posicionamento facilitam e sugerem a leitura de um túmulo. O olhar da pessoa falecida se direciona ao espectador quando este se coloca a observar o objeto colocado no chão. Seria uma outra forma de anunciar a morte e ao mesmo tempo mostrar o seu vazio? Didi-Huberman descreve a situação, conforme ele mesmo diz, de quem está face a face com um túmulo, pondo sobre ele os olhos:

“Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a *evidência de um volume*, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos cobertas de inscrições (...). Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37)

E continua:

“Mas, diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o túmulo pode dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago- e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente [...] Ele me olha também é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido.[...] É a angústia de olhar o fundo- o lugar- do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38)

Figura 35- Série Imemorial, 1994.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/4>

No caso de Imemorial, o objeto (a fotografia ampliada, colocada no chão como uma lápide), ao adquirir o estatuto de “memento mori” justamente por remeter a um volume vazio, sob uma camada escurecida que não permite uma visão nítida ou perfeita da imagem da pessoa morta, que também pode nos remeter a uma espécie de luto, desperta no espectador um dos sentimentos mais primitivos, familiares e reprimidos, em forma de algo estranho, que é o medo, o pavor, a não compreensão da morte. A lógica de uma imagem-objeto em Imemorial é também uma experiência multiplicada, na medida em que são várias as imagens colocadas lado a lado sobre o chão, criando um lugar que remete a um cemitério, onde é possível circular. Em ambos os casos, em “Imemorial” e “Aliento”, a imagem de uma lápide ou a imagem de um desaparecimento ocorrendo em tempo real remetem ao destino de todos os corpos e conseqüentemente ao estranhamento que sentimos diante de algo inevitável, familiar e ao mesmo tempo, em certo aspecto, desconhecido. Existe um silêncio que permeia estes trabalhos, um silêncio desconfortável.

Os trabalhos “Imemorial” e “Aliento” também se relacionam com a questão de duplicação. Nas peças enegrecidas dispostas sobre o chão, Rosângela Rennó duplica e amplia as fotografias de identidade dos trabalhadores. Além desta primeira duplicação da imagem em outra imagem, o objeto em si é retrato e também espelho da realidade, em virtude de sua materialidade que também provoca um certo espelhamento. Se ambos os trabalhos duplicam a imagem apropriada em novos suportes que produzem através de suas materialidades e espelhamentos, os objetos produzidos são seus próprios duplos.

Originalmente, segundo Freud, o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma forma de negar o poder da morte (FREUD, 2003, p. 142-143). Os antigos egípcios desenvolveram a arte de fazer imagens dos mortos em materiais duradouros como forma lutar contra a própria extinção. O ser humano liga-se, para se proteger da morte, às sombras, espelhos e crenças diversas. Didi- Huberman define o duplo como objeto originariamente inventado contra o desaparecimento do eu (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229). Entretanto, quando esta etapa está superada, o duplo inverte seu aspecto, transformando-se ele próprio em um “estranho anunciador da morte”:

“(…) acaba por “significar esse desaparecimento mesmo- nossa morte- quando nos aparece e nos “olha”. O duplo que nos “olha” sempre de maneira “singular” (einmalig), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna “estranha” (sonderbar) pela virtualidade, mais

inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma “vida” do objeto independente da nossa.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229)

As sucessivas duplicações que vemos nestes objetos, nas peças de Rennó repousadas sobre o chão e nos discos de Muñoz, imagens duplicadas das figuras humanas e o reflexo de quem as olha e interage com elas, provocam e potencializam as sensações de estranhamento, que se multiplicam se levarmos em consideração que são muitas as peças apresentadas em ambos os casos, com a exposição de identidades distintas. Sendo assim, observando os trabalhos sobre esta ótica do duplo, é possível dizer que eles se tornam anunciadores não só da morte de quem efetivamente já morreu, como da morte de quem se relaciona com eles e se vê através das superfícies espelhadas.

Ao estranhamento provocado pela visibilidade precária das fotos dos mortos (nos dois trabalhos), pela identificação e anunciação da própria mortalidade, pelas ambivalências presentes¹³⁷, pelas duplicações de imagens, pelas incertezas humanas, aspectos abordados por Freud em seu ensaio, soma-se também àquele provocado pelo mistério que envolve os próprios fatores que ocasionaram cada uma das mortes das pessoas ali apresentadas através de suas imagens, informações que seguem perdidas, que deixam lacunas. Todas estas questões nos aproximam do que Barthes define como *punctum*, que se pode descrever como algo que punge, que toca quem observa uma fotografia, uma “sensação sublime e subjetiva provocada pela fotografia” (MENDES, 2014, p. 97), que leva o receptor da imagem para outros estados, a partir de uma força que ela concentra em si, causando uma espécie de suspensão do tempo: “[...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte- e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 2015, p. 29). Assim, o noema da fotografia, o “isso foi” (BARTHES, 2015, p. 68), remete, nos trabalhos destes artistas, ao “isso será”¹³⁸, um isso será que não cessa em acontecer e do qual ninguém irá escapar.¹³⁹

¹³⁷Ambivalências citadas por Didi- Huberman ao discorrer sobre o conceito de estranho e sobre o duplo: “[...] demasiado próximo e demasiado distante, demasiado morto e demasiado vivo, silencioso e invasor [...]. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229)

¹³⁸ Refiro-me à relação entre as fotografias das pessoas mortas expostas nestes dois trabalhos e as suas mortes e a identificação, constatação de nossa própria mortalidade: isso foi, elas morreram. Isso será, morreremos também.

¹³⁹ Talita Mendes abordou em sua dissertação estes mesmos aspectos para falar de “Imemorial” de Rennó. Aqui, estes aspectos são repetidos, dada a pertinência, fazendo referência aos trabalhos “Aliento” e “Imemorial”. (MENDES, 2014, p. 97)

Segundo Talita Mendes, o retrato frontal de “Imemorial” “seria um exemplo potencial para despertar este tipo de punctum”, já que ao olhar para o olhar do retratado, no caso um anônimo, “permeado por uma força tão pungente de “presença” que, mesmo que o sujeito de cada imagem já esteja morto” somos impulsionados a questionar sobre sua existência (MENDES, 2014, p. 97). No caso de “Aliento”, a urgência deste impulso de resgate é ainda mais urgente, uma vez que a imagem desaparece rapidamente. Neste sentido, nos dois trabalhos os objetos artísticos novamente se multiplicam.

Há ainda um outro aspecto a ser levado em consideração para a análise do trabalho de Rennó, no que diz respeito à sensação de estranhamento, questão que é bastante latente também no Projeto Gameleira 1971, de Lais Myrrha. Nos dois trabalhos, as pessoas que faleceram eram ou foram de alguma forma marginalizadas dentro da sociedade ou do sistema na qual estavam inseridas. Segundo Brown, há dentro da cultura americana uma relação de ambiguidade ontológica de certa maneira reprimida, onde não é só a coisa inanimada que ganha vida (ou pode ganhar vida), mas também onde o ser humano é visto (ou pode ser visto) como uma “coisa” (BROWN, 2006, p. 199). Essa situação tende a causar também um estranhamento, na medida em que existe uma oscilação entre animado e inanimado, sujeito e objeto, humano e coisa, que se relaciona diretamente com a questão da marginalização e racismo dentro de um contexto social e cultural.

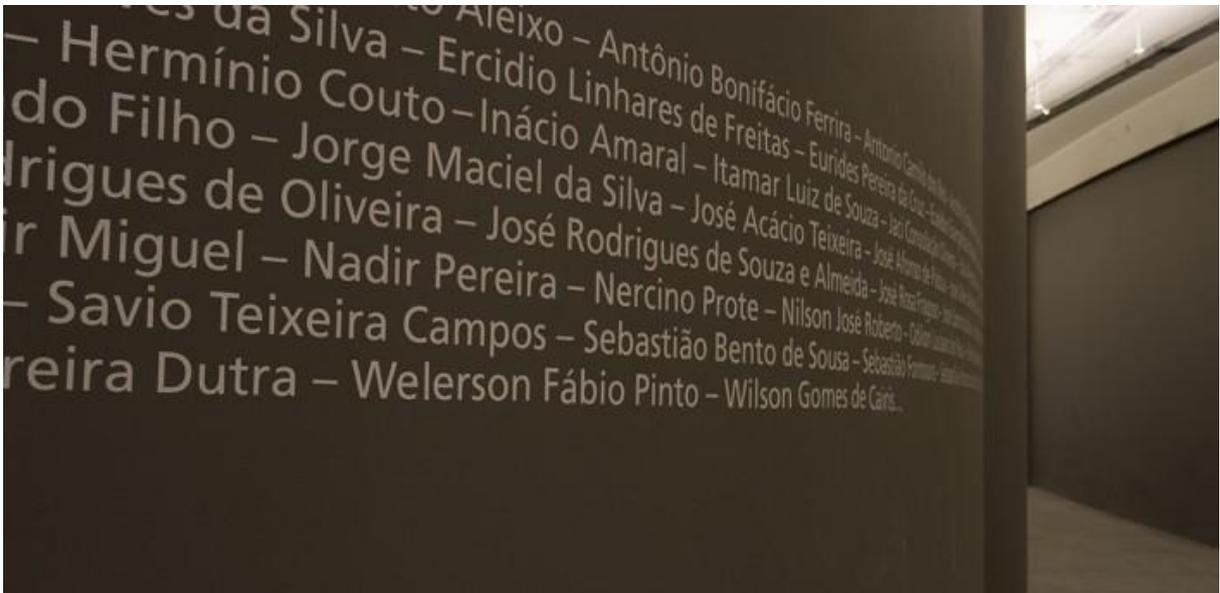
Em Imemorial, o público se relaciona com objetos inanimados que trazem à tona seres humanos perdidos, que eram encarados pelo sistema vigente durante a construção de Brasília apenas como forças de trabalho. Uma força de trabalho vivendo em situações extremas, identificada por números, lembra facilmente a condição de um escravo negro e, portanto, de uma coisa. Esta dualidade presente no trabalho favorece sensações de repulsa e fascínio pelos objetos expostos sobre o chão. No Projeto Gameleira 1971, os mortos são novamente operários vítimas de um acidente, vítimas que foram negligenciadas, operários que não tiveram voz, claramente engrenagens, forças de trabalho de um ideal muito mais grandioso e, portanto, novamente coisas. Apenas seus nomes surgem no trabalho (Em memória ao silêncio do arquiteto [figura 36]), fundidos em uma arquitetura fria, que pode ser a do próprio arquiteto (Edifício Copan) que, segundo a artista, se calou, e que remetem também à arquitetura do arquiteto que ruiu, esta sem cor e sem vida, de certa maneira túmulo de todos os operários que foram soterrados por ela em seu desmoronamento.

A grande maquete construída a partir desta desconstrução reforça e repete a imagem da morte, de algo que ruiu, que acabou e que levou consigo várias vidas, de um imenso vazio que pode ser percorrido, experimentado. A imagem do acidente presente no cartaz termina por favorecer estes sentimentos de repulsa e fascínio por parte do público, de perda [figura 37].

A artista, ao falar sobre sua produção, explica porque parte de seu trabalho dialoga com a questão da morte e porque tenta enfrenta-la:

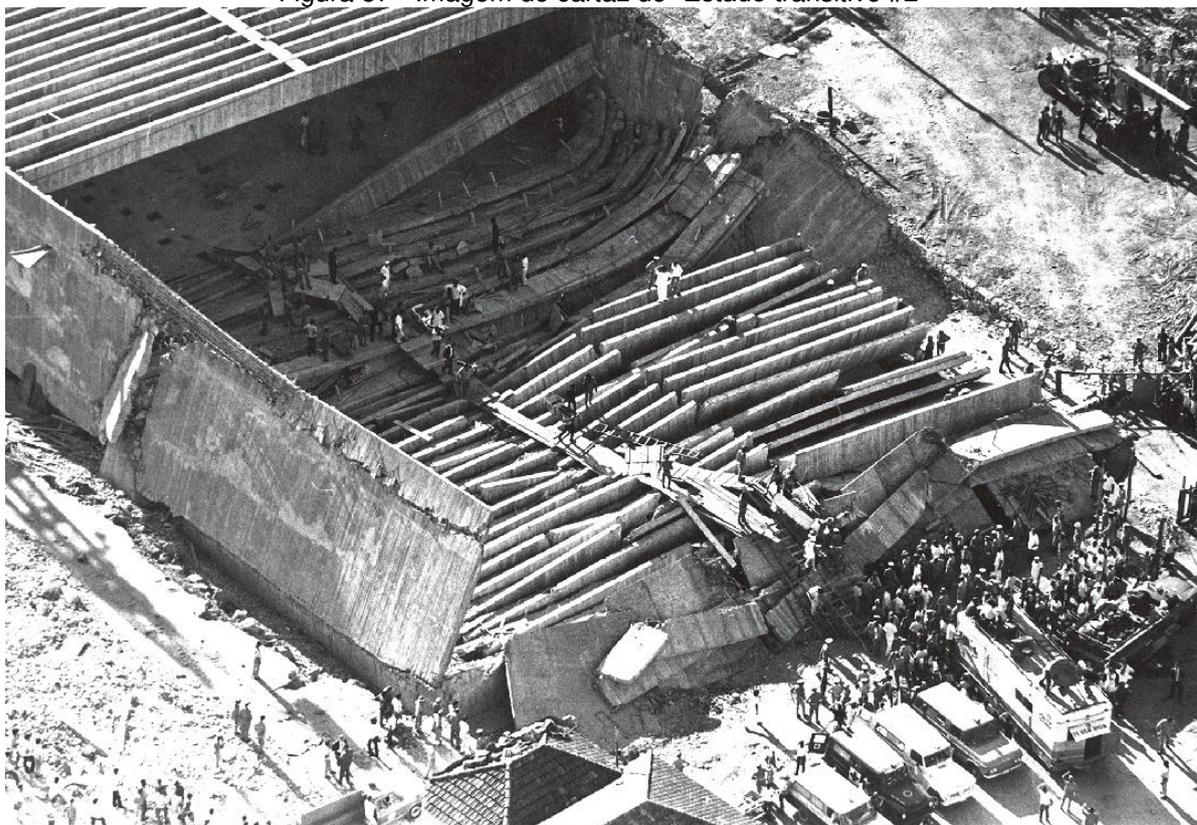
“De um modo ou de outro, sempre trabalhamos ou convivemos com coisas que tememos ou que nos provocam algum tipo de mal-estar. Talvez uma das formas mais recorrentes desse mal-estar nas sociedades capitalistas contemporâneas seja a experiência do luto. Desde que a morte deixou de fazer parte da vida doméstica, sendo relegada aos asilos e hospitais, fomos sendo cada vez mais afastados da noção de *memento mori* e dos rituais fúnebres. Prefiro considerar o trabalhar com coisas que me causam mal-estar uma maneira de enfrenta-las (nem que seja em termos simbólicos). É uma forma que encontrei de conviver com os fantasmas que aterrorizam e provocam opressão: a morte, e paradoxalmente, a ausência do luto.” (MYRRHA, 2007, p. 28)

Figura 36- Detalhe do trabalho de Lais: “Em memória ao silêncio do arquiteto”



Fonte: <http://www.pivo.org.br/wp-content/uploads/2014/06/lais-tratada-3-705x345.jpg>

Figura 37- Imagem do cartaz de “Estado transitivo #2”



Fonte: <http://revistacontinente.com.br/edicoes/205/lais-myrtha>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação procurou, ao longo dos capítulos, apresentar os trabalhos dos três artistas, Oscar Muñoz, Rosângela Rennó e Lais Myrrha, relacionando-os a partir do desafio, cada vez mais latente na contemporaneidade, ao não esquecimento do outro. O desafio ao esquecimento do outro é uma questão de interesse de muitos artistas contemporâneos, sobretudo a partir dos anos 1990, que trabalham aspectos que envolvem a memória como uma espécie de ato de resistência à esta tendência a um estado de esquecimento contínuo, que culmina na amnésia, na apatia e na alienação.

O processo de formação da memória de um indivíduo interfere na ordenação de vestígios, conforme abordado no primeiro capítulo, mas também na maneira como estes mesmos vestígios serão interpretados e acessados. Este aspecto de formação e manutenção da memória interessou muito a esta pesquisa e acabou sendo ponto de partida para compreender a produção dos artistas. Era necessário pensar sobre o processo de construção, ordenação, interpretação e desconstrução da memória coletiva de uma sociedade para compreender de que maneiras este processo poderia ser controlado e como controlar o processo significa controlar um determinado grupo. A forma como as relações de poder interfere nestas desconstruções foi um ponto muito importante desta dissertação, retomado ao longo dos capítulos, uma vez que os trabalhos estudados lidam diretamente com este dado. Restringir informações, censurar e por fim produzir uma espécie de amnésia social é um mecanismo poderoso de dominação que perpetua há séculos. O esquecimento é algo natural, humano, esperado, sem esquecer não podemos nos lembrar. Mas o esquecimento provocado e cada vez mais rápido é característico dos nossos tempos, pois a quantidade de informações geradas aumentou além da nossa capacidade de apreensão. Por isso dedica-se o primeiro momento do trabalho a autores como Jacques Le Goff, Pierre Nora, para abordar diretamente questões que envolvem a memória, assim como Catia Kanton. Direciona-se o olhar ao período que se inicia a partir do século XIX, em virtude dos avanços tecnológicos e seus aperfeiçoamentos, que incluem a fotografia. Aqui, a abordagem, através também de autores como Susan Sontag, sobre como ela também se torna um instrumento de poder foi bastante importante para complementar o capítulo.

Diante deste processo acelerado e de encurtamento do tempo e do espaço, a indiferença em todos os níveis como forma de proteção a tantos estímulos parece mesmo a reação instintiva natural e esperada do ser humano. No entanto, tal reação só alimenta um sistema que nega a voz aos mais necessitados ou menos favorecidos, que acabam sendo mais rapidamente esquecidos. Resgatar estas pessoas ou ao menos os eventos que tragicamente ceifaram suas vidas, trazer arquivos de volta revisitados, relidos ou reinterpretados, é um movimento necessário e talvez neste cenário, algo que precise ser feito continuamente. Vivemos em tempos em que o tempo nos escapa e acabamos nós mesmos nos perdendo neste fluxo, ficando passivos diante dos acontecimentos e situações. O trabalho artístico muitas vezes nos permite que este movimento se interrompa por um momento, torna possível ultrapassar as camadas mais rasas e mergulhar nas espessuras de um tempo complexo, nas camadas da memória, construindo através da experiência uma memória mais duradoura, mesmo que seja uma memória da perda, do que foi definitivamente perdido.

Debruçar-se sobre as obras dos três artistas foi um desafio bastante estimulante, que alterou, ao longo do tempo de pesquisa, a minha percepção como artista e conseqüentemente também a minha produção. O workshop realizado com a artista Lais Myrrha, como programação paralela à Bienal e a presença de Oscar Muñoz no Festival Valongo em 2016, foram duas gratas surpresas que trouxeram elementos importantes para este trabalho, uma vez que foi possível coletar depoimentos dos artistas, que auxiliaram não somente na análise da poética de seus trabalhos, mas também na fundamentação teórica, permitindo que as ligações entre eles e suas produções fossem feitas com segurança e embasamento. Importante aqui ressaltar o quanto foi relevante a fala de Muñoz durante o Festival Valongo, que ao citar Sennett e explicar como um subcapítulo do livro “O Artífice” havia o feito refletir sobre alguns de seus procedimentos artísticos, alterou as análises de suas obras, complementando as análises já possíveis através de textos de curadores e pesquisadores levantados.

A pesquisa procurou também, além de buscar os pontos em comum, de convergência dentro de suas produções, assinalar as diferenças entre os processos destes artistas, dentro destes seus movimentos de resistência. Os três trabalhos pesquisados lidam diretamente com o arquivo fotográfico de eventos coletivos, seja da construção de Brasília, do acidente da Gameleira ou de mortes por assassinatos

divulgadas através de jornais impressos. Tratam-se de eventos desconfortáveis que rapidamente foram sobrepostos por acontecimentos mais oportunos ou simplesmente esquecidos pelo acúmulo de más notícias, como no caso de “Aliento”, reforçando a fragilidade de certos acontecimentos diante de tal controle e manipulação. O desarquivamento desta memória se dá a partir da construção de um novo lugar que se debruça sobre este passado para resgatar sentimentos de identidade coletivos a partir de uma imagem do acidente. Com a ordem escolhida para a abordagem mais específica dos artistas, primeiro Muñoz, depois Rennó e por último Lais, pretendeu-se estabelecer pontos de convergência mais diretos entre eles, dadas as relações existentes e estabelecidas no decorrer da pesquisa: Muñoz e Rennó já realizaram uma exposição juntos, dado determinante para a decisão de se estudá-los conjuntamente, e Lais é uma artista mais jovem que teve contato com as produções de ambos, tendo seu próprio trabalho influenciado, em certa medida e segundo a própria artista, por elas.

A apropriação engajada que todos eles fazem de imagens fotográficas nestes trabalhos e de que maneira cada um deles faz uso destes arquivos para construir novas narrativas, novos lugares onde a memória possa trabalhar, é plural, diverso. A potencialidade de reverberações, deslocamentos que todos estes trabalhos provocam no momento em que se apropriam das imagens e constroem seus discursos, a partir de materialidades e suportes distintos, não se encerra nesta pesquisa. Vejo, depois deste caminho percorrido, apenas como um novo ponto de partida.

Resgatar a memória ou procurar conservá-la é travar uma luta contra o esquecimento, contra a morte. Para lutar contra ela é preciso reconhecer a sua força, encará-la de frente, como se encara o próprio reflexo, apesar do mal-estar. É reconhecer a morte do outro como sua e, ao mesmo tempo, compreender que, enquanto for possível se lembrar, tocar as memórias, as camadas do que já foi, de alguma forma o passado viverá e retornará.

Este trabalho se inicia a partir de uma pesquisa sobre a memória e termina com um olhar demorado para e sobre a morte, como uma tentativa também de encarar o próprio reflexo, mas não pretende com isso se encerrar nela. Ao contrário, é a partir deste movimento, desta dualidade entre presença e ausência, nascer e morrer, que a memória, o passado e estes trabalhos artísticos contemporâneos existem e operam. Para lembrarmos de algo, é preciso que nos esqueçamos deste algo. Para reencontrar algo, é preciso perder este algo. Viver implica, em algum momento, em morrer. Ainda

assim, estes trabalhos são ferramentas para não somente encararmos o esquecimento tão desafiador, a perda, a morte, mas um lembrete para que não nos tornemos apáticos diante das opressões ao outro.

Segundo Katia Canton, a arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um “tempo fora do tempo”, expressão criada, segundo a autora, por Jeanne-Marie Gagnebin, ao referir-se ao “O tempo reencontrado”, último volume da obra de Marcel Proust, “Em busca do tempo perdido”:

“Então se reencontra algo que tinha sido perdido sem mesmo perceber: não é um tempo esotérico, solene ou majestoso, mas a intensidade efêmera de um momento esquecido do passado que, pela súbita junção com a temporalidade da sensação presente, adquire uma profundidade repentina, como se ecoasse um apelo que vem de longe, de um instante soterrado no passado e que, de repente, passa a ter um futuro possível. Ou ainda: o presente não é somente ponto de inflexão indiferente entre o antes e o depois; e o passado não é simplesmente algo encerrado e morto. Em seu encontro recíproco, ambos, passado e presente, assumem uma intensidade sensível que lhes outorga novamente aquilo que parecia perdido: a abertura sobre uma dimensão desconhecida, a abertura sobre o possível...”¹⁴⁰

¹⁴⁰ CANTON, p. 57-58, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A IOVINO M, Maria. **Oscar Muñoz Volverse Aire**. Bogotá: Ediciones Eco, 2003.
- ANJOS, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARENDR, Hannah. **A Condição Humana**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- BERNARD-NOURAUD, Paul. Figures Disparues, figures de la disparition dans les œuvres de Luis Caballero et d'Oscar Muñoz. **Artelogie n. 9**. Disponível em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimer_articulo&id_article=408>. Acesso em jul. 2016.
- BRECHT, Bertold. **Gesammelte Gedichte**, 1976, ed. Suhrkamp, Frankfurt/Main (4 volumes);
- BROWN, Bill. "Reification, Reanimation, and the American Uncanny". **Critical Inquiry** 23 (2006),175-207.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1999.
- CABRAL, João Francisco Pereira. **Estória de Narciso e Eco**. Brasil Escola. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/estoria-narciso-eco.htm>>. Acesso em 14 de janeiro de 2018.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- COELHO, Christiane Machado. Utopias urbanas: o caso de Brasília e Vila Planalto. **Cronos**, Natal-RN v. 9, n. 1, p. 65-75, jan. /jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/1795/pdf_42>. Acesso em 13 de abr. 2017.
- CORREIO BRAZILIENSE, 03 fev. 1998..

Crônicas de la ausência/ Oscar Muñoz, Rosângela Rennó. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2009.

DAVIS, Colin. **Lévinas: an introduction.** Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 10, volume 2, número 15, Dezembro, 2009.. Disponível em: <<http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=15>>.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Diante da Imagem.** São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOS ANJOS, Moacir. Estavam bem mortos. **Revista Zum.** Publicação de 24 de out. de 2016 disponível em <<http://revistazum.com.br/colunistas/estavam-bem-mortos/>>. Acesso em 16 de mar. 2017.

_____. A fúria contra o estranho. **Revista Zum.** Publicação de 10 de agosto de 2016 disponível em <<http://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contra-o-estranho/>>.

FABRIS, A. **Identidades Visuais: Uma leitura do Retrato Fotográfico.** Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FREUD, Sigmund. **The Uncanny**, 123-151. London: Penguin, 2003 (1919).

GONÇALVES, Janice. **Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural.** *Historiae*, Rio Grande, 3 (3): 27-46, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260/1937>>.

HARRISON, Marguerite Itamar. **Lamentando o esquecimento da Memória: As instalações Fotográficas de Rosângela Rennó.** *Cadernos de Letras da UFF- Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, n. 33, p. 37-58, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In **Rosângela Rennó.** São Paulo: Edusp, 1996.

HUG, Alfons. **Sonhos Despedaçados: Beatriz Milhazes/ Rosângela Rennó.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003.

IRAZÁBAL, Clara. Da Carta de Atenas à Carta do Novo Urbanismo. Qual seu significado para a América Latina? **Arquitextos** nº 019.3. São Paulo, Portal Vitruvius, dez. 2001. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.019/821>>. Acesso em 4 de mar. 2017.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte&Ensaio**. Rio de Janeiro (EBA/ UFRJ), ano XV, n.27, p. 166-187, dez. 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEROI-GOURHAN, A. **O gesto e a palavra 2: Memória e Ritmos**. Lisboa: Edições 70, 2002.

MALAGÓN- KURKA, M. M. **Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa**. Bogota, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2010.

MARCONDES, Maria José de Azevedo. Ruínas: práticas artísticas contemporâneas e poéticas da destruição. **V Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica: Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano**. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2017.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do Mal/ Mal de Arquivo- I. **Revista Studium**, n.11, 2003. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html>>.

_____. Maria Angélica. Uma cronografia de espectros. **Breve cronografia dos DESMANCHES**. Edital Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais: Gráfica Pampulha, 2013.

MENDES, Talita. **Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desaparecimento na arte contemporânea brasileira**. Dissertação (mestrado). Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2014.

MYRRHA, Lais. **Sobre as possibilidades da impermanência. Fotografia e Monumento**. Dissertação (mestrado em artes), Escola de Belas Artes da UFMG, UFMG, 2007.

_____. **Breve cronografia dos DESMANCHES**. Edital Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2012: Gráfica Pampulha, 2013.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** In: **Projeto História.** São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 nov. 2017.

PARENTE, André. **Imagem Máquina.** São Paulo: Editora 34, 1993.

PEREZ, Daniela. Em tempos reservados para el olvido...**Crónicas de la ausencia-Oscar Muñoz y Rosângela Rennó.** México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2009.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** In: Estudos Históricos, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó.** São Paulo: Edusp, 1997.

_____, Rosângela. **Rosângela Rennó.** São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

_____, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Rosângela Rennó: Depoimento** (Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo). Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

_____. **Coleção: fotoportátil 3.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.

_____. Rosangela. **Cicatriz. Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal.** Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/Cicatriz_RRenno.pdf>. Acesso em 10 de out. 2017.

RESENDE, Ricardo. **FotoBienalMasp2013.** Masp, 2013.

REVISTA CAMBIO, n.25, Fevereiro, 2009. “**Oscar Munoz y Rosangela Renno presentan ‘Crónicas de la ausencia’**”. Disponível em: <<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA237298709&v=2.1&u=capes&it=r&p=AONE&sw=w&asid=e04839ffbcfb1529758b020f99a62142>>. Acesso em mar. 2015.

REVISTA MODULO, n. 4, 1956

ROCA, Jose. Ausencia/ Evidencia. José Alejandro Restrepo, Oscar Muñoz, Tereza Margolles, 2003. **Columna de Arena n. 48.** Disponível em <<http://universes-in-universe.de/columna/col48/col48.htm>>.

RUBIO, L. A. **La fotografia como posibilidad de memoria: Río debajo de Erika Diettes y Aliento de Oscar Muñoz.** Ciudad Paz- Ando, 6(2), p. 102-122, 2013.

RUIZ, Alma. **Rosângela Rennó: Cicatriz.** Los Angeles: The Museum Of Contemporary Art, 1996.

SENNETT, Richard. **O Artífice.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Carne e Pedra.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLS, M., (2014). **Oscar Muñoz. Protographies.** Paris, Jeu de Paume, Filigranes, Bogota, Museo de Arte del Banco de la República, pp. 81-111, 2014.

Sites, internet (por ordem de citação)

Dicionário online Michaelis: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Xpe1Q>>. Acesso em 20 mar. 2016.

Revista ZUM. Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>>. Acesso em 07 mar. 2018.

Dicionário online Priberam: <<https://dicionario.priberam.org/gadgets>> Acesso em 20 set. 2018.

Itaú Cultural. Fórum Foto 2016: <http://www.itaucultural.org.br/forumfoto2016/>>. Acesso em 20 de jul. 2016.

SP Escola de Teatro: <<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-afinal-o-que-e-o-deus-ex-machina>>. Acesso em dez. 2016.

Sicardi Gallery- Oscar Muñoz: <<http://www.sicardi.com/artists/oscar-munoz/artists-artist-works/>>.

Revista ZUM. Colombiano Oscar Muñoz é o ganhador do prêmio Hasselblad: <<https://revistazum.com.br/noticias/oscar-munoz-hasselblad-2018/>>. Acesso em 20 de mar. 2018.

Revista ZUM. Última Arena ZUM. Programação da Arena ZUM de 2016: <<https://revistazum.com.br/radar/arena-zum-valongo/>>.

Festival Valongo: <<https://valongo.com/>>.

Hasselblad Foundation: <<http://www.hasselbladfoundation.org/wp/oscar-munoz-hasselblad-award-winner-2018/>>. Acesso em 12 de mar. 2018.

Rosângela Rennó: <<http://www.rosangelarenno.com.br>>.

<<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/sociedade%20disciplinar/Pan%C3%B3ptico.htm>>. Acesso em 05 de nov. 2017.

<<https://www.dicio.com.br/vulgo/>>. Acesso em 10 de dez. 2016.

Museo Tamayo: <<http://museotamayo.org/exposicion/cronicas-de-la-ausencia>>. Acesso em 6 de mai. 2016.

Itaú Cultural. Entreolhares- Workshop: <<http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/entreolhares-workshop-sobre-projetos-e-processos/>>. Acesso em 30 de ago. 2016.

<http://www.academia.edu/14750664/Entrevista_com_Lais_Myrrha>. Acesso em 4 de jan. 2018.

<<https://vimeo.com/3388388>>. Acesso em 10 de set. 2016.

Instituto de Artes Unicamp: <<https://www.iar.unicamp.br/evento/seminariogdh2016>>. Acesso em 30 de nov. 2016.

El país: <https://elpais.com/cultura/2018/04/19/babelia/1524141422_803600.html>. Acesso em 30 de abr. 2018.

Prêmio Pipa: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/lais-myrrha/>>. Acesso em 10 de ago. 2018.

Dicionário online Michaelis: <<https://michaelis.uol.com.br/escolar-espanhol/busca/espanhol-portugues/aliento/>>. Acesso em 30 de fev. 2017.

<<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1464>>.

Acesso em 4 de mar. 2017.

<<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/PlanodeMetas>>. Acesso em 26 de fev. 2017.

Novacap: <<http://www.novacap.df.gov.br/a-novacap/>>. Acesso em 4 de set. 2017.

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/07/25/interna_cidad_esdf,204279/a-capital-que-o-candango-inventou.shtml>. Acesso em 5 de set. 2017.

Infopedia: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/memorial>>. Acesso 9 de out. 2016.

<<https://www.dicio.com.br/imemorial/>>. Acesso em 9 de out. 2016.

Memorial JK: <<http://www.memorialjk.com.br/>>. Acesso em 2 de fev. 2017.

<<http://www.cultura.df.gov.br/mvmc/>>. Acesso em 2 de fev. 2017.

Revista Continente: <<http://revistacontinente.com.br/edicoes/205/lais-myrriha>>. Acesso em 22 jan. 2018.

Pivô: <<http://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrriha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/>>. Acesso em 15 de mai. 2016.

Pivô: <<https://www.pivo.org.br/noticias/moacir-dos-anjos-sobre-o-projeto-gameleira-1971/>>. Acesso em 11 de mai. 2016.

Dicionário online Michaelis: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ESTRANHO/>>. Acesso em 9 de jan. 2018.

Dicionário online Michaelis: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tautologia/>>. Acesso em 7 de jan. 2018.

ANEXO

Entrevista com Rosângela Rennó

A entrevista foi realizada por e-mail, dada a agenda atribulada da artista, em meados do mês de Agosto de 2018 e será transcrita a seguir:

Minha pesquisa se propõe, bem resumidamente, a analisar 3 artistas contemporâneos (Rosângela Rennó, Lais Myrrha e Oscar Muñoz), com um olhar mais demorado sobre 3 de seus trabalhos (Imemorial, Projeto Gameleira 1971 e Aliento), estabelecendo relações entre eles no que diz respeito à memória coletiva, aos arquivos, fotografia, criação de lugares de memória, a efemeridade- memento mori e questões que envolvem o conceito de estranho familiar. Dada a grande quantidade de material disponível, incluindo muitas entrevistas com a artista, meu interesse, neste momento, concentra-se em obter mais informações sobre a exposição “Crônicas da Ausência”, dada a relação direta, construída/apresentada que se estabeleceu através da curadoria entre sua produção e a produção de Oscar Muñoz. Possuo apenas um encarte da exposição, com poucas informações. Nesta pequena entrevista, há apenas uma pergunta sobre “Imemorial”. Sobre esta exposição:

1- Como foi, como artista, dividir o espaço expositivo com Oscar Muñoz? Como você enxerga esta exposição, este momento?

Rosângela: É muito difícil falar sobre ela tanto tempo depois. Acho que há muitos contatos entre nossos trabalhos e a curadoria e as escolhas da Daniela Perez funcionaram muito bem. O que me lembro bem é que as individualidades ficaram bem resguardadas, as obras se intercalavam, mas de forma não invasiva.

2- Você já conhecia o trabalho de Muñoz? Segundo minha pesquisa, os trabalhos de vocês já haviam se cruzado na *Global Photography Now* (Tate Modern, Londres 2006). De alguma forma estes encontros a influenciaram como artista ou influenciaram sua produção posteriormente?

Rosângela: Não houve influência. As obras escolhidas já eram obras realizadas, a curadora tomou todas as decisões e não houve comissionamento. Já nos cruzamos algumas vezes, antes e depois dessa expo. Mas temos muitas diferenças em termos de criação; ele é muito mais ‘artesão’, mais ligado às manualidades do que eu, por exemplo.

3- O critério para a seleção dos trabalhos apresentados nesta exposição partiu exclusivamente da curadoria ou houve interferência dos artistas nesta escolha?

Rosângela: a curadora escolheu todas as obras e não houve muita interferência nossa. É o que me lembro da época.

4- Você enxerga que tipos de relações diretas entre a sua produção e a produção de Oscar Muñoz? (Pensando agora de uma maneira mais ampla, além do conteúdo apresentado nesta exposição.)

Rosângela: Acho que essa análise deveria ser mais sua do que minha, principalmente se você só vai poder perguntar isso para mim, não para ele, concorda? Será mais interessante se você a fizer...

5- Em quais pontos você enxerga que suas produções se distanciam?

Rosângela: Comentei um pormenor acima, a questão da manualidade, da fatura das obras. Ele é muito mais artesão do que eu, eu acho... E tenho mais relação com a literatura e a história do que ele, na minha maneira de ver.

6- Como você vê em seu trabalho a relação entre a memória individual/ o arquivo pessoal e a memória coletiva/ história “universal”?

Rosângela: acho que são categorias muito diferentes e elas aparecem no meu trabalho em função do que estou fazendo, do material com o qual estou lidando. Tudo faz parte do meu leque de interesses já que são parte do que toca o ‘sensível’ do ser humano, isto é, como ele transita dentro da história, fazendo sua própria história, é mais ou menos assim.

7- Tenho dúvidas sobre a disposição dos trabalhos da exposição no espaço expositivo. As fotografias que possuo são mais fechadas, enquadrando os trabalhos separadamente e isoladamente. Houve algum contato ou relação direta estabelecida entre os seus trabalhos e de Muñoz no espaço expositivo proposto pela curadoria ou eles realmente se apresentavam isoladamente, cada um em um espaço? Você possui algum material que contenha fotos mais abertas e a planta expográfica- de layout geral da exposição- onde a proposta curatorial de diálogo entre os trabalhos fique mais evidente?

Rosângela: Pelo que me lembro (e isso não tenho mais lembrança e nem o projeto expositivo...) havia distanciamento. No catálogo talvez haja mais fotos que esclareçam um pouco mais. Os vídeos, com certeza estavam em salas separadas.

8- Ao trabalhar com as ausências, a morte pode surgir como uma questão, como um dado. Dentro dos seus trabalhos pensando além da exposição, qual é a relevância dela?

Rosângela: A morte é decorrência da condição humana e é claro que isso define como funcionam a memória e o esquecimento, dentro dos grupos sociais, desde a família até as sociedades como um todo. Segundo André Bazin, a fotografia salva o indivíduo de uma segunda morte, da morte de natureza espiritual. É nesse viés que tento entender e usar a fotografia como forma de ancorar várias questões.

9- Sobre “Imemorial”: Entender porque algumas coisas são apenas amedrontadoras e outras também são sentidas como estranhas norteou a discussão de Freud sobre o termo “estranho/ estranho-familiar”. De acordo com ele, estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar. Um exemplo do que é o estranho-familiar é justamente a morte, questão especialmente abordada por Freud, e tudo o que a envolve, principalmente a sensação que as pessoas experimentam em relação a ela, de completo estranhamento. Essa sensação de estranhamento é uma questão que conscientemente se fez presente no processo de realização e escolhas formais em “Imemorial” ou eu poderia considerar este ponto como uma análise minha, particular?

Rosângela: Acho que é uma análise sua, particular e muito válida. O estranhamento dentro dos retratos ampliados... vá por aí, acho legítimo. Vá em frente!