

Alice Costa Souza

**IMAGENS DE
MEMÓRIA/ESQUECIMENTO
NA CONTEMPORANEIDADE**

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2012

Alice Costa Souza

**IMAGENS DE
MEMÓRIA/ESQUECIMENTO
NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ALICE COSTA SOUZA** Número de Registro **2009711062**.

Titulo: **IMAGENS DE MEMORIA/ESQUECIMENTO NA CONTEMPORANEIDADE**



Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Orientadora - EBA/UFMG



Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen – titular – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2011

Para todos...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a minha família pelo apoio e especialmente à mãe, Ana Rita, e ao pai, Célio (*in memoriam*) pelo incentivo incondicional aos estudos e à arte desde as minhas primeiras garatujas;

À Piti, minha orientadora, pelo conhecimento transferido, conversas e apontamentos preciosos;

A todos os professores da Escola de Belas Artes pela oportunidade concedida, por seus ensinamentos, especialmente, Mabe Bethônico e Maria do Carmo Freitas Veneroso pelas observações no exame de qualificação;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida;

À D. Zina e demais funcionários da Escola de Belas Artes pela atenção e presteza sempre que solicitados;

Ao Grupo de estudos *Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes* e demais colegas de curso pelas trocas proporcionadas e pelo acolhimento sereno;

Ao Prof. Rogério Luz, pelas importantes contribuições – desde aulas inspiradoras, traduções, até material inédito – em minha breve passagem como aluna especial no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ);

Aos amigos e professores da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pela qual me graduei, especialmente Edna Rezende (orientadora de minha monografia) e Afonso Rodrigues, os quais compuseram a banca de bacharelado: sem os seus ensinamentos e incentivos, talvez eu não prosseguiria na carreira acadêmica.

À Leila Danziger, pelo mesmo motivo acima e pela sua imensa generosidade e disponibilidade em colaborar com a dissertação, além do dulçor e da potência de seus trabalhos desveladores.

À Rosângela Rennó, por sua arte esclarecer tão bem pontos antes obscuros sobre a memória e o esquecimento.

Ao meu amor e melhor amigo, pela força, paciência e estímulo.

Aos meus queridos e genuínos amigos que, a despeito do recolhimento neste período, mantiveram o afeto e a torcida pelo meu sucesso nesta etapa.

Sob a história, a memória e o esquecimento.

Sob a memória e o esquecimento, a vida.

Mas escrever a vida é outra história.

Inacabamento.

(Paul Ricœur)

RESUMO

A arte, ao misturar-se com a vida, atende ao dever de memória exigido após a *Shoah* e desenvolve estratégias diante do desafio da representação da catástrofe. Para isso, é fundamental compreender a relação complexa com a temporalidade pela qual passou o século XX até chegar à “cultura de memória” e à abertura dos arquivos proibidos. Se a história recente mostrou grandes apagamentos, a arte demonstra que a imagem a elaborar-se é a de um par indissociável: memória/esquecimento. As estratégias que se esboçaram revelam essas negociações tensas com a história: fragmentação da linguagem, atrair pela angústia, presentificação, e a inserção da palavra na arte. Destacou-se também o uso frequente da poética do branco em tais imagens. As obras de Rosângela Rennó e Leila Danziger, entre outros artistas, foram essenciais nessa análise.

Palavras-chave: Memória, esquecimento, temporalidade, arquivo, arte, contemporaneidade.

ABSTRACT

Art, once it mixes with life, fulfills its duty of memory demanded after the Shoah, and develops strategies to meet the challenge of representing the catastrophe. For that, it is fundamental to understand the complex relation of temporality that the 20th century went through, arriving at a “culture of memory” and the opening of the forbidden files. If recent history revealed great disremember, art shows that the image to be drawn up is of an inseparable pair: memory/forgetfulness. The strategies outlined reveal these tense negotiations with history: the fragmentation of language, attracting through anguish, re-presentation, and the insertion of the word in art. The frequent use of poetics of white in those images is also of prominence. The works of Rosângela Rennó and Leila Danziger, among other artists, were essential in this analysis.

Keywords: Memory, forgetfulness, temporality, file, art, contemporaneity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Pierre Bonnard, <i>A toalete da manhã</i>	20
FIGURA 2 - Pierre Bonnard, <i>Autorretrato no espelho do toalete</i>	20
FIGURA 3 - Paul Klee, <i>Angelus Novus</i>	22
FIGURA 4 - Peter Eisenman, <i>Monumento aos Judeus Assassinados da Europa</i>	58
FIGURA 5 - <i>Monumento aos Judeus Assassinados da Europa</i>	59
FIGURA 6 - <i>Monumento aos Judeus Assassinados da Europa</i>	59
FIGURA 7 - Jochen Gerz, <i>Memorial contra o Racismo</i>	60
FIGURA 8 - Saarbrücken, Local do <i>Memorial contra o Racismo</i>	60
FIGURA 9 - Gunter Demnig, <i>Stolperstein</i>	61
FIGURA 10 - Gunter Demnig, <i>Stolperstein</i>	61
FIGURA 11 - Anselm Kiefer, <i>Nuremberg</i>	67
FIGURA 12 - Artur Barrio, <i>Trouxas ensanguentadas</i>	69
FIGURA 13 - Zbigniew Libera, <i>Lego - Concentration Camp</i>	69
FIGURA 14 - Caspar David Friedrich, <i>Viajante acima do mar de névoas</i>	71
FIGURA 15 - Caspar David Friedrich, <i>Capuchin Friar By The Sea</i>	71
FIGURA 16 - Anselm Kiefer, <i>Heroische Sinnbilder</i>	71
FIGURA 17 - Arte Callejero, <i>Antimonumento a Roca</i>	74
FIGURA 18 - Fotografia de família próxima a uma vala comum.....	76
FIGURA 19 - Obituário de desaparecidos políticos no <i>Página 12</i>	76
FIGURA 20 - Revista chilena durante a proibição de publicar fotografias em 1984.....	79
FIGURA 21 - Revista chilena durante a proibição de publicar fotografias em 1984.....	79
FIGURA 22 - Luis Navarro, <i>Missa por Lonquén</i>	80
FIGURA 23 - Luis Navarro, (s/t), fotografia do pai de Navarro	81
FIGURA 24 - Christian Boltanski, <i>Dez retratos de Christian Boltanski, 1972</i>	83
FIGURA 25 - Guinaldo Nicolaevsky, <i>Menina negra a mão ao presidente Figueiredo</i>	83
FIGURA 26 - Christian Boltanski, <i>Kaddish</i>	85
FIGURA 27 - Christian Boltanski, <i>Menschlich, 1994 / Réserve: Les Suisses morts</i>	85
FIGURA 28 - Arte Callejero, <i>Carteles viales</i>	86
FIGURA 29 - Arte Callejero, <i>Aqui viven genocidas</i>	86
FIGURA 30 - Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, <i>Monumento contra o Facismo</i>	87
FIGURA 31 - Jochen Gerz, <i>Monumento (aos mortos) vivo</i>	87

FIGURA 32 - Daniel Libeskind, Projeto do <i>Memory Foundations</i>	88
FIGURA 33 - Vista do Museu e o <i>One World Trade Centre</i>	88
FIGURA 34 - Michael Arad e Peter Walker, <i>Memorial Nacional 11 de Setembro</i>	89
FIGURA 35 - Xu Bing preparando a obra <i>Onde a Poeira se coleta</i>	91
FIGURA 36 - Xu Bing, <i>Onde a poeira se coleta</i>	91
FIGURA 37 - Gabriel Orozco, <i>Ilha dentro de uma ilha</i>	92
FIGURA 38 - Fritz Koenig, <i>Esfera</i>	93
FIGURA 39 - Fritz Koenig, <i>Esfera</i>	93
FIGURA 40 - Rosângela Rennó, Série <i>Vulgo</i>	94
FIGURA 41 - Rosângela Rennó, Série <i>Vulgo</i>	96
FIGURA 42 - Rosângela Rennó, <i>Three Holes</i> (da série <i>Vulgo</i>).....	96
FIGURA 43 - Rosângela Rennó, <i>Vulgo/Texto</i>	97
FIGURA 44 - Rosângela Rennó, <i>Vulgo/Texto</i>	97
FIGURA 45 - Rosângela Rennó, Série <i>Vulgo</i>	98
FIGURA 46 - Rosângela Rennó, <i>Number</i> (da série <i>Vulgo</i>)	98
FIGURA 47 - Polícia Militar rende todos os presos e põe fim à rebelião no Complexo Penitenciário do Carandiru.	105
FIGURA 48 - Corpos numerados dos detentos mortos no massacre	105
FIGURA 49 - Rosângela Rennó, <i>Arquivo Universal</i>	107
FIGURA 50 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> (da série <i>Monotipias</i>)	115
FIGURA 51 - Mira Schendel, <i>Sem título</i> (da série <i>Objeto Gráfico</i>)	115
FIGURA 52 - Mira Schendel, <i>Sem título (Disco)</i>	118
FIGURA 53 - Mira Schendel, <i>Sem título (Toquinhos)</i>	118
FIGURA 54 - Marilá Dardot, <i>Entre Nós</i>	119
FIGURA 55 - Marilá Dardot, <i>O Livro de Areia</i>	120
FIGURA 56 - Marilá Dardot. <i>O Banquete</i>	120
FIGURA 57 - Hilal Sami Hilal, <i>Biblioteca</i>	121
FIGURA 58 - Hilal Sami Hilal, <i>Sala do amor/Sala da dor</i>	122
FIGURA 59 - Hilal Sami Hilal, <i>Sherazade</i>	123
FIGURA 60 - Hilal Sami Hilal, <i>Biblioteca</i>	123
FIGURA 61 - Hilal Sami Hilal, <i>Biblioteca</i>	123
FIGURA 62 - Anselm Kiefer, <i>Your Golden Hair/Margarethe</i>	124
FIGURA 63 - Anselm Kiefer, <i>Quebra dos vasos</i>	125
FIGURA 64 - Anselm Kiefer, <i>Quebra dos vasos</i>	125

FIGURA 65 - Micha Ullman, <i>Biblioteca</i>	127
FIGURA 66 - Ansel Kiefer, <i>Terra de dois rios (ou Mesopotâmia)</i>	128
FIGURA 67 - Rachel Whiteread, <i>Untitled (Stacks)</i>	128
FIGURA 68 - Rachel Whiteread, <i>Memorial to the Victims of the Holocaust</i>	128
FIGURA 69 - Rachel Whiteread, <i>Memorial to the Victims of the Holocaust</i>	128
FIGURA 70 - Michael Arad, <i>Memorial Nacional 11 de Setembro</i>	129
FIGURA 71 - Michael Arad, <i>Memorial Nacional 11 de Setembro</i>	129
FIGURA 72 - Jochen Gerz, <i>Testemunhas, 1997-1998.</i>	130
FIGURA 73 - Marcelo Brodsky, <i>Buena Memoria, Los Compañeros</i>	132
FIGURA 74 - Antônio Manuel, <i>Flan</i>	133
FIGURA 75 - Jenny Holzer, <i>Chicago</i>	135
FIGURA 76 - Stéphane Mallarmé, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i>	138
FIGURA 77 - Kasimir Malevich, <i>Quadrado Branco Sobre Fundo Branco</i>	140
FIGURA 78 - Robert Ryman, <i>Conjunto Quatro Água-fortes e uma Gravura</i>	142
FIGURA 79 - Agnes Martin, <i>Milk River</i>	143
FIGURA 80 - Agnes Martin, <i>Untitled #8</i>	143
FIGURA 81 - Mira Schendell, <i>Sem título (da série Cortes e Letras IV)</i>	145
FIGURA 82 - Mira Schendel, <i>Datiloscritos.</i>	145
FIGURA 83 - Hélio Oiticica, <i>Parangolé Capa 23 P30 M'way Ke</i>	148
FIGURA 84 - Rosana Palazyan, “...uma história que você nunca mais esqueceu?”	151
FIGURA 85 - Rosana Palazyan, “...Antes Eu Só Pensava em Maconha e Roupa de Marca, <i>mas Vi Minha Mãe Indo Presa Junto Comigo. Agora Quero Parar...</i> ”	151
FIGURA 86 – CADA, <i>Para no morir de hambre en el arte</i>	152
FIGURA 87 – CADA, <i>Para no morir de hambre en el arte</i>	153
FIGURA 88 - Robert Rauschenberg, <i>Erased De Kooning Drawing</i>	154
FIGURA 89 - Anselm Kiefer, <i>Siegfried vergißt Brunhilde.</i>	156
FIGURA 90 - Anselm Kiefer, <i>Women of antiquity</i>	156
FIGURA 91 - Rosângela Rennó, <i>Experiência de Cinema</i>	157
FIGURA 92 - Rosângela Rennó, <i>Experiência de Cinema</i>	157
FIGURA 93 - Rosângela Rennó, <i>2005 - 510117385 – 5</i>	159
FIGURA 94 - Rachel Whiteread, <i>House</i>	161
FIGURA 95 - Rachel Whiteread, <i>Memorial to the Victims of the Holocaust</i>	161
FIGURA 96 - Arte Callejero, <i>Blancos Móviles.</i>	162
FIGURA 97 - Leila Danziger, <i>Nomes Próprios.</i>	163

FIGURA 98 - Leila Danziger, <i>Nomes Próprios</i>	165
FIGURA 99 - Leila Danziger, <i>Nomes Próprios</i>	165
FIGURA 100 - Leila Danziger, <i>Greifwaldstr. 138</i> (da série <i>Nomes Próprios</i>).	167
FIGURA 101 - Leila Danziger, <i>Lembrar/ Esquecer</i>	169
FIGURA 102 - Leila Danziger, <i>Para-ninguém-e-nada-estar</i>	172
FIGURA 103 - Leila Danziger, <i>Para-ninguém-e-nada-estar</i>	172
FIGURA 104 - Leila Danziger, <i>Pequenos Impérios</i>	175
FIGURA 105 - Leila Danziger, “ <i>Pallaksch. Pallaksch.</i> ”(da série <i>Diários Públicos</i>).	176
FIGURA 106 - Leila Danziger, <i>Três minutos e meio entre a lembrança e o esquecimento</i> ..	177
FIGURA 107 - Leila Danziger, “ <i>Pallaksch. Pallaksch.</i> ”(da série <i>Diários Públicos</i>)	178
FIGURA 108 - Leila Danziger, “ <i>Pallaksch. Pallaksch</i> ”(da série <i>Diários Públicos</i>).....	179

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	13
1	MEMÓRIA CONTEMPORÂNEA.....	16
1.1	Memória/esquecimento na contemporaneidade.....	16
1.2	Memória pessoal, memórias coletivas.....	28
1.3	O “mal de arquivo”: o mal do século.....	41
1.4	Memória, esquecimento e seus abusos.....	49
2	MEMÓRIA/ESQUECIMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	65
2.1	Memória/esquecimento: algumas estratégias da arte.....	65
2.2	Arte da memória contemporânea, arte do esquecimento.....	75
2.3	A arte amnésica de Rosângela Rennó.....	94
3	IMAGENS, ESPAÇOS E ESCRITURAS EM SEUS VÍNCULOS COM O TRABALHO DE MEMÓRIA/ESQUECIMENTO.....	111
3.1	Palavra, imagem, memória/esquecimento.....	111
3.2	Branco na memória ou Visibilidade ao invisível.....	136
3.2.1	O branco e a poética do desaparecimento.....	154
3.3	Entre Arquivos <i>Próprios</i> e <i>Públicos</i> , a arte de Leila Danziger.....	163
	CONCLUSÃO.....	181
	REFERÊNCIAS.....	187

INTRODUÇÃO

Esta dissertação foi motivada inicialmente pelo trabalho de conclusão de curso apresentado ao departamento de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com o nome *Fragments de Pretérito*, homônimo da obra com a qual dei início à minha produção plástica investigando a memória e o esquecimento. Também foram desenvolvidos paralelamente alguns trabalhos artísticos. No entanto, optei por não apresentá-los nos resultados, por considerar que necessitam de mais tempo e atenção para serem expostos ao público. Mas, sem dúvidas, eles formam material ativo de trocas recíprocas com a presente dissertação.

Nosso interesse pela memória, tema central da dissertação, recai principalmente sobre o século XX, não apenas por ser nossa história recente, mas porque desde suas últimas décadas passamos por uma febre de memória que desencadeou discussões importantes acerca da possibilidade de representação. Esse desejo compulsivo e utópico de tudo lembrar, impulsionado pelos arquivos (e a infindável possibilidade de armazenamento eletrônico que temos hoje), além de rastros e restos diversos como *prova documental*, a saber, inflou uma nova empreitada na busca pela verdade por parte de alguns historiadores. Entre excesso e exceção, descobriram-se grandes lacunas, dentre apagamentos ou silenciamentos na história. Reconhecia-se, assim, um par indissociável: *memória/esquecimento*.

Assim, o capítulo **MEMÓRIA CONTEMPORÂNEA**, que poderia compreender um grande número de aspectos da memória, foi dividido nas seções *Memória/esquecimento na contemporaneidade*, *Memória pessoal*, *memórias coletivas*; *O “mal de arquivo”*: *o mal do século*; *Memória, esquecimento e seus abusos*, temas essenciais que tiveram no século XX abordagens inovadoras sobre a memória e que vem sendo discutida por diversos artistas contemporâneos. *Memória/esquecimento na contemporaneidade* contextualiza e apresenta alguns desses conceitos em torno da memória com base na leitura, sobretudo, de *Seduzidos pela Memória* de Andreas Huyssen; *A História, a memória, o esquecimento*, de Paul Ricœur; e *História e Memória* de Jacques Le Goff. Na seção *Memória pessoal, memórias coletivas*, abordo a passagem da memória vista estritamente como pessoal, conforme supunham aqueles da tradição do olhar interior – Santo Agostinho, John Locke, Edmund Husserl, Henri Bergson – à memória primordialmente coletiva, como propôs Maurice Halbwachs. É ressaltada, no entanto, a impossibilidade dessa dicotomia (como de várias outras no século XX) como ensinou Ricœur. Em *O “mal de arquivo”*: *o mal do século* discorreremos sobre a revolução

documental e a febre de memória que invade o campo cultural a partir da década de 1980, despertando na História grande interesse revisionista e reconhecendo documentos não escritos como importantes materiais. A seção *Memória, esquecimento e seus abusos* relata o despertar da nova história para o quanto é pretensiosa a investigação pela verdade, mas, ao mesmo tempo, necessária, impulsionada por um *dever de memória*, que é também um *dever de justiça*. Também nesse capítulo, na busca por uma imagem de memória, a leitura de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, foi indispensável desde o início deste trabalho. Outra leitura importante e que ecoa em muitas obras de arte contemporâneas diz respeito às *Teses Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin.

No capítulo **MEMÓRIA/ESQUECIMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**, a seção *Memória/esquecimento: algumas estratégias da arte* expõe tais estratégias comuns no pós-guerra, que foram estendidas a outras memórias, que lidam com negociações tensas entre história, memória e esquecimento. Trabalhos contemporâneos foram aqui analisados rapidamente, ilustrando tais estratégias: *fragmentação da linguagem, atrair pela angústia e praticar a presentificação*. Em *Arte da memória contemporânea, arte do esquecimento* é observada a constante presença da *contestação à história oficial*, não raro a arte requerendo um *dever de justiça* e a participação do espectador, numa *posição dialética*, como sugeria Theodor Adorno. Porém, é na seção *A arte amnésica de Rosângela Rennó*, que analisamos melhor as estratégias mencionadas, observando mais atentamente a proximidade entre as obras *Arquivo Universal* (desde 1992) e *Vulgo* (1998),

O capítulo **IMAGENS, ESPAÇOS E ESCRITURAS EM SEUS VÍNCULOS COM O TRABALHO DE MEMÓRIA/ESQUECIMENTO** foi separado do anterior por entender que, embora o uso de palavras na arte também se trata de uma estratégia, é um assunto demasiado extenso, que merecia uma discussão maior. A seção *Palavra, imagem, memória/esquecimento* trata da inserção de palavras e imagens em campos que antes do século XX se mantiveram por muito tempo indiferentes à visualidade na poesia e, à escrita nas artes; sua integração aos discursos sobre memória/esquecimento foi o foco principal. A seção discorre desde trabalhos que se utilizam literalmente de jogos de palavras (que entendemos, também “jogam” com a memória do observador, refazendo o movimento da memória), passando pelos que recorrem à citação, até aqueles mais contundentes na crítica à barbárie e à memória difícil. A seção *Branco na memória ou Visibilidade ao invisível* destaca a visibilidade jamais antes dispensada ao branco em diversos aspectos na poesia e nas artes. Também se destaca como poética, que vai desde a pura visualidade à crítica como metáfora do apagamento histórico ou do indizível - quando aparece como poética,

desenvolvida melhor na subseção *O branco e a poética do desaparecimento*. As inúmeras possibilidades do branco e da liberdade de associações que infere foram o principal motivo pelo qual a elegi como a cor (ou não-cor) da memória/esquecimento. Para finalizar, na seção *Entre Arquivos Próprios e Públicos, a arte de Leila Danziger*, analiso dois trabalhos desta artista, as séries *Nomes Próprios* (1997-1998) e *Diários Públicos* (obra em processo desde 2001), que, de certa forma, trafegam por grande parte do conteúdo exposto ao longo desta dissertação.

Assim como a arte contemporânea, evitamos classificações e reconhecemos as aporias que determinadas memórias inferem, nos preocupamos mais em lançar questões, deixando-as em aberto para que o próprio leitor faça algumas associações sugeridas no decorrer de nossa escrita. Nosso objetivo principal é demonstrar que há um conjunto de estratégias que foram e são ainda utilizadas nos discursos sobre o par memória/esquecimento “após Auschwitz”, e também como artista-pesquisadora, melhor compreendê-las e utilizá-las em meus trabalhos artísticos, obviamente, sem julgá-las como fórmulas pré-estabelecidas.

1 MEMÓRIA CONTEMPORÂNEA

Os tempos modernos não começam de uma vez por todas.
 Meu avô já vivia uma época nova.
 Meu neto talvez ainda viva na antiga. (BRECHT)

1.1 Memória/esquecimento na contemporaneidade

Durante o século XX se expandem muito os conceitos em torno da memória, conforme demonstra o grande número de pesquisas em campos diversos (como a psicologia, a psiquiatria, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia) que evidenciam trocas recíprocas que as aproxima da esfera das ciências humanas e sociais. A teoria da memória perpassa variados debates relacionados a essas ciências humanas. Nas últimas décadas do século XX esse interesse culmina com o que é considerado um “*boom* de memória” (HUYSSSEN, 2000, p. 14; WINTER, p. 67).

Pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na moda *retrô*, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vende bem. (LE GOFF, 2003, p.466)

Tal emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais é ressaltada por Andreas Huyssen em *Seduzidos pela Memória* (2000), onde aponta o nascimento de uma cultura e de uma política de memória e sua expansão global a partir da queda do Muro de Berlim, do fim das ditaduras latino-americanas e do fim do *apartheid* na África do Sul. Tais eventos assinalam o papel-chave das memórias traumáticas e do imaginário urbano na atual transformação da experiência de espaço e tempo. Huyssen contrasta esse fenômeno com a cultura de modernidade das primeiras décadas do século XX:

Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do “homem novo” na Europa, através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo, ao paradigma de modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado “futuros presentes”. No entanto, a partir da década de 1980 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os

passados presentes; este deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo precisa ser explicado histórica e fenomenologicamente. (HUYSSSEN, 2000, p.9)

Huyssen (2000, p.12) nos fala de uma “globalização da memória” iniciada com o trauma do Holocausto, lugar-comum universal, além de muitas outras tramas secundárias que contrastam com o início do século XX. Dentre essas tramas, Huyssen (2000, p.14) destaca a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a arquitetura de museus. Além disso, as modas retrô e os utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo e fotografia (principalmente desde que foram banalizadas em diversos dispositivos eletrônicos), assim como dos *sites* na Internet, e dos arquivos eletrônicos. Também destaca a literatura memorialista e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos, a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão. A esse frenesi da memória Jacques Derrida (2001, p.9) se refere como a “espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória”, através do que ele chama de “mal de arquivo”.

Huyssen (2000, p. 15) se pergunta se haveria aí algo de um “arquivista maluco” ou se há, “[...] talvez, algo mais nesse desejo de puxar todos esses vários passados para o presente [...] que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentada do mesmo modo nas épocas passadas.” Essa pergunta se torna central neste capítulo.

Se considerarmos as histórias alternativas reivindicadas no início do século, podemos responder que sim e nos precipitarmos em dizer que o “algo mais” estaria em reconhecer e atribuir ao *presente* o tempo da memória. No entanto, essa proposição não é específica de nosso tempo: no século IV Santo Agostinho já conferia ao presente a ação da memória, muito embora ainda hoje pareça prevalecer para o senso comum a crença na (ainda mais) remota frase de Aristóteles (*apud* RICŒUR, 2007, p.35) que diz que “a memória é do passado”. Mas nem por isso a resposta pode ser descartada: o deslocamento do passado para o presente é de fato uma conquista no campo da filosofia, da sociologia e da historiografia, nas quais essa noção é expandida e passa a ser mais aceita somente no século XX através dos escritos dos defensores de uma nova história que privilegia os acontecimentos do “tempo vivido”, “duração” ou “experiência vivida”, na expressão de Henri Bergson (2006, p.73 e p.170). Mas, esse deslocamento constitui-se apenas em uma pequena parcela de uma resposta

muito mais complexa. De qualquer forma, a problemática da temporalidade é um indicativo que pode nos levar às várias respostas que a pergunta de Huyssen suscita.

A relação com a temporalidade se dá de forma muito particular no século XX, mas veremos que o contraste entre o início e o fim do século, do qual nos falara Huyssen, não ocorre repentinamente. É importante ressaltar que ao mesmo tempo em que o senso comum fazia tábula rasa do passado à espera de um futuro com progressos, os regimes nacionalistas desde sua emergência já apoiavam a permanência da história clássica, além da aversão à arte e à arquitetura modernas. Essa velha história, que exalta heróis do passado, está desvinculada do tempo presente, apoiada unicamente em documentos do passado; logo, uma história sem testemunhas vivas.

Nesse contexto são escritas críticas pioneiras a respeito da função da história, como as *Teses Sobre o Conceito da História*, de 1940, de Walter Benjamin, atendendo ao apelo por uma *nova história* requerida também por outros intelectuais da época e mesmo de séculos precedentes¹. Dentre aqueles que reivindicavam um novo olhar sobre a temporalidade e a memória em relação à história do presente, além de Benjamin, podemos citar Bergson, Halbwachs, Benedetto Croce, Pierre Nora, Eric Hobsbawm, Gilles Deleuze, Derrida, a escola dos *Annales*², dentre outros. Alguns desses autores viriam a ter seus textos censurados e seriam perseguidos ou mortos³ pelos regimes totalitários, o que contribuiu para que muitos de seus textos se tornassem mais acessíveis apenas após a queda desses regimes.

Uma contribuição importante de Halbwachs em seu estudo sobre a memória coletiva mostra que ela guarda a lembrança do grupo, sobretudo daquelas passagens que a História oficial negligencia como se nada acontecesse nos períodos *entre* os acontecimentos ditos históricos. E é justamente centrado nesses períodos *entre* e no passado recente,

¹ “Voltaire, nas suas *Nouvelle considérations sur l'histoire* (1744), pretendia uma 'história econômica, demográfica, das técnicas e dos costumes e não só política, militar e diplomática. Uma história dos homens, de todos os homens e não só dos reis e dos grandes. Uma história das estruturas e não só dos acontecimentos. História em movimento, história das evoluções e das transformações e não história estática, história-quadro. História explicativa e não apenas história narrativa, descritiva – ou dogmática. Enfim, história oral [...]” (Le Goff, 1978, p. 223, *apud* LE GOFF, 2003, p. 122). Também Karl Marx foi fundamental para as noções sociais e históricas que se desenvolveriam no século XX.

² “Considera-se a fundação da revista *Annales (Annales d'Histoire Économique et Sociale* em 1929 e *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations* em 1945), obra de Marc Bloch e Lucien Febvre, um ato que fez nascer a nova história (Revel e Chartier, 1978; Allegra e Torre, 1977, Cedronio et al., 1977). As ideias da revista inspiraram a fundação, em 1947, por Lucien Febvre (morto em 1956), de uma instituição de investigação e de ensino de investigação em ciências humanas e sociais, a sexta seção (das ciências econômicas e sociais) [...]”. (LE GOFF, 2003, p.129).

³ Benjamin escreve em 1940 as *Teses sobre o conceito da história* em Paris às vésperas da invasão das tropas alemãs e morre na tentativa de fuga na fronteira com a Espanha. Halbwachs foi encarcerado em julho de 1944 e em março de 1945 executado no campo de concentração de Buchenwald. O poeta Paul Celan teve os pais assassinados pelos alemães e o próprio chegou a trabalhar em um campo de concentração em Tabaresti, na Romênia. Marc Bloch, resistente, foi fuzilado pelos alemães em 1944.

relacionado ao presente, que Benjamin prevê a ascensão dos regimes totalitários. O historiador Jacques Le Goff chama a atenção para a relação entre passado e presente pela qual passa o século XX:

A ligação com o passado começa por adquirir formas inicialmente exasperadas, reacionárias; depois, a segunda metade do século XX, entre a angústia atômica e a euforia do progresso científico e técnico, volta-se para o passado com nostalgia e, para o futuro, com temor ou esperança. Entretanto, na esteira de Marx, os historiadores esforçaram-se por estabelecer novas relações entre presente e passado. Marx tinha já denunciado o peso paralisado do passado – de um passado reduzido à exaltação das “memórias gloriosas” – sobre os povos, por exemplo, o francês: “O drama dos franceses, tal como o dos operários, são as *grandes memórias*. É necessário que os acontecimentos ponham fim, de uma vez por todas, a este culto reacionário do passado” (1870, p.147), culto que, no fim do século XIX e início do século XX, foi um dos elementos essenciais das ideologias de direita e uma das componentes das ideologias fascistas e nazistas.

Ainda hoje, o culto pelo passado alia-se ao conservantismo social, identificando-o Pierre Bordieu com categorias sociais em declínio [...].

A aceleração da história, por outro lado, levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostálgicamente às suas raízes: daí a moda retrô, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio.

Também em outros domínios a atenção pelo passado desempenhou um papel importante: na literatura, com Proust e Joyce, na filosofia, com Bergson, e, finalmente, numa nova ciência, a psicanálise. (LE GOFF, 2003, p.225)

Dentre as mudanças acolhidas pela história e pela sociologia no entendimento da memória que vão se conhecer no século XX, algumas foram preparadas desde o fim do século XIX. Da arte e literatura, a teoria da “memória educável” do *Manifesto Surrealista* (1924) e, da psicanálise, a *Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, são pontos marcantes na metamorfose da arte da memória recente. Também foi importante a publicação em 1896 de *Matéria e Memória*, de Bergson, livro no qual é considerada central a noção de *imagem* na encruzilhada da memória e da percepção, que, ao unir memória e espírito, tem grande influência na literatura, marcando o ciclo narrativo de Marcel Proust. Essas aproximações são evidenciadas inicialmente pelo interesse pela memória pessoal, e posteriormente, pelas coletividades e a vida cotidiana.

A nova história e a sociologia acolheram também a *temporalidade*, e a *presentificação* desses outros discursos. Benjamin no ensaio *A imagem de Proust* (1929) mostra esse escritor como exemplar nesse processo, através da construção de uma bela *imagem de memória e esquecimento*⁴. A mesma estética proustiana é percebida em suas teses

⁴ Parafrazeando o mito de Penélope, Benjamin (1994, p.37, grifo nosso) assim divaga: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. [...] o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de

Sobre o conceito de história (1940). Se Ricœur (2007, p.447), chega a atribuir à *Busca do tempo perdido*, de Proust, como “o monumento literário simétrico a *Matéria e Memória*”, de Bergson (do qual era apreciador), para o historiador da arte Giulio Carlo Argan (2006, p.142), Pierre Bonnard é seu equivalente visual, também muito próximo de Proust ⁵.

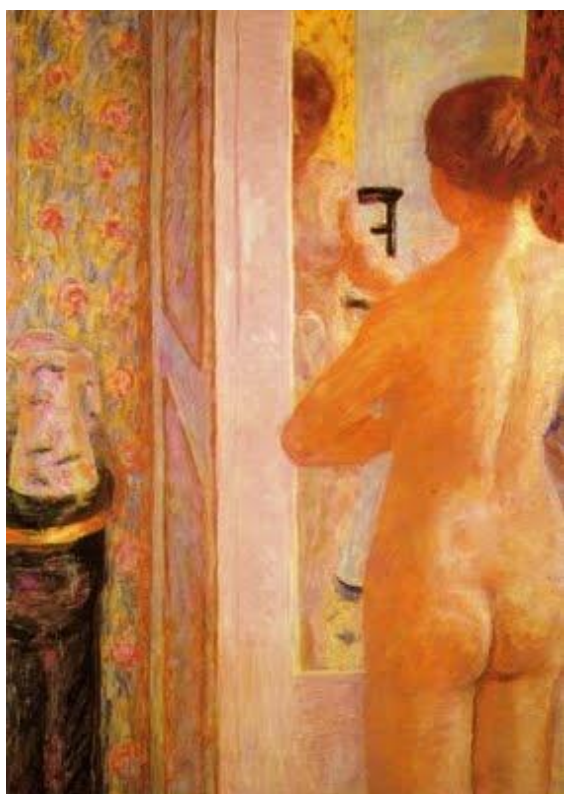


FIGURA 1 - Pierre Bonnard, *A toilette da manhã*, 1914. 120 x 80 cm, Musée d'Orsay (Fonte: ARGAN, 2006, p.144).

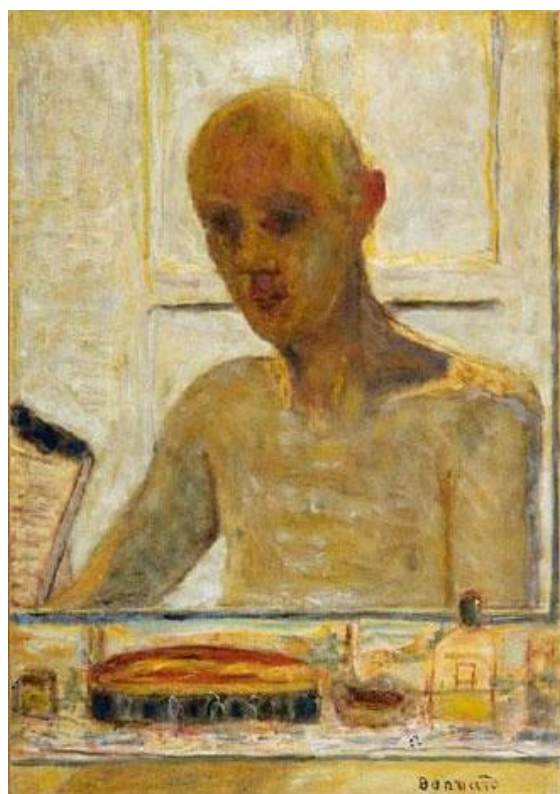


FIGURA 2 - Pierre Bonnard, *Autorretrato no espelho do toailete*, 1939-1945, 73x51cm, Centre Pompidou (Fonte: The New York Times ⁶).

reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é *o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.* Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados.”

⁵ “Nenhum outro artista pode mostrar melhor do que Bonnard a enorme influência do pensamento filosófico de Henri Bergson sobre toda a cultura e a arte francesa das primeiras décadas do século XX, empenhado em explicar os processos da vida interior, o sentido profundo do tempo, da memória, da imaginação e da matéria; isto explica porque, na história da pintura, cabe a Pierre Bonnard um papel sob muitos aspectos próximo ao de Marcel Proust na história da literatura”. (ARGAN, 2006, p.142).

⁶ Disponível em <<http://graphics8.nytimes.com/images/2006/03/29/arts/30kimm.1.jpg>> Acesso em: 23 mar. 2011.

O Cubismo se apresentava “como a síntese, finalmente descoberta, entre o espaço e o tempo” e triunfava ao mesmo tempo em que Bonnard pintou *A toilette da manhã* (1914, FIG.1). Esse artista parece objetar que não pode haver síntese “entre duas entidades que não são, e não podem ser, distintas, porque na realidade não são duas, mas somente uma” (ARGAN, 2006, p.142-145). Essa concepção é bem expressa, assim como no *Autorretrato no espelho do toilette* (1939-1945, FIG. 2), pelo tom do conjunto, no ambiente ou nas figuras humanas, o interior e o exterior, sem demarcações (o oposto dos *debruns* de Henry Matisse), as figuras fragmentadas (recortadas pelo enquadramento ou por espelhos, que por sua vez as replicam) parecem imersas no (e pelo) ambiente: “[...] o quadro é um *contínuo*, um contínuo de espaço e tempo, de coisas e ambiente, mas, acima de tudo, para usar os termos de Bergson, de *matéria e memória*” (ARGAN, 2006, p.145, grifo do autor). As duas pinturas no espaço íntimo do toilette (como muitas outras do mesmo pintor), despidas de qualquer requinte ou de vestes que demarcassem algum tempo específico, demonstram o indivíduo comum, situações corriqueiras, resquício do romantismo.

Benjamin (1994, p.45) explica que a eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, mas do tempo entrecruzado, ao que constatamos, semelhante à de Bonnard e seu fluxo contínuo. No que concerne à temporalidade, ambos exploram tão bem, no entanto, ainda muito presos à tradição da memória interior. O que interessa a Benjamin no método proustiano não é o fato de ter escrito memórias, mas a “busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente” (GAGNEBIN *In* BENJAMIN, 1994, p.16)⁷. A crítica à barbárie nesse século só seria representada mais tarde com *Guernica* (1937) de Picasso e com as *assemblages, colages e combine paintings* a partir da década de 1950, com Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Georges Braque e o próprio Picasso. De forma mais literal (através de materiais do mundo) esse tipo de arte passa a interagir com o espaço real nessa crítica.

A temporalidade de que nos fala Benjamin, atento aos seus contemporâneos, focaliza os sentidos da memória que permitem esses diálogos com literatos, tais como Proust, e com a filosofia de Bergson. Muito próximo do conceito benjaminiano de *experiência*, o *tempo vivido (duração, duração interna ou consciência)* é o passado vivo no presente e aberto

⁷ Nas teses *Sobre o conceito de história* há a mesma preocupação proustiana de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que transforma o passado, que poderia ter desaparecido no esquecimento, e transforma o presente, porque este se revela como a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscritas nas linhas do *atual*. O autor explica que “a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais”, mesmo a “*mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença” (BENJAMIN, 1994, p.49).

ao futuro no espírito que compreende o real de modo imediato, e corresponde a uma *experiência* direta entre o sujeito e o objeto. Quando Benjamin faz o elogio a Proust e sua obra aberta – onde cada história é o ensejo para uma nova história, cada texto suscita a outros, movimento infinito da memória – podemos perceber uma estruturação da memória que remonta precisamente ao *fluxo* entre passado e presente já apontado pelo *sistema do cone* que Bergson (2006, p.178) elaborou em *Matéria e Memória*. É pautado em um tempo único que Benjamin (1994, p.226) nos fala de uma “cadeia de acontecimentos” e de uma “catástrofe única” ao analisar a imagem do *Angelus Novus* de Paul Klee (FIG. 3):

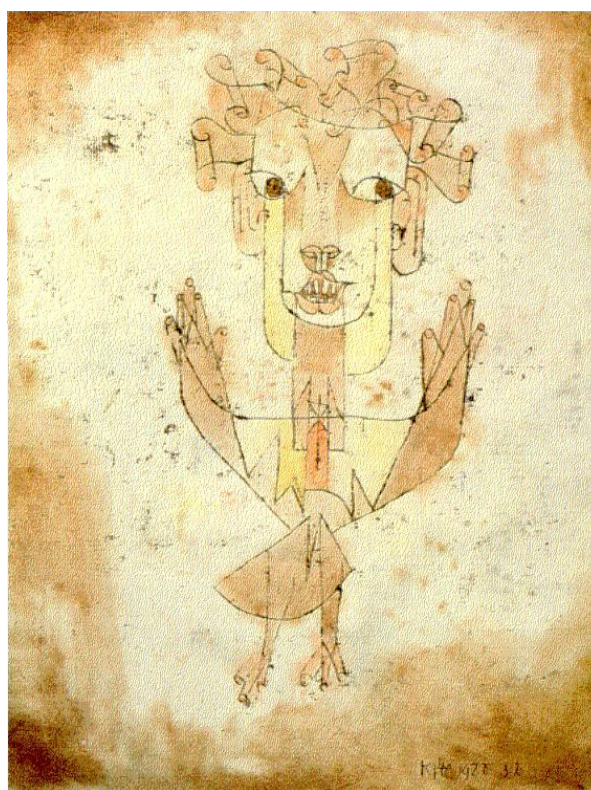


FIGURA 3 - Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920 (Fonte: *Centre for the Study of Historical Consciousness - CSHC*⁸).

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p.226)

⁸ Disponível em: <<http://www.cshc.ubc.ca/assets/img/AngelusNovus.jpg>> Acesso em: 19 maio 2010.

Ambos se referem a um tempo entrecruzado, no qual, se há algo nesse “desejo de puxar esses vários passados para o presente” (Cf. HUYSSSEN, 2000, p. 15) está em fazer com que a experiência com o passado sirva de referência para mudar o presente e o futuro. A *infinitude* encontra-se na *rememoração*, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37). No século XX, a dinâmica entre o passado e o presente, na memória, recupera a dimensão do futuro nessa relação:

A distinção passado/presente que aqui nos ocupa é a que existe na consciência coletiva, em especial na consciência social histórica. Mas torna-se necessário, antes de mais nada, chamar a atenção para a pertinência desta posição e evocar o par passado/presente sob outras perspectivas, que ultrapassam as da memória coletiva e da história.

De fato, a realidade da percepção e divisão do tempo em função de um antes e um depois não se limita, em nível individual ou coletivo, à oposição presente/passado: devemos acrescentar-lhe uma terceira dimensão, o futuro (LE GOFF, 2003, p.209).

É importante ressaltarmos, ao falarmos de memória no século XX, o processo de desenvolvimento do capitalismo e uma série de mudanças socioeconômicas que levaram as pessoas a terem um outro tipo de relacionamento com seus espaços, com o passado, incluindo a perda de contato com a sua cultura e tradição. O tema é abordado, com duras críticas à perda da experiência em nome de um progresso acelerado na era moderna, no célebre ensaio *Experiência e pobreza* de Benjamin. O texto, já em 1933, mostra um autor muito lúcido sobre os acontecimentos da própria época. A “historiografia progressista”, que era a concepção da história em vigor na social democracia alemã de Weimar, conforme previa Benjamin, provocaria uma avaliação equivocada do fascismo e a incapacidade de desenvolver uma luta contra a sua ascensão. Benjamin também se empenhou em criticar a historiografia burguesa, que, assim como a progressista, se apoia na concepção de um tempo homogêneo⁹, vazio, cronológico, linear. Sua característica atenção ao passado para compreender o presente e modificar o futuro, exprime exatamente o que Huyssen (2000, p.9) denominou “passados presentes”, outro ponto fundamental e específico de nosso tempo e que gostaríamos de ressaltar se retornarmos à sua pergunta no início de nosso capítulo.

⁹ Bergson (2006, p. 243) também compartilha dessa crítica a um “pretense tempo homogêneo”, para ele um “ídolo da linguagem”, “uma ficção”: “em realidade não há um ritmo único de duração; é possível imaginar muitos ritmos diferentes, os quais, mais lentos ou mais rápidos, mediriam o grau de tensão ou de relaxamento das consciências [...]”. A fragilidade de sua observação, no entanto, está em atribuir à percepção ao sujeito interior, descolado de sua posição de indivíduo pertencente a um grupo.

Trata-se para o historiador “materialista” - ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas -, de fundar um outro conceito de tempo, “tempo de agora” (“*Jetztzeit*”), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica.

Em lugar de apontar para uma “imagem eterna do passado”, como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve constituir uma “experiência” (“*Erfahrung*”) com o passado (tese 16). Estranha definição de um método materialista! (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p.8)

A memória trata-se, assim, de uma espécie de contra história, o que Benjamin chamava de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), como um historiador materialista. Pela busca de uma história que não privilegiasse apenas o que era até então considerada “grande história”, não apenas aquelas dos vencedores, mas também aquelas dos vencidos, dos trabalhadores e das massas, é que autores de diversos campos procuravam recorrer à memória coletiva, detentora de lembranças mais recentes dos grupos aos quais pertencem.

Somente após a década de 1960, os novos discursos de memória se firmaram, com a “*revolução documental*” (GLÉNISSON, 1977 *apud* LE GOFF, 2003, p.531), no rastro da descolonização e dos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas iniciados no entre guerras, acompanhadas por inúmeras declarações de fim (fim da história, morte do sujeito, fim da obra de arte e das metanarrativas) que já apontavam para a atual *recodificação* do passado.

Embora não fossem poucos os esforços, como vimos, o deslocamento dos “futuros presentes” para os “passados presentes”, dentre uma série de questões, ocorre principalmente durante a Segunda Guerra Mundial, quando “o problema do futuro longínquo foi se apagando, perdeu toda a intensidade perante os problemas do futuro imediato, bem mais urgentes e concretos” (LEVI *apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 92).

Logo após a *Shoah*¹⁰ parecem ter faltado códigos adequados para se expressar. A arte, a poesia e toda a cultura europeia do pós-guerra parecem então passar pela célebre, banalizada e mal compreendida frase de Theodor Adorno de 1949: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1977, vol. 10, p.30 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 73). Para o teórico, a poesia, e por extensão as outras artes, desempenham um papel na crítica à desumanização promovida pelo capitalismo industrial e pelas

¹⁰ No hebraico, *Shoah* é o mesmo que catástrofe ou devastação. O termo é preferido por vários autores que se recusam a usar a palavra “Holocausto” por suas conotações de sacrifício, pois significa “oferenda pelo fogo”.

experiências de barbárie. Não se trata de uma negação à arte, mas é tarefa da arte resistir, sem se contentar em dar o cinismo como resposta, pois “a sobrecarga de sofrimento real não tolera o esquecimento”, como ensinou Adorno (1995, p. 54 *apud* HEISE, 2008, p.174). Desencadeia-se, pois, uma grande reflexão acerca da possibilidade de representação.

Lembrar ou esquecer, representar ou não representar a partir do trauma, o testemunho, o horror, tornou-se uma questão muito discutida, ora exigindo a passagem do discursivo para o imagético, ora a descrição realista dos fatos, novamente nos moldes tradicionais. Embora a catástrofe não seja um objeto novo no campo filosófico, passa no século XX, a “era da catástrofe” (HOBSBAWM, 1994, p.27), a ser vista como parte da cotidianidade, não mais um evento raro, único, isolado. Da reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe (pois o real estaria todo impregnado pela mesma) chegou-se mesmo à condenação da representação de modo geral, vista como impossível.

A problemática de *representar no presente o próprio presente* (ou passado recente) era algo novo com que a história ainda estava se familiarizando. Ao ver-se diante da Segunda Guerra, deparou-se com um “fardo” demasiado grande e complexo. Demoraram-se alguns anos até que se memorasse o horror da *Shoah* nas artes e que surgissem mesmo os primeiros testemunhos. Além daqueles autores pressionados pelo medo e pelo trauma, que tiveram suas obras escondidas por anos, havia ainda aqueles que acreditavam em um esquecimento produtivo como possibilidade única de prosseguir a vida após o trauma. Inicialmente, narrativas heroicas de resistência eram mais úteis no reavivamento da política cultural dos países humilhados pelas invasões, porém nos anos de 1960 e 1970 essas narrativas já haviam cumprido sua tarefa, dando espaço também aos testemunhos. Memórias literárias tornaram-se atos de testemunhos, como o caso típico dos escritos de Primo Levi sobre sua experiência como prisioneiro em Auschwitz-Birkenau narradas em *É isso um Homem?*.

A expansão de uma “cultura de memória” ocorre especialmente nos anos 80, quando a memória passa a ser discutida intensamente. Em 1988 realizou-se em Frankfurt, por exemplo, um congresso de escritores com representantes das duas literaturas da Alemanha, então dividida, sobre o tema *Escrever após Auschwitz*. O poema *Fuga da morte*, escrito em 1951 por Paul Celan sobre sua experiência como sobrevivente de Auschwitz, tornou-se uma obsessão nacional no país, reapareceu em antologias da literatura alemã do pós-guerra e sua recitação tornou-se um desafio em eventos comemorativos. Também com o fim das ditaduras em nações europeias como Portugal e Espanha, e latino-americanas como Brasil, Argentina, Paraguai (nas décadas de 1970 e 1980), e do Chile (somente em 1990), além do colapso do

império soviético em 1989, vem à tona as vozes de testemunhas e se inicia um processo de abertura dos arquivos proibidos.

Jay Winter (2006, p. 76), no ensaio chamado *A geração da memória: reflexões sobre o boom da memória nos estudos contemporâneos de história*, atenta para o aumento real de renda, conseqüentemente com investimentos em educação (sobretudo de nível superior), somado ao crescimento demográfico (a geração do “baby-boom” entrava na idade adulta) desde a Segunda Guerra ajudaram a fazer crescer a demanda por bens culturais. Winter (2006, p.84) acrescenta ainda que o “boom da memória” surgiu em parte “devido à nossa aceitação tardia, mas real de que entre nós, em nossas famílias, existem homens e mulheres oprimidos por recordações traumáticas”.

Na “era da catástrofe” não cabe mais o discurso inocente e simplificador da autonomia do estético, mas as histórias outras também devem ser motivo de interesse, como já insistia Benjamin na primeira metade do século XX nas teses *Sobre o Conceito da História*. Uma sobriedade na explicação é recomendada pelo autor para o historiador verdadeiramente atento ao passado – o oposto do historiador clássico – principalmente aos seus elementos decretados negligenciáveis e fadados ao esquecimento:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que *nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história*. Sem dúvida, *somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado*. Isso quer dizer: *somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos*. *Cada momento vivido transforma-se numa citation à la ordre du jour – e esse dia é justamente o do juízo final*. (BENJAMIN, 1994, p.223, grifo nosso).

A memória seria, desta forma, elemento libertador para aqueles grupos que a solicitam, para os quais o esquecimento é intolerável e a falta de punição inaceitável. Esse é o caso do grupo formado pelas *Madres de Plaza de Mayo* ou pelo *H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)* da Argentina. Podemos reconhecer na arte o surgimento dos monumentos e antimonumentos do pós-guerra (Anselm Kiefer, Jochen Gerz, Peter Eisenman, Rachel Whiteread, entre outros) e contra as sangrentas ditaduras latino-americanas (Antônio Manuel, *Arte Callejero, Escena de Avanzada, Colectivo Acciones de Arte – CADA*), que atestam e denunciam a ocorrência do esquecimento.

O conto *Funes, o memorioso* de Jorge Luis Borges (1995, p.116) nos mostra, de certa forma, a importância dos processos de *presentificação* bem como faz referência ainda à utopia contemporânea de recordação total. O personagem Ireneo Funes, depois de uma queda do cavalo, é acometido de uma doença que lhe confere uma memória infalível. Por tudo

lembrar, é impedido de viver o presente e não consegue desenvolver o pensamento crítico. Este conto é esclarecedor quanto à importância de uma atualização do passado.

Diante da impossibilidade de recordação total, resta-nos observar que aquela velha história, embora ditada por interesses políticos que negligenciam os cidadãos comuns e os intervalos que levam aos “grandes feitos históricos”, de qualquer forma, assinala uma noção própria e inevitável da memória como processo que age junto com o esquecimento. E mesmo a memória coletiva ou a chamada nova história utilizam apenas as lembranças dos elementos que cada sociedade considera relevantes para sua constituição. É por isso que, ao mesmo tempo em que Huyssen (1995, p.3) observa uma cultura e uma política de memória em expansão, no livro *Twilight memories* (1995) ele também aponta uma cultura de amnésia: a obsessão com a memória na cultura contemporânea deve ser lida em termos desta dupla problemática, pois o desejo de memória pressupõe também o esquecimento, em vista de sermos incapazes de lembrar tudo.

Atualmente, o foco da memória na temporalidade contrasta com alguns outros campos centrados na questão do espaço. Isso não ocorre nas artes e na literatura porque ambas entendem que a separação entre tempo e espaço representa um grande risco para o entendimento tanto da cultura moderna quanto da cultura contemporânea. Se pensarmos o papel da arte nesse universo, perceberemos uma liquefação da tradição, além da quebra da linearidade do tempo no último século:

No caso da arte, cabe registrar que essa inserção é paradoxal, já que ela participa também da dissolução das referências. Podemos ver na própria literatura os efeitos, digamos, dessa liquefação da tradição. Por outro lado, é uma tentativa de inscrição, de construir um discurso que oriente minimamente a nossa ação. A arte ajuda a construir essas orientações, mesmo que muitas vezes nos desorientando para tentar nos reorientar. Um escritor como o [Samuel] Beckett, cuja narrativa é extremamente fragmentada, nos reorienta, cria novos parâmetros. A narrativa não precisa ser orgânica e linear. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 6)

Qual a função da arte é uma discussão extensa, na qual não nos deteremos aqui. Porém, a arte contemporânea através tanto da prática da citação à própria arte, como ao relacionar-se com outros meios que não os seus, exerce importante papel como preservação e questionamento da memória, e talvez por isso mesmo tenda a retornar à crítica, pois associa a um fato do presente. Antes de buscarmos em que medida a arte se utiliza desses diálogos com outros meios e quais estratégias próprias de seu meio utiliza, precisamos entender melhor os processos específicos pelos quais passa a memória no século XX.

Para aprofundarmos nas seções, já temos claros alguns pontos específicos da estruturação da memória e da temporalidade particulares do século XX. Mais que atribuir ao

tempo *presente* o tempo da memória, o século passado tem sua relação com a temporalidade marcada profundamente pelo trauma gerado por duas guerras mundiais. A memória passaria a ser reconhecida finalmente como mais que elemento exclusivamente pessoal, mas também coletivo e interpessoal. Um imperativo ético de memória, reivindicado pelas massas através das memórias coletivas, e até mesmo pelo próprio Estado, viria a funcionar como apelo por justiça, posta, sobretudo, como elemento libertador. Se às vezes o indivíduo contemporâneo se comporta como “arquivista maluco” (cf. HUYSSSEN, 2000, p. 15), é muito mais um reflexo de sua avidez por memória ligada a fatores bem mais complexos do que mera ingenuidade. O passado, reconhecido como construção e reinterpretação do presente, é uma lucidez de que, assim como a verdade, ele está irrecuperavelmente perdido no sentido que ambos não se fixam integralmente, muito embora olhar para trás e ver um acúmulo de catástrofes, deva se fazer útil para avistar a esperança de um outro tempo futuro.

1.2 Memória pessoal, memórias coletivas

Na discussão contemporânea, a pergunta sobre qual é o sujeito das operações de memória é inflamada por uma inquietação do historiador por saber qual é o seu contraponto: a memória dos protagonistas da ação tomados um a um, ou das coletividades tomadas em conjunto? Em outras palavras, se a memória é primordialmente pessoal ou coletiva é um dilema com o qual a contemporaneidade tem esbarrado. Essa questão só foi possível porque Halbwachs, sob a pressão do entre guerras nos anos 1920-1930, atribuiu a memória a uma entidade coletiva – o grupo ou sociedade, na publicação póstuma de *A Memória Coletiva*. Antes, apenas a problemática da subjetividade tomava conta dos discursos sobre a memória com as reflexões fundadoras de Santo Agostinho, passando mais tarde por Husserl e Bergson.

Alguns traços indicados pelo filósofo Paul Ricœur (2007, p. 107-108) devem ser destacados naqueles que saem em defesa do discurso do caráter essencialmente privado da memória: “Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas”; segundo, “o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória”; e terceiro, “é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo”. Neste último, o movimento é em via dupla, do passado para o futuro, mas também pelo movimento inverso de trânsito “da expectativa à lembrança, através do presente vivo” (RICŒUR, 2007, p. 108).

Essa tradição, cujos precursores se encontram na Antiguidade tardia de matiz cristão, tem Santo Agostinho como sua maior expressão. De forma simples, ele antecipa dezessete séculos atrás várias questões que interessaram aos filósofos do século XX. Seu livro *Confissões*, é um dos maiores esforços filosóficos já consagrados ao tempo, é também considerado a primeira autobiografia ou livro de memórias.

É pela questão da medida dos tempos que Santo Agostinho entra na problemática da interioridade. Sua atenção dispensada à atribuição da memória ao presente viria mais tarde a ser uma proposição da *nova história* no início do século XX. Quando se refere a uma atualização da memória no presente, Agostinho fornece uma característica que constitui as bases da noção de *presentificação*, que veremos melhor mais adiante com Husserl.

Se futuro e passado existem, quero saber onde estão. Se ainda não consigo compreender, todavia sei que, onde quer que estejam, não serão futuro nem passado, mas *presente*. Se aí fosse futuro, não existiria ainda; e se fosse passado, já não existiria. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, seja o que for, não podem existir senão no *presente* [...]. Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que *os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera* (AGOSTINHO, 2009, p. 342-345, grifo nosso).

Sobre a formação das imagens, Agostinho (2009, p. 274) utiliza sua famosa metáfora central dos “vastos palácios da memória”, reforçada por outras figuras como o “depósito”, o “armazém”, os “compartimentos” (p.277) onde as numerosas lembranças são depositadas, postas em reserva. Para Agostinho (2009, p. 277), “de fato, todas essas realidades não se introduzem na memória. São apenas imagens colhidas com extraordinária rapidez, dispostas como em compartimentos, de onde admiravelmente são extraídas pela lembrança”.

Le Goff (2003, p.440-441) observa que “com Agostinho, a memória penetra profundamente no homem interior, no seio da dialética cristã do interior e do exterior, de onde saíram o exame de *consciência*, a *introspecção*, e também a *psicanálise*”. Embora Agostinho descreva o homem interior que se lembra, mas não ainda a *consciência* e o *sujeito*, já fala sobre *percepção*, e a importância do querer de acordo com a necessidade no tempo presente na seleção das lembranças como pode ser observado posteriormente em Bergson. Em sua concepção de memória estão guardadas para serem evocadas quando quisermos todas as ideias, conhecimentos, imagens, ou lembranças.

À procura de respostas inicialmente no poder da memória individual, na visão das imagens residentes em sua memória, Agostinho (2009, p.276) se interroga: “Mas então o

espírito é limitado demais para compreender-se a si mesmo? E onde está aquilo que não apreende de si mesmo? Estará então fora de si mesmo, e não dentro?” Confrontado com essa possibilidade, Agostinho já esboça a questão da memória pessoal alimentar-se das memórias coletivas:

Aí [na memória] estão também todos os conhecimentos que recordo, *seja por experiência própria ou pelo testemunho alheio*. Dessa riqueza de idéias me vem a possibilidade de confrontar muitas outras realidades, *quer experimentadas pessoalmente, quer aceitas pelo testemunho dos outros*; posso ligá-los aos acontecimentos do passado, deles inferindo ações, fatos e esperanças para o futuro, e, sempre pensando em todas como estando presentes [...]. (AGOSTINHO, 2009, p.275-276, grifo nosso).

Ricœur (2007, p. 108) destaca que é, no entanto, só em torno da virada do século XIX para o XX com a obra de Husserl que “a escola do olhar interior atinge seu apogeu; ao mesmo tempo, toda a tradição do olhar interior se constrói como um impasse rumo à memória coletiva”.

Fundador da fenomenologia, Husserl evoca Agostinho quanto à maneira de vincular as problemáticas da interioridade, do tempo e da memória. Nas *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*, a ideia de continuidade e atualização do presente nos remete ao termo *presentificação* ou *re-(a)apresentação*¹¹ cunhado por Husserl, que significa o ato pelo qual um objeto se torna presente sob a forma de imagem, é uma característica do tempo vivido, sentida como presente e integrada como tal na memória. A presentificação difere da apresentação: a última, sob a forma da *percepção*, constitui a apresentação pura e simples (e não intuitiva), enquanto todos outros atos sensíveis são classificados como presentificação, que por sua vez não apresentam o objeto.

Em Husserl encontramos reflexões acerca das diferenças entre *imagem* e *lembrança*, no entanto, não consideram seu entrelaçamento e a confusão entre ambas no nível da linguagem e no plano da experiência viva (RICŒUR, 2007, p.61). Quando Husserl fala de *imagem*, se refere às “*presentificações* que descrevem alguma coisa de maneira indireta: retratos, quadros, estátuas, fotografias, etc.” (RICŒUR, 2007, p.63, grifo nosso). Por sua vez, a busca da fenomenologia husserliana da *lembrança* não propõe um equivalente da coisa lembrada, mas a *reapropriação* do tempo perdido. A lembrança seria assim, uma *espécie de presentificação* que tem a ver com o tempo (RICŒUR, 2007, p.62). Lembrança e imagem fazem parte assim da grande família de *presentificações*.

¹¹ *Vergegenwärtigung*, sendo o termo traduzido também por *re-(a)apresentação* para não ser confundido com *representação* (*Vorstellung*), já que a última palavra, após Kant, agrupava todos os correlatos de atos sensíveis, intuitivos, distintos do juízo. Ver mais em RICŒUR, 2007, p. 62.

Segundo Ricœur (2007, p. 67), a distinção que Bergson estabelece entre *lembrança pura* (aquela que ainda não está posta em imagens, como a lição decorada) e *lembrança-imagem* (que Bergson chama intermediária ou mista da lembrança)¹² “constitui a radicalização da tese das duas memórias”. Vemos assim que, para Bergson, uma *percepção* não é uma *apresentação*, mas também uma *presentificação*, ou melhor, é iniciada com uma lembrança pura que a lembrança-imagem, através do *reconhecimento* e da *rememoração*, torna-se útil, atualiza-se, torna-se *presentificação*.

Na contemporaneidade, como Huyssen mostra, a *presentificação* é bastante aceita e utilizada, mas também confundida com a apresentação:

Não é preciso muita sofisticação teórica para ver que toda representação - seja em linguagem, narrativa, imagem, ou som gravado - é baseada na memória. Re-(a) apresentação sempre vem depois, ainda que algumas mídias tentem nos dar a ilusão de presença pura. Mas ao invés de nos levar a alguma origem autêntica ou nos dar um acesso verificável ao real, a memória, mesmo e especialmente em sua extemporaneidade, é em si baseada na representação. O passado não está simplesmente na memória, mas deve ser articulado para se tornar memória. Ao invés de lamentá-lo ou ignorá-lo, esta divisão deveria ser entendida como um forte estimulante para a criatividade cultural e artística. (HUYSEN, 1995, p. 2-3, tradução nossa)¹³

Também se deve a Husserl a atribuição fenomenológica da diferença entre *retenção* da fase do fluxo que mal acaba de passar e ainda adere ao presente e a *relembração* de fases temporais que deixaram de aderir ao presente vivo. Ricœur (2007, p. 125) explica que podemos aproximá-lo de Bergson quanto à questão da continuidade e da metáfora do fluxo que jorra do “agora”, num ponto de atualidade. A transformação incessante do “agora” em “não mais” e do “ainda não” num “agora” constitui-se em *um fluxo único*. Além disso, o termo *retenção* é empregado para dizer da *duração* (termo caro a Bergson) de algo e da persistência da fase atual na unidade do fluxo: é uma “tendência geral da fenomenologia da lembrança a reabsorver uma lembrança secundária na lembrança primária, verdadeiro anexo temporal do presente” (RICŒUR, 2007, p. 125). O que se observa é que para a fenomenologia

¹² “[...] tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura. A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu. A lembrança, ao contrário, impotente enquanto permanece inútil, não se mistura com a sensação e não se vincula ao presente, sendo portanto inextensiva”. (BERGSON, 2006, p.164)

¹³ “It does not require much theoretical sophistication to see that all representation – whether in language, narrative, image, or recorded sound – is based on memory. Re-presentation always comes after, even though some media will try to provide us with the delusion of pure presence. But rather than leading us to some authentic origin or giving us verifiable access to the real, memory, even and especially in its belatedness, is itself based on representation. The past is not simply there in memory, but it must be articulated to become memory. Rather than lamenting or ignoring it, this split should be understood as a powerful stimulant for cultural and artistic creativity.”

chegar à noção de *memória comum* passa-se inicialmente pela ideia do *próprio*, depois à experiência de *outrem*, para, finalmente, proceder à experiência dita de *comunitarização da experiência subjetiva*; mesmo assim, o salto do *eu* ao *nós* ainda não é dado. O conceito sociológico de consciência coletiva na quinta *Meditação Cartesiana*, de Husserl, pode resultar apenas de um processo secundário de objetivação das *trocas intersubjetivas*¹⁴. Podemos assim, atribuir a um nós, independente de seu titular, todas as prerrogativas da memória.

É no reconhecimento do grupo que Halbwachs encontra a *memória coletiva*, passando da ideia de intersubjetividades que se encontram, formando uma *memória comum*, para a ideia de que a memória do meio interfere mais no sujeito do que o contrário. O seu livro *A Memória Coletiva* traz a análise da *consciência coletiva* que encontrou obstáculos no vocabulário legado da tradição do olhar interior, por isso, o esforço em constituir um vocabulário novo, como a literatura e a arte já desenvolviam. Em uma época dominada pela reflexão sobre a memória e a lembrança, os conhecimentos científico, literário e artístico coincidiam em sua preocupação em atingir as mesmas regiões da experiência coletiva e individual¹⁵.

A parte central da obra de Halbwachs demonstra que é impossível conceber os problemas da evocação e localização das lembranças se não tomarmos para ponto de aplicação os *quadros sociais reais* que servem de pontos de referência na reconstrução da memória. Assim, ao analisar a memória com *grupos sociais* e situações concretas nas quais o homem se encontra na *vida cotidiana*, o autor ultrapassa o pensamento de seus mestres da Escola francesa (recebeu influências de Émile Durkheim, e Bergson, embora tenha dirigido algumas críticas ao último).

Na análise dos *quadros sociais da memória*, Halbwachs (assim como toda a segunda geração da Escola francesa de Sociologia) vai do longínquo ao próximo: é a partir de uma análise da experiência de pertencer a um grupo e na base do ensino recebido, que a *memória individual* toma posse de si mesma. Nessa tese, apenas quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos ou quando nos situamos em uma ou mais correntes do

¹⁴ Ricœur (2007, p.128) explica que para Husserl, numa empreitada de fenomenologia pura, para ter algo que dura, é preciso uma auto constituição do fluxo temporal, que se opõe à ideia de uma constituição *simultânea* da memória individual e da memória coletiva. Somente em outro estágio da fenomenologia, com a quinta *Meditação cartesiana*, na intersecção da teoria da *consciência transcendental* e a da *intersubjetividade*, é que Husserl tenta passar do *ego solitário* a um *outrem suscetível de se tornar um “nós”*, admitindo-se já a possibilidade da experiência temporal tornar-se compartilhada. Essa fenomenologia já mais aberta, onde tais termos são utilizados leva ao limiar do que se poderia chamar de uma “sociologia fenomenológica”.

¹⁵ Se faz necessário alertamos que os conceitos de *memória coletiva* e *quadros sociais da memória* – desenvolvidos a partir dos anos de 1920 – e de *história*, para Halbwachs, nos remetem ao contexto da primeira metade do século XX, antes do término da Segunda Guerra. Por isso sua crítica contundente é direcionada precisamente à “velha história” e não à “nova história”, da qual foi incentivador.

pensamento coletivo, é que temos a capacidade de nos lembrar. Além disso, o capítulo *Memória Coletiva e Memória Individual* explica que deve haver ainda alguma identificação da memória com o grupo (HALBWACHS, 2004, p. 38-39). Halbwachs (2004, p. 42) vê como impossível uma memória estritamente individual, porque, mesmo de forma imperceptível, e desde a infância, o indivíduo se relaciona com as noções e imagens tomadas dos meios sociais dos quais faz parte, pois até mesmo nosso nome e língua pátria são memórias pré-concebidas.

Na tese de Halbwachs, é para manter as suas lembranças interpessoais com o grupo, e para confirmar ou precisar suas próprias lembranças que o indivíduo se apóia e, muitas vezes, se confunde com a memória coletiva, “pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral” (HALBWACHS, 2004, p.59). Para o autor, a memória coletiva, por sua vez, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas, abrange um campo bem mais amplo. Assim, na tese sociológica, um mesmo indivíduo possui duas memórias distintas: a memória interior (chamada também de interna, pessoal, ou autobiográfica) e outra memória exterior (social, histórica).

Para o autor, ao fazer parte de vários grupos, inclusive possivelmente conviver com ideias opostas, o indivíduo não está, necessariamente, sujeito às suas influências diretas, nem sob a dependência exclusiva de nenhuma das influências sociais. No entanto, entendemos que uma proposição como a de Halbwachs considera como homogêneos os grupos sociais, incapazes de distinguir ou privilegiar o indivíduo, o pensamento individual. Por isso, essas noções são questionáveis, como veremos mais adiante.

Halbwachs também introduz a diferença, como supõe o próprio título do capítulo II, entre *Memória Coletiva e Memória Histórica*, com uma linha divisória muito mais rígida que aquela que separava – e a propósito poderia entrelaçar – memória pessoal e memória coletiva. Ele critica o descompasso entre a memória vivida e a história ensinada nas escolas, exterior e morta, ligada às datas e aos calendários como uma inquietante estranheza do passado histórico. Halbwachs funda a ideia de *vínculo transgeracional*, baseado inicialmente no núcleo familiar e posteriormente nos grupos sociais dos quais o indivíduo faz parte, e também na história vivida ¹⁶. Entendo que a noção de *vínculo transgeracional* foi fundamental para os discursos pautados no âmbito do familiar para contar histórias universais, ou seja, que localizam um discurso em uma história maior. As imagens da Segunda Guerra, por exemplo, são atraentes porque se “apoiam no vínculo contemporâneo entre gerações e em

¹⁶ “Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto.” (HALBWACHS, 2004, p.64)

particular entre a geração velha e a nova, entre avós e netos, muitas vezes pulando a geração problemática dos pais que se encontra no meio” (WINTER, 2006, p. 80). Para Winter esse vínculo também foi um fator que contribuiu para o “boom de memória” do fim do século XX.

A *memória coletiva*, explica Halbwachs (2004, p.113), é uma corrente de pensamento contínuo, não tem em seu desenvolvimento linhas nitidamente marcadas, mas limites irregulares e incertos: o presente não se opõe ao passado, como dois períodos históricos vizinhos. Além disso, ela apresenta os grupos vistos de dentro e não ultrapassa a duração de uma vida humana em média.

A *história*, por sua vez, divide a sequência dos acontecimentos cronologicamente, com períodos determinados de acordo com interesses em jogo, obedecendo a uma necessidade didática de esquematização. Isso ocorre porque a história examina de fora os grupos e se fixa em períodos longos. Além da crítica às divisões que ignoram completamente os períodos *entre* os ditos acontecimentos “históricos”, Halbwachs faz a crítica à confusão em um tempo único de histórias nacionais e locais que representam linhas de evolução distintas e à passagem súbita de um estado que subsiste a outro, ressaltando que “a história é necessariamente um resumo e é por isso que ela resume e concentra em poucos momentos evoluções que se estendem por períodos inteiros [...]” (HALBWACHS, 2004, p.114). Há muitas *memórias coletivas*, no plural, outro ponto no qual elas se distinguem da *história*. Halbwachs conclui que a memória coletiva e história não se confundem, e que a expressão *memória histórica* não foi bem escolhida, pois associa dois termos que se opõem. Com Benjamin, desfaz-se a suposta divisão entre história e memória, como bem observou Seligmann-Silva:

O tempo para ele não é vazio mas sim denso, poroso – matérico. Nas suas mãos a teoria da história, antes ligada à ciência da história, passa a ser uma teoria da Memória e assume os contornos de um trabalho mais próximo do artesanal, no qual o “historiador” deixa as marcas digitais na sua obra. O tempo deve deixar sua marca no espaço; ele é telúrico, pesado: como nas esculturas e quadros de um Anselm Kiefer. (SELIGMANN-SIVA. 2001. p. 366 *apud* DANZIGER, 2003, p. 70).

Salientamos que a memória coletiva se atém a um período menor de tempo, ela tem certo limite, tendo em vista que a história se fixa justamente a esses períodos a que a memória coletiva não alcança mais. Por isso costuma-se dizer que a história se interessa pelo passado e não pelo presente, “o que é verdadeiramente o passado para ela, é aquilo que não está mais compreendido no domínio onde se estende ainda o pensamento dos grupos atuais” (HALBWACHS, 2004, p.114). É nos depoimentos antigos, extraídos dos escritos da época,

enfim, nos rastros dos grupos que não mais subsistem que o historiador se apoia, assim, orienta Halbwachs:

Mas na escolha que deles faz, na importância que lhes atribui, o historiador se deixa guiar por razões que não tem nada a ver com a opinião de então, porque esta opinião não existe mais; não somos obrigados a levá-la em conta, não se tem medo que ela venha a se chocar, com um desmentido. Tanto isso é verdade que ele não pode realizar sua obra senão com a condição de se colocar deliberadamente fora do tempo vivido pelos grupos que assistiram aos acontecimentos, que com eles tiveram contato mais ou menos direto, e que deles podem se lembrar (HALBWACHS, 2004, p.114).

Para Le Goff (2003, p.29), historiador pertencente à Escola dos *Annales* na qual dirigiu os estudos ligados à “Nova História”, as duas constituem tipos distintos de história: “a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado”. Le Goff (2003, p.47) entende que o historiador “deve respeitar o tempo que, sob diversas formas, é a condição da história e que deve fazer corresponder seus quadros de explicação cronológica à duração do vivido”. Aceita com prestígio na literatura e nas artes, o historiador vê o anacronismo na história, no entanto, com certa desconfiança, porém, mais adiante o mesmo autor indica que a memória é criação do presente (LE GOFF, 2003, p.51), o que já supõe anacronismo.

Halbwachs (2004, p.75-76) compartilha dessa noção de lembrança como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente”, preparada por outras reconstruções em épocas anteriores, “de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. Ao colocar em questão a participação da imaginação na reconstrução de nosso passado, Halbwachs analisa que o que ocorre não é um simples preenchimento das lacunas da memória pela imaginação no interior do indivíduo, mas uma busca na sociedade, no exterior, por essas indicações: “Não esquecemos nada, porém, esta proposição pode ser entendida em sentidos diferentes” (HALBWACHS, 2004, p.81). Se no horizonte delineia-se um desejo de uma memória integral, como em vários autores contemporâneos seus, é a Bergson que ele dirige uma crítica para demonstrar uma dessas interpretações refutáveis:

Para Bergson, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completas em nosso espírito (na parte inconsciente de nosso espírito) como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir, ainda que não os abrissemos mais. Para nós, ao contrário, não subsistem em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nos representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória (HALBWACHS, 2004, p.81).

Também o *tempo* é definido não mais como percepção apenas interior, mas também coletiva, considerando os encadeamentos da natureza e dos organismos, as durações e as divisões do tempo resultantes de convenções e costumes, pois exprimem a ordem das etapas da vida social. Do ponto de vista bergsoniano, a noção de um tempo universal, que envolve todas as existências, todas as séries sucessivas de fenômenos, traduzir-se-ia por uma série descontínua de momentos. Cada um deles corresponderia a uma relação estabelecida entre vários pensamentos individuais, que dela tomariam consciência simultaneamente quando se encontrassem.

Para Halbwachs (2004, p.105), além de improvável e muito abstrata, essa ideia na qual consiste a *simultaneidade* faz-nos entender o tempo como uma criação artificial obtida somente das durações individuais, ignorando o *espaço* e os objetos exteriores. No *tempo coletivo* haveria o mesmo número de durações e indivíduos, enquanto na duração individual, haveria um tempo abstrato que compreenderia todas as durações. As divisões traçadas de várias durações individuais se cruzam e não se confundem com os estados simultâneos.

Halbwachs pontua ainda a relação da memória coletiva com o *espaço*, o poder do *quadro espacial* sobre um grupo. O autor retira do *tempo* seu privilégio de dado imediato da consciência, e passa a analisar, junto à nova sociologia, fatos humanos, responder às perguntas reais do homem vivo em seu meio social, no lugar de problemas abstratos que até então eram investigados. O espaço aqui pode ser entendido tanto como os materiais, objetos da vida cotidiana, seu meio próximo, como também de extensões maiores nas quais os grupos se fixam, como a cidade. Baseado em Auguste Comte, o autor reafirma que o equilíbrio mental em boa parte se deve ao fato de que os objetos materiais com os quais estamos em contato diário mudam pouco, e nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade. Assim, ele analisa que mesmo fora de casos patológicos, antes de nos adaptarmos a um novo entorno material, atravessamos um período de incerteza, tomados por uma sensação de perda de nossa personalidade.

Em oposição aos pensadores da memória primordialmente pessoal, e assumindo uma posição bastante radical, para Halbwachs, como vimos, a memória interior necessita da exterior, mas o mesmo não ocorre se invertermos o sentido. Em sua análise em relação ao espaço, o mesmo pode ser observado. Já vimos que para Agostinho e Bergson, a imagem dos objetos fica armazenada à disposição da memória para nos fazer lembrar; em Halbwachs, por sua vez, é o espaço que nos leva à lembrança. Movimento, portanto, do exterior ao interior:

Assim não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito. E não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço [...] que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 2004, p.150)

Porém, colocar em dicotomia uma memória em relação ao *espaço* e uma memória em relação ao *tempo*, sobretudo hoje, certamente não é eficaz. Irredutível em aceitar o trabalho da memória individual na memória coletiva, Halbwachs parece ignorar o que o próprio meio demonstrava: embora as massas se orientassem pela “lavagem cerebral” praticada pela propaganda partidária levando-o a pensar na impossibilidade da autonomia subjetiva dos indivíduos na construção de suas memórias, ao mesmo tempo, a ascensão de regimes totalitários se deu através da figura singular do ditador no comando da memória coletiva. A confusão se dá, sobretudo, quando se considera a questão da memória traumática, uma vez que o trauma pode ser apenas individual e pode operar também em coletividades. Até a intervenção do psicanalista na transferência do trauma, na retirada dos obstáculos à rememoração, já prescinde de um terceiro intervindo em algo muito particular do analisando.

Igualmente, a influência da memória coletiva sobre a individual é inegável: como Levi observa quanto às testemunhas que restam e aceitam testemunhar “dispõem de lembranças cada vez mais desfocadas e estilizadas; frequentemente, sem que o saibam, lembranças influenciadas por notícias alheias” (LEVI, 1991. p. 6 *apud* DANZIGER, 2003, p.73-74). O mesmo se dá com a “segunda geração”, dos filhos daqueles que vivenciaram a guerra, que muitas vezes herdaram o trauma. As esferas privada e pública se enlaçam nos programas de exposições dos museus históricos, onde também se tenta recuperar as vidas danificadas, dos membros das famílias que foram destruídas pela guerra (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.12). Nas comemorações vemos que tanto o Estado quanto as minorias “costuram sua identidade a partir de questões privadas que se tornam públicas na medida em que estabelecem uma ponte entre as suas narrativas e a da ‘nação’” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.10). Portanto, a memória não é primordialmente pessoal nem coletiva, mas, pressupõe trocas recíprocas.

Mas, de acordo com Halbwachs (2004, p. 166-167), o espaço traria à memória ainda acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros, e é por seu lugar num conjunto que os outros se definem: “Assim, cada sociedade recorta o espaço a seu modo, mas por sua vez para todas, ou seguindo sempre as mesmas linhas, de modo a constituir um quadro fixo onde encerra e localiza suas lembranças...” De modo geral, todo grupo atribui

lugares e é desses que se guarda ou se forma memória, esses lugares são exemplificados pelo retorno a uma escola, uma cidade, a igreja com seus vários símbolos, etc.

Não é certo então, que para lembrar-se seja necessário se transportar em pensamento para fora do espaço, pois pelo contrário é somente a imagem do espaço que, em razão de sua estabilidade, dá-nos a ilusão de não mudar através do tempo e de encontrar o passado no presente; mas é assim que podemos definir a memória; e o espaço só é suficientemente estável para poder durar sem envelhecer, nem perder nenhuma de suas partes. (HALBWACHS, 2004, p.167, grifo nosso)

Memórias individuais e coletivas têm nos lugares uma referência importante para sua construção, no entanto, entendemos que o espaço *não é a condição única* de sua preservação, pois do contrário, povos nômades não teriam memória, nem os contemporâneos que têm por costume mudar-se de cidades ou até de países com bastante frequência. Nem por isso suas memórias são apagadas, ainda que eles nunca mais retornem a tais lugares e nem carreguem consigo seus objetos. Além disso, esta estabilidade do espaço é improvável, os espaços sempre se modificam. Mesmo se pensarmos em sua época, veremos que a paisagem geopolítica também se modificou com a Primeira Guerra, sobre a qual ele poderia ter observado no livro. Mesmo em imagem, mesmo em guerras, mesmo sem guerras. Quantas cidades não modificam suas paisagens seja pela destruição ou pela construção?

A expressão *memória coletiva* é utilizada nos discursos sobre a cidade, como em *Architettura della Città* (1966), de Aldo Rossi, que conferia particular destaque ao trabalho de Halbwachs, que lhe permitiu elaborar a ideia da cidade como “locus da memória coletiva”. Mas é difícil compreender nossas grandes cidades contemporâneas como “locus da memória”: cabe concordar com Huyssen sobre a impossibilidade do conceito de “memória coletiva” aplicado às “cidades desierarquizadas, sem centro nem margens, onde estamos sempre a caminho, sempre de passagem, num espaço indiferenciado, em um percurso sem marcos ou monumentos significativos” (DANZIGER, 2003, p.74).

Mais uma vez, o conceito que informa que a memória é somente construída pelos fatores externos se vê destruída se aplicada à cidade contemporânea. Se o centro da cidade, diria Roland Barthes (2007, p. 45-46), era “sempre *pleno*: lugar marcado”, onde “se reúnem e se condensam os valores da civilização”¹⁷ adquiridos com os diversos grupos, o que dizer das atuais cidades sem centro ou “centros vazios”? Em Tóquio, explica Barthes, o centro gira literalmente em torno do “lugar proibido e indiferente”, do “‘nada’ sagrado” que é a habitação

¹⁷ Como a maioria das cidades ocidentais são concêntricas, em seu centro se encontra de tudo: “a espiritualidade (com as igrejas), o poder (com os escritórios), o dinheiro (com os bancos), a mercadoria (com as grandes lojas), a fala (com as ágoras: cafés e passeios); ir ao centro é encontrar a 'verdade' social, é participar da soberba da 'realidade'”. (BARTHES, 2007, p.46)

do imperador; há ainda cidades quadrangulares, reticulares, como Los Angeles; e eu chamo a atenção para Berlim, que tem no muro – que a dividiu de 1961 a 1989 na Guerra Fria – a demarcação concreta de uma cidade já dividida politicamente desde a década de 1920. Torna-se assim. cidade com dois lados, dois centros. Ao se deparar com a ausência de centro os valores então se dissipam? Se a estabilidade é condição da memória (e, por conseguinte, da identidade dos grupos sociais), onde se reúnem “todos os valores” da cidade sem um centro, local onde deveriam concentrar-se? O indivíduo se adapta às novas realidades e a perda da tradição talvez não seja mais tão incômoda quanto no início do século.

Quando escreveu *A Memória coletiva*, “o contexto de Halbwachs é também a dissolução da memória, das tradições políticas às quais se ligava” (DANZIGER, 2003, p.73), notadamente do Socialismo, do qual foi entusiasta. No mundo de hoje o conceito de *memória coletiva*, conforme criado na década de 1920 por Halbwachs, já nos soa inapropriado sob vários aspectos:

Após a *Shoah* não se dissolveram, no mundo ocidental, de modo ainda mais radical do que no primeiro pós-guerra, as instituições formadoras, tais como a família, a classe social, os grupos religiosos, todas as instâncias, enfim, de convivência e referência do indivíduo, noções sobre as quais se funda o conceito de memória coletiva? (DANZIGER, 2003, p.72)

O exemplo de mudanças em nossas megalópoles já demonstra essa dissolução, mas acrescentamos aqui o que havíamos reservado a respeito da memória nos objetos, dos *quadros espaciais* do qual falava Halbwachs: entendemos hoje, com a perda das tradições, igualmente muda a relação com os objetos, cada dia mais descartáveis pela sociedade capitalista. Há quem diga ver em “países desenvolvidos” como o Japão coisas das mais diversas descartadas nas lixeiras ainda em bom estado de conservação. É até um fato interessante que na mesma “cultura de memória” percam-se as tradições e a relação com os objetos. A “obsessão contemporânea pela memória” (HUYSSSEN, 2000, p.19) nem sempre encontra um aliado nos objetos em geral, embora às vezes se valha da moda retrô e utensílios retrô, o que lhe agrega valor, sobretudo financeiro. Quando pensamos na relação com os objetos exposta em *Experiência e Pobreza*, de Benjamin, suas proposições nos parecem hoje tão improváveis e, ao mesmo tempo, seus alertas proféticos. Dentre os contemporâneos, Huyssen (1995, p. 6) nos chama atenção para a relação diferente que se dá com o *novo* no fim do século XX, não mais fetichizado como utopia, como era no início do século XX, como bem retratava Benjamin no ensaio mencionado.

Gérard Namer (*apud* DANZIGER, 2003, p.73) afirma que hoje o termo “memória coletiva” já foi “tão propagado que poucos consideram útil saber o que significa”. Dentre

aqueles que o repelem, Huyssen (2000, p.19) acredita que as “[...] velhas abordagens sociológicas da memória coletiva [...] não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento”. Porém, “mesmo considerando ultrapassada a abordagem sociológica de Halbwachs, é central nos textos de Huyssen o conceito de memória coletiva nem que seja para constatar sua fragilidade intrínseca e sua dissolução” (DANZIGER, 2007, p.73).

Mas, de qualquer forma, ao chamar a atenção para a questão do espaço, dos grupos sociais, bem como de expor exemplos da vida cotidiana, Halbwachs fez algo inédito na sociologia e contribuiu muito para o pensamento sobre a memória. Certamente, ao ver a experiência traumática da Primeira Guerra e a ascensão dos regimes fascistas, Halbwachs foi conduzido a estabelecer uma dicotomia rígida entre memória coletiva e individual. Além disso, morto na Segunda Guerra, vítima do controle estatal pela memória coletiva do qual ele mesmo chamara a atenção (também por isso perseguido) não vivenciou as mudanças ocorridas no pós-guerra, dentre elas a dissolução dos grupos sociais, que tornariam seus conceitos de *quadros sociais da memória* e *memória coletiva* em parte, obsoletos.

Diante da fragilidade das propostas fenomenológica de Husserl e da proposta sociológica de Halbwachs, a dualidade entre memória pessoal e memória coletiva foi posta em prova, pois, como vimos, não é apenas com hipótese da polaridade da memória coletiva e da individual que se pode entrar na questão da História, “mas com a de uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros” (RICŒUR, 2007, p.142). Assim, àquela pergunta, com a qual iniciamos esta seção, poderíamos dar uma resposta que escapa à dualidade que a fenomenologia e a sociologia impuseram, de forma a unir as duas alternativas. Esse traço contemporâneo da troca do *ou* pelo *e*, a que Ricœur adere ao deslocar o problema para a *atribuição* da memória, agora aberta à totalidade das pessoas gramaticais, já apresenta um quadro de confrontação com aquelas duas teses opostas.

Há um preconceito idealista na fenomenologia, e um preconceito positivista na sociologia, contudo, Ricœur (2007, p.136) identifica aspectos em que na linguagem, as duas teses opostas se entrecruzam¹⁸. Embora a tradição antiga da reflexividade se oponha a uma tradição mais recente de objetividade, a qual opõe, conseqüentemente, memória individual e coletiva, “contudo, elas não se opõem no mesmo plano, mas em universos de discursos que se tornaram alheios um ao outro” (RICŒUR, 2007, p. 106).

¹⁸ O emprego de possessivos como “meu”, “o meu” e suas formas no plural, são uma possessão privativa da lembrança que constitui um modelo de minhadade para todos os fenômenos psíquicos, herdado da retórica das *Confissões* de Agostinho (RICŒUR, 2007, p.136).

Não é possível, portanto, nem à sociologia da memória coletiva nem à fenomenologia da memória individual refutar completamente a tese adversa. O que podemos perceber é que na associação da memória pessoal à coletiva, inscritas na historicidade social do tempo vivido, origina-se a formação da *memória comum*, a identidade de ambos. É a formação da memória de cada um com a de todos. Caberá à filosofia da história lançar um olhar sobre as relações externas entre memória e história quanto sobre suas relações entre memória individual e memória coletiva. A historiografia articula seu discurso com a fenomenologia da memória, e mais tarde, com a memória coletiva, que passa a tratar a última como um dos objetos do conhecimento histórico, como pode ser percebido na postura de Le Goff. A arte e a literatura também se interessaram por essa relação, nos legando belos trabalhos. Na contemporaneidade, assumir a *memória coletiva* (termo que utilizaremos, considerando que ele não pode mais ser entendido apenas pela perspectiva de Halbwachs, como vimos) de sua geração, bem como articular a própria memória com aquela herdada, tem sido uma das questões exploradas pela arte.

1.3 O “mal de arquivo”: o mal do século

Embora vivamos desde os anos de 1980 em uma cultura de memória, é o século XIX que dá um salto em relação aos séculos precedentes no que diz respeito ao seu acúmulo. “A memória coletiva tomou, no século XIX, um volume tal que se tornou impossível pedir à memória individual que recebesse o conteúdo das bibliotecas” (LEROI-GOURHAN, 1964-1965, p.72 *apud* LE GOFF, 2003, p. 461). Porém, essa memória se organizaria efetivamente, através de cadernos de notas, catálogos e fichas, apenas no início do século XX. A organização e classificação com um caráter totalizante é a tarefa-síntese da modernidade através de instituições que colecionam, conservam, organizam e classificam todo tipo de coisa e até pessoas. A este fenômeno, Derrida (2001, p. 118) denominou “mal de arquivo”.

O filósofo francês se esquivava de tentar conceituar a palavra *arquivo*, pois, para ele, não existe um “conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra” (DERRIDA, 2001, p.43) e por considerar que hoje nada é “mais perturbante e perturbador que o conceito arquivado nesta palavra arquivo” (DERRIDA, 2001, p.118). Embora insista nessa impossibilidade de conceituá-la, nos indica várias pistas ao longo do livro *Mal de Arquivo* (2001). Dentre elas, podemos destacar que “[...] a estrutura do arquivo é

espectral. Ela o é *a priori* nem ausente nem presente ‘em carne e osso’, nem visível nem invisível [...]” (DERRIDA, 2001, p. 110). Para o mesmo autor, o motivo espectral põe em cena uma fissão disseminante que afeta o princípio arcôntico, o conceito de arquivo e o conceito em geral:

Arkhe, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p.11).

Os *documentos* e os *monumentos* são dois tipos de *suportes* da história e da memória coletiva (fatores externos que nos lembram algo sem que sejam os causadores de determinada lembrança em nós). Ambos constituem matéria de escolha efetuada pelos historiadores, mais do que um conjunto daquilo que existiu do passado, portanto, espécies de lembranças provocadas. No início do século XX o documento torna-se fundamento do fato histórico: “o termo latino *documentum*, derivado de *docere*, ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo” (LE GOFF, 2003, p. 526).

Os fundadores da revista *Annales* defendiam que “a história faz-se com documentos escritos [...], mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos quando não existem” (FEBVRE, 1953, p. 428, *apud* LE GOFF, 2003, p. 530). Assim a palavra *documento* é adotada no sentido mais amplo: descrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira. Outros rastros, vestígios do passado, dependem igualmente da observação histórica: “cacos, ferramentas, moedas, imagens pintadas ou esculpidas, mobiliário, objetos funerários, restos de moradias, etc.” como observou Ricœur (2007, p.181), que chega a considerá-los “testemunhos não-escritos”.

O arquivo também é mostrado em seu campo ampliado e atualizado quando Derrida (2001, p. 40) abrange as inscrições exteriores ou em um corpo ¹⁹, e ao questioná-lo numa sociedade que cria constantemente novos meios de comunicação. Ricœur (2007, p.177), baseado em Michel de Certeau, destaca o arquivo ao tentar defini-lo como *um lugar social*, mais que apenas um lugar físico que abriga o destino do rastro documental.

¹⁹ O “tema do arquivo singular chamado ‘circuncisão’” (DERRIDA, 2001, p.57) é amplamente repetido em *Mal de Arquivo*, sobretudo no capítulo *Anteproposta*, referindo-se à circuncisão de Freud, como uma herança das tradições judaicas: “a escritura, o rastro, a inscrição sobre um suporte exterior ou sobre o corpo chamado próprio, como, por exemplo, e para mim este não é um exemplo qualquer, este arquivo singular e imemorável que chamamos circuncisão [...]” (DERRIDA, 2001, p.40). A “impressão freudiana” do subtítulo de *Mal de Arquivo* faz referência a essa circuncisão e à sua metáfora equivalente, da capa nova, uma “pele nova” (p.45), que uma Bíblia presenteada por Freud ao pai adquire quando o mesmo lhe devolve anos mais tarde.

O alargamento do termo *documento* foi apenas uma etapa que levou à “*revolução documental*”²⁰ que se produziu a partir dos anos de 1960. Uma outra etapa ocorreu com os desenvolvimentos, sobretudo a partir de 1950, da memória eletrônica, dos bancos de dados e da utilização dos computadores nos domínios das ciências sociais, caracterizando o que é também uma verdadeira “*revolução da memória*” (LE GOFF, 2003, p. 462).

A cibernética parece dotar o indivíduo contemporâneo de novo ânimo em seu utópico desejo de tudo lembrar: todas as nossas bases de informação estão se digitalizando (livros, jornais, contas, recibos, cartas, fotografias) e os novos dispositivos de memória digital são capazes de armazenar um número tão grande de arquivos em dispositivos cada vez menores, que parecem “[...] ilimitados. Mas, no desejo de memória, esses dispositivos parecem facilitar, paradoxalmente, uma “cultura de amnésia” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 311). Como exemplos, ninguém hoje lembra números de telefone se é possível armazená-los em um pequeno aparelho móvel de discagem automática ou, diante do excesso de notícias nos jornais, diariamente, só nos lembramos daquelas que nossa memória seleciona com diversas influências. O “arquivista maluco” também é favorecido pelas novas câmeras digitais, presentes em inúmeros dispositivos portáteis e pode manifestar sua necessidade de registrar tudo em imagens. O fato é que o indivíduo contemporâneo não exercita mais a sua memória diariamente, há a máquina que o faça por ele, assim na revolução documental podemos situar uma outra era: da “memória automática” (LE GOFF, 2003, p. 462).

No âmbito do público e do privado, Derrida analisa que o correio eletrônico, o *e-mail*, como índice, está a transformar todo o espaço público e privado da humanidade e, portanto, o limite entre o privado, o segredo (privado ou público) e o público ou o fenomenal, porque instantaneamente pode afetar o direito de propriedade, o direito de publicar e reproduzir²¹. Constatando essa mudança em seu tempo, o filósofo observa: “[...] não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente” (DERRIDA, 2001, p. 31).

Certamente ao esbarrar com os novos dispositivos de memória eletrônica, o indivíduo se depara com a construção de sua própria memória e de sua identidade. Quando nos atentamos às novíssimas questões da tecnologia, nesse fenômeno denominado por

²⁰ Cf. GLÉNISSON, 1977 *apud* LE GOFF, 2003, p.531.

²¹ Quando falava do *e-mail*, Derrida já previa essa mudança de comportamento quanto à privacidade ou publicação dos arquivos pessoais. Quando foi publicado em 1995, *Mal d'archive*, pela editora *Galilée*, a *Internet* ainda não passava pela “febre” dos *blogs* (estimavam-se menos de cinquenta em 1999) e das *redes sociais* (que tem seus primórdios em 2003), locais onde fica mais explícita a questão dos arquivos antes privados nos álbuns de família, hoje tornados instantaneamente públicos.

Seligmann-Silva (2008, p.7) de “*super-aceleração*”, “constatamos uma espécie de perda de determinados referenciais espaço/temporais. [...] Não reconhecemos mais as inscrições do passado”. Para o autor, são “esses deslocamentos e essas acelerações que colocam essa memória em estado de fluxo”. Diante da questão do arquivo na cultura do século XX, ele ressalta assim a dificuldade diante do novo e o papel da memória na construção da identidade:

O discurso da memória do arquivo, que se desenvolve no final do século XX, é uma espécie de resposta à nossa sensação de fluidez da tradição e das ancoragens da memória. Existe hoje uma espécie de narrativa de resistência, truncada, mas que se dá. Ela, que está presente com recorrência na literatura, no cinema e nas artes em geral, tem a ver com a construção da identidade – e com a dificuldade em construí-la – numa era de aceleração. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 8)

É, muitas vezes com dificuldade, que gerações mais antigas observam certas mudanças tecnológicas. No caso da fotografia, é possível observarmos até certo saudosismo em relação às câmeras analógicas, e todo o processo temporal diferente das atuais instantâneas, que nem mesmo exigem revelação ou impressão para serem visualizadas. Assim como muitas pessoas que não abrem mão de abrir seu jornal impresso, tateá-lo, quase um ritual; o mesmo acontece em relação aos defensores do livro tradicional. Talvez por isso a utilização na arte de certos dispositivos ou objetos antigos ou obsoletos, muitas vezes relacionados a uma morosidade do passar do tempo, infiram imediatamente nos espectadores da obra uma relação com a temática da memória, quando não, de uma identificação com sua memória pessoal.

Se memória eletrônica veio a facilitar e engrandecer a memória em auxílio à história, contudo, como as outras formas de memória automática aparecidas na história, a memória eletrônica não passa de um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano (LE GOFF, 2003, p.463). Essa revolução, ao mesmo tempo *qualitativa* e *quantitativa*, acontece devido ao deslocamento do interesse apenas pela história dos acontecimentos e dos heróis, para o lugar dos pequenos na história, história de todos os homens, das “massas dormentes”, inaugurando a *era da documentação de massa*.

A preocupação com a qualidade em vista da quantidade de meios consultáveis mostra que “no século XIX ao princípio era o documento; hoje, ao princípio é o dado” (LE GOFF, 2003, p. 532), fato que muda a consciência historiográfica. A *revolução documental* tende a promover uma nova unidade de informação em lugar do fato que conduz ao acontecimento e à história linear, “ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua” (LE GOFF, 2003, p. 532), caracterizando um tempo heterogêneo (compartilhado

por Bergson ou Benjamin). Uma definição dessa *revolução documental* foi apontada por Michel Foucault junto com uma nova tarefa do historiador:

A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a “memorizar” os *monumentos* do passado, a transformá-los em *documentos* e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto. (FOUCAULT, 1969, p.13-14, *apud* LE GOFF, 2003, p. 536, grifos do autor)

O trabalho nos arquivos têm a reputação de embasar e dar objetividade aos estudos dos historiadores, o *testemunho* oral– tanto recolhido pelo historiador profissional quanto perante o tribunal – funciona também como *prova*. Ele presta assistência ao orador ou ao historiador que o invoca. A elevação do testemunho à condição de prova documental marcará esse tempo forte da inversão na relação de assistência que o escrito exerce em relação a essa memória de apoio, pois é também considerado rastro do passado no presente, e no movimento de compreensão de um pelo outro (RICŒUR, 2007, p.179). O *frenesi documental* apoderou-se da época causando o olhar desconfiado de certos pensadores como Pierre Nora (*apud* RICŒUR, 2007, p.179): “Arquivem, Arquivem, sempre sobrá algo!”

Sem dúvidas, a história quantitativa encontra no vasto número de documentos arquivados material para confrontá-los, em um novo ânimo da busca pela veracidade dos fatos, quando o arquivo vira *prova documental*. Ao remontarmos ao nascimento dos arquivos, é mesmo na jurisdição que vemos surgir a necessidade de serem guardados os documentos que diziam a lei: “eles evocavam a lei e convocavam à lei” (DERRIDA, 2001, p. 13). Foi por uma “obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público [...]” (DERRIDA, 2001, p. 13).

Derrida (2001, p. 31) ressaltou que a técnica de arquivamento da impressão se configura em “antecipação do futuro” e “[...] como garantia. O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro”. Mais adiante, a propósito das novas teorias do arquivo da psicanálise freudiana, diante da *impressão* da impossibilidade do conceito da palavra *arquivo*, ao menos “segundo uma modalidade temporal histórica dominada pelo presente ou pelo passado” (DERRIDA, 2001, p.47), o filósofo nos dá novas pistas a respeito do conceito de arquivo, ligadas à temporalidade:

[...] as condições de arquivamento implicam todas as tensões, contradições ou aporias [...], especialmente aquelas que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registro do passado, o conceito de arquivo não pode evitar conter em si mesmo, como todo e qualquer conceito, um certo peso de impensado. [...] Envolve a história do conceito, articula o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir, em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa. (DERRIDA, 2001, p. 44-45)

Muito embora a palavra e a noção de arquivo pareçam, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição, “mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 47- 48), ou, em um termo que ele prefere, de um por-*vir*²². Se o arquivo e a memória são uma repetição, somos tentados a associar essa repetição a um passado, “mas aqui trata-se do futuro e do arquivo como experiência irreduzível do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88). O trabalho do historiador nos arquivos então, se torna a sua garantia mais segura. Segundo Ricœur (2007, p.156), com o qual não podemos discordar, “é bom que assim seja, ao menos para desarmar os negacionistas dos grandes crimes, que devem encontrar sua derrota nos arquivos”; porém, como ele mesmo observa, também surgirão razões fortes para duvidar “[...] nos estágios seguintes da operação historiográfica para não comemorar a vitória sobre o arbitrário que faz a glória do trabalho nos arquivos”.

Esta grande desconfiança quanto aos arquivos ressurgiu no século XX com os *testemunhos*. O confronto entre os tipos de documentação é um dos principais recursos. Memórias literárias daqueles que sobreviveram à *Shoah* suscitam uma *crise do testemunho*, tendo em vista que foram escritos na dor de experiências extremas e cujo arquivamento é por isso questionado, e parece até inapropriado, pois feriria, entre outros, o princípio judaico de contar as experiências vividas para as gerações que sucedem. “Assim é antecipado um problema que só encontrará sua plena expressão no fim do percurso das operações historiográficas, o da representação historiadora e de seus limites” (RICŒUR, 2007, p. 187). Crise da representação sofrida não só pela historiografia, mas também no campo literário e artístico. A dificuldade de comunicação ocorre principalmente porque a testemunha foi vítima da situação extrema da *Shoah*, da qual nós, enquanto receptores, também dificilmente alcançaremos toda a potência dessa linguagem. Levi (1994 *apud* RICŒUR, 2007, p. 187) se

²² A questão do arquivo como “penhor do futuro” é ainda reafirmada em vários outros pontos de *Mal de Arquivo*: “[...] a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca” (DERRIDA, 2001, p. 50-51).

questionava quanto a como “contar sua própria morte”. Trata-se do duplo movimento de “lutar contra a incredulidade e a vontade de esquecer” (RICŒUR, 2007, p. 187).

Se, contudo, no século XX o *testemunho* reaviva essa noção de veracidade documental, a questão não é nova: remonta à Lorenzo Valla o nascimento da crítica histórica (RICŒUR, 2007, p.182; LE GOFF, 2003, p.533), no seu tratado *De falso credito et ementita Constantini donatione declamatio* (1440), que demonstra que “a famosa doação de Constantino, com a qual o imperador teria feito doação ao papa do Estado pontifício, é falsa” (LE GOFF, 2003, p.533). Na Idade Média eram fabricados falsos diplomas, falsas cartas, falsos textos canônicos, e só a partir do século XII a Igreja e a cúria romana empreendem uma luta contra os falsos e os falsários.

Ao questionarmos a confiabilidade dos documentos ou dos arquivos, não é a um tipo específico de falsário que podemos nos remeter, pois há também as manipulações invisíveis contidas nas classificações privilegiadas da topologia que reúne, separa, ordena, identifica, institucionaliza e limita o privado e o público. Como Derrida (2001, p. 13) mostra, “no cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível”. Todas as razões nos remetem a esta *topo-nomologia*, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal, tanto para se abrigar e como também para se dissimular.

Através do domínio do arquivo, o poder político controla a memória coletiva, por sua vez, a participação e o acesso do povo a esses arquivos medem a democracia de um Estado. A falta destes corresponde igualmente a uma ofensa à democracia. Ao passar pela escolha do historiador – pela sua posição social e sua época – o documento torna-se o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (LE GOFF, 2003, p. 538). Adiante o historiador Le Goff completa:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática, porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 2003, p.538)

É nesse sentido que o documento se configura como meio social, devendo ser estudado numa perspectiva econômica, jurídica, política, cultural, e enquanto instrumento de poder. Assim, aquele que procura por uma história total deve repensar a noção de documento, estar ciente de que faz também uma intervenção ao escolhê-los dentre outros dados do passado. Faz-se necessário observar, portanto, as lacunas da história, pois se os documentos fazem às vezes de memória, é necessário lembrar que a ausência deles, se a história somente for baseada em documentos, faz precisamente o papel do esquecimento, corrobora com uma memória manipulada:

Faço notar também que a reflexão histórica se aplica hoje à ausência de documentos, aos silêncios da história. [...] Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco da história. Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio e fazer a história a partir dos documentos e da ausência de documentos. (LE GOFF, 2003, p.109)

Derrida (2001, p.32) demonstra em *Mal de arquivo* o desejo de memória através tanto do arquivo institucional como do pessoal. O *mal de arquivo* – ou “pulsão de conservação” ou “pulsão de arquivo” – não existiria sem a ameaça de um esquecimento além do recalçamento, sem a ameaça desta “pulsão de morte”²³, de agressão ou de destruição. Esta ameaça é infinita, e varre as condições espaço-temporais da conservação. Ela é uma espécie de abuso, que abre a dimensão ético-política do problema, “o mal de arquivo toca o mal radical”.

O filósofo francês refere-se aos desastres do fim do milênio como os “*arquivos do mal*: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’” (DERRIDA, 2001, p. 7, grifo do autor), enfim, meio eficaz de tratamento refinado de manipulações privadas ou secretas. O termo é semelhante ao que Le Goff (2003, p.525) designou por documento/monumento. Derrida (2001, p.117) nos fala ainda de uma *perturbação de arquivo*, que deriva de um mal de arquivo e implica precisamente aquilo que “turva a visão, o que impede o ver e o saber”; ela é também a “perturbação dos segredos dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade e o Estado”, ou, entre uma intimidade ainda mais privada, entre si e si.

²³ Por vezes a “pulsão de morte”, termo caro à psicanálise, designa também o mal de arquivo, com o qual se confunde e é dependente ao mesmo tempo: “Por um lado, o arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, isto é, também pela finitude e pela expropriação originárias. Mas, além da finitude como limite, há, dizíamos antes, este movimento propriamente *in-finito* de destruição radical sem o qual não surgiria nenhum desejo nem mal de arquivo” (DERRIDA, 2001, p.122).

É certamente retirando do arquivo o *lugar* da história, que Le Goff, em alusão à Pierre Nora, afirma ser preciso olhar para os *lugares da memória* coletiva: lugares topográficos (museus, arquivos, bibliotecas), lugares monumentais (cemitérios, arquiteturas), lugares simbólicos (comemorações, peregrinações, aniversários, emblemas); lugares funcionais (manuais, autobiografias, associações). Mas também chama atenção para o que ele chama “verdadeiros lugares da história, aqueles onde se devem procurar não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva [...]” (LE GOFF, 2003, p.467), em função dos diferentes usos que fazem da memória, os documentos e monumentos. Antecipamos nesta seção a questão da manipulação da memória (neste caso dos arquivos), assunto da próxima seção, na qual trataremos melhor de outros abusos de memória e de esquecimento.

1.4 Memória, esquecimento e seus abusos

Os trabalhos de sociólogos, filósofos, artistas e críticos literários tiveram no século XX um considerável impacto sobre as novas concepções do tempo que a ciência histórica acolheu: dentre outras, as noções de duração ou tempo vivido, a ideia da multiplicidade dos tempos sociais além da aplicação dos dados da experiência individual e coletiva. Após a Segunda Guerra tornou-se muito explícita a exploração do *consciente coletivo* e veio à tona a necessidade de se repensar a história, ou melhor, de enfim validar a nova história que já vinha sendo fortemente reivindicada. Assim, a nova história, 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 [...]” (LE GOFF, 2003, p.467). Mas, sem dúvidas, o principal eixo de rotação do século passado foi e tem sido ainda hoje a *Shoah*, em torno da qual há uma assimilação problemática por outras narrativas como as do terrorismo de estado na América Latina.

Desta forma, a oposição rígida outrora imposta entre passado e presente se desfez, com a sobriedade de que o historiador está submetido ao tempo em que vive. A história como domínio do presente, como bem sugeriu Benedetto Croce (1938, p. 5 *apud* LE GOFF, 2003, p.18) ao constatar que “toda a história” é “história contemporânea”, gerou um ceticismo a respeito da possibilidade de se conhecer precisamente o passado, como a um esforço por eliminar referências ao presente.

Tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente. Compete ao historiador fazer um estudo “objetivo” do passado sob sua dupla forma. (LE GOFF, 2003, p.51)

Na atual renovação da ciência histórica essa nova concepção do tempo histórico desempenha um papel importante, ciente da defasagem do termo *progresso* linear, contínuo, irreversível (surgido no Iluminismo, e que triunfou na virada do século XIX para o XX), que fracassa junto com o marxismo, os horrores do stalinismo, do fascismo e do nazismo, a bomba atômica, além do reconhecimento de culturas diversas. Como observa Le Goff (2003, p.15), “a história seria feita segundo ritmos diferentes e a tarefa do historiador seria, primordialmente, reconhecer tais ritmos”, o que mostra que a história acolheria a noção de heterogeneidade do tempo que Bergson, Benjamin e Halbwachs demonstraram. O mais importante passaria a ser, portanto, baseado nas memórias coletivas, “o nível mais profundo das realidades que mudam devagar [...]” (LE GOFF, 2003, p.15). Assim desenvolve-se, a “história da história”, sob a influência dessas concepções de tempo histórico, uma nova forma de historiografia “que, de fato é, na maioria das vezes, o estudo da manipulação pela memória coletiva de um fenômeno histórico que só a história tradicional tinha até então estudado” (LE GOFF, 2003, p.468).

A ideia de que “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (RICŒUR, 2007, p. 71) designa que a memória é de fato negociada, que nos remete à “função social do passado”, no termo de Hobsbawm (*apud* LE GOFF, 2003, p. 26). Essa interação entre passado e presente também foi caracterizada como “função social da história” (FEBVRE, 1949, *apud* LE GOFF, 2003, p.26).

Se o exercício da memória é o seu *uso*, isso pressupõe também a possibilidade de seu *abuso*, que ameaça o alvo veritativo da memória. A sua vulnerabilidade reside na ausência da coisa lembrada e sua presença na forma de representação. Assim, cada época fabrica mentalmente a sua representação do passado histórico. Desta forma, se faz necessário ressaltarmos que a busca por uma *verdade* é uma ideia que cai em desuso pela história, uma vez reconhecido o poder do presente em modificar e reinterpretar o passado.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historiador se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

É preciso notar também que o esquecimento pode, paradoxalmente, estar tão confundido com a memória, que pode ser considerado uma de suas condições. Ricœur mostra que alguns tipos de abusos da memória são, por sua vez, também abusos de esquecimento. Tais abusos são fenômenos que envolvem não somente a memória coletiva como as complicações entre história e memória.

Pelo impedimento do acesso às memórias, dentre eles o esquecimento por apagamento dos rastros corticais, tem-se o que é denominado *memória impedida*. É no caminho da recordação que se encontram os obstáculos para o retorno da imagem. Tendo em vista que é um esquecimento de nível psicopatológico, é a psicanálise que melhor explica esses fenômenos. Uma de suas lições é que o *trauma* permanece inacessível, pois na compulsão de repetição, o acesso ao acontecimento traumático é impedido pelo esquecimento. No entanto, circunstâncias particulares, porções inteiras do passado esquecido podem voltar, atestando a tese do inesquecível, ou seja, a psicanálise acredita numa indestrutibilidade do passado vivenciado, tese com a qual a filosofia compartilha.

É entre os transtornos de psicopatologia da vida cotidiana e os transtornos atribuíveis a uma sociologia da ideologia que a historiografia tenta dar uma eficácia operatória a categorias emprestadas dessas duas disciplinas, tendo em vista que ela tenta localizar-se tanto entre psicologia da vida cotidiana quanto na escala da memória coletiva (como Halbwachs propôs). A história do tempo presente se valeria de testemunhas ainda vivas e do recolhimento de rastros documentais dos acontecimentos considerados.

Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...], nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-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 destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422)

Dizer que os “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores” parece um paradoxo, no entanto, é nesses períodos de silêncio, que, desde quando a nova história passa a considerá-los e questioná-los, através da inserção da memória coletiva em seus estudos, que foi possível perceber que a velha história negligenciou passagens importantes, que poderiam ter previsto algumas catástrofes. Benjamin, por exemplo, nas teses *Sobre o conceito da história*, de 1940, logo, em meio à Segunda Guerra, é enfático ao abordar um problema real de seu tempo sobre a necessidade da história exercer uma função, contra a

alienação²⁴. Textos corajosos como os de Benjamin e Halbwachs, não tiveram tanta repercussão em sua época quanto hoje, até pelo fato desses autores terem sido perseguidos e mortos durante a Segunda Guerra, e publicados postumamente no pós-guerra, como as teses *Sobre o conceito de história* e *A memória coletiva*, respectivamente. Se pensarmos na ascensão de partidos políticos ao poder inicialmente por meios democráticos se tornarem ditaduras, já é possível constatar a omissão do povo.

No nível da *memória obrigada*, comandada, tem seu paralelo e seu complemento nos *abusos de esquecimento* sob formas institucionais como a anistia. “A fronteira entre esquecimento e perdão é insidiosamente ultrapassada na medida em que essas duas disposições lidam com processos judiciais e com a imposição da pena” (RICŒUR, 2007, p. 459). A anistia põe fim a graves desordens políticas que afetam a paz civil, com o propósito de interromper a violência, de responder o desígnio de terapia social emergencial (ou terapia dos danos), mas não da verdade. “Mas a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido” (RICŒUR, 2007, p. 460). Trata-se de uma empreitada por *não esquecer de esquecer*, onde a cessação dos processos jurídicos equivale a apagar a memória em sua condição e fingir que nada aconteceu.

Quando *Les lieux de Mémoire*, de Pierre Nora foi publicado, há algo mais de vinte anos, tornou-se lugar comum na cultura contemporânea lidar com três categorias fundamentais relativas à memória: *lembrar, esquecer, comemorar*. Frequentemente o que se encontra no processo de domesticação da memória e de articulação das identidades sociais passou ou passa por sérias hesitações entre o perdoar e o esquecer, entre o vingar-se e o punir. Parece que as opções praticadas nas e pelas sociedades preferem assumir a tríade *lembrar-perdoar-comemorar*, mais do que a *lembrar-julgar-punir* ou *esquecer-recalcar-omitir*. (MARTINS, 2007, p. 37 grifo nosso).

Ao *direito de esquecimento* pode ser oposto o *dever de memória* se confrontada a problemática, respectivamente, do perdão e da culpabilidade. Mas, no contexto pós-Auschwitz, o imperativo de memória classifica o esquecimento como antiético. Após o imperativo categórico de Adorno, as memórias do mal vão se organizar de modo que não se repitam.

Outro *abuso de memória*, e no qual mais nos deteremos, encontra-se no nível em que a problemática da memória cruza a da identidade a ponto de com ela se confundir: a

²⁴ Benjamin (1994, p. 226) explica: “[...] perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”.

memória manipulada. Ela é mais afastada das camadas profundas de esquecimento, no entanto, aquela que se encontra mais espalhada entre um polo de passividade e de atividade.

O perigo à constituição das identidades tanto pessoais como coletivas se encontra no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada, que, por meio de intimidação, de sedução, do medo ou da lisonja se impõe por potências superiores. Essas celebrações impostas pelo Estado impõem a lembrança de determinados “heróis” ou datas como imperativo pedagógico da formação, consistência e durabilidade da comunidade, através de um pacto formado entre rememoração, memorização e comemoração que envolve indução comportamental, efeito moral da correção e da reparação sob o pretexto de que são fundamentais para sua coesão e identidade. A narrativa imposta se torna o instrumento privilegiado do poder na manipulação em seus discursos dominadores, dentre as quais há as fundadoras, as de glórias, e as de humilhação. O tempo social que determina o caráter memorável dos eventos, seja por demanda do Estado ou do povo, sempre será o presente. Eles contribuem para a construção da memória comum.

A memória, assim manipulada, implica em uma fragilidade da identidade, tanto pessoal como em nível coletivo, pois a memória se mobiliza constantemente a serviço dessa busca por identidade. Como bem orienta Le Goff (2003, p.470), “a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder”. Ele explica que as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que ainda estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, permitem-nos melhor compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, por se tratar ainda de uma identidade vulnerável, ainda em construção e legitimação.

Há entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas de memória, o fenômeno da *ideologia*. Resumidamente, o que a ideologia procura legitimar é a autoridade da ordem ou do poder na relação governantes e governados. Em seu interesse evidente em legitimar narrativas, o que frequentemente querem dizer com “memória coletiva” é que são histórias que ajudam a polir as credenciais culturais de sua reivindicação de poder (WINTER, 2006, p. 70). No plano mais profundo, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da *função narrativa*, mas ocorre frequentemente também quando o Estado se apropria de monumentos ou antimonumentos de origens diversas, como veremos mais adiante.

Ricœur (2007, p.94) nos indica que a relação difícil com a temporalidade é uma das causas da problemática envolvida nesse processo, em vista de ser impossível permanecer o mesmo através do tempo. Outra causa de fragilidade é o confronto com outrem, percebido

como uma ameaça à identidade própria. A terceira causa apontada é a herança da violência fundadora, já que Ricœur considera que não há comunidade histórica

[...] que não tenha nascido de uma relação, a qual se pode chamar original, com a guerra. O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário, legitimados, no limite, por sua própria antiguidade, por sua vetustez. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas. (RICŒUR, 2007, p. 95)

As palavras de Ricœur exprimem o mesmo que a famosa frase de Benjamin (1994, p.225), a qual diz que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. É assim que Benjamin (1994, p.225) analisa como o investigador historicista corrobora com essa fragilidade dos oprimidos, pois sempre se posiciona do lado dos vencedores, com quem “estabelece uma relação de empatia”. Em outras palavras: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1994, p.225). Por isso a defesa e utilização da velha história pelos regimes totalitários, no intento de legar à amnésia social todos aqueles que não se enquadravam nos padrões de raça, religião, política, ciência, estética, cultura e arte alinhados ao poder. A história contemporânea tem buscado corrigir esse erro a partir do aumento da democracia, pois o historiador hoje procura “[...] mais o lugar dos ‘pequenos’ na história, [...] no nível da vida cotidiana, e isso se impõe de diversas formas a todos os historiadores” (LE GOFF, 2003, p.51).

Ricœur (2007, p.455) observa que se estabelece certa cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semiativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma, por um querer-não-saber.

A falta excessiva de memória que ocorre nos meados do século XX pode ser classificada, de acordo Ricœur (2007, p.456), “como esquecimento passivo na medida em que pode aparecer como um déficit do trabalho de memória”. A fuga trata-se, portanto, de uma estratégia ambígua: tanto passiva quanto ativa, no sentido que a negligência de omitir-se é também atestadora desta narrativa. Esse “querer-não-saber” é da mesma linhagem que o esquecimento produtivo do qual Nietzsche recomendara como antídoto contra o historicismo. O homem, para ele, deveria ser como o “animal que necessita esquecer, no qual esquecer é uma força, uma forma de saúde forte”, contra sua “faculdade oposta”, que é a memória: “[...]”

apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” (NIETZSCHE, 1998, p.50 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 25).

O privilégio de memória pode ser visto como a nossa versão contemporânea do ataque de Nietzsche sobre a história arquivística, uma crítica talvez justificada por um aparato acadêmico da produção do conhecimento histórico por si só, mas muitas vezes têm dificuldade em manter seus elos vitais com a cultura circundante. A memória, acredita-se, irá preencher essa lacuna ²⁵ (HUYSSSEN, 1995, p.6, tradução nossa).

Em contrapartida, depois da Segunda Guerra, uma das demandas do povo é a *libertação* que pode ocorrer pelo conhecimento da história. Girolamo Arnaldi (1974, p.553 *apud* LE GOFF, 2003, p.145) retomando uma ideia de Croce, demonstrou sua confiança na “historiografia como meio de libertação do passado”, no fato de a “historiografia abrir o caminho para uma verdadeira libertação da história”. Sem partilhar de seu otimismo, Le Goff entende que cabe ao historiador transformar a história (*res gestae*) de fardo numa história *rerum gestarum* que faça do conhecimento do passado um instrumento de *libertação*; não como reivindicação de nenhum papel imperialista para o saber histórico, mas julga ser “indispensável o recurso à história, no conjunto das práticas do conhecimento humano e da consciência das sociedades [...]” (LE GOFF, 2003, p.145). O essencial passa a ser mais do que conhecer o passado, mas fazer uma ideia dele, da qual possamos nos servir como termo de comparação para compreender o presente:

[...] Alguns especialistas de ciências humanas reagem hoje contra esta eliminação do passado. O historiador Jean Chesneaux pôs a seguinte questão: fazemos *tabula rasa* do passado? Esta é a tentação de muitos revolucionários, ou de jovens preocupados em se libertar de todos os constrangimentos, incluindo o do passado. Jean Chesneaux não ignora a manipulação do passado feita pelas classes dominantes. E, por isso, pensa que os povos, em especial do Terceiro Mundo, deviam “libertar o passado”. Mas não podemos rejeitá-lo, temos é de colocá-lo a serviço das lutas sociais e nacionais: “Se o passado tem importância para as massas sociais, é num outro aspecto da vida social, quando se insere diretamente nas suas lutas” (1976). Esta integração do passado na luta revolucionária ou política estabelece uma confusão entre as duas atitudes que o historiador deve ter perante o passado, mas que deve manter distintas uma da outra: a sua atitude científica de homem do ofício e o seu compromisso político enquanto homem e cidadão (LE GOFF, 2003, p.227).

O embargo da memória, como insistiu Tzvetan Todorov, “não é especialidade dos regimes totalitários apenas; ele é o apanágio de todos os devotos da glória” (RICŒUR, 2007, p. 98). Dessa denúncia resulta o que ele adverte no ensaio *Les Abus de la mémoire* (Os abusos da memória) contra um “elogio incondicional da memória” (TODOROV, 1995, p.13 *apud*

²⁵ "The privileging of memory can be seen as our contemporary version of Nietzsche's attack on archival history, a perhaps justified critique of an academic apparatus producing historical knowledge for its own sake, but often having trouble maintaining its vital links with the surrounding culture. Memory, it is believed, will bridge that gap."

RICŒUR, 2007, p. 98-99), e à pretensão dos contemporâneos de se instalarem na postura da vítima, enquanto “põe o resto do mundo em posição de devedor de promissórias” (RICŒUR, 2007, p. 98). Este é o caso da frase de Yosef Haym Yerushalmi (*apud* DERRIDA, 2001, p. 98) que exige, e por sua vez, também excede o direito de memória, de resistência ao esquecimento, de justiça: “em Israel e em nenhuma outra parte, a injunção de se lembrar é sentida como um imperativo religioso para todo um povo”. Derrida se pergunta se essa frase seria ela também justa ao remeter a Israel a injunção única nessa dimensão ética e política da memória:

Pois se é justo se lembrar do futuro e da injunção de se lembrar, isto é, a injunção arcôntica de proteger e recolher o arquivo, não é menos justo lembrar dos outros, os outros outros, e os outros em si e que os outros povos pudessem dizer o mesmo – de outra maneira. E que todo outro é totalmente outro. (DERRIDA, 2001, p. 99)

É a manifestação do que é denominado *dever de memória*, requerido principalmente algumas décadas após a Segunda Guerra e a Guerra Fria. Outra frase de Yerushalmi (1987, p.117 *apud* DERRIDA, 2001, p. 98) remete a esta questão: “Será possível que o antônimo de ‘esquecimento’ seja não o ‘ato de memória’ mas a justiça?” O dever de memória trata-se de uma demanda de modo apaziguado das comunidades vitimadas, mas, de qualquer maneira, clamando por justiça. Temos armado o conflito entre memória individual, memórias coletivas e memória histórica no ponto em que “a memória viva dos sobreviventes enfrenta o olhar distanciado e crítico do historiador, para não mencionar o do juiz” (RICŒUR, 2007, p. 99). O *dever de memória* é também requerido no âmbito da cura terapêutica, que, como uma tarefa a se cumprir, o analisando utiliza a transferência para livrar-se do trauma, do luto, da derrota, etc., que está intrinsecamente ligado ao *dever de justiça*.

O *dever de memória* encontra na *comemoração* sua expressão mais manifesta. Ele pode funcionar como tentativa de exorcismo numa situação histórica marcada pela obsessão pelos traumatismos sofridos nos meados do século XX, e, no entanto, também pode ser proclamado também como *abuso de memória*. O “momento-memória” (NORA, 1984, p.1006, *apud* RICŒUR, 2007, p. 103) no qual vivemos tem na comemoração – embora diferente da *celebração* consagrada à soberania impessoal do Estado-nação – um dos instrumentos de manipulação e abuso de memória que abarcam, mais que a celebração, a demanda do povo.

A decisão ou percepção de que tal ou qual evento deva ser comemorado, no intuito de permanecer na memória individual e na coletiva, é uma questão importante tendo em vista que também ajuda a determinar a identidade de cada grupo. A relação do presente

com o passado, calcado nas cobranças de punição ou da purgação, predispõe de um caráter ético determinante da identidade. Assim, a *comemoração*, um dos sentidos da palavra lembrar, expressa um sentimento que todos temos ou devemos ter em relação ao passado. “Dessa maneira, o tempo social que determina o caráter memorável de eventos e suas consequências para a comunidade é o presente” (MARTINS, 2007, p.38). O mesmo é válido quando nos referimos ao esquecimento. A rememoração de determinados acontecimentos buscam, em geral, o efeito moral da correção e da reparação, e são fundamentais para a existência do grupo e de sua ética. Imperativos éticos, essas comemorações existem como

[...] “operações de lembrança” cujo objetivo é trazer de volta à consciência histórica presente um encadeamento de ocorrências – consideradas decisivas - cujo esquecimento não se considera admissível e acarretaria perda de qualidade para a consistência estrutural do grupo. (MARTINS, 2007, p.39)

Às vezes é a memória coletiva que solicita, em outras a memória é gerenciada pelos detentores do poder: “Memória coletiva é um termo que nunca deveria se esgotar em um conjunto de histórias formadas pelo ou sobre o Estado” (WINTER, 2006, p. 70). A memória da *Shoah*, solicitada por ambos, é um desses imperativos de memória que se impõem tão fortemente, que podemos perceber a presença do trauma tanto diretamente (na vítima), quanto indiretamente (nos filhos de vítimas, a segunda geração, que conviveu com a memória do trauma muito próxima).

Hoje se tornou uma proposição característica da contemporaneidade o conselho de Todorov de se “extrair das lembranças traumatizantes o valor exemplar que apenas uma inversão da memória em projeto pode tornar pertinente” (RICŒUR, 2007, p. 99), ou seja, enquanto o traumatismo remete ao passado, o valor exemplar orienta para o futuro, pois exprime certo valor moral do passado e sua função social.

Se a *Shoah* tornou-se, como vimos, *a catástrofe por excelência* com a qual se comparam fatos diversos, a frase de Pierre Nora (*apud* WINTER, 2006, p.67), um dos pais do *boom* da memória entre os historiadores nos últimos vinte anos, sintetiza bem: “Quem diz memória diz *Shoah*”. Mais radical que Huyssen, Nora vê as origens do *boom* da memória nas repercussões da catástrofe. Certamente o tema tem inspirado a reflexão sobre a noção de memória, trauma e história em uma diversidade de meios e fatores, porém há outras fontes que se entrecruzam, como vimos anteriormente.

Um debate multifacetado e prolongado tem ocorrido em vários lugares sobre como representar a *Shoah*. Muitos desses debates são sobre projetos nacionais com enfoque memorialístico financiados pelo governo. Porém, o estado não é a fonte do crescimento desse

interesse por memória. Temos os monumentos como espécies de materiais da memória coletiva e da história ou como vestígios da cultura material, da mesma forma que os documentos (também hoje considerados monumentos).

Inúmeros museus, monumentos, e também antimonumentos existem hoje espalhados por diversos países do mundo rememorando a Segunda Guerra e suas atrocidades. Mesmo na Alemanha (um caso especial em relação à memória da Segunda Guerra) eles existem patrocinados pelo Estado como espécie de *mea culpa*, reavivando os debates sobre a possibilidade de representação e rememoração da catástrofe.

Esses projetos tem sido um ímã para controvérsias e disputas, mas independentemente do que se pense sobre a possibilidade ou desejabilidade de “re-apresentar” o Holocausto, o próprio tema faz muitas pessoas, tanto na Europa como além dela, refletir sobre a noção de memória e sobre que tipo de memórias são desencadeadas por *outros* projetos comemorativos (WINTER, 2006, p. 69, grifo do autor).



FIGURA 4 - Peter Eisenman - *Monumento aos Judeus Assassinados da Europa*, ocupa um campo de estelas de 19.000 metros quadrados com 2.711 blocos de concreto e o Centro de informação²⁶.

Um imenso debate ocorreu sobre a construção do *Monumento aos Judeus Assassinados da Europa* (FIG. 4) – que teve o projeto criado pelo arquiteto Peter Eisenman como vencedor do concurso – para ocupação no centro de Berlim, envolto por uma discussão de mais de dez anos sobre se ele deveria ou não ser construído, finalmente foi inaugurado em maio de 2005. O *Monumento aos Judeus Assassinados da Europa* é composto por 2.711 lajes de concreto cinza, sem qualquer tipo de referência como nomes ou datas, dispostas em

²⁶ Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/HolocaustMahnmalLuft.jpg>> Acesso em: 14 maio 2010).

diferentes tamanhos de uma maneira ondulada. Esse desnível foi criado para dar uma sensação de instabilidade e desorientação. Huyssen (2010) se interroga:

Será que alguém vai se lembrar melhor dos acontecimentos por causa dele? Eu duvido. Mas foi um gesto politicamente importante para o governo alemão dizer, ‘sim, nós vamos construir esse monumento no centro de Berlim e pagar por ele’”²⁷.

Se o povo associa ou não o monumento ao seu passado recente, o fato é que a população convive todos os dias em uma área nobre de Berlim com um imenso cemitério vazio, ainda que Einsenman negue essa semelhança.

Como Debray (1994, p.28) observou em *Vida e Morte da Imagem*, em geral, a imagem de um túmulo nos remete sempre a um monumento: “ou seja, tradução literal, a advertência de um ‘lembra-te’”. Podemos concluir que esse monumento adere a essa dupla advertência, somada a um “não repete”. Estranhamente, nessa espécie de cemitério sem monumentos funerários os próprios “túmulos” exercem uma de suas especializações: eles próprios como monumentos funerários são destinados a perpetuar a recordação no domínio da morte, pelo qual a memória é particularmente valorizada.



FIGURA 5 - Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, Centro de Documentação do Memorial do Holocausto traz perfis de judeus que morreram durante o regime nazista. Fonte: Folder do memorial²⁸

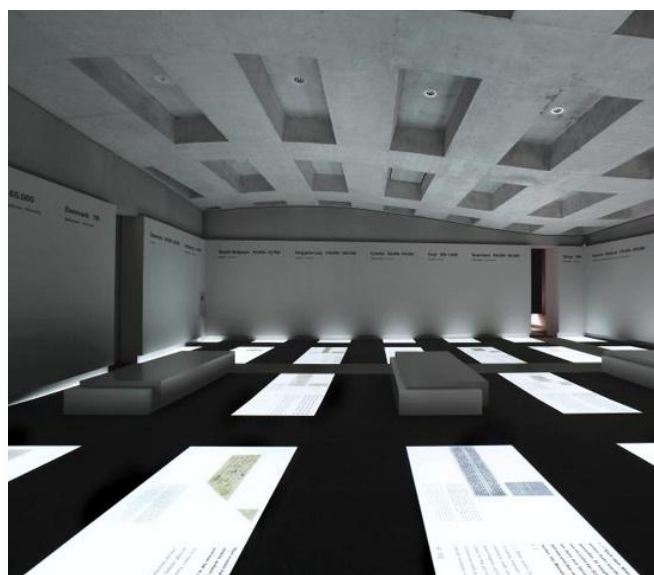


FIGURA 6 - Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, Centro de Documentação na parte subterrânea. Fonte: Site do museu.²⁹

²⁷ Disponível em: <<http://globouniversidade.globo.com/GloboUniversidade/0,,AA1711478-8745,00.html>> Acesso em: 15 maio 2010.

²⁸ Disponível em: <http://www.stiftung-denkmal.de/var/files/pdf-dateien/stiftdenk_holo_por_web.pdf> Acesso em: 10 maio 2010.

O *Monumento aos Judeus Assassinados da Europa* não nega a indizibilidade dos horrores da *Shoah*, pois não utiliza qualquer palavra na superfície do memorial. No espaço subterrâneo (FIG. 5 e 6), por sua vez, encontram-se documentos e nomes de mortos e desaparecidos nos campos de concentração nazistas, como o arquivo de vídeo “Falar apesar de tudo”, que fornece, a partir de dez terminais com computadores, entrevistas com os sobreviventes do Holocausto em diferentes idiomas. Nestes vídeos existem várias possibilidades de pesquisa, podendo a procura ser efetuada por locais, pessoas ou acontecimentos.



FIGURA 7 - Jochen Gerz, *Memorial contra o Racismo* (2146 Stones – *Monument Against Racism*, 1990 – 1993, detalhe). Fonte: Medien Kunst Netz ³⁰.



FIGURA 8 - Saarbrücken, Local do *Memorial contra o Racismo* (1990 – 1993). Fonte: Medien Kunst Netz ³¹.

Por sua vez, o *Memorial contra o Racismo* (ou *Memorial de Saarbrücken*, 1990-1993, FIG. 7 e 8), também na Alemanha, começou a ser executado clandestinamente por iniciativa do artista Jochen Gerz com um grupo de estudantes sem encomenda de nenhuma instituição, porém mais tarde foi encampado pelo governo. Durante semanas foram retirados a noite os paralelepípedos da esplanada em frente ao palácio do governo e gravados em cada pedra o nome de um cemitério judaico destruído na Alemanha nazista. Foram inscritas 2146 pedras, talvez no intuito de prolongar essa memória escrita no objeto, embora os nomes fiquem dispostos para baixo, por isso também costuma ser chamado *Memorial Invisível*.

²⁹ Disponível em: <http://www.holocaust-denkmal-berlin.de/uploads/pics/galerie-bilder06_03.jpg> Acesso em: 10 maio 2010.

³⁰ Disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/works/2146-steine/images/4/?desc=full>> Acesso em: 3 nov. 2010.

³¹ Disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/works/2146-steine/images/3/>> Acesso em: 3 nov 2010.

Outro projeto de iniciativa privada diz respeito às *Pedras do Tropeço* (*Stolperstein*, 1990 -), composto por placas de 10 x 12 cm desenvolvidas pelo artista Gunter Demnig, espalhadas pelas cidades, nas quais estão gravados nomes e dados como local e data de nascimento e morte sobre diversas vítimas do nazismo (FIG. 9 e 10). São encontradas por todos os lados, discretas, porém inevitáveis, sobre as quais se corre o risco de tropeçar, parar para ver e, acima de tudo, para lembrar. Enquanto enormes projetos arquitetônicos em Berlim demoraram a ser realizados em função de problemas financeiros, polêmicas e burocracias, as “pedras do tropeço” foram bem aceitas e se multiplicam ainda hoje. O registro histórico de Demnig passou a ser financiado por patrocinadores e suas placas estão espalhadas por várias cidades alemãs, além de Colônia, onde começou o projeto. “Não se deve banir a lembrança da *Shoah* do dia-a-dia, nem permiti-la somente em formas rituais ou em determinados locais. Ela precisa ser sentida. Pessoalmente e em todo lugar”, disse o artista ³². Esse trabalho pode ser considerado antimonumento (assunto que veremos melhor no capítulo seguinte) e explora a questão do *rastro mnésico*.

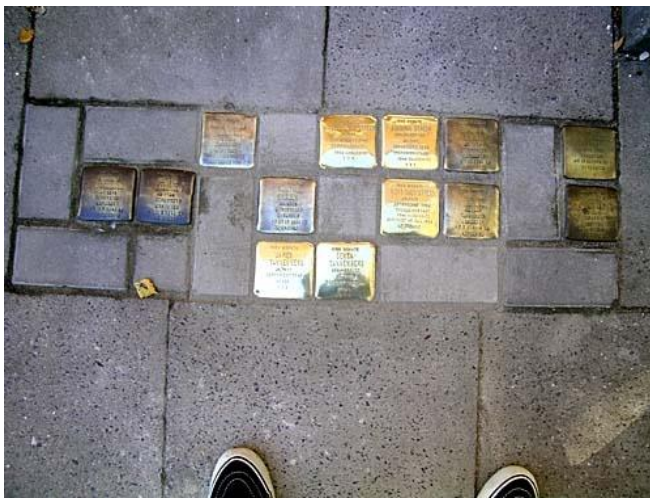


FIGURA 9 - Gunter Demnig, *Stolperstein*, Lápides tumulares pelas ruas: tropeçar para não esquecer. Fonte: Projeto *Stolpersteine* ³³.



FIGURA 10 - Gunter Demnig- *Stolperstein*, quatro lápides nas ruas de Hamburgo. Fonte: Projeto *Stolpersteine* ³⁴.

³² Aygül Cizmecioglu, *Pequenas e grandes lembranças do holocausto*. Deutsche Welle. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1233191,00.html>> Acesso em: 30 ago. 2011.

³³ Disponível em: <<http://www.stolpersteine.com/images/VerlegebeispielGross07.jpg>> Acesso em: 30 ago. 2011.

³⁴ Disponível em: <<http://www.stolpersteine.com/images/VerlegebeispielGross09.jpg>> Acesso em: 30 ago. 2011.

Desde o mito clássico da origem da pintura ³⁵, o esquecimento é relacionado à memória e a uma ausência, passando pela ideia de *rastro*, vestígio. Ainda hoje, a concepção de imagem artística parece voltada para essa faceta da ausência, da “representação presente de uma coisa ausente” (PLATÃO *apud* RICŒUR, 2007, p. 27), quando qualquer metáfora que aluda a esse processo revelará aporia, pois a inscrição está, ao mesmo tempo, *presente como tal* e como *signo do ausente*.

Uma das formas de esquecimento profundo se dá pelo apagamento dos rastros. Nas ciências neuronais, o esquecimento é evocado na fronteira incerta entre o patológico e o normal; as questões do filósofo, por sua vez, são de outra ordem, porque ele considera a sua relação com a temporalidade para reconhecer um *rastro mnésico*. Para o fenomenólogo, essa relação é especificada pela problemática central da *imagem-lembrança*, ou seja, a dialética de *presença*, de *ausência* e de *distância*. “O papel do filósofo é, então, relacionar a ciência dos *rastros mnésicos* com a problemática central em fenomenologia da representação do passado” (RICŒUR, 2007, p. 428).

Os rastros podem ser tanto corticais e documentais (que são marcas exteriores), como também os psíquicos, ou seja, aqueles que consistem na persistência das impressões primeiras enquanto passividades (interiores, eles são acontecimentos que nos marcaram afetivamente de alguma forma). O processo da memória no homem faz intervir não só na ordenação de vestígios, mas também em seus processos de releitura.

O esquecimento, sob certos aspectos, pode ser considerado uma disfunção ou uma distorção da memória: quando se trata do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça contra a qual a memória tenta retardar ou imobilizar o seu curso. A sobrevivência das impressões-afecções se dá pela experiência do *reconhecimento*, que se produz no decorrer da percepção e “pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retrato, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência [...]” (RICŒUR, 2007, p. 438).

No entanto, há também “o reconhecimento propriamente mnemônico, chamado também de *imagem*, deixado pela impressão primeira” (RICŒUR, 2007, p. 438). O enigma da *presença da ausência* se resolve na efetividade do ato mnemônico e na certeza que confirma essa efetividade. A *impressão-afecção* permanece e é por isso que possibilita o

³⁵ “Dibutate teria feito seu amante se colocar diante de um foco de luz para que ela, com um instrumento de, traçasse o contorno de sua sombra projetada sobre uma parede. O amante partia para a guerra e esta imagem deveria preservar a sua lembrança” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.205).

reconhecimento, ou seja, é preciso que algo permaneça da primeira impressão para que ela possa ser lembrada: eis o *reconhecimento* da imagem que sobrevivera.

Acerca do vínculo estreito entre o que é chamado *sobrevivência das imagens* e o fenômeno chave do *reconhecimento*, podemos recorrer novamente a *Matéria e Memória* de Bergson, sobretudo aos capítulos 2 e 3. Quando Bergson distingue duas memórias (a *memória-hábito* e a *memória-rememoração*) encontramos pela primeira vez a questão do reconhecimento. Já a questão da sobrevivência, aparece quando Bergson (2006, p.164) distingue *lembrança* e *imagem*, como já foi aqui exposto. É também pelo reconhecimento que reaprendemos o passado no presente. A *tese da sobrevivência em estado de latência das imagens* do passado diz que um presente qualquer, desde seu surgimento já é seu próprio passado. Bergson dedicará o capítulo III – *Da Sobrevivência das Imagens* – ao tema, onde a metáfora do cone representa esse estado completo de *coexistência entre passado e presente* ³⁶.

É então no próprio movimento da *recordação* (da lembrança pura rumo à lembrança-imagem), “que a reflexão se esforça por desfazer o que o reconhecimento faz, a saber, reaprender o passado no presente, a ausência na presença” (RICŒUR, 2007, p.444). Bergson descreve essa mesma operação como uma passagem da lembrança do estado virtual ao estado atual, mostrando que a lembrança tende a imitar a percepção, ou seja, o presente, mas ainda permanece ligada ao passado. Ela só é reconhecível como lembrança porque se destaca desse passado em geral (ontológico, que é o passado eterno).

Matéria e Memória inteiro deixa-se então resumir do seguinte modo no vocabulário da inscrição que a polissemia da noção de rastro desenvolve: a inscrição, no sentido psíquico do termo, nada mais é que a sobrevivência por si da imagem mnemônica contemporânea da experiência originária. (RICŒUR, 2007, p. 447)

A demanda ainda hoje se localiza na dúvida entre libertar o passado e libertar-se do passado. Se na Europa e Estados Unidos a Segunda Guerra tornou-se lugar comum desde os primeiros testemunhos, explodindo com a cultura de memória que se estende desde os anos de 1980, na América Latina é relativamente recente a abertura dos arquivos proibidos das ditaduras. Também nos “países em desenvolvimento”, a literatura de testemunho recupera histórias de crueldade e opressão esquecidas daquele período.

No Brasil, ainda é discutida a instalação da *Comissão Nacional da Verdade* que deverá ser criada “para esclarecer casos de violação de direitos humanos ocorridos entre 1946 e 1988 – inclusive a autoria de tortura, mortes, desaparecimentos forçados e ocultação de

³⁶ Para mais, ver em: BERGSON, 2006, p. 156.

cadáveres”, conforme proposta ³⁷. A polêmica se instala pelo fato de que a comissão terá poderes apenas para investigar e reconstruir fatos ocorridos durante a ditadura, mas não estará entre suas atribuições julgar e punir os agentes da repressão acusados de tortura e demais crimes, como desaparecimentos. Mas, de qualquer forma, sinaliza para a preservação e apuração dessa memória obscura. Os silêncios também começam a se quebrar com os inúmeros museus, associações e arquivos públicos, lançamentos de livros, além da inserção em camadas populares através da exibição de minissérie e novela na televisão, e de uma crescente produção cinematográfica acerca desse passado recente. Tudo isso mostra que vivenciamos ainda o início de uma passagem da documentação para o questionamento, mas, mesmo assim é preciso estar atento à mídia que procura escamotear esse passado.

As questões que aqui perpassaram são tensões atuais das chamadas Ciências Humanas diante do desafio de olhar para as catástrofes acumuladas no século XX e não arquivá-las, mas tirar algo útil do passado. Fez-se necessário para passarmos às questões pertinentes à arte, não abirmos mão do trabalho do conceito emprestado dessas ciências humanas. A arte também viria a atender a uma demanda pelo *dever de memória* das sociedades atuais para dar conta da representação, ou melhor, da *presentificação*, dos eventos-limite desde quando se localiza nas fronteiras entre arte e vida ou arte e política. Quais são as suas estratégias de memória para articular esses discursos que não são originalmente os seus é a nossa proposição para o próximo capítulo.

³⁷ As ações terão de seguir a “Lei da Anistia (6.683/79) e as leis que criaram a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (9.140/95) e a Comissão de Anistia (10.559/02)”, segundo informações da Agência Câmara de Notícias, do portal oficial da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/DIREITOS-HUMANOS/148111-PROJETO-CRIA-A-COMISSAO-NACIONAL-DA-VERDADE,-SEM-CARATER-PUNITIVO.html>> Acesso em: 6 jun. 2011.

2 MEMÓRIA/ ESQUECIMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Para mim, a memória é a mais alta forma de imaginação humana
e não tão somente a capacidade de recordar.
Se a memória se dissolve, o homem se dissolve. (Octávio Paz)

2.1 Memória/esquecimento: algumas estratégias da arte

Sabemos que ainda no início da II Guerra Mundial, Walter Benjamin declarou não ser mais possível narrar numa sociedade chegada à prática do grau máximo de violência, capaz de se auto exterminar e Theodor Adorno sentenciou que a cultura atingiu o limite extremo, além do qual começa a barbárie. Os testemunhos, como gênero literário, saem em defesa de uma tentativa de representação: “Não que a experiência vivida seja indizível. Ela foi invivível [...] Podemos sempre dizer tudo [...] a linguagem contém tudo” (SEMPRÚN, 1994, p.23 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84). Ou, retomando Jean-François Lyotard (1979), podemos concluir que “o irrepresentável existe”. Diante desse contexto, no qual pareciam faltar códigos adequados para se expressar, a arte sinalizou o enfrentamento contra esses fantasmas que não são exclusivamente os seus. Já não existia, portanto, espaço para a arte asséptica de algumas vanguardas do século XX: a sociedade lhe exigia estratégias para também ela testemunhar seu passado recente, ao que, por sua vez, em um primeiro momento, responde com um retorno à narrativa em busca de aproximar-se do real. Podemos observar, entretanto, que os artistas utilizam algumas estratégias comuns no pós-guerra, que serviriam de apoio para outras memórias, conforme Huyssen (cf. 2000, p.12) já havia nos informado sobre a *Shoah* ter virado lugar comum universal. Buscamos com este capítulo explorar algumas dessas estratégias que lidam com negociações tensas entre história, memória e esquecimento. Abordaremos aqui trabalhos que antecedem (final da década de 1960 e década de 1970) ou se localizam naquela que é chamada por Huyssen de “cultura de memória” (década de 1980 até hoje), quando o problema da representação já se encontra melhor resolvido e surgem trabalhos mais contundentes que aqueles produzidos durante a II Guerra³⁸.

³⁸ Durante a II Guerra, sob a férula do *Kunstschutz* (proteção à arte), que esvaziou os museus, expropriou as galerias e as coleções privadas de origem judia, queimou alguns Mirós, Picassos, a França artística, por exemplo, dividiu-se em duas: alguns em aliança com o ocupante, outros produziam clandestinamente. Os artistas continuaram seu trabalho, no entanto, como se faltassem as forças da simbolização. Em maio de 1941 ocorreu a

Também nas artes, falar das articulações entre violência e sociedade supõe discutir o estatuto da memória e as formas pelas quais o passado é submetido a releituras e reinterpretações. Os passados intoleráveis que poderiam ser omitidos, silenciados, ou recuperados, remetem a formas de atuar nas negociações que as sociedades criam para lidar com situações de trauma. A afirmação de Adorno sobre as implicações da poesia após Auschwitz estimula e desafia os artistas a configurarem o seu horror absoluto. Em *Dialética Negativa*, por exemplo, o teórico da escola de Frankfurt propõe uma conceituação baseada em uma razão antagônica onde as contradições não são superadas: impasses e antagonismos que potencializam a si mesmos ao invés de serem resolvidos. É feita uma troca da Metafísica pela História ou, da totalidade subjetiva metafísica por um *sujeito processual em constante andamento*. Desde que a arte contemporânea começa a dialogar com outros campos e se deparar com enigmas impossíveis de serem resolvidos, emancipada das questões meta- artísticas que a envolveram na modernidade, não se preocupa mais em procurar respostas e sim em lançar questões, deixando-as em aberto.

Plasticamente, essa abertura pode ser expressa na primeira estratégia que apontaremos: o uso do *fragmento*. A fragmentação mostra a consciência artística de que a totalidade está irremediavelmente perdida, e de que a recordação total é uma utopia. Ela convida o espectador e os objetos do mundo a participarem nessa dialética. Um postulado de Adorno (1998, p.25 *apud* HEISE, 2008. p.179), nos informa que é tarefa do crítico e do poeta (o qual estendemos à arte), através de uma *posição dialética* fazer justiça à coisa e a si mesmo, "sem a perspectiva de encontrar a totalidade, seja na expressão, seja na representação".

A poesia de Paul Celan é um exemplo da lírica defendida por Adorno. A obra desse poeta pode ser considerada representação da catástrofe, não apenas por seus poemas-testemunhos, mas, pela sua escrita peculiar. No poema *Fuga da morte* (1948) por meio da forma, Celan transmite ao leitor uma imagem do trauma experimentado por quem vivenciou o horror: pausas, espaços em branco, pontuações imprevisíveis, repetições, versos compostos

exposição *Vinte jovens pintores da tradição francesa*, sem que o ocupante censurasse o acontecimento que se escondia por trás da noção de "tradição francesa". A história imediata provoca rupturas na trajetória de certos artistas, mas o ambiente trágico do momento, entretanto, reflete-se pouco em suas obras: alguns (Matisse, Jean Hélion, Jean Paulhan, Jean Fautrier, Pignon) optam pela explosão de cor e alegria em oposição à tristeza da época; outros (Pablo Picasso, David Olère, Olivier Debré, Boris Tazlitzky, Jacques Villon), tentaram representar o horror. Durante o período dos acontecimentos da guerra o tratamento simbólico foi parcial e isolado. A cultura francesa, não empreendeu uma elaboração psicológica e mental de seu comportamento durante a ocupação antes de muitos anos e não o fez com muita frequência nas artes plásticas. É somente a partir dos anos 60-70 que a cultura francesa começou o trabalho de anamnese sobre o período da ocupação e da guerra. (LEENHARDT, 2000, p. 75-78).

apenas por uma palavra, designam a fala titubeante, desordenada. “Os poemas de Celan querem exprimir o horror extremo através do silêncio” (ADORNO, 1988, p. 354 *apud* GINZBURG, 2003, p.66). Derrida sugere que a poesia de Celan provoca que o receptor traduza as suas feridas em vozes: “Cada espaço em branco, cada respiração e cesura desafia a tradução e ainda exige e provoca, ao mesmo tempo” ³⁹ (DERRIDA, 1994, p.74 *apud* KLIGERMAN, 2006, p.266, tradução nossa).

Assim como na linguagem escrita, muitas vezes a fragmentação pode ser expressa nas artes visuais pelo uso do *branco*. Quando Anselm Kiefer opta pelo branco, em obras como na série *Para Paul Celan* (2006) além da referência à obra do poeta (*Fuga da Morte e Leito de Neve*), alude à ausência de *limites* entre o *real* e o *imaginário*, o *trauma* e o *esquecimento* por ele provocado. Tanto em Celan como em Kiefer, o que vem à tona são *fragmentos* da memória da *Shoah*, ambos rejeitam a possibilidade de compreensão harmoniosa do horror. Em um encontro entre a imagem verbal e a visual, numa transcrição, Kiefer dá forma por meio da pintura a algumas das aporias que as imagens poéticas constroem verbalmente e assim passamos por cenas de apagamento nas linhas fragmentadas da poesia de Celan ou nas telas de Kiefer. É grande a ligação entre o branco, a memória e o esquecimento, por isso reservamos uma seção no capítulo posterior a essa cor e sua importância na arte do século XX.

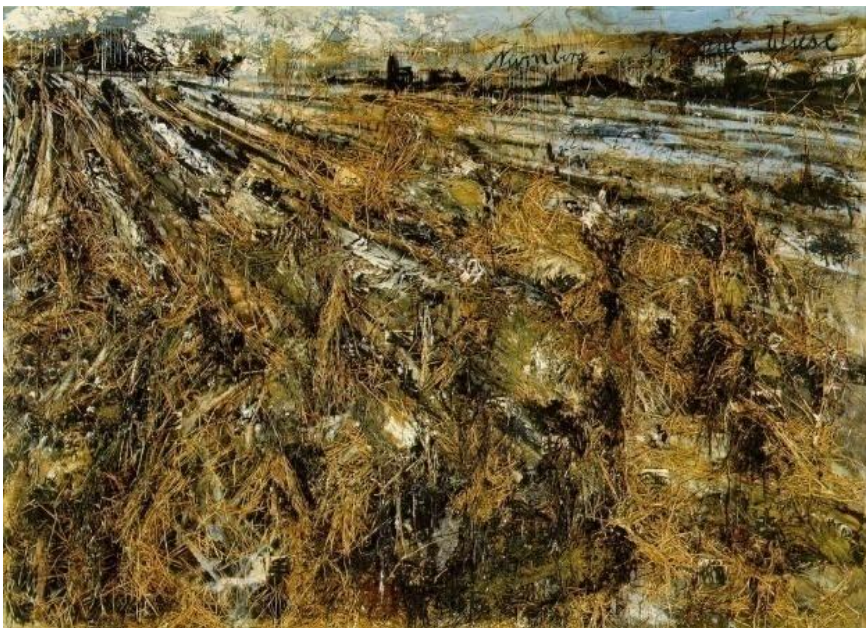


FIGURA 11 - Anselm Kiefer, *Nuremberg*, 1982. Acrílico, emulsão e palha sobre tela. 280 x380 cm (Coleção Eli e Edythe L. Broad, Los Angeles).

³⁹ “Every blank space, every breath and caesura defies translation yet calls for and provokes it at the same time”.

Na estratégia do fragmento o efeito indetermina onde começa ou termina o campo da arte e o da vida. Isso pode ser observado na quase abstração de *Nuremberg* (1982), de Kiefer, onde apenas 1/3 da tela pintada nos remete a uma paisagem de campo queimado, a outra parte abstrai-se no espaço do quadro com a palha, misturando-se o ficcional e o real estético (FIG. 11).

O efeito é atingido também no uso de espécies de “veladuras” que tornam as imagens indefinidas, como em trabalhos de Rosângela Rennó – *Imemorial*, 1994; *In Oblivionem*, 1994; *Série Vermelha*, 2000-2003. Também na superposição de slides em *Matéria de Poesia (para Manoel de Barros)*, (2010) e até nas fumaças fantasmagóricas de *Experiência de Cinema* (2004-2005). Nessas obras a fragmentação está posta como na expressão *twilight memories*, de Huyssen, pois no crepúsculo as imagens ficam indefinidas, sendo difícil distinguir onde começam ou terminam as coisas.

A estratégia de *atrair pela angústia* é indicada por Adorno na *Teoria Estética*, onde é discutido como a obra de arte pode interiorizar os conflitos da História e exteriorizá-los sob a forma de experiências estéticas: provocar *choque de percepção* desperta o *estranhamento*, condição para aguçar a visão para a realidade social. Muitos são os exemplos possíveis, pois a arte contemporânea parece não ter pudores ao adentrar o terreno do “indizível”. Alguns artistas ⁴⁰ chegam a testar os limites do corpo, da vida e a morte, a utilizar o abjeto, ultrapassar o limite da ética, no entanto não é a eles que nos dirigimos nossa análise no uso dessa estratégia.

Priorizamos trabalhos que se colocam diante da problemática da memória e do esquecimento com a História. Dentre esses, se formassem um grupo (embora não ousemos classificá-los), se encontrariam as práticas dos *escraches* do *Arte Callejero*, a série de *Situações* com materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata de Artur Barrio (como as *Trouxas ensangüentadas*, 1969, FIG.12); obras de Antonio Manuel como *Repressão outra vez – Eis o Saldo*, 1968 ou *O Corpo É a Obra*, 1970; *Atentando ao poder*, 1992, de Rosângela Rennó; *Lego - Campo de Concentração* de

⁴⁰ Dentre vários exemplos possíveis: *O Cristo do mijo* (1987), de Andres Serrano; *Eu Amo a América e a América me Ama* (1974) de Joseph Beuys; *Ritmo 0* (1974), de Marina Abramovic; *Enfeites* (1971) de Vito Acconci; *Prazer da Carne* (1964), de Carolee Schneemann; *Trans-Fixed* (1974) e *Deadman* (1972) de Chris Burden; *Velocity Piece 1 e 2* (1970) de Barry le Va; *Reading Position for Second Degree Burn* (1970), de Dennis Oppenheim. As ações do *Teatro OM* (Teatro Magia Mistério), além de Peter Weibel, Arnulf Rainer, Valie Export, Gina Pane e suas investigações sobre as Vanitas que envolvia autolaceração. Mais recentemente, *Woman with head* (1996), *Successful Operation* (1991), *Omnipresence* (1993), de Orlán; *Savon de Corps* (2004), *Peleteria Humana* (2002), de Nicola Constantino; além das “esculturas” de corpos mortos com a técnica de Plastinação, criada em 1977 por Gunther von Hagens, os *Boddy worlds*.

Zbigniew Libera (FIG. 13, que é emblemático no uso dessa estratégia na representação da Shoah).



FIGURA 12 - Artur Barrio, *Trousas ensanguentadas, In Situação...T/T1*; Belo Horizonte, Abril, 1970; (Fonte: Inverted Utopias. *Avant-Garde Art in Latin America*, p. 370⁴¹).



FIGURA 13 - Zbigniew Libera, *Lego - Concentration Camp*, 1996 (FONTE: Galerii Raster⁴²).

No entanto, embora até visualmente menos chocantes que tais obras, nos centraremos por enquanto em pinturas nas quais Kiefer dialoga com o poema *Fuga de morte* de Celan, assim aprofundamos mais nossa análise, uma vez que exemplifica também outras estratégias, conforme veremos posteriormente. Essas pinturas rompem com a fetichização dos anos de 1980 em torno desse poema. Celan era romeno, de origem judaica, mas adotou o alemão como língua de comunicação poética: “Minha língua mãe é a língua dos assassinos de minha mãe” (CELAN *apud* HEISE, 2008, pág. 177). Dessa forma, Celan apresenta uma forma de *curar o mal pelo mal*⁴³. Nas amplas superfícies das pinturas de Kiefer, as palavras quase desaparecem ou são esquecidas, criando certa atração sobre o espectador, que é levado para a sua extensão. É provocado um desconforto pela destruição, a ruína, a insegurança, a precariedade, a memória da guerra, das casas perdidas, o exílio e a morte: o fardo da história alemã. “As estratégias estéticas desses artistas seguem um modelo antiterapêutico [...]. Destruindo a nossa posição como espectadores convencionais, o artista rompe o olhar

⁴¹ Disponível em: <http://www.southernperspectives.net/region/latin-america/decoloniality-in-latin-american-art>> Acesso em: 15 nov. 2010.

⁴² Disponível em: <<http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/prace.htm>> Acesso em: 15 nov. 2010.

⁴³ Numa clara alusão ao postulado de Adorno sobre a possibilidade da escrita após Auschwitz, Celan explica a linguagem por ele explorada: “Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair ‘enriquecida’ por tudo aquilo”. (CELAN, 1999 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 95-96).

voyeurístico, a fim de provocar uma experiência vicária de trauma”⁴⁴ (KLIGERMAN, 2006, p. 270, tradução nossa). Assim como na obra de Celan, as pinturas de Kiefer recriam para o espectador uma cena – ou um cenário – de tragédia:

O que torna a tradução de Celan por Kiefer tão bem sucedida é que o pintor não apenas traduz o texto do poema em imagens visuais, mas continua a traduzir o estilo provocativo das poesias de Celan e tenta incitar e desorientar o indivíduo em pé diante de suas obras. (KLIGERMAN, 2006, p.266, tradução nossa)⁴⁵.

Também vale lembrar que enquanto o início da década de 1970, após as abstrações antinarrativas do *Support-Surface* e um posterior desprestígio da pintura nessa década, ignorando seu “sepultamento”, Kiefer, como outros pintores alemães, proclamam o retorno à figuração, ao comentário da vida e do cotidiano. Embora esse artista não faça distinção entre ação, instalação e pintura, no entanto, sua obra é caracterizada por um fazer pictórico marcado por um paradoxo: o gesto de construir e destruir. Kiefer adota nas obras dos anos de 1980 materiais como palha, cabelo, madeira, areia, chumbo, cinza e fotos em desarmonia com tais materiais igualmente conflitantes entre si, para transmitir a ruptura da vida judaica na Alemanha.

Essa estratégia é expressa na obra de Kiefer também pela referência aos mesmos mitos alemães rechaçados pela modernidade devido à sua apropriação pelo nacional-socialismo, como a lenda dos *Nibelungen*, as obras de Richard Wagner⁴⁶, Josef Thorak⁴⁷ e Caspar David Friedrich⁴⁸. Essa última é visível nas fotografias do livro *Ocupações*, do final da década de 1960, onde repete a saudação nazista em posição de costas⁴⁹ (FIG.14, 15 e 16).

⁴⁴ “The aesthetic strategies of these artists follow an anti-therapeutic model [...]. Destroying our position as conventional spectators, the artist disrupts the voyeuristic gaze in order to provoke a vicarious experience of trauma.”

⁴⁵ “What makes Kiefer’s translation of Celan’s poetry so successful is that the painter is not merely translating the text of the poem into visual imagery but continues to translate the provocative style of Celan’s lyric and attempts to incite and disorient the individual standing before his works.”

⁴⁶ Fazem referência a Wagner obras de Kiefer como *Parsifal*, *Siegfried vergisst Brünhilde*, *Difficult Way To Brunhilde* (1977). Esse último é um livro-de-artista que Kiefer fez sobre os leitos ferroviários abandonados. Os trilhos de trem provocam memórias indesejadas por terem sido usados durante a guerra para levar os prisioneiros aos campos de concentração. Esse leito ferroviário, retratado na sua maior parte sem trilhos, é composto por pilhas de sapatos e óculos de vítimas da *Shoah* em vez de pedras. Neste trabalho, Kiefer traça um paralelo com o terceiro ciclo de ópera de Wagner, *O Anel*. Nas últimas 10 páginas do livro, fogo pintado aparece no horizonte em referência direta ao herói de Wagner, Siegfried, entrando no anel de fogo *Brunhilde*, bem como os crematórios utilizados na *Solução Final*. Wagner escreveu alguns ensaios antissemitas e por essa razão, e pelo aspecto nacionalista de sua obra, sua imagem foi rejeitada no século XX pelo fato do nazismo tê-lo tomado como exemplo da superioridade da música e do intelecto alemães (com a obra de arte total), contrapondo-o a músicos também românticos como Mendelssohn, que era judeu.

⁴⁷ Obras de Josef Thorak, que foi um dos escultores oficiais do Terceiro Reich, podem ser vistas em um dos seus primeiros livros-de-artista chamado *Heroische Sinnbilder*.

⁴⁸ A ascensão do Nazismo no início dos anos de 1930 testemunhou um ressurgimento da popularidade de Friedrich, mas essa popularidade acabou resultando em um grande declínio, quando suas pinturas foram, por associação com o movimento nazista, erroneamente interpretadas como um aspecto nacionalista. Em fins da



FIGURA 14 - Caspar David Friedrich, *Viajante acima do mar de névoas* (1817-1818). Óleo sobre tela, 74,8 cm x 94,8 cm. (Fonte: COSTA,L.; PALLAMIN, 2010 p.136).



FIGURA 15 - Caspar David Friedrich, *Capuchin Friar By The Sea* (Fonte: Caspar David Friedrich.org⁵⁰).



FIGURA 16 - Anselm Kiefer, *Heroische Sinnbilder* (1969). Em algumas páginas são visíveis referências às pinturas Caspar David Friedrich e retratos de esculturas de Josef Thorak (Fonte: ver nota⁵¹).

Também é visível na constante presença de queimadas em suas pinturas (*Pintar=Queimar*, 1974; *Nuremberg*, 1982; *Nigredo*, 1984, entre outras). O pintor “transforma os próprios instrumentos que foram usados para apagar vestígios da cultura

década de 1970, com os novos pintores alemães, Friedrich recupera sua reputação como um ícone do Movimento Romântico Alemão e um pintor de importância internacional.

⁴⁹ *Ocupações* alude ao *Andarilho sobre um mar de neblinas* de Friedrich. Nas paisagens de Kiefer, a dificuldade do espectador encontrar o horizonte através de uma perspectiva com vários pontos de fuga pode ser também comparada à obra de Friedrich, especialista no uso desse tipo de perspectiva.

⁵⁰ Disponível em <<http://www.caspardavidfriedrich.org/Capuchin-Friar-By-The-Sea-large.html>> Acesso em 27 mar. 2011.

⁵¹ Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_ZFT8UsMNbUk/R-iIFfUpauI/AAAAAAAABUM/OI2l1m6vtOw/s1600/kiefercomp2.jpg> Acesso em: 27 mar. 2011.

judaica e de seu povo no espaço memorial da pintura”⁵² (KLIGERMAN, 2006, p.278, tradução nossa). Suas pinturas parecem dizer que para reerguer-se a Alemanha não deve esquecer seu passado, mas, assumir seus erros para não repeti-los, espécie de *cura do mal pelo mal*.

Por sua ligação à genealogia do pensamento e da arte germânicas claras nas referências a Celan, Benjamin, Emmanuel Levinas ou a figuras mais remotas como Friedrich Holderlin, Georg W. F. Hegel, além daqueles já citados acima – nomes que soam aos seus compatriotas, sempre sob o peso do complexo de culpa do nacionalismo alemão com uma ambigüidade – sua obra nem sempre foi acolhida favoravelmente pela crítica alemã, chegando mesmo a ser chamado de proto-fascista⁵³. Tal crítica parece entender a memória e identidade da cultura alemã como o que resta do apagamento de toda a herança traumática. É exatamente o oposto o que Kiefer busca: o artista evoca essas ambivalências traumáticas para revelar este núcleo reprimido da história alemã para o espectador de suas pinturas. Testemunhamos na arte de Kiefer sua própria busca de objetos de transição (da geração dos pais, a responsável, à segunda e terceira gerações, contaminadas por sua herança cultural pós-guerra), que podem ser empregados para negociar a posição comprometida de outros símbolos culturais estigmatizados pela associação com o nacional-socialismo. Com essas pinturas, Kiefer mostra que a possibilidade de construção de identidade para o indivíduo e para a nação depende de tais objetos, expressando claramente um *dever de memória* e um exemplo de *presentificação*.

Nesses trabalhos, o que vem à tona são *fragmentos* da memória e uma reflexão sobre a condição da arte e do artista com a História como campo de atrações, de forma simultânea e não linear, anacrônica, na tentativa de *atualizar o passado e não neutralizá-lo*. Eis o que caracteriza um estado presente e de presença: não negligencia o passado, nem tampouco se prende a ele. “A simultaneidade seria exatamente a tentativa de revelar a possível atualidade dos muitos nexos do passado, e não a vontade de neutralizá-lo” (DANZIGER, 1994, p. 226).

Mais do que um problema de *representação* da catástrofe, como foi posto acerca do silêncio do pós-guerra, a arte fez do problema uma questão de *presentificação*, ou seja, de

⁵² “He transforms the very instruments that were used to erase traces of Jewish culture and its people into a memorial space of the painting”.

⁵³ Em um artigo escrito em 1984 para um jornal alemão, por exemplo, Robert Beaucamp descreve Kiefer como um quebrador de tabus porque suas pinturas utilizam os mesmos nomes, imagens, datas, e os mitos utilizados pelo nazismo para a sua base política, e lê suas obras como celebrações dos mitos nacionais assim como os abusos nazistas. Beaucamp critica o uso por Kiefer da arquitetura Nacional Socialista em suas pinturas da década de 1980 – *To the Unknown Painter* (1980-1982) - e vê o artista comemorando os trabalhos arquitetônicos de Troost, Kreis, e Speer. (KLIGERMAN, 2006, p.268).

tornar *útil* (com toda a problemática que a palavra suscita ⁵⁴) o passado atualizado em memória, conforme já visto, trabalho do tempo presente na cultura de memória na qual vivemos. Sem nos estendermos na questão de uma função da arte – questão que tornaria demasiado longa esta dissertação – chamamos atenção para uma função assumida pela arte de *ir contra a barbárie*. Contrário à *arte pela arte* que Ad Reinhardt tanto insistiu, foi o caminho inevitável desde que se misturou com a vida, pois assumem também o que é um *dever de memória*. É desnecessário definirmos aqui o conceito de *presentificação* nas artes, pois ele é semelhante ao proposto por Husserl (conforme exposto no capítulo anterior), requisitado pela nova história.

A arte dialoga com a rememoração proposta por Benjamin de abrir-se aos brancos, ao esquecido, ao recalcado pela história oficial ou dominante, de atentar-se às “ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN In: BRESCIANI; NAXARA, 2004, p.91). Mais uma vez servem de exemplo as poesias de Celan (sobrevivente e testemunha de Auschwitz) e as pinturas de Kiefer (filho de sobreviventes), mas ambos trazem em sua arte a marca da própria geração. Kiefer procura no subterrâneo da cultura alemã rastros de forças obscuras que convergiam para a explosão da barbárie, anunciada por Joseph Beuys (com quem partilha ainda um sentimento de amor e ódio em relação a essa mesma cultura). Igualmente, para Adorno, a mortandade ocorrida durante a guerra seria apenas o entreato e não a própria catástrofe, assim como para o *anjo da história* descrito por Benjamin (1994, p.226) em sua análise do *Angelus Novus* (1920).

Se Ricœur (2007, p.330) compara a tarefa do historiador ao do juiz, ambos “designados por sua intenção de verdade e de justiça, os convidam a ocupar a posição do terceiro em relação aos lugares ocupados no espaço público pelos protagonistas da ação social”. O lugar desse terceiro, imparcial, pode ser reivindicado, segundo Ricœur, pelo educador. Porém, não seria essa imparcialidade improvável e precária, tendo em vista que é o Estado quem direciona através da homogeneização do conhecimento (como nos Parâmetros Curriculares Nacionais, no Brasil), da determinação das celebrações e datas comemorativas no país, ou de uma história ainda tão desligada dos fatos presentes, como Halbwachs (2004, p. 64) já criticava antes da metade do século XX em *A Memória Coletiva? A imparcialidade, virtude moral e intelectual, pretendida para aquele que ocupe a posição do terceiro é, talvez,*

⁵⁴ Pensamos aqui na cultura de memória na qual tanto os monumentos, quanto a multiplicação dos museus e memoriais, nos produtos cinematográficos ou literários da cultura de massa, e a função social que, voluntária ou involuntariamente, eles atendem.

utópica. “Nossa experiência do mundo e quase todos os nossos desejos dependem de nossos pontos de vista individuais: vemos as coisas *daqui*, por assim dizer” (NAGEL *apud* RICŒUR, 2007, p. 330, grifo do autor). É difícil mesmo dizer até que ponto a história ou o juiz são imparciais. A arte, tampouco, é.



FIGURA 17 - Arte Callejero, *Antimonumento a Roca* (2003-2004, fragmentos). Intervenções no monumento a Julio Argentino Roca no centro de Buenos Aires, Argentina.

Georges Bataille (2008, p. 117, tradução nossa) em meados do século XX declarava que “a arte nunca se encarrega da tarefa do juiz. Por si mesma não desperta interesse em horror algum: nem sequer é imaginável”⁵⁵ Hoje, no entanto, tem sido frequente o interesse de parte da arte contemporânea – seus monumentos e antimonumentos, instalações, pinturas, suas ações, etc – quando tem assume uma posição crítica contra a barbárie. No desejo de não repetir o mal por conta do esquecimento (no século XX um mal que fere os princípios de identidade e coesão dos grupos), e atenta à abertura dos arquivos proibidos do século XX, a arte mostra grande interesse pelos arquivos particulares e institucionais – ressaltamos aqui os “arquivos do mal”, os “documentos/monumentos”. Um desses exemplos está nas práticas do Arte Callejero, tão explícitas, que beiram a literalidade quando se posicionam diante da história oficial recente como no *Antimonumento a Roca* (2003-2004, FIG. 17) ou através dos escraches que colocam por meio da arte os generais na posição de “réu” que lhes foi negada pela anistia política.

A arte continua sendo autônoma – não sendo sua obrigação misturar-se às reivindicações sociais – mas, uma posição que muitos artistas após a década de 1980 vem

⁵⁵ “El arte nunca se encarga de la tarea del juez. Por si mismo no despierta interés en horror alguno: ni siquiera es imaginable.”

assumindo atende à demanda dessa parcela da sociedade ávida por memória e justiça. É, então, ao cidadão que cabe a terceira posição imparcial, instruído pelo julgamento penal, pela enquete histórica publicada, e pelas questões reabertas pela arte, que o convida a juntos se colocarem em *vigília*.

2.2 Arte da memória contemporânea, arte do esquecimento

Um ponto comum às estratégias já citadas – *fragmentação* da linguagem, *atrair pela angústia* e praticar a *presentificação* – é a *contestação à história oficial*. O lugar do indivíduo comum passa a ser exigido, assim como a história dos vencidos. Surgidos na contemporaneidade, os antimonumentos, como o próprio nome indica, claramente se manifestam contra os símbolos do poder que celebram os heróis. São um convite ao espectador a questionar e recontar a história, determinar o que deve ser lembrado.

Impossibilitada de condensar a memória do horror no ritual e no monumento, a arte, após Auschwitz, pode apenas formular questões, tais como a da reversibilidade dos papéis do artista e do espectador e a da necessidade histórica de uma memória viva depois da violência escandalosa, assimbólica, inominável. (LEENHARDT, 2000, p.75).

Os mortos da Primeira Guerra Mundial, no imaginário francês, por exemplo, faziam sentido e foram chorados como heróis ⁵⁷, replicados em diversos “monumentos ao soldado morto” em toda a Europa após 1918. Os mortos da Segunda Guerra Mundial, por sua vez, eram de outra natureza, porque os milhões de civis mortos ⁵⁸, judeus essencialmente, ciganos e resistentes, foram todos assassinados, e mortos nos campos de extermínio. Os monumentos criados entre 1939 e 1945, por sua vez, não puderam verdadeiramente “ser recebidos numa consciência de luto. Nada pôde elaborar (*Verarbeiten*) o horror, nada pôde conduzir ao que Freud chama o *Trauerarbeit*, o trabalho de luto” (LEENHARDT, 2000, p.78). Se, por um lado, a dor era tida como uma representação impossível, por outro, movia a injunção pelo *dever de memória*, que permanecia o mesmo.

⁵⁷ “Eles foram chorados como os heróis de uma vitória nacional, num contexto em que o tema nacionalista tinha tido uma ressonância muito forte. A França tinha lutado e tinha saído vencedora, e todo o horror das trincheiras, toda a desumanidade dessa primeira guerra técnica, não podia despojar desses mortos o sentido que eles traziam aos olhos de todos.” (LEENHARDT, 2000, p.78)

⁵⁸ Alguns dados sugerem cerca de 20 milhões de soldados e 40 milhões de civis.

Em algumas cidades da antiga União das Republicas Socialistas Soviéticas (URSS) ⁵⁹, “a vontade de memória de pequenos grupos sobrepôs-se a interdição do regime comunista e suas versões oficiais da história” (FIG.18). Na URSS os judeus assassinados pelos nazistas não foram diferenciados dos cidadãos soviéticos mortos na guerra: “todos reunidos sob a égide dos ‘mártires que tombaram pela pátria’” (DANZIGER, 2003, p.114). Por essa razão, sobreviventes familiares das vítimas construíram

[...] nos lugares onde assassinatos em massa foram perpetrados, frágeis e precários monumentos: placas de madeira presas em árvores com nomes e inscrições em hebraico ou ídiche, agrupamentos de pedras ou estrelas de David feitas de gravetos. Ao longo dos anos apareceram centenas deles, em campos e florestas próximos às cidades acima mencionadas. Descobertos pelas autoridades locais e derrubados, alguns foram ocasionalmente reconstruídos de modo mais definitivo. Sua permanência, contudo, é assegurada nos álbuns de lembranças familiares, onde vemos grupos de pessoas próximas aos monumentos. No verso, informações quantitativas sobre os massacres perpetrados: 3.000... 8.000... 23.500... 34.000 judeus assassinados. Perplexos, constatamos que essas fotos de cemitérios e monumentos provisórios constituem-se, elas mesmas, em monumentos. Levadas por judeus soviéticos que imigraram para Israel, integram atualmente o acervo da Fundação Yad Vashem, em Jerusalém. (DANZIGER, 2003, p. 114-115)



FIGURA 18 - Fotografia de família próxima a uma vala comum, Zidikai, Lituânia. (in DANZIGER, 2003, p.116)

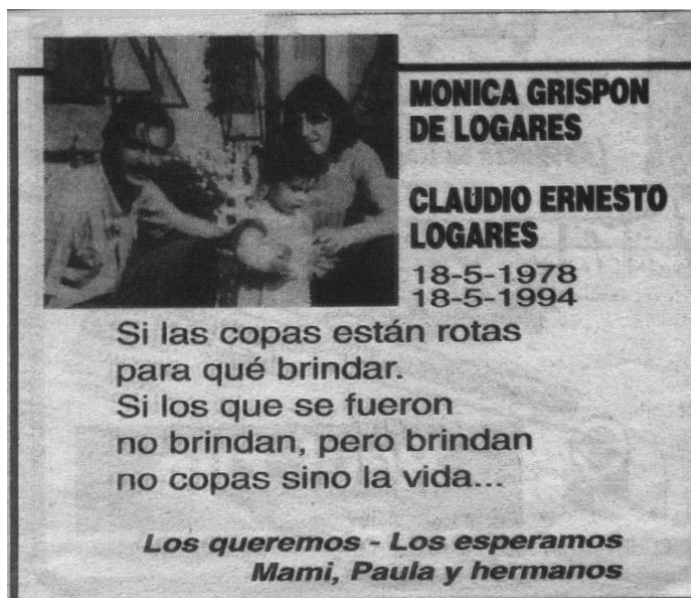


FIGURA 19 - Obituário de desaparecidos políticos, todos os anos publicados no jornal argentino *Página 12*.

A *fotografia como monumento* também pode ser observada no jornal argentino *Página 12* (FIG. 19), desde quando começou a publicar na década de 1980, logo após o fim da ditadura, pequenas notas como obituários, no entanto, fotos de desaparecidos políticos

⁵⁹ Minsk, Zidikai, Dobele, Seta, Rovno, Belogor'e, Rumbuli, Vilna, Kaunas, Riga, são algumas destas cidades na Ucrânia, Lituânia e Letônia (DANZIGER, 2003, p.114).

acompanhadas de um texto. A publicação de cada “obituário” é feita todo ano, no dia e mês do desaparecimento. Assim como naquelas fotografias da antiga URSS, essa fotografia às vezes contém a família inteira, ou, no caso argentino, fotos de formaturas, casamentos, gravidez, etc. São deslocamentos do álbum pessoal que vem a reforçar a ausência, o vazio e a interrupção abrupta daquelas vidas. Também nessas fotos, o luto e o desejo de memória imperam; levados aos espaços públicos (museus, galerias, livros, jornais, cartazes, metrô, camisetas de protestos, etc.) podem ser considerados pequenos monumentos.

O uso ou a referência a esse tipo de fotografia tem sido recorrente nas *imagens de memória e esquecimento* feitas por artistas contemporâneos: Carlos Altamirano (*¿Dónde están?*); Arte Callejero (*Estación Rodolfo Walsh*, 2011; *Estación Dario e Maxi*, 2011); Luis Navarro (*Missa por Lonquén*, 1979); Christian Boltanski (*Monumento: As Crianças de Dijon*, 1988; *Kadish*, 1998; *Reserve: The dead swiss*, 1989); Jochen Gerz (*The Gift*, 2000/2008); Rosângela Rennó (*Imemorial*, 1994; *Série Corpos da Alma*, 1990/ 2003), dentre outros. O uso desse tipo de arquivo, como nos ensinou Derrida, remete ao espectral. No entanto, essa menção assumiu posturas diversas, ora assumindo sua condição de *prova documental*, ora subvertendo essa lógica, reconhecendo a fotografia como instrumento também de *manipulação* da memória.

As fotografias de identificação, criadas no final do século XIX para controlar as populações, foram transformadas na América Latina em poderosas fontes documentais para comprovar a existência dos desaparecidos. Foram estas fotos, ao lado das extraídas dos álbuns de família que ampliadas, puderam ser anexadas aos laudos ainda durante as ditaduras, exigindo do Estado a restituição dos corpos – o *habeas corpus* que havia sido suspenso no estado de exceção que imperou em muitos países da América Latina dos anos de 1970 e 1980. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.319)

A fotografia como *prova documental* na América Latina acontecia paralelamente a um movimento na literatura que se valia do conceito de *testimonio*⁶⁰, como parte da política tanto da *memória* como da *história*. Seligmann-Silva (2005, p.88) observou que a *política da memória*, que também marca as discussões em torno da *Shoah*, possui na América Latina um peso muito mais de política *partidária* do que *cultural*, ocorrendo na última uma convergência entre política e literatura. Cuba, em torno de 1970⁶¹, assumiu um papel-chave na institucionalização do *testimonio* como gênero literário, em um movimento de revisão da

⁶⁰ “Na definição de John Beverly, o *testimonio* é uma ‘narração (...) contada na primeira pessoa gramatical, por um narrador que é ao mesmo tempo o protagonista (ou a testemunha) de seu próprio relato. Sua unidade narrativa costuma ser uma ‘vida’ ou uma vivência particularmente significativa” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 90).

⁶¹ Destacamos também 1973 no Chile durante a ditadura, e a expansão dessa literatura em 1980 na Nicarágua.

história, que passou a ser recontada a partir do ponto de vista dos excluídos do poder e explorados economicamente. A literatura de *testimonio* existe apenas no contexto da contra História, da denúncia e da busca pela *justiça*, sua necessidade principal. A *verdade* e a *utilidade* são então fundamentais, diferenciando-se da necessidade nos autores de testemunhos da *Shoah* pela tendência desses últimos em compreendê-la também a partir da chave do *trauma*. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.89-90).

As fotos, mas também uma sobrevida fotográfica dos desaparecidos nas ditaduras civil-militares na América latina proporcionada por elas, estão ligadas ao que Benjamin chamou de uma nova significação política da fotografia (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.319). Nesse sentido, a fotografia, assim como a literatura de *testimonio*, é parte da resistência dentro do período do estado de exceção. Nesse período, as fotografias são testemunhos: os fotógrafos são as testemunhas, no sentido jurídico (o terceiro que vê de fora). Além de foto-jornalismo, são fotografias artísticas. “Já a apropriação destas imagens depois das ditaduras está subordinada a um trabalho – sempre conflitivo, político – de memória” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.319). Esses últimos resgatam do esquecimento além dos próprios desaparecidos e suas imagens, a memória do *apagamento histórico*, já que a “queima de arquivo”, na expressão popular, direcionou-se tanto aos militantes da oposição (arquivos vivos até então, testemunhas), quanto aos arquivos de papel, incluindo os fotográficos.

A rígida censura agiu com a retirada de circulação de mídias esquerdistas ⁶² e a proibição da fotografia em meios públicos, como chegou a ocorrer na Argentina ⁶³, e no Chile⁶⁴. Como recurso e protesto, o jornal *Fortín Mapocho*, um dos diários chilenos mais representativos da oposição à ditadura militar estampou *retângulos pretos* onde estariam as fotos, outros usaram descrições ou palavras formando desenhos, ou simplesmente o espaço com a palavra censurado (FIG. 20 e 21).

⁶² Após o golpe militar de 1973 no Chile a maioria da mídia esquerdista como as revistas *Punto Final* y *Chile Hoy*, assim como os diários *La Prensa*, *Puro Chile* e *El Clarín*, foram suprimidos, permitindo assim que os meios de comunicação relacionados com a regime militar, liderado pelo *El Mercurio*, a permanecer com o monopólio da informação no Chile. Além disso, em janeiro de 1977, o Decreto n° 107 declarava que a criação de um novo meio de comunicação deveria ser autorizada pelo governo. Disponível em: <<http://archivofortinmapocho.cl/fortin-mapocho/historia-2/>> Acesso em: 5 ago. 2011.

⁶³ Uma das características do horror militar foi a de apagar suas marcas e vestígios, o último presidente da ditadura argentina, Reynaldo Bignone, ordenou a destruição de todos os documentos que comprometessem o regime militar (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.328).

⁶⁴ Entre setembro e novembro de 1984, o governo do Chile proibiu a publicação de fotografias políticas em todas as mídias através de Decreto N° 19 e 21. Disponível em <<http://archivofortinmapocho.cl/fortin-mapocho/historia-2/>> Acesso em: 5 ago. 2011.



FIGURA 20 - Revista chilena durante a proibição de publicar fotografias em 1984, a interrogação é formada pela sequência contínua: cuantos son/ quienes son/ donde estan (Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* aos 49min: 37 seg).

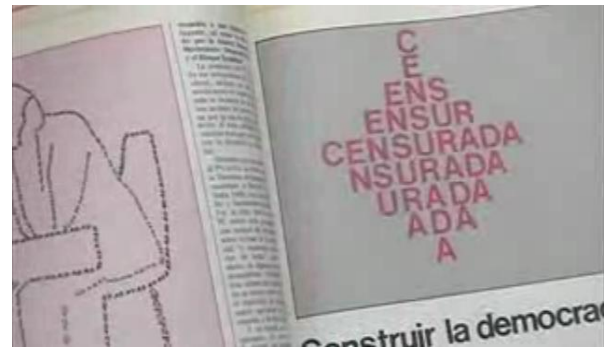


FIGURA 21 - Revista chilena durante a proibição de publicar fotografias em 1984 (Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* aos 49min: 34seg).

Embora em outro contexto, em 2010 o governo venezuelano proibiu a imprensa (depois restringiu apenas dois jornais oposicionistas) de publicar informações ou fotos sobre episódios de violência ⁶⁵ a partir do dia em que o jornal *El Nacional*, duro crítico do governo, publicou em sua primeira página uma polêmica foto que mostrava inúmeros corpos no necrotério de Caracas amontoados com mais de um em cada maca ou no chão. Esse jornal, por sua vez, optou por deixar *espacios em blanco* preenchidos apenas pela palavra “censurado”, em letras vermelhas ⁶⁶. Nas legendas, descrições: “Se aqui houvesse uma foto, vocês veriam um pai chorando por um filho que já não tem” ⁶⁷. “Se aqui houvesse outra imagem, você veria dirigentes políticos exigindo no CICPC [a polícia] cifras do que se pode publicar” – afirma outra legenda

⁶⁵ “A decisão do tribunal 12 de Caracas, emitida na véspera, proíbe ao jornal ‘a publicação de imagens, informações e publicidade de qualquer tipo de conteúdo com sangue, armas, mensagens de terror, agressões físicas que aticem conteúdos de guerra e mensagens sobre mortes e assassinatos’.” IstoÉ Online em 18 ago.2010. Disponível em:

<http://www.istoe.com.br/noticias/data/96329_JORNAL+VENEZUELANO+DEIXA+ESPACOS+EM+BRANCO+PARA+PROTESTAR+CONTRA+CENSURA/1160> Acesso em: 7 ago. 2011.

⁶⁶ IstoÉ Online em 18.Ago.10. Disponível em

<http://www.istoe.com.br/noticias/data/96329_JORNAL+VENEZUELANO+DEIXA+ESPACOS+EM+BRANCO+PARA+PROTESTAR+CONTRA+CENSURA/1160> Acesso em: 7 ago 2011.

⁶⁷ “Si aquí hubiese una foto, usted vería a un padre llorando por un hijo que ya no tiene”.



FIGURA 22 - Luis Navarro, *Missa por Lonquén*. 1979. (Fonte: SELIGMANN-SILVA, 2009, p.321).

O fotógrafo chileno Luis Navarro foi uma daquelas testemunhas em seu país. Foi responsável pelas fotografias do caso Lonquén, o primeiro sítio clandestino descoberto em 1979 com cadáveres de desaparecidos. Em março de 1981, nas comemorações da nova constituição, ele foi preso e posteriormente torturado. Depois de libertado devido a intervenções de um cardeal e instituições internacionais, impulsionou junto com outros fotógrafos ⁶⁸ a fundação da *AFI: Asociación de fotógrafos Independientes*, organização que teve papel importante no apoio e proteção aos fotógrafos durante a ditadura chilena. Navarro é um dos responsáveis pela introdução das fotos ampliadas e das fotos de família, para dar início aos processos contra a ditadura e parte das ações de amigos e familiares nos protestos (FIG. 22). Navarro também fotografou outras vítimas do governo autoritário, marginalizados e cenas cotidianas, com força documental e narrativas críticas, como ocorre na foto (FIG.23) de seu pai com a mão nos olhos, quando lhe conta, depois de solto, sobre tudo o que passara na prisão ⁶⁹.

⁶⁸ Paz Errázuriz, José Moreno, Hellen Hugues, Rodrigo Casanova, Álvaro Hope, Cláudio Bertoni, Jorge Ianizewski, Leonora Vicuña, Kena Lorenzini e Rodrigo Rojas (esse último assassinado aos 19 anos pelos membros da ditadura ao lado da jornalista Gloria Quintana). (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.320)

⁶⁹ Conforme Navarro conta no documentário *La ciudad de los fotógrafos*, em 1h:10min. Disponível em <<http://video.google.com/videoplay?docid=-3836839002384104411>> Acesso em: 5 ago. 2011.

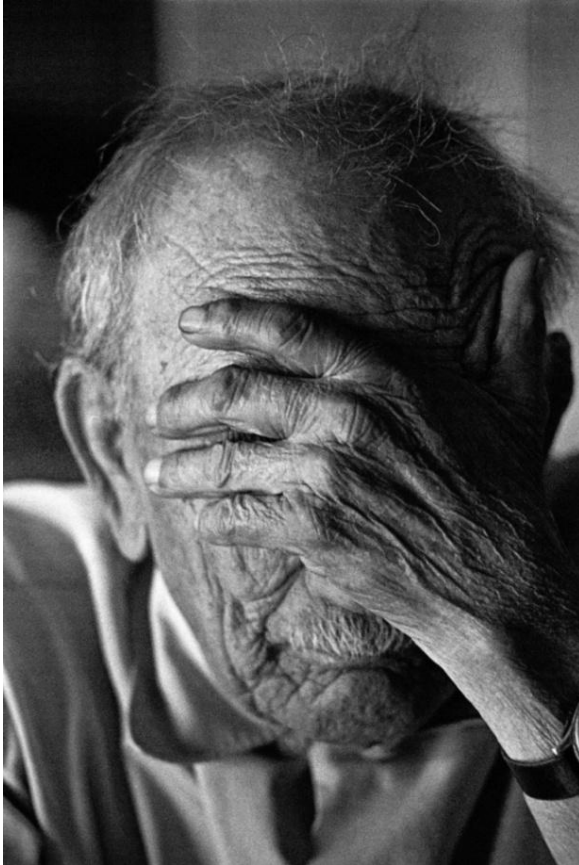


FIGURA 23 - Luis Navarro, (s/t), fotografia do pai de Navarro ⁷⁰.

Roland Barthes nos fala da substituição do monumento pela fotografia como nossa forma memorial predominante e que a fotografia está, historicamente, relacionada com “a crise da morte”, iniciada em meados do século XIX. O autor supõe que, se nas sociedades modernas ocidentais, a morte não está mais no religioso, se encontra “talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida” (BARTHES, 1984, p.138). Logo adiante ele explica:

As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituta da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer a fotografia, mortal, o testemunho geral e como natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao Monumento. (BARTHES, 1984, p.139)

No intento de encarregar à fotografia tal dever, chegou-se a ser dito que ela não *representa*, mas, *apresenta* o horror (creditada como prova documental), explica Barthes (1980, p. 141 *apud* LEENHARDT, 2000, p.78), e é também “adialética”, “quando ela é dolorosa, nada nela pode transformar a dor em luto”.

⁷⁰ Disponível em <http://www.nuestrocanto.net/joo/index.php?option=com_content&view=article&id=1013:la-ciudad-de-los-fotografos-&catid=116:documental> acesso em: 2 set. 2011.

Diante dessas afirmações, é impossível não recorrermos à obra de Christian Boltanski. Se apropriando de fotografias dos outros (não fotografadas por ele), o artista privilegia o despertar da memória do espectador e não do objeto em si. Isso é visível no livro-de-artista *Investigação e apresentação de tudo o que resta da minha infância 1944-1950* (1969), ou em *Dez retratos de Christian Boltanski* (1972), nos quais ele constrói um passado com as fotografias alheias, como se fosse o seu próprio álbum (FIG. 24).

Ao utilizar tais fotografias, Boltanski faz referência à sua história, como também à de toda a sua geração, nascida no final da Segunda Guerra. É à *universalidade* do que ele chama *pequena história*, presente em dezenas de publicações como livros, catálogos, filmes, retratos, através dos quais o artista nos revela o seu fascínio pela memória coletiva anônima⁷¹, interligando *memória pessoal e coletiva*. Como ele declara: “Os bons artistas não tem vida mais: sua vida é reduzida a contar histórias que os outros podem acreditar que são suas”⁷². É sua maneira de recontar a história, se valendo dos mesmos artifícios que a história oficial quando se utiliza das fotografias como prova documental.

Mas, a fotografia é, assim, questionada tanto quanto a história. Em alguns momentos ele deixa transparecer, paradoxalmente, sua visão da fotografia como modo de perpetuar-se, ainda que de forma ficcional: ele coleciona o que restou do *seu passado*, e não para até que *sua vida* “esteja em segurança e que assim, seguro de não morrer, possa, enfim, descansar”⁷³. A morte, para ele, traduz-se na perda dos rastros por ele deixados. Esses *vestígios, rastros* da desapareição são diversos: “Fotografia de alguém, roupa ou corpo morto são praticamente a mesma coisa: havia alguém lá, agora não há mais” (tradução nossa)⁷⁴. A dor talvez não possa ser transformada em luto pela fotografia, no entanto, ela se perpetua como *rastro* da existência humana.

⁷¹ A biblioteca do Museu de Serralves recebeu entre 29 de Abril e 9 de Julho de 2006, a exposição “Christian Boltanski: a Memória do Esquecimento” consagrada à obra impressa do artista que publicou mais de 80 livros. Na obra desse artista, o livro assume uma importância considerável, pois em nossa cultura, o livro é a lei, o próprio símbolo do saber e do poder, da transmissão da memória individual e coletiva; mais do que as exposições, efêmeras, o livro é múltiplo e acessível. É memória enquanto registro, na maioria dos casos anônima. Esta última é uma abordagem objetiva/subjetiva do nosso passado próximo.

⁷² “Good artists don’t have lives any more: their life is reduced to telling stories that others can believe are their own.” Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski_en/ENS-boltanski_en.htm> Acesso em: 03 Jun. 2011.

⁷³ Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski_en/ENS-boltanski_en.htm> Acesso em: 03 Jun. 2011.

⁷⁴ “Someone’s photograph, garment or dead body are pretty much the same thing: there was someone there, now they’re gone.” Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski_en/ENS-boltanski_en.htm> Acesso em: 03 Jun. 2011.

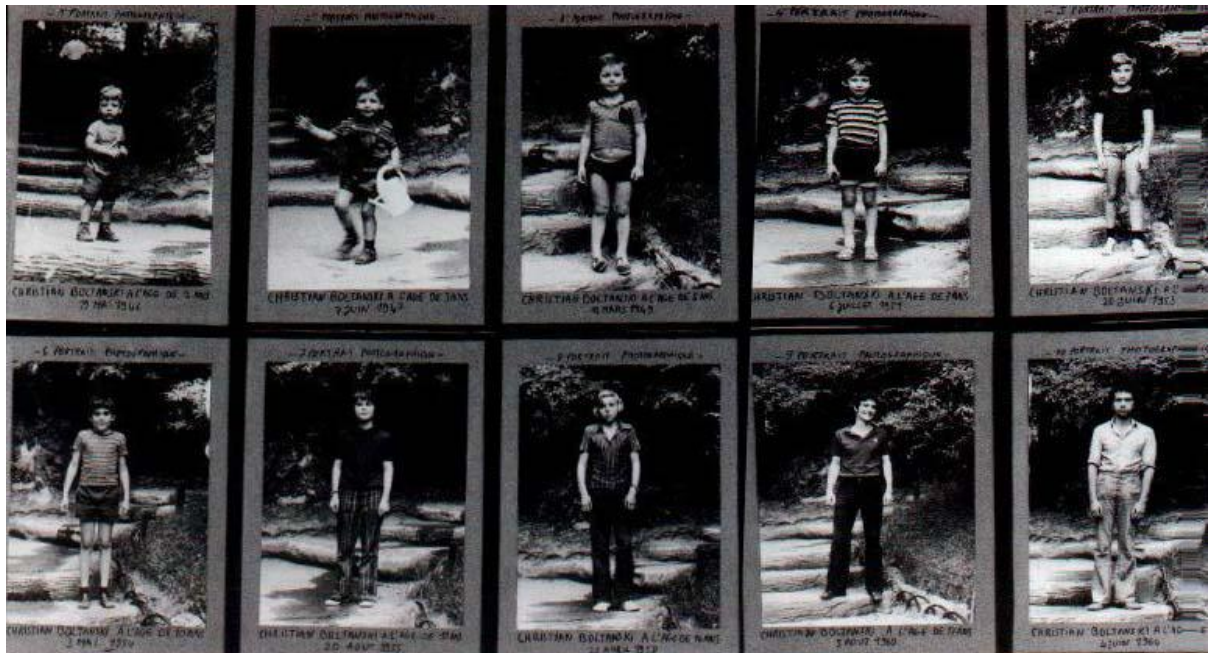


FIGURA 24 - Christian Boltanski, *Dez retratos de Christian Boltanski*, 1972. (Fonte: MYRRHA, 2007, p. 88).



FIGURA 25 - Guinaldo Nicolaevsky – *Menina nega a mão ao presidente Figueiredo*, 1979 (Fonte: Midiamax⁷⁵).

⁷⁵ Disponível em: <<http://www.midiamax.com/Brasil/noticias/757046-garotinha+nao+deu+mão+para+ultimo+presidente+ditadura+revela+razao+rebeldia.html>> Acesso em: 13 jun. 2011.

A falência da fotografia como *prova documental* também está em uma das fotografias mais famosas da história recente do Brasil, quando uma garotinha de quatro anos de idade se recusou a cumprimentar o então presidente general João Baptista Figueiredo em 1979 (FIG. 25). Dentre os muitos fotógrafos, que não registraram o momento constrangedor temendo represália, Guinaldo Nicolaevsky, no entanto, fez diversas imagens das tentativas frustradas do general tentando convencer a garotinha a cumprimentá-lo. A foto recusada pelo jornal em que trabalhava, acabou ganhando destaque em outros veículos, inclusive no exterior, e apropriada como símbolo contra a ditadura. Rachel Clemens Coelho, a menina da foto, que chegou a ter sua família investigada na época, recentemente revelou que não houve qualquer instrução de adultos: “Muitas pessoas para as quais minha foto se tornou símbolo me procuraram pedindo que eu falasse para eles; fiquei na dúvida pois a história é tão simples e sem cunho político que será que vale a pena desconstruir o mito, o símbolo?”⁷⁶ O fato é que a apropriação dessa imagem pela mídia esquerdista e por todos que se opunham à ditadura no intento de se colocarem no lugar da criança, se vale da mesma artimanha que a história, na rara alegria de devolver-lhe um sorriso nos “anos de chumbo”, exemplo mais corriqueiro da “*cura do mal pelo mal*”.

Em *Kaddish: Menschlich, Sachlich, Örtlich, Sterblich* (FIG. 26 e 27), de Boltanski – um livro onde são reproduzidas sem ordem, sem hierarquia ou respeito das funções sociais ou históricas, centenas de rostos – concerne à *pequena memória*: não aquela dos monumentos e do monumental, mas aquela da vida cotidiana, aquela dos sem nome, que tem como característica a fragilidade (LEENHARDT, 2000, p.79). Ela desaparece com a morte, assim como a memória coletiva – como nos ensinara Halbwachs – precisamente oposta à memória histórica e oficial:

Essa perda de identidade é muito difícil de aceitar, diz ele, porque ela é uma igualização no esquecimento. As fotografias de Boltanski são outras tantas tentativas de salvar essa singularidade humana do esquecimento, no próprio limiar da morte. Pela fotografia, mas também por objetos que pertenceram à pessoa e que, como a fotografia, guardam dela a impressão, Boltanski erige um anti-monumento [sic] àqueles que a história não saberia reter. Nem heróis, nem criminosos, eles passam pela armadilha dos discursos que se dão as sociedades. Boltanski não faz referência aos campos de exterminação, mas essa tranquilidade dos cemitérios da identidade, à qual ele consagra seu trabalho, inscreve-se sobre um pano de fundo que não pode, a meus olhos, senão reenviar a essa morte sem nome e sem luto possível da qual falei. (LEENHARDT, 2000, p.78)

⁷⁶In CÁCERES, Éser. Garotinha que não deu a mão para último presidente da ditadura revela razão da 'rebeldia'. Midiamax. Campo Grande/ MS. 12/06/2011.

Disponível em: < <http://www.midiamax.com/Brasil/noticias/757046-garotinha-nao-deu-mao-para-ultimo-presidente-ditadura-revela-razao-rebeldia.html> >

Acesso em: 13 jun. 2011.



2498. Name: unbekannt, Vorname: unbekannt, geb. 29. 6. 1942 (geschätzt), Augen: hellblau, Haare: hellblond. Der Knabe nannte sich „Bubi“ und sprach von der kleinen Schwester Roswitha. Er erzählte, die Mutter sei nicht mit dem Zug mitgekommen.

FIGURA 26 - Christian Boltanski, *Kaddish*, 1998 (fragmento).



FIGURA 27 - Christian Boltanski, *Menschlich*, 1994 / *Réserve: Les Suisses morts*, 1990. Museu de arte de Liechtenstein. (Fonte: Monumenta⁷⁷).

A amnésia social a que esses indivíduos foram relegados, enquanto singularidades, embora não possamos afirmar que trate da *Shoah*, imediatamente nos remete ao anonimato daqueles que desapareceram nos campos de concentração. Mas, por que também não referenciá-las aos desaparecidos políticos da América Latina, aos moradores de rua nos grandes centros urbanos abandonados a toda sorte de horrores, ou, mesmo, a todos nós indivíduos comuns, destinados ao esquecimento? É ao espectador que cabe fazer essa reviravolta no tempo e atualizá-lo, ou seja, fazer a *presentificação*. Nessa *dialética* (lembramos de Adorno), o espectador não é mais apenas um receptor passivo, mas também o artista; ou o artista é também o espectador e a própria arte (LEENHARDT, 2000, p.81-82)⁷⁸.

O grupo *Arte Callejero* – como o próprio nome indica, “das ruas” – desde o começo preferiu buscar um espaço que escapa ao circuito tradicional de exposições, apropriando-se de espaços públicos, com intervenções urbanas e performances. Apesar de vários artistas conhecidos já terem colaborado com o grupo, a maior parte das ações tem caráter anônimo e pode-se atribuir sua autoria a outras agrupações, sem que isso seja um inconveniente. Pelo contrário, o grupo fomenta a re-apropriação de seus trabalhos e metodologias por parte de grupos ou indivíduos com interesses afins. É o que ocorre quando se liga a grupos militantes como o *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)* no trabalho *Carteles viales* (FIG.28, iniciado em 1998) que sinaliza os

⁷⁷ Disponível em: <<http://archive.monumenta.com/2010/monumenta/oeuvres.html>> Acesso em: 2 jun. 2011.

⁷⁸ Também Jochen Gerz (1996, p. 157 *apud* LEENHARDT, 2000, p.82) se utiliza dessa dialética entre arte, artista e espectador: “A arte pode falar de seu próprio limite, de sua recusa de ser uma desculpa. Às pessoas que há muito dizem ‘não vimos nada, não estávamos lá’, o objeto responde: ‘Eu tampouco estava lá’. Para que eles o reclamem. Como esse passado que eles negam. É um jogo de mimetismo. A arte veste-se de espectador”.

mais de 360 *Centros Clandestinos de Detenção (CCD)* que existiam no território argentino e constituiu o material indispensável da política de desaparecimento de pessoas durante a ditadura militar. A mesma parceria ocorre nas ações de *escraches* (a palavra significa “por em evidência”), que lembram os militares genocidas e seus cúmplices – que se encontram livres graças às leis de *Punto Final y Obediência Debida* do Governo de Alfonsim e ao *Decreto de Indulto*, do Presidente Menem.



FIGURA 28 - Arte Callejero, *Carteles viales* (de 1998 adiante). Os sinais para indicar os domicílios dos genocidas e os C.C.D. em parceria com o H.I.J.O.S., utilizados nos *escraches*.

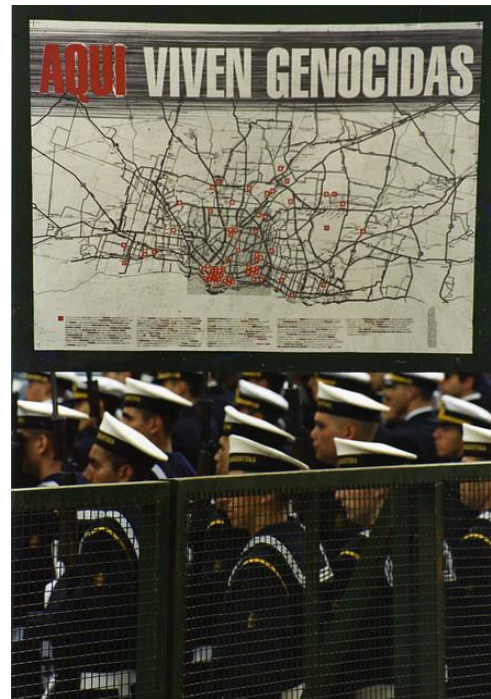


FIGURA 29 - Arte Callejero, *Aqui viven genocidas*. (fragmento) O cartaz contém um mapa onde estão marcados os endereços dos genocida

As sinalizações, somada aos *escraches*, se ampliaram denunciando suas residências em passeatas com o pedido expresso de justiça como nos “*Carteles de Juicio y Castigo*” (1999-2002) na *Marcha da Resistência* realizada todos os anos na *Plaza de Mayo*; ou como *Aqui viven genocidas* (FIG. 29, iniciada em março de 2001⁷⁹), quando o golpe militar argentino completou 25 anos. As denúncias aos desaparecimentos políticos e aos seus causadores aos quais as leis anistiarão, no entanto, por meio da memória coletiva podem ser condenados à memória perpétua. O grupo *Arte Callejero* está presente em manifestações de denúncia políticas na Argentina e no mundo (no Brasil, *Carteles de Memoria - Denuncia Plan*

⁷⁹ São distribuídos um cartaz e uma agenda com os telefones dos *escrachados*, e é produzido um vídeo da ação, que se repete todo ano na *Marcha de 24 de março*. O cartaz contém um mapa onde aparecem assinalados os endereços dos genocidas “*escrachados*” até o momento, sendo reimpresso a cada nova denúncia.

Condor, 2000), mas o apelo por justiça quanto às ditaduras latino-americanas é sua marca, agindo, sobretudo, pela história dos vencidos e unindo memória pessoal e coletiva.

Projeto desenvolvido por Jochen Gerz e Ester Shalev-Gerz, o *Monumento contra o Fascismo* (1986-1993) é uma coluna agora desaparecida na terra, enterrando os nomes daqueles que se associaram aos artistas para co-assiná-lo, como vigilantes, num ato de dever de memória, de justiça (FIG. 30). Ora, se todo monumento é inunção de memória, o antimonumento reconhece de antemão seu status de efeméride⁸⁰. O paradoxo ao se intitular monumento está expresso também nas antíteses que nomeiam o *Monumento (aos mortos) vivo* (1993-1996, FIG. 31), e também o *Monumento invisível* (embora esse seja apenas o nome popular do *Memorial contra o Racismo*, 1990-1993), ambos de Gerz, além de indicarem que a natureza do trabalho de luto mudou: a “memória não pode, após essa guerra, condensar-se no monumental nem no ritual. É-lhe necessária uma consciência sempre renovada, despertada, viva” (LEENHARDT, 2000, p.82). A implicação do espectador como memória viva, é, assim, essencial a tais dispositivos. Também pode exemplificar esse enunciado, a obra *Testemunhas* (1997-1998), de Gerz.



FIGURA 30 - Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, *Monumento contra o Fascismo*, Hamburgo, 1986 - 1993 (detalhe). (Fonte: DANZIGER, 2003, p. 184)



FIGURA 31 - J. Gerz, *Monumento (aos mortos) vivo*, 1993-1996 (detalhe), 360 x 316 x 316 cm, Place Jean Poussou, Biron. (Foto: Frédéric Delpeche/ Fonte: Site oficial Gerz⁸¹).

⁸⁰ “Nós convidamos os cidadãos de Hamburgo, e os visitantes desta cidade, a juntar aqui seu nome ao nosso. Isso para engajar-nos a ser vigilantes e a permanecê-lo. Quanto mais numerosas forem as assinaturas sobre esta barra de chumbo de doze metros de altura, mais ela afundará no solo. E um dia, ela desaparecerá completamente e o lugar deste monumento contra o facismo estará vazio. Pois a longo termo, ninguém se elevará em nosso lugar contra a injustiça”. (GERZ, 1996, *apud* LEENHARDT, 2000, p.82)

⁸¹ Disponível em: <http://www.gerz.fr/deb/put_file.html?ident=f8c3f6a03afbdd4ccec2dc0ae4a953a1> Acesso em: 9 jul. 2011.



FIGURA 32 - Daniel Libeskind, Projeto do *Memory Foundations* (Fonte: *Studio Daniel Libeskind*)⁸².



FIGURA 33 - Vista de uma das piscinas que compõem o memorial, com parte do Museu e o *One World Trade Centre* ao fundo em construção. (Fonte: *Dayli Mail* em 10 set. 2011⁸³).

Se lembrarmos da polêmica envolvida no projeto para o *Monumento aos Judeus Assassinados da Europa*, de Peter Eisenman, desde seu começo oficial em 1988⁸⁴, e sua inauguração em Berlim em 2005 (seis décadas após o fim da II Guerra!) – sem mencionar o projeto *Topografia do Terror*, do arquiteto suíço Peter Zumthor que nem chegou a ser realizado⁸⁵ – embora em circunstâncias diferentes, parece minimizar o desafio hoje da imagem do trauma de “11 de setembro” de 2001, quando pensamos no *Marco Zero* (*Ground*

⁸² Disponível em <<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/memory-foundations/>> O portal americano *9/11 Memorial* disponibiliza animação em 3D de todo o memorial: <<http://www.911memorial.org/animations/>>, além da visita virtual: <<http://www.911memorial.org/google-earth/>> Acesso em: 28 Jun 2011.

⁸³ Disponível em: <http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/09/10/article-0-0DCCC42300000578-166_964x852.jpg> Acesso em: 12 set. 2011.

⁸⁴ Embora possamos recuar o início de sua demanda a alguns anos antes. Foi criado o *Círculo de incentivo* (*Förderkreis*) em 1989, e a adesão do governo em 1992, após a reunificação da Alemanha. O argumento de Lea Rosh e Jäckel, quando reivindicaram a construção do monumento alemão, tomava como base a existência de grandes memoriais como o *United States Holocaust Memorial Museum*, em Washington e o *Yad Vashem*, em Jerusalém, parecendo ter esquecido a imensa diferença de posicionamento que existe entre estes países e a Alemanha diante do massacre. (DANZIGER, 2003, p.140)

⁸⁵ A ideia inicial propunha uma "tríade da lembrança": o Museu Judaico de Daniel Libeskind, o Memorial do Holocausto de Peter Eisenman e o novo museu de Zumthor deveriam fazer da capital alemã um ponto central na discussão sobre os traumas do passado. Mas o projeto de Zumthor foi considerado um fiasco histórico-político por gastar quinze milhões de euros e levar duas empreiteiras à falência, gerar infindáveis debates sobre a complexa edificação para, ao fim de dez anos de discussão, ser considerado pelo Estado e a federação muito arriscado e, por isso, não realizável. Em Aygül Cizmecioglu/ *Pequenas e grandes lembranças do holocausto*, em 13 Jun 2004, disponível em <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1233191,00.html>> Acesso em 10 Set. 2011.

Zero) nova-iorquino. Já em novembro do mesmo ano foi criado o *Lower Manhattan Development Corporation (LMDC)*, para supervisionar o processo de reconstrução, e organização de competições para seleção de um projeto.

Em 2003, o projeto *Memory Foundations* (FIG. 32) de Daniel Libeskind foi o escolhido: o plano diretor inclui a *Freedom Tower*⁸⁶ com, três edifícios (dentre os quais um já se encontra concluído desde 2006), além do *Museu e Memorial Nacional 11 de Setembro* (FIG. 33 e 34) projetado pelo arquiteto Michael Arad e o paisagista Peter Walker, com parte dele inaugurado em setembro de 2011 nas celebrações do aniversário de dez anos do ocorrido, após atrasos e processos. O projeto completo tem previsão de compor a paisagem nova-iorquina até 2014.

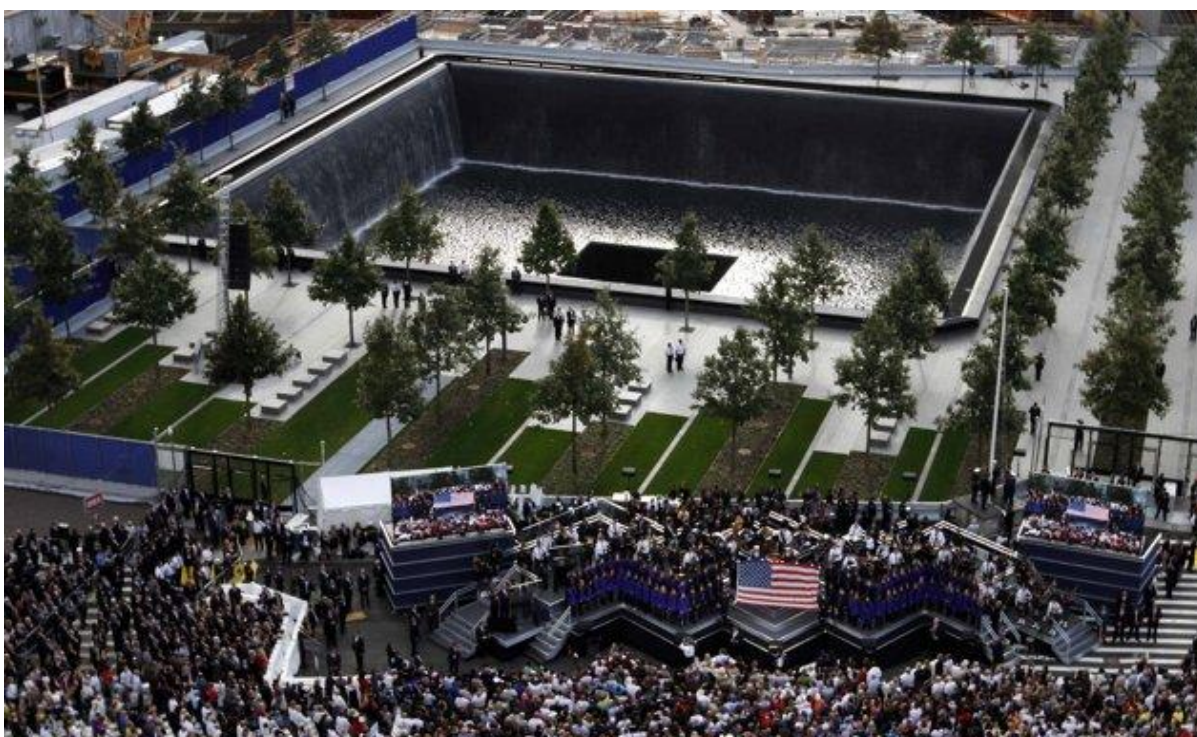


FIGURA 34 - Michael Arad e Peter Walker, *Memorial Nacional 11 de Setembro* (vista parcial), cerimônia do 10º aniversário do “11 de Setembro”, em Nova York, no local onde ficavam as torres gêmeas do *World Trade Center*. (Fonte: Reuters/Gary Hershorn)⁸⁷.

⁸⁶ A *Torre da liberdade* terá 104 andares e será a mais alta da América: 541 metros, com uma seta de 124,3 metros, ou 1776 pés (a unidade de medida nos Estados Unidos), correspondendo à data da declaração da independência. Disponível em <http://www.istoe.com.br/reportagens/158292_O+NOVO+LOCAL+DO+WORLD+TRADE+CENTER+E+UM+A+VITORIA+DA+VIDA+DIZ+ARQUITETO> Acesso em: 12 Set 2011.

⁸⁷ Disponível em <http://i.yimg.com/bt/api/res/1.2/3cURP9Ds5VvmaYxxaKtLsw--/YXBwaWQ9eW5ld3M7Zmk9aW5zZXQ7aD00MjY7cT04NTt3PTYzMA--/http://media.zenfs.com/en_us/News/Reuters/2011-09-11T132806Z_01_WTC113_RTRIDSP_3_SEPT11.jpg> Acesso em: 12 set. 2011.

Ao menos a impressão causada é de que a velocidade com que as coisas se conduziram – em dois meses a criação do *LMDC* e em dois anos a seleção (dentre 5.201 projetos de 63 nações) de um projeto de engenharia e arquitetura bastante complexo – revela que hoje se tornou mais explícito o *dever de memória* ou luto coletivo, além da inserção desse trauma na *cultura de memória*. Mesmo quando ainda era apenas canteiro de obras, o espaço de 65 mil metros quadrados já era visitado por milhares de pessoas do mundo todo, com guias turísticos explicando o que está sendo feito no local e como a paisagem ficará no futuro, o que já demonstra injunção de memória (se não um mórbido interesse pelo horror).

O memorial é composto por duas piscinas, com fontes e cascatas de onde a água flui ininterruptamente, no local exato onde ficavam as duas torres. Além disso, foram plantados 200 carvalhos, representando vida. Já o museu, que tem previsão de concluir-se em 2012, é formado por um pavilhão de aço e em seu interior haverá um auditório, um café e sete andares subterrâneos, que fazem parte da construção original do *World Trade Center*. Na parte o subsolo, no museu/memorial o projeto prevê guardar os restos mortais das vítimas em uma área separada e restrita somente para contemplação e luto de seus familiares.

Porém, a proximidade com as outras exposições tem levado parte dos familiares a se oporem ao projeto, alegando que restos humanos não são “objetos” que devem ser expostos ou ficar próximos das exposições, além da localização do café e da loja de souvenirs, na entrada do pavilhão, em relação ao memorial, no “porão”. O desconforto se deu por embaralhar o “sagrado” com o “comercial”, sobretudo depois do apelo negado pela organização do museu por uma capela sem denominação religiosa. Algumas famílias das vítimas temem que o monumento leve a um estresse pós-traumático quando sente que seu luto foi comercializado. De qualquer modo, a morte e a representação da catástrofe ainda gera bastante polêmica por envolver princípios éticos e de identidade, e em casos de tragédias em massa como essa, a ferida permanece sempre aberta no enlutado porque a própria história oficial não a deixa cair no esquecimento ⁸⁸.

⁸⁸ Em LOUREIRO, Gabriela. *Um cemitério dentro do museu - a polêmica do memorial de 11/09*, Revista *Veja* de 28 Mai 2011, disponível em < <http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/um-cemiterio-dentro-do-museu-%E2%80%93-a-polemica-do-monumento-ao-11-de-setembro>> Acesso em: 30 Mai 2011.



FIGURA 35 - Xu Bing preparando a obra *Onde a Poeira se coleta* (Fonte: Xu Bing Studio ⁸⁹).



FIGURA 36 - Xu Bing, *Onde a poeira se coleta*, 2004, National Museum & Gallery, Cardiff, Wales. (Fonte: Xu Bing Studio ⁹⁰).

Imagem de memória de “11 de setembro” pode ser vista na instalação do chinês Xu Bing intitulada *Onde a poeira se coleta* (FIG. 35 e 36) que já foi exposta em vários países, dentre eles o Brasil em 2004 na *26ª Bienal de São Paulo*. O artista espalhou o pó recolhido dos escombros dos atentados sobre o chão de uma sala como se as letras tivessem sido removidas debaixo do pó, evocam um poema budista que diz: “A Verdadeira Sabedoria não é como a árvore; / o espelho reluzente não brilha em lugar algum; / como não há nada do que havia, / onde o pó se coleta?” ⁹¹. Por cada país que passa, leva um pouco do lugar na poeira que se deposita sobre a camada anterior, transportada em uma pequena boneca de pano. A obra, que tem caráter efêmero, parece fazer alusão às camadas de tempo indissociáveis quando colocadas todas juntas, mesmo porque seria impossível separar a poeira de cada local de exposição. Essa obra, como outras, faz uso apenas da palavra como imagem, mas, deixaremos para uma análise posterior, no capítulo seguinte o uso corrente de palavras e imagens na representação da memória no século XX aos dias atuais.

⁸⁹ Disponível em <http://www.xubing.com/index.php/site/projects/name/p/where_does_the_dust_itself_collect/> Acesso em: 28 Jun. 2011.

⁹⁰ Disponível em:

<http://www.xubing.com/index.php/site/projects/name/p/where_does_the_dust_itself_collect/> Acesso em: 28 jun. 2011.

⁹¹ “As there is nothing from the first, / Where does the dust itself collect?” Este foi escrito como a verdadeira expressão do Zen Budismo por Hui-neng (638-713), tradicionalmente considerado o Sexto Patriarca do Zen Budismo na China. Ele foi escrito em resposta ao poema de outro monge Zen que dizia entender a fé em toda a sua pureza: “The body is the Bodhi tree; / The soul is like the mirror bright, / Take heed to keep it always clean, / And let no dust collect upon it.” Disponível em

<http://www.xubing.com/index.php/site/projects/name/p/where_does_the_dust_itself_collect/> Acesso em: 28 jun. 2011.



FIGURA 37 - Gabriel Orozco, *Ilha dentro de uma ilha*, 1993. Silver dye bleach print (40,6 X 50,8cm). Galeria Marian Goodman, Nova York. (Fonte: MoMA)⁹².

Embora originalmente impensado nesses termos, outro exemplo pode ser visto nas construções de paisagens com lixo urbano feitas por Gabriel Orozco em *Ilha dentro de uma ilha* (FIG.37) em 1993, que, após 11 de setembro de 2001 torna-se ainda mais emblemática. Também *A Esfera* (1969-1971, FIG. 38), escultura de 20 toneladas de aço e bronze de Fritz Koenig, que ficava na fonte próxima à base do *World Trade Center*, foi recuperada dos escombros e hoje está exposta no *Battery Park*, desde 11 de março de 2002 (FIG.39). Como ruína, talvez ela ocupe outro lugar impensado pelo seu autor quando a produziu como “símbolo da paz mundial”, acoplando hoje, toda a memória do ocorrido⁹³. Isso inclui o sepultamento de um grande número de obras de arte dos acervos das companhias residentes nos dois prédios (trabalhos de Auguste Rodin, Juan Miró, Alexander Calder, Roy Lichtenstein e Cindy Sherman), além do *World Trade Center Memorial* (1995) do escultor americano Elyn

⁹² Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/gabrielorozco/>> Acesso em: 3 maio 2011.

⁹³ Uma placa informa: “Por três décadas, esta escultura ficou na praça do *World Trade Center*. Intitulada *A Esfera*, foi concebida pelo artista Fritz Koenig como um símbolo da paz mundial. Foi danificada durante os trágicos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, mas permanece como um ícone de esperança e do espírito indestrutível deste país. A Esfera foi colocado aqui em 11 de março de 2002 como um memorial temporário para todos os que perderam suas vidas nos ataques terroristas ao *World Trade Center*. Esta chama eterna foi acesa em 11 de setembro de 2002, em honra de todos aqueles que foram perdidos. Seu espírito e sacrifício jamais será esquecido.” (tradução nossa).

Zimmerman – uma fonte circundada por um muro contendo os nomes das vítimas de um primeiro prenúncio de terror, em 1993. “Foi uma segunda perda para as famílias dos mortos”, disse o escultor ⁹⁴.



FIGURA 38 - Fritz Koenig, *Esfera*, 1969-1971, aço e bronze, fotografada antes dos ataques de 2001.

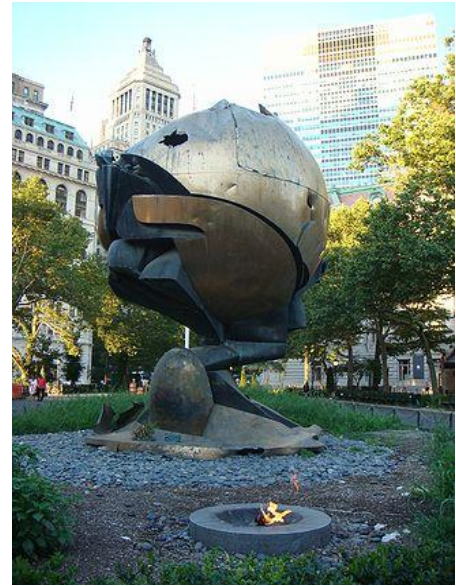


FIGURA 39 - Fritz Koenig, *Esfera*, 1969-1971, aço e bronze, no *Battery Park* desde 2000, acrescida de uma chama.

Proseguiremos através das obras *Vulgo* (1998) e *Arquivo Universal* (desde 1992) de Rosângela Rennó com a análise mais detalhada das estratégias aqui expostas. A *memória do apagamento histórico* – recorrente nas obras de contemporâneos como Kiefer, Boltanski, ou Gerz, e outros artistas que trabalham com poéticas da memória – também é potente nas obras dessa artista, que busca a matéria para seus trabalhos nos arquivos esquecidos, e não na História Oficial.

⁹⁴ SARMATZ, Leandro. *World Trade Center, Arte sob os escombros*. Revista Super Interessante. Editora Abril. Edição 171. Dez 2001. Disponível em <<http://super.abril.com.br/cultura/world-trade-center-arte-escombros-442500.shtml>> Acesso em: 28 jun. 2011.

2.3 A arte amnésica de Rosângela Rennó



FIGURA 40 - Rosângela Rennó, Série *Vulgo*, 1998. *Laminated Cibachrome print*. (Fonte: Site da artista⁹⁵).

Grande parte da obra de Rosângela Rennó perpassa o resgate das memórias do indivíduo comum, dos relegados à amnésia social, revelada através de suas incursões pelos arquivos perdidos, esquecidos ou rejeitados, enfim, pela memória descartada, adquirida em lugares diversos. A fotografia é o principal meio utilizado, porém, a artista opta por trabalhar com imagens já existentes. Além de fotos, textos são colecionados pela artista sinalizando seu interesse pela *imagem visual e escrita* como guardiões da memória.

As primeiras obras de Rennó utilizam ou remetem à memória pessoal, familiar, íntima⁹⁶. O hábito de colecionar fotos dos outros, já voltado à produção artística, se inicia com os fotogramas encontrados nas lixeiras próximas às salas de montagem na *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)*. Depois Rennó começa a

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1>> Acesso em: 3 abr. 2010.

⁹⁶ Obras como a série *Alice* (1987/1988), *Private Collection* (1992/1995), *As Afinidades Eletivas* (1990), *Private Eye* (1992/95), *Os Homens São Todos Iguais* (1990).

vasculhar os antigos estúdios de retratos 3x4 cm do centro do Rio de Janeiro – recuperando arquivos mortos de negativos e cópias esquecidas – e os chamados “mercados de pulgas”. Essas coleções resultam em obras como *Cerimônia do Adeus* (1997/2003), *Bibliotheca* (2002), *Menos Valia* (2005) e *Menos Valia - Leilão* (2010) que insinuam a memória íntima tornada pública pela exposição dessas obras.

A artista adentra o público e o privado da memória institucional nos arquivos do museu penitenciário, visível nas séries *Cicatriz* (1996), *Museu Penitenciário/Cicatriz* (1997/1998), *Vulgo* (1998, FIG. 40); na Biblioteca Nacional com a obra *2005-510117385-5* (2009); no Arquivo Público do Distrito Federal, com *Imemorial* (1994); nos jornais, como em *Atentado ao Poder* (1992), *Espelho Diário* (2001), *Arquivo Universal* (desde 1992), *Série Corpo da Alma* (2003), entre outras obras.

É possível perceber assim que Rennó perpassa a semelhantes questionamentos da memória no século XX: memória primordialmente pessoal, ou primordialmente coletiva, e, nas obras mais maduras, o conjunto das duas memórias, característico da chamada *nova história*. Porém isso não se reflete *cronologicamente* ao longo de sua obra, em parte, porque esta é como um arquivo de arquivos, ao qual ela sempre recorre⁹⁷.

Entre palavras e imagens, ela se utiliza, por exemplo, do *Arquivo Universal* em vários trabalhos, mas analisamos aqui esse encontro com a série *Vulgo*⁹⁸. Assim como *Cicatriz* e *Museu Penitenciário/Cicatriz*, a série foi produzida a partir dos arquivos de quase quinze mil⁹⁹ negativos de vidro da *Academia Penitenciária do Estado de São Paulo* (ACADEPEN) onde se encontra o *Museu Penitenciário Paulista*, parte do *Complexo do Carandiru*. Em *Vulgo* vemos fotografias das cabeças dos detentos (nove de costas e três de frente), sem qualquer legenda explicativa (FIG. 41 e 42). Na instalação, também havia onze textos do *Arquivo Universal*, que desde 1992 reúne notícias de jornais. Um jogo entre a memória pessoal e a coletiva é aqui estabelecido quando a artista conquista acesso a essas fotografias, as amplia e expõe em um museu. Rennó recupera a narrativa, expõe tanto com imagens ou palavras a questão da memória, que é também a do *esquecimento*.

⁹⁷ Rennó utiliza o recurso desde o ano em que se formou na *Escola Guignard* da UEMG em Belo Horizonte. *Alice* (1987/1988) “é uma série de oito fotos, [...]”, na qual comecei a reciclar meu próprio arquivo”, declara a artista em entrevista a Paulo Herkenhoff (1996). Recentemente, na *29ª Bienal de São Paulo*, a obra *Menos Valia - Leilão* (2010), na qual apresenta e leiloa nos últimos dias da mostra, diversos objetos e fotografias já utilizados em outros trabalhos como *Menos Valia* (2005), *Bibliotheca* (2002), *A última foto* (2006).

⁹⁸ A série *Vulgo* foi apresentada em 1998 em São Paulo na *Galeria Camargo Vilaça*; no mesmo ano em Nova York (Estados Unidos) na *Lombard Freid Gallery*; e em 1999 em Sydney (Austrália) no *Australian Centre for Photography*.

⁹⁹ Rennó informou em depoimento a Herkenhoff (1996) acerca de *Cicatriz* (1996), obra anterior a *Vulgo*, porém com os mesmos arquivos que utilizados nesta obra de 1998: “O que mais me impressiona em Carandiru é a quantidade de negativos. São 15.000. Isso é um chute, porque não dá nem pra contar.”



FIGURA 41 - Rosângela Rennó, Série *Vulgo*, *Double Crown*, 166 x 120 cm, Laminado de impressão Cibachrome, 1998.

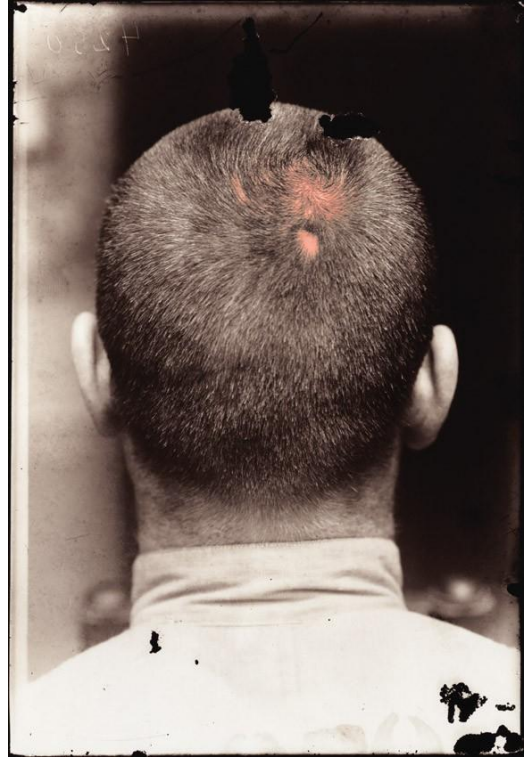


FIGURA 42 - Rosângela Rennó, Série *Vulgo*, *Three Holes*, 167X113 cm. Laminado de impressão Cibachrome, 1998.

Como contraponto da impessoalidade presente nas imagens identificatórias de *Vulgo* e na linguagem jornalística do *Arquivo Universal*, faz parte da instalação o vídeo *Vulgo/Texto* (FIG. 43 e 44), no qual se sucedem vários apelidos (um dos sentidos da palavra “vulgo”) de detentos: “dente de lata, zé penetra, pneu, sangue bom, andróides, maria do cachimbo, mosca, mestre, batistão, raposão, pink, piruinha, loirinha”, etc.¹⁰⁰ No vídeo, os apelidos são escritos em minúscula, e, em um movimento que lembra vagamente as proibidas máquinas caça-níqueis, as letras que se repetem permanecem, para completar-se na palavra posterior, e assim sucessivamente. Parecem buscar forçosamente qualquer ponto em comum entre os detentos.

A busca por semelhanças ou por marcas da individuação, também é o que é percebido no acervo desse tipo de fotografia dos redemoinhos, possivelmente para fins de estudos de frenologia na ACADEPEN:

¹⁰⁰ É possível assistir uma amostra do vídeo no site oficial da artista, disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/4>> Acesso em: 23 maio 2011.

De modo análogo ao uso de imagens em arquivos laborais, essas fotografias certamente se prestaram, algum dia, a conferir autoridade ao *poder disciplinar* que funda e justifica sistemas de regulação. Poder que já se valeu de tipologias fisionômicas para atestar o que governaria o comportamento transgressor na vida em comum, como os formatos dos crânios e rostos dos que se desviam de normas socialmente acordadas. (ANJOS, 2006, p.3, grifo do autor)



FIGURA 43 - Rosângela Rennó, *Vulgo/Texto*, 1998 (fragmento). Vídeo-objeto com animação de palavras projetadas sobre acrílico e tripé de alumínio (200 x 50 x 50 cm) (Fonte: *Site oficial da artista*¹⁰¹).



FIGURA 44 - Rosângela Rennó, *Vulgo/Texto*, 1998 (fragmentos do vídeo, com os nomes de fora da lei. (Fonte: *Site oficial da artista*).

Esboça-se, assim, a primeira estratégia dentre as quais apontamos em sua obra: a presença da *fragmentação*. As fotografias que ilustravam as fichas dos internos são imagens identificatórias: rostos de frente e perfil; nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas; além de cerca de três mil negativos de vidro de marcas (tatuagens e cicatrizes propositais ou acidentais), doenças e anomalias; e trinta de cabeças de costas (nucas e redemoinhos) que deram origem a *Vulgo*. As fotografias do setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/3>> Acesso em: 3mar. 2010.

do Estado de São Paulo entre 1920 e 1940 pretendiam identificar em detalhes os prisioneiros por número, características físicas (feições, cor da pele, marcas, altura, peso e deformidades corporais). Identificamos o *mal de arquivo* apontado por Derrida na *fragmentação* do corpo pela fotografia e utilização em uma penitenciária da mesma forma como poderia ser usada em um museu, biblioteca, enciclopédia, dicionário ou qualquer outro dispositivo totalizante da modernidade.

O olhar carcerário, que intenta atribuir sentidos e criar categorias, fragmenta, retalha e classifica os indivíduos. [...] 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. (MELENDI, 2003)

Também relativa à *fragmentação* está a *visibilidade*, posta em questão ao utilizar as fotografias identificatórias que, justamente isoladas, descontextualizadas – sem nomes em legendas, apenas números como no arquivo original – na tentativa de identificar, quase nada identificam, mas reforçam a ideia da imposição do poder invisível do panóptico (FIG. 45 e 46).

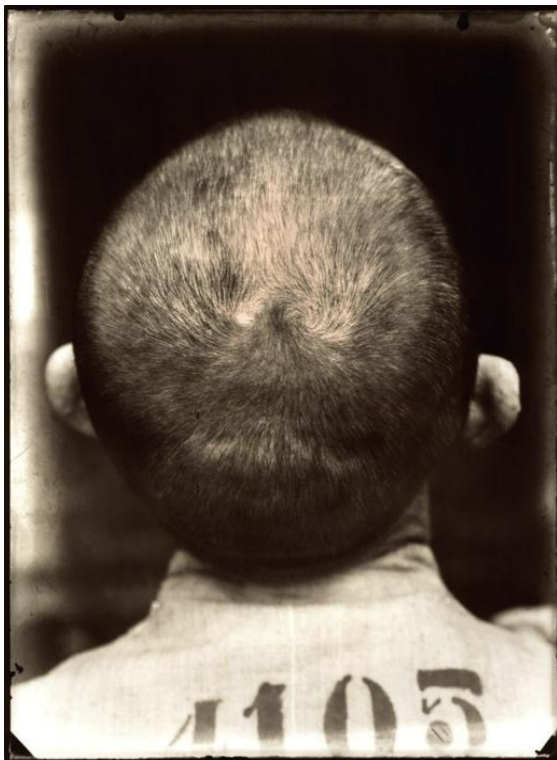


FIGURA 45 - Rosângela Rennó, Série *Vulgo*, 1998. (Fonte: Site da artista¹⁰²).

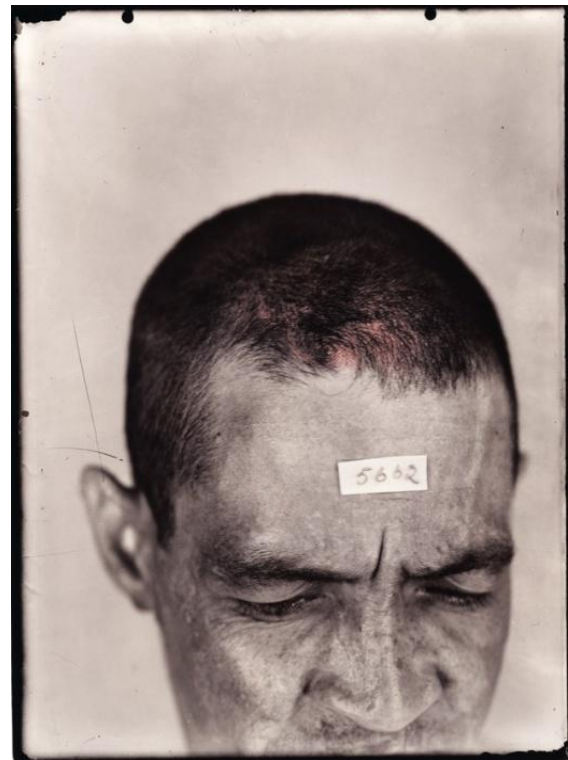


FIGURA 46 - Rosângela Rennó - Série *Vulgo*, *Number*, 1998, *Laminated Cibachrome print*, 166 x 120 cm (Fonte: Site da artista¹⁰³).

¹⁰² Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/18>> Acesso em: 3 mar. 2010.

¹⁰³ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/5>> Acesso em: 3 mar. 2010.

As fotografias de fichamentos policiais não são, no entanto, de desejo do retratado de ser lembrado, pelo contrário, mas da segurança pública. Os personagens de costas ou cabeças baixas, designados por números, letras iniciais ou apelidos, não revelam qualquer identidade, ou seja, não se referem a alguém específico, eles mantêm um anonimato que lhes confere *universalidade*.

A referência às fotos identificatórias ¹⁰⁴ situam sua obra *entre a identidade e o anonimato*: ao acessar e dar acesso através da galeria às fotografias do arquivo penitenciário em *Vulgo*; na menção aos apelidos ao invés dos nomes em *Vulgo /Texto*; e também na redução às iniciais dos nomes (também fragmentos) nos textos que ela se apropria no *Arquivo Universal*¹⁰⁵. Trata-se, mesmo como avesso da tradicional foto de ficha policial, do esquemático enquadramento utilizado para fins burocráticos como nas fotografias 3x4cm.

A fotografia de identificação, produto coercitivo, mas do qual vastas camadas da sociedade encontram satisfeito o desejo de deixar a prova objetiva de sua existência, põe a nu o mecanismo intrínseco à imagem técnica, sua dupla filiação à esfera da verdade e àquela da ficção, pois dá vida a um verossímil ensaiado, ao paradoxo do Narciso despersonalizado. (FABRIS, 1992)

Os textos do *Arquivo Universal* dialogam com as fotografias, mas logo é possível notar que não se tratam de explicações ou ilustrações do outro: os textos são notícias de homens e mulheres, enquanto as fotografias são apenas masculinas: (“[...] M., de 25 anos, lembra-se de que, na última vez, ele e sua família foram recenseados por avião.[...]”; “A Funai vai exigir na Justiça que a empresa E. indenize a índia Y., de 15 anos, violentada e engravidada em agosto passado [...]”; etc.). Esse recurso leva o leitor a interrogar quanto à credibilidade da fotografia. Portanto, em relação a *Vulgo* e *Arquivo Universal*, não cabe mais “uma confrontação contínua entre [...] verdade e ficção” como se referia a historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris (1997, p.218) à sua obra do início dos anos de 1990, pois já não há mais distância entre ficção e realidade ¹⁰⁶. Para a artista essa *fragmentação* em *Arquivo Universal* infere a uma abertura de possibilidades, como indagar sobre a crença na

¹⁰⁴ Já utilizada desde os primeiros trabalhos expostos no início da década de 1990, como em *A Identidade em Jogo* (1991-1992); em *Dois Lições de Realismo Fantástico*, (1991); e em *Imemorial* (1994).

¹⁰⁵ Visível também nas imagens saturadas da *Série Vermelha*; na prática da apropriação de objetos e fotografias das duas versões de *Mais Valia* (2005 e 2010); ou ainda, na videoinstalação *Espelho Diário* (2001) em que a artista interpreta diferentes personagens baseadas em histórias de mulheres de nome Rosângela.

¹⁰⁶ Rennó (In ALZUGARAY, 2004) afirmou acerca das pequenas alterações neste último: “Eu não consigo mais ver a distância entre ficção e realidade nesses textos. Devo ter uns dez textos sobre tortura na ditadura, mas em todos eles é muito mais fácil imaginá-los como ficção do que como realidade.”

credibilidade do historiador, do bibliotecário, do jornalista e do fotógrafo, como da própria fotografia ¹⁰⁷.

O *Arquivo Universal* é considerado “um arquivo de imagens sem imagens” (MELENDI, 2003), pois seus textos evocam a presença humana, o *retrato*, embora não se valha de fotografias, cabendo ao leitor/observador imaginá-lo. Esse arquivo nos revela que, há muito, “Rennó não está preocupada com a oposição entre texto e imagem como outros artistas contemporâneos.” (MESQUITA, 1994, p.34-35).

Rennó usa a estratégia da *fragmentação* junto com a estratégia de *atrair pelo mesmo que causa angústia* também a questionar a história. Para tanto, a própria fotografia, enquanto potente instância de *trocias recíprocas* entre o *verdadeiro* e o *falso*, se constitui como o meio: a artista utiliza nessa série apenas onze dentre outras milhares de fotografias, sinalizando assim utilizar a mesma estratégia que a História Oficial para contar a sua versão. Como outros artistas contemporâneos ela se vale da “*cura do mal pelo mal*”, pois, com ironia, ela também delimita recortes da sociedade, já que a memória fotográfica muitas vezes não passa de uma memória construída (ainda que toda memória o seja) ¹⁰⁸.

A atração de Rennó, assim como Boltanski, pela fotografia está ligada ao fato desta ser tomada frequentemente por uma vasta tradição histórica e cultural, como ilusão do real e documento de transmissão da verdade. “A Fotografia é um testemunho seguro”, disse Barthes (1984, p.140), mas, hoje trabalhos como de Rennó e de Boltanski indicam, que ela é o território de uma indeterminação referencial insanável, o lugar de uma multiplicidade de sentidos que se desdobram em direções imprevisíveis. Não há, portanto, através da fotografia, qualquer “*certeza daquilo que foi*”, como lhe atribuía Barthes (1984, p.127, grifo do autor).

Mas, como o próprio Barthes (1984, p.129) indicava, a fotografia “por natureza é *tendenciosa*”. Nas obras de Rennó ou Boltanski isso fica claro através da combinação com o

¹⁰⁷ As indagações à História Oficial, aos dispositivos classificatórios, à crença instaurada do poder da fotografia como verdade, são uma constante em sua obra: em *Arquivo Universal*, *Bibliotheca* e *Vera Cruz*. Também tratando da crença, em *Bibliotheca*: “Ele [o espectador] deduz a história a partir da leitura dos álbuns. Mas você não pode ter certeza das imagens que estão ali dentro. Nada garante que o que está escrito pelo bibliotecário seja verdade. O narrador é um bibliotecário que pode ter mentido para você. Você tem que acreditar nele, como tem que acreditar nos narradores, como tem que acreditar nos jornalistas também: acreditar que aquela notícia está sendo corretamente relatada.[...] *Bibliotheca* também tem um pouco dessa condução da informação ao te impossibilitar de ver o álbum propriamente dito e te apresentar só uma espécie de resumo do conteúdo. É tudo incompleto e eu só dou a ver aquilo que me interessa. E você tem que acreditar. Se eu estou mentindo, ou não, isso você nunca vai saber. Em *Vera Cruz* novamente a contestação da história oficial mostrada apenas de um lado: “Você tem só a versão do português, não tem a versão do outro lado. É a visão do colonizador”.

¹⁰⁸ Rennó (*In* ALZUGARAY, 2004), questionada sobre a presença do narrador em *Arquivo Universal* e *Bibliotheca*, declara: “Mas é tudo incompleto e fragmentado, os dados são frágeis. Esse é o delírio que criei para esse bibliotecário. Que grau de veracidade você pode dar a uma história feita de fragmentos? Se estou especulando sobre a motivação do cara para tirar cinquenta imagens e só deixar dez, estou fazendo ficção.”

texto ou do uso de legendas nas fotografias, quando são capazes de subverter totalmente o sentido do real. Huyssen, acerca da possibilidade de uma separação entre “memória ‘real’ e virtual”, e uma falsa impressão de já não ser utópica a possibilidade do armazenamento de tudo através dos dispositivos digitais, lembra ainda que:

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças – políticas, geracionais e individuais –, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. (HUYSSSEN, 2000, p. 37, grifo nosso)

Daí é possível concluir novamente que a fotografia, por vezes substituta do monumento, não é garantia de memória. Numa era digital que infere novos significados dos arquivos na contemporaneidade, Rennó se utiliza de materiais que estão se tornando obsoletos como a fotografia analógica e o jornal impresso. Prosseguiria Huyssen (Cf. 2000, p. 37): “Se nós estamos, de fato, sofrendo um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis e os dispensáveis.” Talvez a utilização de objetos e meios obsoletos demonstre na obra de Rennó sua consciência de que é impossível tudo armazenar, mesmo após a “*revolução documental*” pelos meios digitais, e que não lhe interessa *quanto*, mas *o que* acumular; a questão é qualitativa.

Numa época em que os novos dispositivos digitais estão por toda parte – o advento do computador e da internet, as câmeras digitais fotográficas e de vídeo espalhadas pelas cidades, as novas provas documentais da contemporaneidade – um novo sentido de acumulação parece surgir também em relação às imagens, não mais apenas da escrita. Selecionar memórias nessa época de quebra de fronteiras espaciais, de crise de identidades é um dos desafios enfrentados por Rennó, mas, sobretudo, atualizar, ou seja, rerepresentar, fazer a *presentificação*.

Tocada por alguns posicionamentos teóricos sobre a memória social ao longo do século XX, a obra de Rennó possui forte conotação política porque atualiza as lembranças, questiona a história oficial através da discussão do par *lembrar-esquecer*. A discussão contemporânea sobre a memória presente na obra de Rennó,

[...] tal qual o fazem Bergson e Hannah Arendt, buscam compreender a complexidade alcançada com essa capacidade humana de lidar simultaneamente com a lembrança e o esquecimento; com as funções prospectivas e projetivas, com os tempos passado e futuro no presente. A reiteração de uma memória capaz de vincular-se à identidade individual e coletiva, numa sociedade em que essas identidades são fatores de diferenciação, mas também de submissão, de hierarquização e de deslegitimação social de grupos e indivíduos, apresenta-nos o paradigma da memória como essencial nas relações políticas que envolvem esses sujeitos. (MARTINS; ROCHA, 2005, p. 95)

Dentre muitos paradoxos, Huyssen (2000) nos indicou que vivemos *seduzidos pela memória* ao mesmo tempo em que acusa a cultura contemporânea de *amnésia e apatia*, porque vivemos numa época na qual tudo se torna obsoleto instantaneamente, dotando-nos cada vez menos de vínculos com os objetos, a produção, a informação. A memória e o esquecimento são, portanto, parte de um mesmo processo, ao qual Freud já atentara quando “[...] nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida.” (HUYSSSEN, 2000, p. 18)

Em um primeiro momento, a obsessão de Rennó pelas coleções e arquivos parece justificar sua afinidade com o espaço do museu: instituição que coleciona, conserva, organiza, classifica: "Se eu pudesse arquivaria todos os retratos do mundo" (RENNÓ, 2003, p. 8), declarou a artista, revelando certa afinidade com o “arquivista maluco” que Huyssen (2000, p. 15) se referia ao refletir sobre o desejo de memória total da contemporaneidade. Porém, seu interesse na imagem não se manifesta como retenção do tempo e de toda a memória. Pelo contrário, a recuperação de imagens esquecidas atesta ainda mais sua efemeridade.

Não é o trabalho do arquivista que cataloga e ordena. Há nas imagens de Rosângela Rennó uma força criativa que nasce do esquecimento e do circuito acelerado de desaparecimentos nos quais estão submersas as imagens nas sociedades contemporâneas. Seu arquivo não é o de Irineu Funes, de quem Borges suspeitava não mais saber pensar, pois vivia em um mundo abarrotado por dados que se acumulavam infinitamente em sua lembrança de absolutamente tudo. À Rosângela Rennó não interessa o acúmulo de imagens, mas ao se perguntar sobre seus ciclos de vida, em especial, sobre o modo como a fotografia circula, caduca e como se insere e o papel que cumpre neste circuito, põe em questão o estatuto das imagens contemporâneas. Seu valor de desaparecimento. (FURTADO, 2010, p.4)

Ao contrário do personagem *Funes, o memorioso*, sua obra é bastante reflexiva acerca do *mal de arquivo* contemporâneo. Isso é visível no motivo pelo qual ela quase não fotografa, por acreditar em um excesso de imagens no mundo. E é assim, paradoxalmente, que ela manifesta sua vontade de reter o tempo e as coisas, consciente de sua impossibilidade, focada justamente nos esquecimentos que atualiza. “Para mim, os brancos e as amnésias são mais interessantes que a memória”, diz Rennó (*In* ALZUGARAY, 2004).

Rennó trabalha com as sobras da cultura como as notícias tidas como irrelevantes, os fotogramas descartados, ou a história dos vencidos, em sua "luta constante contra a amnésia que impregna o persistente fluxo imagético que nos rodeia.” (RENNÓ, 2003, p. 6). No entanto, sua série é pautada por uma consciência de que *a totalidade está irremediavelmente perdida*, pois na tentativa de identificar, ou de lembrar, as fotografias só *atestam ainda mais o esquecimento, a ausência*. “Se eu digo ‘lembrança’, entendo

‘esquecimento’. [...] A memória é como o sangue, acontece quando isso não se vê”, disse Gerz (1996, p.165 *apud* LEENHARDT, 2000, p.81), artista que também trabalha o par lembrar-esquecer. Assim, a artista não só faz a crítica ao sistema, como também demonstra com estes arquivos o *apagamento histórico* produzido pela classificação sistemática dos criminosos. Rennó (In: ALZUGARAY, 2004) declara: “Mas o que eu gosto mesmo é de contar as pequenas histórias, que podem acontecer com qualquer um. São os pequenos relatos dos oprimidos, dos vencidos, dos que não têm vez. A história dos vencidos é mais interessante”.

Vulgo dialoga com alguns conceitos do século XX, como assumir a posição adorniana dialética de fazer justiça sem a perspectiva de encontrar a totalidade, por conseguinte, contraria Barthes (1984, p. 134-135) para quem “a Fotografia é indialética”. Novamente a estratégia da *fragmentação* é utilizada, de forma diferenciada, como apontávamos na introdução deste capítulo, nas indefinições das imagens. Perguntada sobre o *Arquivo Universal* pelo crítico e curador Paulo Herkenhoff, em agosto de 1995, ela explica: “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 In: HERKENHOFF, 1996, p. 25).

As “veladuras” (em branco ou qualquer outra cor que altere a visibilidade) presentes em muitas obras de Rennó revelam a opacidade dos discursos históricos oficiais e reivindicam a *experiência dialética* com a memória do espectador, que dota de sentido a imagem. Como nas veladuras ou nos apagamentos intencionais nos textos ou imagens, também *Vulgo* se localiza *entre o visível e o invisível* porque o retratado se encontra de costas, as fotos estão corroídas pelo tempo, exibem-nos apenas *indícios*¹⁰⁹.

Tanto conceitual como visualmente, as fotografias da serie *Vulgo* remetem a uma “*estética do desaparecimento*”¹¹⁰, conforme fica ainda mais evidente em uma das fotografias, *Three Holes* (três buracos), referindo-se à parte do retrato corroída pelo tempo (FIG.42). Mas, sobretudo, ao retornar a essa memória perdida, a artista estabelece um elo entre o *passado* e o *presente* desde quando restaura e desloca essas imagens para a arte, pois dá visibilidade aos

¹⁰⁹ Essa estratégia de fragmentação é recorrente em sua obra e é visível em *Parede Cega (cem retratos)* (1998, 2000), *Imemorial* (1994), *Série Vermelha*, os espectros de *Experiência de Cinema* (2004-2005), *Matéria de Poesia* (2010), entre outros.

¹¹⁰ O termo é de Paul Virillo em *Esthétique de la disparition*. Paris, 1980.

esquecidos arquivos penitenciários, bem como dá acesso ao inacessível ¹¹¹, e visibilidade à questão carcerária atual, que sabemos, é bastante precária no Brasil.

Embora seu trabalho não faça referência explícita ao massacre na Casa de Detenção de São Paulo – ocorrido em outubro de 1992, um dos episódios mais sangrentos da história penitenciária mundial – ao ver a obra na galeria, o espectador é levado a acessar aquela história e fazer uma reflexão através da arte. Assim a artista insinua uma *presentificação*.

O trabalho de Rennó, posterior ao massacre, ao retomar os arquivos de imagens dos presos entre 1920 e 1940 faz uma reviravolta no tempo. "Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria por em questão a chegada do futuro", nos ensinava Derrida (2001, p.48). É assim, pela estratégia de *presentificação*, que Rennó ao recordar o que história dominante não recorda, nos indica com aquelas fotografias uma realidade que expressa a urgência de nossa história recente. Para a artista, a

Fotografia é algo próximo e familiar e ao mesmo tempo tão distante e irreal. (...) É que você tem 3 instâncias distintas condensadas num pedaço de papel: tempo passado que foi congelado como se fosse um eterno presente. E o futuro dela está nessa inexorável reatualização, feita *ad infinitum*. (RENNÓ, 2003, p.27)

Ao dar visibilidade a estas pessoas, a estas imagens, Rennó possibilita a inscrição de uma história outra, como já foi exposto anteriormente sobre a proposição de Benjamim que visa aos espaços *entre a grande e a pequena história* (ao que Halbwachs se referia como *memória coletiva*). Naquelas fotos que intentam identificar em cada detalhe, no entanto, como *números*, e não indivíduos, os presos parecem tão despidos de sua identidade, que, ao mesmo tempo, nos remetem às fotografias jornalísticas, amplamente veiculadas, da massa de presos nus reunidos no pátio do Carandiru após o massacre ocorrido em 1992 e dos mortos também identificados por números (FIG. 47 e 48).

¹¹¹ Ao solicitar, em 1995, permissão para ter acesso a esse arquivo, com o objetivo de restaurar, organizar e utilizar as imagens desses negativos no seu trabalho, foi primeiramente negada com base em uma regulamentação que protege a identidade dos detentos e das suas famílias durante um período de cem anos. A autorização só ocorreu em fevereiro de 1996, pois descobrira que algumas dessas imagens já haviam sido publicadas em um tratado sobre criminologia. (MELENDI, 2003).



FIGURA 47 - Polícia Militar rende todos os presos e põe fim à rebelião no Complexo Penitenciário do Carandiru, em São Paulo (Fonte: Patrícia Santos/Folha Imagem ¹¹²).



FIGURA 48 - Corpos numerados dos detentos mortos no massacre na Casa de Detenção, após autópsia, 1992. (Fonte: Folha Imagem ¹¹³).

Na série *Vulgo* podemos identificar o *punctum* barthesiano nos redemoinhos dotados de vermelho por Rennó. As fotografias jornalísticas se dão como contraponto atual do que era feito no *Carandiru* dos anos de 1920-1940, em relação à identidade minuciosamente arquivada, mas ao mesmo tempo, são próximas quando observamos as numerações que já

¹¹² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_rebeliao2_04.shtml> Acesso em: 17 set. 2010.

¹¹³ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_carandiru_03.shtml> Acesso em: 17 set. 2010.

eram utilizadas naquela época¹¹⁴. Ao notar os *punctuns* marcados com vermelho também é impossível não nos lembrarmos da crônica na qual a artista Leila Danziger conta seu encontro fortuito com a moça vendedora de mercúrio cromo (numa época em que não mais se fabrica esse produto, proibido pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária) com a nuca esfolada e encoberta de vermelho:

[...] De relance, percebi que no alto da cabeça, faltava-lhe cabelo e que o couro cabeludo estava à mostra. Por alguns instantes, a vi por inteiro: parecia uma imensa ferida, tão brutal quanto um astro visto de perto. Ela parecia um daqueles desenhos anatômicos de esfolados, mas era demasiado humana, vigorosa, ainda jovem, quase bela. Ela era um retrato de Artaud, um daqueles desenhos em que o lápis duro sulca repetidamente o papel, lacerando-o, perfurando-o. Não sei se a moça estava realmente ferida. Talvez fosse apenas o efeito do mercúrio-cromo, sinalizando na pele o que lhe atravessava a alma. Mas creio que ela se esfolava, brandamente, de modo calculado, hoje, agora. Cultiva as feridas como uma espécie de plantação delicada. Em vez de tatuagens, ostenta a carne viva. (DANZIGER, 2007)¹¹⁵.

Como a ambulante perdida no tempo, marginal (à margem, maltrapilha, vendendo um produto ilegal ou falso), dando à vista um esfolamento enigmático em sua nuca, as fotografias dos detentos com o *punctum* nos redemoinhos realçados de vermelho por Rennó reabrem ao espectador uma ferida, que pode ser o esquecimento, a *amnésia social*.

As reproduções das fotografias dos anos 1920-1940 nos remetem àquele e a outros tempos: a catástrofe no Carandiru em 1992, e também dialoga com as pequenas catástrofes cotidianas narradas nos textos do *Arquivo Universal*. O próprio recurso à fotografia analógica quando já entramos na era digital, demonstra uma simultaneidade dos tempos *passado* e *presente*, mas também *futuro*, possível alusão ao “acúmulo de catástrofes” para o qual Benjamin (cf. 1994, p.226) chamava atenção. Como o mercúrio cromo, que depois que entra no corpo jamais é expelido, as catástrofes seguem se acumulando.

Assim como *Diários Públicos* (2001 -) de Danziger, no *Arquivo Universal* de Rennó, as notícias destacadas são aquelas banalizadas pelo jornal, cujo destino é o esquecimento com o passar dos dias¹¹⁶. A primeira obra, no entanto, deixa apenas algumas

¹¹⁴ Cabe observar que essas “fotos de reportagem” (FIG. 47 e 48) contrariam o que Barthes (p. 66-67) generaliza ao declarar que não há “nessas imagens nada de *punctum*: choque – a letra pode traumatizar –, mas nada de distúrbio; a foto pode ‘gritar’, não ferir”. Entendemos que especificamente nessa fotografia jornalística, de fato, já não há *punctum*, não há *apenas alguns* “pontos sensíveis” (BARTHES, 1984, p.46) que ferem. Entretanto, a foto inteira, justamente a massificação do sujeito, toda ela “grita”, mas também “mortifica”, “fere”. A série *Diários Públicos*, de Danziger, deixa bastante clara a possibilidade de *punctum* na imagem de fotos de reportagem, sobretudo quando deixa sobrar apenas fragmentos das fotografias ou deixa a impressão solar queimar tais pontos sensíveis, como veremos no último capítulo.

¹¹⁵ Faremos referência a essa crônica novamente ao analisarmos mais adiante alguns trabalhos de Leila Danziger.

¹¹⁶ Rennó parece utilizar o mesmo recurso de quando ela empregou um grande número de fotografias 3x4cm descartadas nas obras do início da década de 1990 (*Obituário Preto*, 1991; *Duas Lições de Realismo Fantástico*, 1991; *Humorais*, 1993). Nos trabalhos com 3x4cm, a grande quantidade de fotos fazia-os perder sua condição de

imagens fotográficas dos jornais, enquanto a segunda se utiliza apenas dos textos daquela mídia, ambas lhes produzem algumas alterações. A ausência de datas no *Arquivo Universal* mostra que a temporalidade evocada é a de um tempo que permanece para sempre “em aberto”, aponta para um devir, uma infinidade de *presentificações* (FIG. 49).

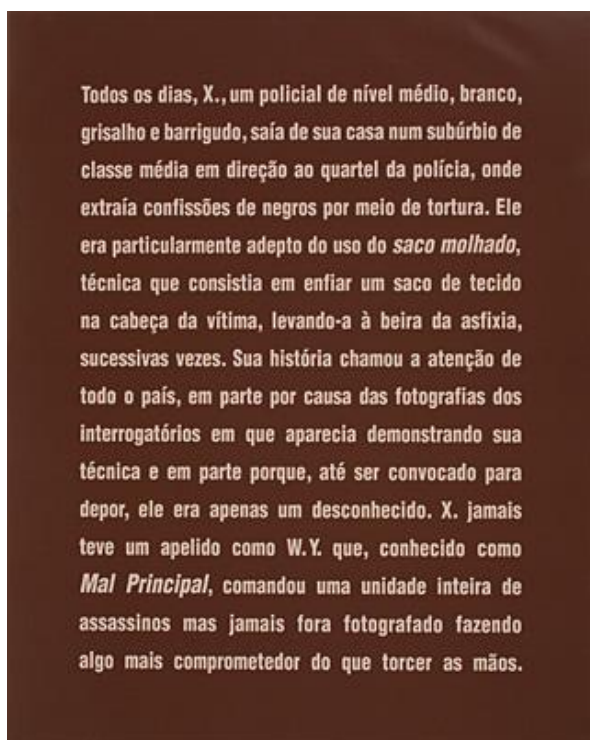


FIGURA 49 - Rosângela Rennó, *Arquivo Universal*. 1992-2000, processo cromógeno, 76,2 x 61,0 cm (76,2 x 61,0 cm) (Fonte: Coleção Pirelli MASP ¹¹⁷).

Como o próprio título *Arquivo Universal* infere, essa não identificação *universaliza* o discurso. Esses personagens podem situar-se, portanto, em qualquer tempo e lugar e representar qualquer um de nós. É através de singularidades (memória pessoal e identidade) que ela percorre e dá lugar à *memória coletiva*, como faria a *nova história*. Rennó parece identificar nesse deslocamento alguma possibilidade de singularidade, de individuação da existência e da *memória comum*, que se faria no encontro com a memória de cada espectador.

O anonimato fotográfico permaneceu como questão ao longo de uma produção que percorreu álbuns de família, retratos 3x4, imagens de jornal e de arquivos e textos alusivos à fotografia. Mas, ao invés de identificarem, as obras de Rosângela apagam a diferença entre as pessoas, justamente por elaborarem as técnicas de massificação. Nada identifica mais um modelo do que outro: todos são intercambiáveis, como nos jogos de Rosângela. (CHAIMOVICH, 1997)

unicidade. O mesmo ocorre com as fotografias de *Cerimônia do Adeus*, que, no intento de registrar um momento único na vida de um casal, colocadas lado a lado, parecem tão banais, ensaiadas, comuns.

¹¹⁷ Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/163/obra/572>> Acesso em: 12 maio 2010.

É nos aproximando de tais narrativas, portanto, que Rennó mostra mais uma faceta da estratégia de *atrair pelo mesmo que causa angústia*. Se nos textos, vítimas e criminosos são retratados, enquanto as fotos estão sem legendas (impossibilitando saber quem são aqueles homens), novamente é impossível a identificação: arrastados para dentro da obra, através de *Vulgo* ou do “[...] *Arquivo Universal*, todos somos assassinos, todos somos cúmplices mas todos, também, somos vítimas.” (MELENDI, 2003). Também é possível essa interpretação pelo que a própria artista sugere em uma entrevista: “No caso das fotos dos presos, [...] cometeram uma infração contra a sociedade. Por outro lado, todos nós somos perversos e maus, alguns em maior, outros em menor grau” (RENNÓ, 2003, p. 21) ¹¹⁸.

Nesse aspecto a obra de Rennó se instala próxima a obras de Gerz: “Quando eu olho para as vítimas, eu me aproximo dos algozes” (GERZ, 1996, p. 162 *apud* LEENHARDT, 2000, p.81), disse o artista, demonstrando a mesma ideia transposta em *Vulgo*. Rennó evidencia tanto a relatividade como a subjetividade de toda e qualquer historicização. Novamente é possível aproximá-la ainda de Boltanski, pois diante de sua obra, “ficamos esmagados sob o peso da nossa sociedade, da sua vontade de julgar. E Christian Boltanski está permanentemente a reenviar-nos para a nossa própria realidade pelo intermédio de um espelho” ¹¹⁹.

As grandes fotos de *Vulgo*, laminadas como espelhos negros, também nos inferem ao mesmo espelho que Rennó se valia em *Espelho Diário* ¹²⁰, quando uma das 33 Rosângelas, perguntava: “[...] não é verdade que toda notícia de jornal diz respeito a nós?” Rennó explica, então, que em seu *Arquivo Universal*, por trás das breves narrativas da existência humana escondem-se *alteridades*:

[...] A ideia de eliminar de um texto quaisquer referências que apontem para uma imagem específica ou uma pessoa específica, e torná-lo ambíguo o suficiente para você imaginar que se refere a várias pessoas, situações, países ou épocas, é para aproximá-lo do efeito que uma fotografia provoca em você. A fotografia não tem nome e não tem data, a não ser que você fotografe algum dado que te localize no tempo e no espaço. A ideia era jogar com essa possibilidade de projetar no texto o personagem que você quiser. E essa alteridade pode ser você mesmo. Você pode projetar a si próprio. É muito parecido ao modo que uso a imagem, quando tiro seu contraste, ou crio uma opacidade intencional para dificultar a legibilidade da foto. (RENNÓ *in* ALZUGARAY, 2004)

¹¹⁸ Em outra ocasião, a artista explica: “Eu sempre gostei dessa possibilidade de imagens abertas. Fazer com que sejam ambíguas o suficiente para você poder se projetar e interagir com elas, de uma forma muito direta. Abrir a imagem para que você possa se identificar, mais do que tentar associá-la a um outro personagem.” (RENNÓ *in* ALZUGARAY, 2004. (Disponível em <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/alzugarayPort.pdf>> Acesso em 5 maio 2010).

¹¹⁹ SCHRAENEN, Guy disponível em:< <http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=441>> Acesso em: 5 fev.2010.

¹²⁰ *Espelho Diário* (2001), é uma videoinstalação com duas telas de projeção (duração total: 121’ cada, em ângulo de 90/120 graus) que exibem simultaneamente, as histórias de 33 Rosângelas de personalidades e classes diversas encontradas em notícias de jornais.

Assim como nos textos do *Arquivo Universal* (nos quais os indivíduos não podem ser identificados pelas iniciais e um ponto) as fotos de *Vulgo* também protegem a identidade dos detentos retratados de costas. É o mesmo tratamento dado pelos jornais impressos ou televisivos quando exibem parte da imagem de inocentes, menores, vítimas ou testemunhas de crimes (indefinições através de penumbra, pixelização, tarja preta nos olhos, partes do corpo como as mãos, ou simplesmente de costas) enquanto os acusados, julgados ou não pela Justiça, procuram proteger-se da veiculação de sua imagem pela mídia.

Rennó parece sacralizar tanto as *vítimas* da violência com a utilização de fotografias das páginas policiais dos jornais (*Atentado ao Poder*, 1992; *Série Corpo da Alma*, 2003-2009; *Apagamentos*, 2005), e de *criminosos* (*Cicatriz*, 1996; *Museu Penitenciário/Cicatriz*, 1997/1998; e *Vulgo*, 1998). Na verdade, parece ser difícil delimitar quem é quem nesse jogo, uma vez que os últimos são postos também como vítimas do descaso governamental. Mesmo anonimamente, eles se tornaram então protagonistas, foram levados a ocupar o “espaço sagrado” da arte, o museu. Possivelmente foi uma forma poética de libertá-los do esquecimento do cárcere, portanto, de sua invisibilidade, para eternizá-los no campo da arte. Assim, a escolha pelo museu não mais nos parece tão ingênua, mas, faria como que forçar uma/a instituição a receber tais imagens marginais descartadas pela sociedade, de dar aos penitenciários certa dignidade.

A estratégia de *atrair pelo mesmo que causa angústia* se encontra ainda na possibilidade de *presentificação* com a história do massacre de 1992. Mas também, sem a informação da procedência das fotografias de *Vulgo* – em vista da ausência legendas – a beleza de tais imagens nos faria esquecer que se trata de presidiários em um momento desconfortável e isso talvez seja nosso exercício de crueldade, enquanto espectadores. Se há um deleite em observá-las, creio estar muito mais ligado ao tratamento técnico que pela referência ao abjeto. Mas a obra de Rennó não apresenta um fascínio pelo horror, ainda que acesse imagens de criminosos (e de crimes no *Arquivo Universal* ou em *Atentado ao Poder*). O uso de tais imagens é feito mais como *denúncia* do que por fascínio.

A injunção por memória em *Vulgo*, por mais desnecessário que isso devesse ser, nos lembra que os criminosos também são seres humanos: “Os preconceitos, meu amigo, são os reis do vulgo”¹²¹, diz uma frase de Voltaire (2005, p. 135, tradução nossa). É sabido que o massacre no Carandiru pouco sensibilizou a sociedade, porque a maioria dos mortos eram marginais: “E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo/ Diante da chacina/ 111 presos

¹²¹ “*Les préjugés, ami, sont les Rois du vulgaire.*”

indefesos, mas presos são quase todos pretos/ Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres/ E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos”, denuncia a canção *Haiti* (1993), de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A crítica de Rennó é dirigida à perversidade de um sistema que classifica, enumera e identifica fisicamente em cada detalhe os presos, mas que ao mesmo tempo os relega ao esquecimento através do tratamento a que são submetidos nas celas superlotadas e condições precárias, que culmina com a morte numa chacina, e também à passividade com que a sociedade aceita tais fatos, conivente.

Somente em 2002 – contabilizando o maior massacre (em 1992) e o maior motim¹²² (em 2001) da História das penitenciárias – iniciou-se o processo de desativação do Carandiru, com a transferência de presos para outras unidades. Hoje o presídio já se encontra desativado, com alguns de seus prédios demolidos e outros mantidos para serem reaproveitados com outras finalidades: o governo do estado de São Paulo construiu no local o *Parque da Juventude*, além de instituições educacionais e de cultura. Porém nenhum *monumento*, quase nada que lembre aquelas páginas da história¹²³. Talvez, o que nos leve a associar *Vulgo* ao massacre seja essa omissão por parte das autoridades paulistas ou porque até 1998 (ano da primeira exposição de *Vulgo*) haviam e ainda hoje há poucas obras de arte que lembrem o ocorrido. A instalação *III*, de Nuno Ramos de 1992 e 1993¹²⁴, título que faz alusão ao número de detentos mortos, talvez seja a única obra de arte conhecida declaradamente sobre o assunto¹²⁵. As fotografias de *Vulgo* atendem a um *dever de memória* ou exercem uma “função social do passado”, se tomarmos emprestado o termo de Hobsbawm (cf. 1972, p.438, *apud* LE GOFF, 2003, p. 26).

¹²² Simultaneamente, 29 presídios em 19 cidades de São Paulo se rebelaram: conectados por telefones celulares, em 30 min. assumiram total controle da situação a partir do Complexo do Carandiru. O movimento envolveu 28000 presidiários e mais de 10000 familiares, que estavam em visita aos presos, foram tomados como reféns. (Revista Veja, 2001. Disponível em <http://veja.abril.com.br/280201/p_026.html> Acesso em 8 nov. 2010).

¹²³ Os vestígios se referem ao prédio, não ao massacre ou à rebelião assim descritas pelo *blog* do Parque da Juventude: foram “mantidas grandes referências históricas: Muralhas, ruínas de celas do presídio, pavilhões 4 e 7”. Disponível em: <<http://blogdoparquedajuventude.blogspot.com/p/historico.html>> Acesso em 8 nov. 2010.

¹²⁴ A instalação *III* foi realizada pela primeira vez em 1992 na *Casa de Cultura Mario Quintana*, em Porto Alegre, e foi exposta na *22ª Bienal de São Paulo*, em 1994. O artista usa pedaços de jornal e folhas da Bíblia colados com asfalto e breu sobre 111 paralelepípedos em referência aos detentos mortos, lembrados por seus nomes completos impressos em chumbo. Poemas foram escritos com vaselina em paredes brancas e, em uma sala anexa, tubos de vidro disformes contendo fumaça branca foram dispostos entre fotos de satélite tomadas na data da chacina. Com forte caráter alegórico, o trabalho assinala uma nova fase na carreira do artista e nas tendências da arte brasileira, pois retoma uma postura mais crítica e política sobre a realidade cotidiana do país.

¹²⁵ Dentre outras manifestações artísticas mais imediatas, algumas canções como *Haiti* (1993) de Gilberto Gil e Caetano Veloso e *Manifest* (1993), de Max Cavalera. Diversos livros foram lançados por ex-detentos, além de *Estação Carandiru* (1999) do médico Dráuzio Varella que trabalhou no local, e inspirou mais tarde, o filme *Carandiru* (2002- 2003), de Hector Babenco.

3 IMAGENS, ESPAÇOS E ESCRITURAS EM SEUS VÍNCULOS COM O TRABALHO DE MEMÓRIA/ESQUECIMENTO

Todos os nomes, todos
os nomes incinerados
juntos. Tanta
cinza para abençoar.
Tanta
terra conquistada
sobre
os leves, tão leves
Anéisalmas. (Paul Celan ¹²⁶)

3.1 Palavra, imagem, memória/esquecimento

Não há dúvidas de que palavra e imagem funcionam como auxiliares da memória. Após momentos de separação e primazia de uma sobre a outra, o vínculo foi retomado na virada do século XIX para o século XX. Seus limites foram definitivamente rompidos no momento em que a poesia passa a se interessar pelo espaço em branco da página, compondo com ele, e quando a palavra é integrada pela arte, inicialmente no quadro, até ganhar outros espaços da arte – da vida, da cidade – e tornar-se também imagem.

Se a palavra é um dos meios de transmissão da memória, contudo, a transmissão oral tornou-se insuficiente para transmitir a memória coletiva: “[...] o único meio de salvar tais lembranças, é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” – observou Halbwachs (2004, p.85). O aparecimento da escrita está então ligado a uma profunda transformação da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p. 427).

A *escrita* permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de *duas formas de memória*. A primeira é a *comemoração*, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável, na qual a memória assume a forma de *inscrição*, que suscitou na época moderna uma ciência auxiliar da história, a epigrafia (LE GOFF, 2003, p. 427). Esses “arquivos de pedra” (monumentos, estelas, etc)

¹²⁶ “Alle die Namen, alle die mit-/ verbrannten/Namen. Soviel/ zu segnende Asche. Soviel/ gewonnenes Land/ über/ den leichten, so leichten/ Seelen-/ Ringen.” CELAN, P., *Chymisch, em Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968, p.80. (tradução Leila Danziger In DANZIGER, 2004, p.41).

acrescentavam à *função de arquivos* um caráter de *publicidade* insistente, que apostavam na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar marmórea. A outra forma é o *documento escrito* num suporte dedicado especialmente à escrita ¹²⁷, que permite comunicar e registrar através do tempo e do espaço.

Ambas passam da esfera da memória apenas oral e auditiva à *memória visual*. A escrita, portanto, foi essencial à evolução da memória que ocorreu devido à evolução social e ao desenvolvimento urbano. A matéria memorável eram os problemas do tempo, do espaço e do homem: calendários, distâncias, religião, história, geografia, formas de governo, arquivos diplomáticos, financeiros e administrativos, poemas, além de direitos, leis, códigos.

Assim surgem formas de organização como *instituições-memória* como arquivos, museus, bibliotecas (cerca de 1728-1759 a.C. com o rei Zimrilim, segundo LE GOFF, 2003, p.429). Não se pode afirmar, entretanto, que houve um abandono ou uma passagem brusca da oralidade à escrita, pois há muitas sociedades fundadas na memorização de uma cultura escrita e oral ao mesmo tempo, portanto, *a memória escrita veio a acrescentar-se àquela oral*. De qualquer forma, com a primazia da escrita, a memória coletiva e, mais particularmente, a “memória artificial” são profundamente transformadas ¹²⁸, sendo ampliada pela imprensa, que a revoluciona ainda mais. Leroi-Gourhan caracterizou bem esta revolução da memória pela imprensa no Ocidente:

Até o aparecimento da imprensa [...] dificilmente se distingue entre a transmissão oral e a transmissão escrita. A massa do conhecido está mergulhada nas práticas orais e nas técnicas; a área culminante do saber, com um quadro imutável desde a Antiguidade, é fixada no manuscrito para ser aprendida de cor [...]. Com o impresso [...] não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é frequentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito (LEROI-GOURHAN 1964-1965, p.69-70 *apud* LE GOFF, 2003, p. 452).

¹²⁷ Primeiro osso, depois estofado, pele, na Rússia antiga; folhas de palmeiras na Índia; carapaça de tartaruga na China; e finalmente papiro, pergaminho e papel. (LE GOFF, 2003, p. 428)

¹²⁸ Essa passagem pode ser bem ilustrada pela instituição do *mnemon* na Grécia arcaica: o *mnemon* “permite observar o aparecimento, no direito, de uma função social da memória” (Gernet, 1968, p. 285 *apud* LE GOFF, 2003, p.432) A figura dos *mnemones*, pessoas que guardavam a lembrança do passado da cidade em vista de uma decisão de justiça, ocasionalmente ou durável; na mitologia grega essa figura é um servidor do herói e o acompanha para lembrar-lhe uma obra divina cujo esquecimento traria a morte. Com o desenvolvimento da escrita, estas “memórias vivas” tornaram-se arquivistas. (LE GOFF, 2003, p. 433). Se os gregos divinizaram a memória, tendo *Mnemosine*, a mãe das nove musas, como sua representante, com o poeta Simônides de Céos (556-468 a.C.), mais tarde, através da invenção da escrita e uma laicização da memória, inventa a mnemotécnica. Simônides atribuía uma distinção entre os “*lugares da memória*”, onde se pode por associação dispor os objetos da memória, e as *imagens*, formas, traços característicos, símbolos que permitem a recordação mnemônica. Outra distinção com Dialexeis, cerca de 400 a.C, a “memória para as coisas” e “memória para as palavras” também surgiu na mnemotécnica (LE GOFF, 2003, 436), lançando uma dicotomia.

Durante este período que separa o fim da Idade Média e os inícios da imprensa e o começo do século XVIII, que Yates pontua a queda da *arte da memória* (LE GOFF, 2003, p.452). Além disso, conforme já foi aqui exposto no primeiro capítulo, se antes o historiador privilegiava dentre os outros vestígios da memória, apenas os escritos, hoje o *documento* tem seu sentido ampliado, podendo abarcar novamente a oralidade, já que a Nova História se volta também para a memória coletiva, do indivíduo comum, e na qual o compilamento de registros audiovisuais é de grande importância¹³⁰. Observa-se então uma inversão: se antes a história transformava monumentos em documentos, hoje prevalece o contrário (cf. FOULCAULT, 1969, p.13-14, *apud* LE GOFF, 2003, p. 536). Isso ficou mais claro ainda depois da ampliação do termo documento, através tanto da palavra escrita, mas também da imagem (a fotografia como monumento é um exemplo). Como observou Seligmann-Silva:

A arte da memória contemporânea deve à tradição da antiga arte da memória retórica uma concepção tanto espacial da memória quanto a concepção de um entrelaçamento necessário entre o trabalho das palavras e o das imagens. Nos palácios da memória que o retor antigo construía para aí instalar confortavelmente em cada nicho uma imagem – e por onde ele poderia caminhar com desenvoltura durante seus discursos, retrotraduzindo em palavras as imagens que cristalizavam as diferentes ideias que ele queria apresentar – havia uma clara imbricação entre palavras e imagens. Uma podia e deveria traduzir a outra. Se, por sua vez, na arte da memória contemporânea esta tradução é posta em questão, por outro lado, o trabalho em conjunto entre palavras e imagens é mantido e o mesmo vale para a espacialização do tempo (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 216).

Como veremos melhor mais adiante com Anne-Marie Christin (2000), a escrita nasceu da imagem, assim sendo, a poesia e a arte do século XX reatam esses vínculos existentes. Atribuímos a Mallarmé e o seu *Lance de dados* um dos poetas mais influentes nesse processo que Seligmann-Silva chamou de “arte da memória contemporânea”, no qual a tradução de imagens em palavras é posta em questão. Nesse poema a própria memória do leitor é convidada a compor com o poeta, numa clara relação *dialética*. A página também se torna parte constituinte do poema, assim como a exploração da visualidade e da materialidade da escrita. A temporalidade explorada por Mallarmé diz respeito à simultaneidade dos tempos, conforme também indicam suas afinidades teóricas francesas do início do século XX com a filosofia de Henry Bergson e as pinturas de Pierre Bonnard (ARGAN, 2006, p.142). Tempo e espaço são igualmente explorados no *Lance de dados*.

¹³⁰ Como vimos nas literaturas de testemunhos no pós-Segunda Guerra, e, mais recentemente, das ditaduras latino-americanas. Um caso interessante no Brasil, o *Museu da Pessoa* – mais democrático ainda, porque se propõe a contar a histórias comuns de qualquer pessoa – é descrito como “um museu virtual de histórias de vida aberto à participação gratuita de toda pessoa que queira compartilhar sua história a fim de democratizar e ampliar a participação dos indivíduos na construção da memória social.” (Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/index.shtml>> Acesso em: 12 ago. 2011).

O *Lance de dados* rompe com os versos alexandrinos e marca o surgimento do verso livre. Além disso, questiona as regras pré-estabelecidas do formato livro, da forma de leitura pronta para o leitor. Como já foi aqui exposto, no *Lance de dados* são considerados o espaço em branco e a tipografia, a disposição das palavras na página, o tipo e o tamanho da fonte. Esses são aspectos que escapam ao modelo de análise textual baseado nas leis do formalismo linguístico, combinando as esferas da imagem e a do verbo. As inovações trazidas pelo *Lance de dados* reverberaram sobre vários outros poetas e artistas ¹³¹.

Imagem e texto finalmente se reencontram: a escrita explora a sua visualidade com a poesia e a arte restitui à escrita sua materialidade, rompendo dicotomias antes impostas que esqueciam a origem da escrita. Quase paralelamente – um pouco posterior à primeira publicação do *Lance de dados* em 1898, mas anterior à sua reedição em 1914 – a arte retomava o interesse na palavra junto ao movimento em direção a uma poesia preocupada com sua plasticidade. Cada vez mais artistas se interessavam por recorrer a recursos da escrita em seus trabalhos. Pintores cubistas, na década de 1910, tais como Picasso e Braque se utilizam de palavras no espaço do quadro, enquanto também discutem as relações entre *espaço* e *tempo*. Vários artistas seguiram o caminho aberto por Picasso com suas colagens (VENEROSO, 2002, p.84): Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Paul Klee, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, entre outros.

É possível notarmos que é constante no século XX e ainda hoje, essa estreita relação entre palavra e imagem, sem hierarquia entre ambas. Não há mais a preocupação em explicitar uma imagem, como acontece nas legendas ou nos títulos, assim como não se trata de ilustrar um texto ou de um discurso que gira em torno da pintura. As palavras se integram ao discurso plástico, tornadas, elas mesmas, imagens (VENEROSO, 2002, p.86).

¹³¹ A exploração de recursos gráficos junto ao texto, realizada por Mallarmé, com *Un Coup de Dés*, teve vários desdobramentos, entre eles, o trabalho de Apollinaire, com seus *Calligrammes* e também as experiências futuristas de neotipografia, como *Les mots en liberté*, de Marinetti e *L'antitradition futuriste*, de Apollinaire, vindo a se cristalizar mais tarde nas obras de Joyce, Pound e Cummings. Explorando ainda os recursos gráficos junto ao texto, podemos citar os experimentos dadaístas, como o manifesto de Tristan Tzara, *DADA souleve tout* e vários poetas, entre eles Giuseppe Ungaretti, com seu poema *Perfections du noir*, e ainda, a poesia concreta. (VENEROSO, 2002, p.83-84)

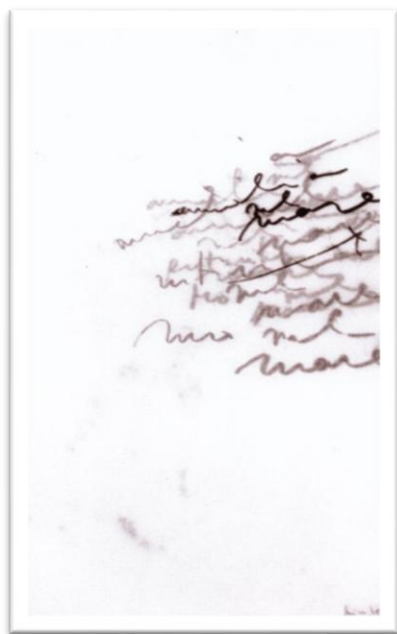


FIGURA 50 - Mira Schendel, *Sem título* (da série *Monotipias*), 1964, óleo s/ papel arroz, 47 x 23cm. Dedicado à Amélia Toledo (DIAS, 2009, p. 203).



FIGURA 51 - Mira Schendel, *Sem título* (da série *Objeto Gráfico*), 1967- 1968, *leterset* e óleo s/ colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico, (50 x 50 cm). (DIAS, 2009, p. 260)

Palavras como imagens podem ser vistas na obra de Mira Schendel, na série *Monotipias* (1964-1966) sobre papel arroz (FIG. 50), na série *Objetos Gráficos* (FIG. 51), *Discos* (FIG. 52) e *Toquinhos* (produzidos no final da década de 1960 e início da década de 1970, FIG.53), além de *Datiloscritos* (1974), nos quais utiliza escritas fragmentárias, letras e números.

Parece-me que as ocorrências frequentes de elementos de escrita na obra gráfica e nas pinturas de Mira [...] designam, mais do que um determinado vocabulário poético [...], a pergunta primordial sobre as relações entre arte e linguagem, sobre o quanto a arte está subsumida na linguagem mas também sobre o quanto não cessa de produzir seus silêncios, vazios e enigmas, mesmo estando, como está, nela entranhada. (SALZTEIN, 2007, p.37)

Schendel tomou as convenções da linguagem como problema central de toda a sua obra, não apenas a um conjunto de trabalhos em que aparecem tramas de caligrafias, frases, letras, o que a teria levado incessantemente a experimentar desconstruí-la, remontá-la e explorar novos horizontes expressivos. A questão da escrita sem o uso de signos linguísticos aparece em seus cadernos (1970-1971), também na série *Cortes e Letras* (1964-1965) e em algumas *Monotipias* nas quais aparecem “apenas gestos, linhas que são registros sísmográficos da presença ao mesmo tempo tênue e radiante de um sujeito” (SALZTEIN, 2007, p.38). Com essas *Monotipias lineares* (como foram classificadas pela artista), Schendel

desejava emancipar a linguagem para o “prazer do jogo e da invenção” (SALZTEIN, 2007, p.38). Dentre esses trabalhos que indagam a linguagem em sentido mais amplo, podemos evocar as têmperas monocromáticas, brancas ou negras (final dos anos de 1980):

[...] são a perfeita presentificação de um “vazio ativado” por um gesto (ou não-gesto) mínimo, este por sua vez dando notícias de um “eu” também mínimo, no limite do anonimato – o vestígio de um traço, o fantasma de uma linha da qual só se vê um fio de sombra. A linguagem como uma memória remota, que sobrevém em pedaços desconexos, e estes talvez possam articular um mundo, mas também emudecer de vez. (SALZTEIN, 2007, p.40)

A crítica de arte Sônia Salztein (2007, p.40-41), explica que não por acaso, a obra de Schendel se hauriu nas fontes da *poesia concreta*, da qual se conhece bem a arte a um só tempo austera e refinada de construção e desconstrução da palavra, via pela qual a artista se conecta a poetas e escritores como Rimbaud, Mallarmé e Valéry, que desconfiaram da *transparência* do branco na linguagem.

No período crucial da história moderna brasileira (1950 ao final dos anos 1960), Schendel formou o núcleo principal – com pontos em comum com o movimento *neoconcretista* carioca, do qual destacamos Lygia Clark, Lygia Pape e Oiticica – de *liberdade artística e intelectual*, em que as *cintilações vivas do pensamento* acabariam por preceder e extravasar os limites em que usualmente se dá a configuração de uma obra. Os pontos em comum se dão ainda pelo “interesse por uma arte de participação, em que produção e expressão deviam designar um único e mesmo processo, no qual as posições de artista e “observador” seriam perfeitamente comutáveis”, além da aspiração à mesma re-erotização do corpo (SALZTEIN, 2007, p.41).

Tanto nas *Monotipias* como nos *Objetos gráficos*, a *transparência* é marcante, pois o olhar do espectador os atravessa, devido aos materiais escolhidos: o papel arroz e o acrílico. Assim, por meio da transparência total do acrílico, por exemplo, o ambiente circundante passa a fazer parte da obra geralmente exposta afastada da parede. Também na opção pelo branco a artista se aproxima mais da profusão de sentidos inerente às superfícies dessa cor. A escolha da materialidade, com a qual a artista sempre dispensou grande atenção, aparece como metáfora do branco impregnado pelo ambiente e aberto a um tudo possível, como infere o *Lance de dados* de Mallarmé, os monocromos de Malevitch, o duo de Rauschenberg e Cage, e tantos outros lugares onde o espaço “vazio” incita a participação do leitor/observador.

Além disso, Schendel destacou que devido à ausência de referencial de superfície e de hierarquização dos elementos compositivos, graças às características do acrílico, ela

realiza “[...] a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaciotemporalidade etc.” (SCHENDEL apud DIAS 2009, p.257 apud BORGES, M., 2011, p.112)

132. A importância da escrita (e das noções de transparência e dimensão processual e experimental da linguagem) e a temporalidade são também explicitadas em um depoimento sobre sua obra:

O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens) é, pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir esses dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra. (SCHENDEL apud SALZTEIN, 2007, p.44)

O desejo de captar o instante é demonstrado até mesmo pelo grande número de monotípias – cerca de duas mil – que expõem a questão da gestualidade e a espontaneidade do traço exercitado à exaustão, livres, mesmo assim, também delicados. A artista considerava “erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga. Deve brotar da 'barriga' e não simplesmente da mão” (SCHENDEL apud MARQUES, 2001, p. 27).

A transparência como uma questão de simultaneidade compositiva aponta para relações entre o olhar e a temporalidade, permitindo a percepção das várias camadas ao mesmo tempo (FIG 52 e 53). Assim, ao adentrarmos em um mesmo ponto de observação o antes, o agora e o devir (ou passado, presente, futuro), dilui-se a fronteira rígida entre princípio, meio e fim. De certa forma, é semelhante ao que acontece no Lance de dados 133, quando podemos ler como um mesmo verso as palavras com fonte maior ao longo de várias páginas distintas, do início ao fim do livro. O acesso às camadas de tempo, a sucessão de agoras que contém ao mesmo tempo passado, presente e devir, nos apontam para a

¹³² SCHENDEL, Mira. depoimento gravado para o Depto. de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira – FAAP, São Paulo, 19 ago. 1977 apud DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 257.

¹³³ Por exemplo, é possível a leitura do nome do poema ao longo de páginas distintas em letras maiores que as demais e em caixa alta: UM LANCE DE DADOS (p. 153)/ JAMAIS (p.155)/JAMAIS ABOLIRÁ (p.161)/ O ACASO (p.169). (Paginação de: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991). Também há incontáveis possibilidades de leituras orientadas pela disposição das palavras na página, tamanho da fonte, caixa alta e caixa baixa, atravessar a página ou não, etc.

temporalidade bergsoniana (a simultaneidade dos tempos) e também benjaminiana (recordemos que o acúmulo de catástrofes para o qual o anjo da história avistava no presente). Mas são questões esboçadas a serem mais estudadas posteriormente em outra ocasião. De qualquer forma, o espaço em branco e a palavra na obra de Schendel assim como na poesia moderna “possui uma liberdade inesgotável e se propõe irradiar em direção a mil relações incertas e plausíveis.” (BORGES, M., 2010, p.94). Encontrar as palavras como em jogos ou simplesmente vê-las como imagens nos remetem aos mapas celestes, apontados como um dos responsáveis pela origem da escrita.

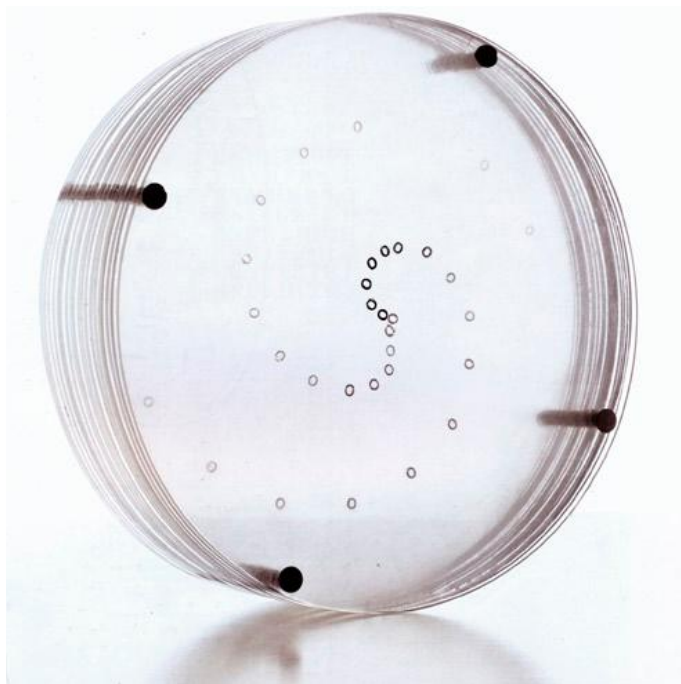


FIGURA 52 - Mira Schendel, *Sem título* (Disco), 1972 *letraset* em placas de acrílico, 18 x 5,5 cm col. particular, São Paulo (Fonte: DIAS, 2009, p. 255).

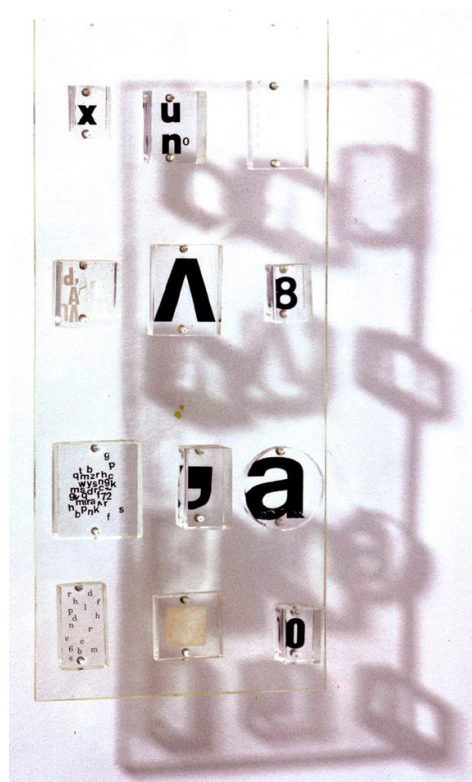


FIGURA 53 - Mira Schendel, *Sem título* (Toquinhos), 1972, *letraset* e acrílico sobre acrílico, 46 x 20,5 x 3 cm. Col. Esther Faingold, São Paulo (DIAS, 2009, p. 282).

Com jogos de palavras, tanto no sentido de agrupá-las quanto no lúdico, estão algumas obras de Marilá Dardot. A obra *Entre Nós* (2006, FIG. 54), exposta na 27ª Bienal de São Paulo, é um jogo de palavras sem muitas regras além da proposta de compor palavras com os treze dados lançados e ser jogado em dupla. “Me interessava provocar e mostrar o processo de construção de um diálogo a partir do que lhes era dado pelo acaso, pelas

circunstâncias” – disse Dardot ¹³⁴. Os jogos, gravados e exibidos simultaneamente em treze monitores na instalação, assim como o nome convidativo, incitavam (sem que isso fosse explicitado) à participação do espectador, como um terceiro jogador que também tenta formar palavras. Metáfora do acaso e das circunstâncias na construção dos relacionamentos de troca e comunicação, o jogo de palavras, o convite ao espectador, além do uso de dados, nos remete imediatamente à referência ao poema *Um Lance de dados*.

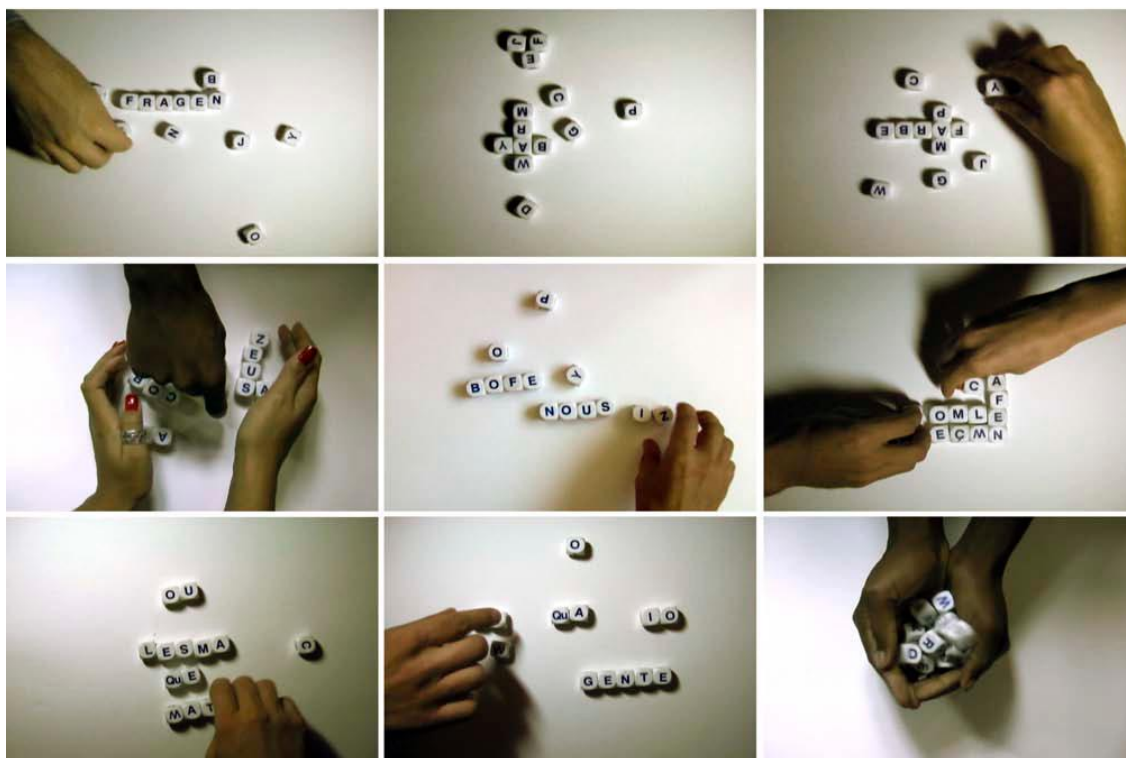


FIGURA 54 - Marilá Dardot, *Entre Nós* (2006), Videoinstalação: 13 vídeos de duração variável, televisores 20”, aparelhos de DVD, suportes de madeira, 13 dados de letras (Fonte: Portfólio *on line*, p.101 ¹³⁵)

Outras “citações” são utilizadas na obra de Dardot, como em *O Livro de Areia* (1999, FIG. 55), um livro encadernado com páginas de espelhos (24 x 16,3 x 3,4 cm) no qual a referência se encontra desde seu título homônimo ao conto de Jorge Luis Borges. Semelhante àquela, trata-se de um livro infinito, com páginas que nunca permitem a mesma leitura (já que o espelho reflete imagens diferentes a cada leitor). Também um fragmento de Heráclito no qual afirma “não ser possível o mesmo homem entrar duas vezes no mesmo rio –

¹³⁴ Disponível em: <http://www.mariladardot.com/site/conteudo/pdfs/dardot_port.pdf> Portfólio *on line* p.101. Acesso em: 1 ago. 2011.

¹³⁵ Disponível em: <http://www.mariladardot.com/site/conteudo/pdfs/dardot_port.pdf> Acesso em: 3 ago.2011.

e, portanto, o leitor de um livro também nunca encontrará o mesmo sentido em suas páginas, mesmo que essas permaneçam as mesmas”, é motivo pelo qual, informou Dardot ¹³⁶, construiu tal objeto.

O recurso à citação – à arte ou a literatura, mas sempre com o uso da palavra – se faz presente na obra da artista também em *O Banquete* (2000, FIG. 56), ++ (2002/2007), *hic et nunc* (2002), *Sob neblina (em segredo)* (2007), *Rayuela* (2005), *Alices* (2010), *Avant et après la lettre* (2011), entre outros. A citação, que é recorrente na arte contemporânea, funciona como um dispositivo de memória, mas também demonstra a intertextualidade entre áreas de conhecimento.



FIGURA 55 - Marilá Dardot. *O Livro de Areia* (1999). Livro encadernado com páginas de espelhos. 24 x 16.3 x 3.4 cm. (Fonte: Portfólio *on line*, p. 161 ¹³⁷).



FIGURA 56 - Marilá Dardot. *O Banquete* (2000), Aço, acrílico, acetato impresso. 15.5 x 40 x 27 cm. (Fonte: Portfólio *on line*, p. 157 ¹³⁸).

Essa tendência de incluir palavras nas artes, herdada das vanguardas europeias do início do século XX se faz muito forte nos discursos sobre a *memória e o esquecimento*. Isso ocorre possivelmente porque tanto na preocupação com a visualidade que demonstraram os poetas, quanto no uso da palavra pelos artistas, há sempre uma preocupação com a espacialidade e a temporalidade, que são sempre importantes nas *imagens de memória e esquecimento* que estamos buscando. A quebra de outra dicotomia, a da *arte e vida*, também foi um fator que contribuiu para a proximidade da palavra no meio artístico desde que os cubistas levaram para o campo do quadro materiais cotidianos como o jornal, mas também porque a arte passou a atuar mais nessa fronteira, inclusive em assuntos antes indizíveis.

¹³⁶ Em portfólio *on line*: p.160. Disponível em:

<http://www.mariladardot.com/site/conteudo/pdfs/dardot_port.pdf> Acesso em: 3 ago. 2011.

¹³⁷ Disponível em: <http://www.mariladardot.com/site/conteudo/pdfs/dardot_port.pdf> Acesso em ago 2010.

¹³⁸ Disponível em: <http://www.mariladardot.com/site/conteudo/pdfs/dardot_port.pdf> Acesso em ago 2010.



FIGURA 57 - Hilal Sami Hilal, *Biblioteca* (detalhe), 2007-2008. Exposição *Seu Sami*. 2007/2008. MAM Rio. Foto: Pat Kil Gore. (Fonte: Portfólio Hilal Sami Hilal *on line*¹³⁹).

A memória é tema central na exposição *Seu Sami* (2007-2008) de Hilal Sami Hilal. Embora o artista caracterize essa memória como pessoal, uma homenagem ao seu pai (cuja morte, quando Hilal tinha doze anos, imprimiu-lhe a noção de vazio) que dá nome à exposição, entendo que Hilal ultrapassa a barreira entre o pessoal e o coletivo. Sua obra é universal. A leveza das formas contrasta com o peso do material: o metal, no qual imprime espaços vazios (FIG. 57), e um papel elaborado pelo próprio artista. Esse papel é feito a partir de fibra de algodão de trapos de roupas, com as quais faz uma massa com mistura de água, sobre a superfície lisa. Retirada como pele, a matéria se estrutura em uma trama de fibras, carregam a memória do corpo.

Mas, independente do material, a exposição como um todo – *Sala do Amor/ Sala da dor* (FIG. 58), *Sherazade* (FIG. 59), *Biblioteca* (FIG. 60 e 61) – composta por jogos ausência/presença, vazio/cheio, luz/sombra, claro/escuro, constrói uma atmosfera de memória. Além disso, a temporalidade perpassa a obra, sobretudo nos metais corroídos ou não, e nos brancos, remetendo-nos, como conjunto, a um *tempo simultâneo*. As instalações dialogam, com forte identidade visual, remetendo à ideia de um tempo entrecruzado: o efeito de infinitude causado pelos espelhos nas duas extremidades da extensa *Sala do amor/ Sala da dor*; no encontro labiríntico de uma página em branco à outra de *Sherazade*; nos livros de *Biblioteca* que fazem referência à própria exposição (os livretos com folhas contínuas

¹³⁹ Disponível em: <<http://www.hilalsamihilal.com.br>> Acesso em: 19 abr. 2010.

parecidas com *Sherazade* (FIG. 60), a utilização na *Biblioteca* de material semelhante àquele da *Sala do amor/ Sala da dor*. Traçando um paralelo com o tempo, também as páginas vazadas que se completam desde a primeira à última, de certa forma, guardam semelhanças com obras nas quais Schendel utiliza de transparência (como nos *Discos*) ou Dardot em *O Banquete*, sendo possível de um ponto (presente) visualizar outras camadas (de presentes passados). O confronto de espelhos nas extremidades da *Sala do amor/Sala da dor* (ao qual Herkenhoff, 2007, explica como “alusões ao espelho mimético do pai, a fase do espelho na criança”) nos remete ao “eterno retorno” e ao *Livro de areia*, infinito, de J. L. Borges, o mesmo acontece com o livro infinito de *Sherazade*.



FIGURA 58 - Hilal Sami Hilal, *Sala do amor/Sala da dor*, (papel, luz, espelhos), exposição *Seu Sami*. 2007/2008. MAM Rio. Foto: Pat Kil Gore. (Fonte: Portfólio Hilal Sami Hilal *on line*).

Por isso a esfera apenas da *memória pessoal* que Hilal pretende abarcar (ou como Herkenhoff, curador da exposição, apresenta a obra), é cortada pelo universal. É claro que o hábito da leitura e de contar histórias talvez já tenha tido seu ápice em outros tempos em nossa cultura, e os entrelaçados do material orgânico produzido por Hilal nos infiram a bordados e crochês, a uma tradição artesanal menos difundida hoje do que em outros tempos, aludam à memória familiar das matriarcas de nossas famílias. Mas é improvável, na *era das*

catástrofes, lê-las somente nesse contexto familiar, porque independente de suas “intenções”, esse trabalho parece percorrer a história da memória como um todo, e tal continuidade nos remete ainda ao acúmulo de catástrofes das quais falava Benjamin com o “anjo da história”. Palavra e imagem se confundem nesse trabalho: as tramas expostas na *Sala do amor/Sala da dor*, as páginas em branco de *Sherazade*¹⁴⁰, mas, principalmente, nos livros da *Biblioteca*.



FIGURA 59 - Hilal Sami Hilal, *Sherazade*, exposição *Seu Sami*. 2007/2008. MAM Rio. Foto: Pat Kil Gore. (Fonte: Portfólio Hilal Sami Hilal *on line*).



FIGURA 60 - Hilal Sami Hilal, *Biblioteca* (detalhe), 2007/2008 (Foto: Pat Kil Gore/ Fonte: Portfólio Hilal Sami Hilal *on line*).



FIGURA 61 - Hilal Sami Hilal, *Biblioteca* (fragmento), 2007/2008, (o *Globo* ao fundo é parte da biblioteca), papel e metal. Exposição *Seu Sami*, MAM Rio, (Foto: Pat Kil Gore).

¹⁴⁰ “[...] [Sherazade] tinha uma coragem maior do que se seria de esperar do seu sexo, e um espírito de uma admirável penetração. Tinha muita leitura e uma memória tão prodigiosa, que nada lhe escapava, de tudo que ela havia lido. Aplicara-se com todo sucesso ao estudo da *filosofia* e da medicina, e das belas-artes; e fazia versos melhores que os mais célebres poetas do seu tempo. Além disso, era provida de uma grande beleza, e uma muito sólida virtude coroava todas essas belas qualidades”. In GALLAND, Antoine. 1717, em edição Garnier, 1965, vol. 1, pág. 35.

Em *Seu Sami* a palavra é evocada como formadora da memória, mas confusa, como toda lembrança, aparece ilegível nos livros em branco ou nas milhares de letras dos livros, como a nos convidar à imaginação e mostrar que memória e esquecimento convivem lado a lado. Herkenhoff (2007) afirma em folder da exposição que “ao lado da caligrafia árabe, a noção espiritual de ornamento é básica para a obra de Hilal”, que tem origem síria, pois “na cultura islâmica, o ornamento toma lugar daquilo que não pode ser representado”.



FIGURA 62 - Anselm Kiefer, *Your Golden Hair, Margarethe* (série *Margarethe – Sulamith*) 1981; óleo, emulsão, acrílico, carvão e palha sobre tela. 130 x 170 cm; Collection Sanders, Amsterdam. (Fonte: SANTIAGO, 2009, p.98).

Com Kiefer, a tendência textual na arte do século XX é de grande importância, através tanto da referência e citações diversas, como em sua constante apropriação do livro, o lugar, por excelência, da palavra escrita. Conforme vimos anteriormente, o encontro entre a imagem verbal e a visual da obra de Kiefer com a obra de Celan se dá como efrase, tradução ou transcrição, pois transitam pela composição fragmentária da mesma ideia, como na série *Magarethe – Sulamith* (FIG. 62). Nessas pinturas de 1981 a 1983, Kiefer faz referência ao poema *Todesfuge*, onde as personagens – Margarethe, a ariana e Sulamith, a judia – são vistas como imagens da ausência, reforçadas pela representação, respectivamente, de seus cabelos

de palha (ouro na poesia, símbolo irônico, uma referência à *Rumpelstiltskin*, que transformava a palha em ouro) e cinza (referência à queima do restolho ou às depredações da guerra): “Teu cabelo dourado, Margarethe/ Teu cabelo cor de cinza, Sulamith” – dizem os versos de Celan. Nas amplas superfícies das pinturas de Kiefer, as palavras quase desaparecem ou são esquecidas, criando certa atração sobre o espectador, levado para sua extensão.

Sua referência aos livros, por sua vez, constantemente revelam uma leitura impossível como em *Quebra dos vasos*¹⁴¹ (*Bruch der Gefässe*, 1989-1990, FIG. 63 e 64) – o título remete a um conceito estrutural na literatura cabalística, o momento em que aparece o mal no mundo (DANZIGER, 2003, p.67). Nessa obra, uma estante reúne livros com páginas de lâminas de vidro e chapas de chumbo, envolto ainda por cacos de vidros pelo chão que impedem o acesso à leitura.



FIGURA 63 - Anselm Kiefer, *Quebra dos vasos (Bruch der Gefässe)*, Documenta 3, 2007, Paris. livros de chumbo sobre estante de aço, chumbo e vidro 2mx4mx1m.



FIGURA 64 - Anselm Kiefer, *Quebra dos vasos*, (detalhe, visto de lado), Documenta 3, 2007, Paris.

¹⁴¹ “[...] Chegamos após a catástrofe, mas uma sensação de ameaça é ainda experimentada intensamente. Sobre a estante, ligeiramente à frente, um meio círculo de vidro, preso ao teto por fios de arame, confere alguma leveza ao conjunto que tende a submeter-se sem resistências à lei da gravidade. [...] Embora seja o elemento da escultura que mais sugira integridade, o meio círculo pressupõe a existência de uma outra metade, reafirmando o caráter fragmentado da obra. Nele inscrevem-se repetidamente em um percurso circular, as palavras ‘Ain’ e ‘Sof’, que em hebraico significam respectivamente ‘Nada’ e ‘Infinito’. Fios de arame percorrem as estantes de cima à baixo, reforçando a organicidade e circularidade do conjunto. Nove pequenas chapas retangulares de chumbo dispõem-se simetricamente à direita e à esquerda, no centro e também acima da estante. Uma décima chapa de características semelhantes se encontra no chão, misturada aos cacos de vidro e religada à estante pelos fios de arame. As dez chapas contêm os nomes das dez ‘Sefirot’, os dez atributos divinos, noções estruturais da Cabala.” (DANZIGER, p.66-67, disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/6-Tarefa-infinita-percursos.pdf>>)

Essa referência à palavra sem, no entanto, utilizá-la nos livros, também aparece em *Terra de dois rios* ou *Mesopotâmia*¹⁴² (*Zweistromland*, 1985-1989, FIG. 66), que consiste em cerca de duzentos livros de chumbo dispostos em duas estantes com três prateleiras (4x8m). Esses livros envolvem o espectador: há dispositivos supostamente para auxiliar o manuseio (duas pequenas placas de chumbo – *Tigris* e *Euphat* – e dois fios de arame em cada volume), mas ele é impossibilitado da leitura e ou qualquer ação com os livros devido ao peso e as dimensões. A angústia provocada instiga-o a decodificar as pistas para restabelecer o pensamento, olhar, ver, imaginar, construir através de sua própria memória a narrativa.

A obra de Kiefer é recheada de exemplos nos quais a palavra é inferida através da imagem do livro, embora não utilizada como em tais trabalhos aqui referidos, nos quais não nos fixaremos, mas sugerimos a observação: *Naglfar* (1998), *Jahre Einsamkeit* (1998), *Shulamith* (1990), *Isis und Osiris*, (1987-1991) e mais recentemente na série *Para Paul Celan* (2007) e a publicação *The Books of Anselm Kiefer, 1969-1990*, que traz um grande número de reproduções fotográficas de seus livros de artistas. Certamente, *Quebra dos vasos* e *Terra de dois Rios* fazem referência tanto ao desejo dos regimes totalitário de destruição dos judeus e de sua cultura, sua *memória* escrita nos livros, como à indizibilidade ocorrida no pós-guerra.

O antimonumento *Biblioteca* (*Bibliothek*, 1993, FIG. 65), criado por Micha Ullman constituído por uma placa de vidro inserida entre os paralelepípedos e um buraco mostra estantes vazias faz referência a esse evento nazista. Ele está situado em Bebelplatz (Berlim), onde em de 10 de maio de 1933 foi feita uma queima de livros organizada pela propaganda nazista com a destruição de 25.000 livros escritos por autores considerados inimigos do Terceiro Reich, como Thomas Mann, Robert Musil, Lion Feuchtwanger, Karl Marx, Herbert Marcuse, Anna Seghers, Erich Maria Remarque. Alguns deles tiveram seus nomes citados individualmente, antes de terem suas obras lançadas às chamas: “Contra a decadência e a ruína moral! Pela raça e pelos costumes na família e no Estado! Eu entrego às chamas Heinrich Mann, Ernst Gläser, Erich Kästner...” (MESCHEDÉ, 1999, p. 11 *apud* DANZIGER, 2010, p. 140). A alguns metros da obra, duas placas fazem referência ao fato,

¹⁴² “*Terra de dois rios*, uma das mais importantes obras de Kiefer, integra o acervo do Museu Astrup Fearley, em Oslo. À margem dos museus europeus mais visitados, a obra de Kiefer provoca impacto ainda maior. Diante dela, impossível não lembrar da Biblioteca, descrita por Borges como a ‘imagem labiríntica do universo’. ‘Iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta’. (Borges, 1995, p. 92) Essas qualificações aplicam-se à escultura de Kiefer, com exceção do adjetivo ‘incorruptível’, pois a obra parece submeter-se de bom grado à ação do tempo, ceder ao trabalho da gravidade e envelhecer. Ao contrário da ampulheta – injusta metáfora temporal, em que o tempo desliza uniforme e suavemente -, em *Terra de dois rios*, o tempo age com a força da inércia, acumula-se e mostra-se literalmente um fardo; é certo que dentro de anos ou décadas, o trabalho tenha adquirido novas feições.” (DANZIGER, 2007, p.127-146 Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/text/31imagens.pdf>> Acesso em: 25 ago .2011)

uma explicativa e outra com os dizeres de Heinrich Heine de 1820: “Isso foi um prelúdio. Lá, onde se queimam livros, queimam-se por fim também seres humanos”¹⁴³. Os alunos da Universidade Humboldt realizam uma venda de livros na *Bebelplatz* todos os anos na data do aniversário do evento.



FIGURA 65- Micha Ullman, *Biblioteca* (1993), espaço subterrâneo: 7 06 x 7 06 x 529 cm; superfície de vidro: 120 x 120 cm, Berlim. (Fonte: Ver nota¹⁴⁴).

Também Rachel Whiteread com os trabalhos *Sem título* (*Stacks*, 1999, FIG. 67) e o *Memorial para as Vítimas do Holocausto* (FIG. 68 e 69) faz referência ao livro como um lugar da memória, sem, contudo, apresentar um livro manuseável. No primeiro, justamente tirando o molde do vazio de uma biblioteca, dota de presença a sua ausência. No segundo, com as lombadas para dentro (como em *Quebra dos Vasos* de Kiefer), o contrário da forma como os livros costumam ser dispostos para identificação.

¹⁴³ "Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen".

¹⁴⁴ Disponível em: <http://foradomapa.dimambro.com.br/wp-content/uploads/2011/01/Bebelplatz_Night_of_Shame_Monument.jpg> Acesso em: 15 set. 2011.



FIGURA 66 - Ansel Kiefer, *Terra de dois rios (Zweistromland/ The High Priestess)* 1985-1991, 200 livros de chumbo (aprox.) sobre estantes de aço, vidro e arame de cobre, argila, serrapilheira, grãos, terra, cabelo humano, fotografias, 390x350x200cm. Fotografia do trabalho em processo no ateliê do artista. (Fonte: DANZIGER, 2007, p.9 ¹⁴⁵)



FIGURA 67 - Rachel Whiteread, *Untitled (Stacks)*, 1999, plaster, polystyrene and steel. (Fonte: Ver nota ¹⁴⁶).



FIGURA 68 - Rachel Whiteread, *Memorial to the Victims of the Holocaust* (detalhe, 1996). Judenplatz, Vienna (Fonte: Florida Center for Instructional Technology, College of Education, University of South Florida ¹⁴⁷).

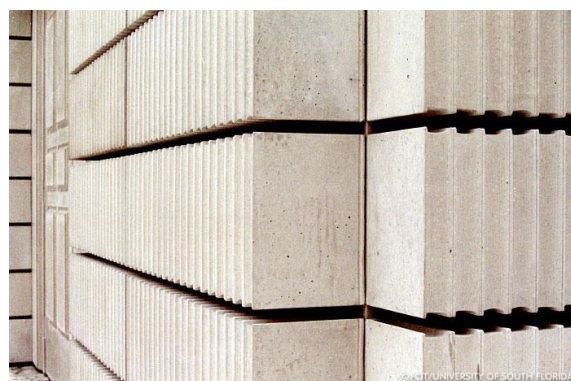


FIGURA 69 - Rachel Whiteread, *Memorial to the Victims of the Holocaust* (detalhe, 1996). Judenplatz, Vienna. (Fonte: Florida Center for Instructional Technology, College of Education, University of South Florida ¹⁴⁸)

No *Memorial para as Vítimas do Holocausto* há apenas a inscrição no chão dos nomes de quarenta e um campos de concentração onde ocorreram os assassinatos e a frase “Em comemoração aos mais de 65 mil judeus austríacos que foram mortos pelos nazistas

¹⁴⁵ Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/text/31imagens.pdf>> Acesso em: 3 jun.2011.

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://sebald.files.wordpress.com/2010/02/rachel-whiteread-stacks.jpg>> Acesso em: 3 jun. 2011.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://fcit.usf.edu/holocaust/PICS34/JP09.jpg>> Acesso em: 2 maio 2010.

¹⁴⁸ Disponível em: <<http://fcit.usf.edu/holocaust/PICS34/JP06.jpg>> Acesso em: 2 maio 2010.

entre 1938 e 1945”¹⁴⁹ e uma placa informativa. O mesmo local que abriga o memorial foi o primeiro gueto judeu ainda no século XII e permaneceu como o coração da comunidade judaica durante séculos. Os livros brancos eternamente fechados, impossíveis de identificarmos seus títulos com as lombadas para dentro, reforçam a lacuna na história, a tentativa de apagamento dessa cultura já que aquelas as histórias foram apagadas ou impedidas mesmo de serem escritas.



FIGURA 70 - Michael Arad, *Memorial Nacional 11 de Setembro* (detalhe), 2011¹⁵⁰.



FIGURA 71 - Michael Arad, *Memorial Nacional 11 de Setembro* (detalhe), 2011¹⁵¹.

Sem dúvidas, a inscrição de nomes de locais e vítimas, assim como os números delas e datas tem sido uma constante nas representações de memória, unindo palavra e imagem. Elas parecem se completar, dar pistas, informações, potencializar a memória. Eles estão em muitos memoriais recentes: no *Memorial para as vítimas do Holocausto* (1996, de Whiteread), *Memorial dos Veteranos de Vietnã* (1982, de Maia Lin), *Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos* (1993), *Oklahoma City National Memorial* (EUA, 2001), *Praça da Embaixada de Israel* (Buenos Aires, Argentina), *9/11 Memorial* (2011, EUA, FIG. 70 e 71), *Sede da AMIA - Associação Mutual Israelita Argentina*¹⁵² (Buenos Aires, Argentina), *Monumento dos caídos no Atentado à AMIA* (na Praça Lavalle, em frente ao Palácio de Justiça). Assim como os nomes de vítimas, palavras de ordem como “Justiça e Memória”, “Recordar a dor que não cessa” (presentes no *Monumento dos caídos no Atentado à AMIA*) são constantes em memoriais.

¹⁴⁹ “In commemoration of more than 65000 Austrian jews who were killed by the nazis between 1938 and 1945”.

¹⁵⁰ Disponível em: <http://a7.sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-ash4/314891_10150338424529026_109812364025_7999199_903270215_n.jpg> Acesso em: 19 set. 2011.

¹⁵¹ Disponível em: <http://a5.sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-ash4/308215_10150338423864026_109812364025_7999191_680997299_n.jpg> Acesso em: 19 set. 2011.

¹⁵² Projeto vencido em concurso público pelos arquitetos Gonzalo Navarro, Hugo Alfredo Gutierrez, Patricio Martín Navarro e Hector Farina.

Também é uma constante nos monumentos de Gerz a alusão à palavra e imagem em um espaço destinado à memória. No já mencionado *Um monumento contra o fascismo* (1986-1993, com Shalev-Gerz) a parte mais interessante desse trabalho certamente não são as imagens produzidas através de *inscrições* do espectador na coluna metálica, além de algumas pichações, mas, o processo. Entretanto, elas revelam traços, desenhos, que por fim são “apagados” à medida que outras pessoas deixam sua marca por cima da anterior e que a coluna é enterrada: metáfora do esquecimento irreversível ou irredutível. O *Monumento (aos mortos) vivo* (1993-1996) e o *Memorial contra o Racismo* (1990-1993) de Gerz, também se valem da palavra, como vimos.



FIGURA 72 - Jochen Gerz, *Testemunhas*, 1997-1998. “Eu provoço inveja porque eu ando sem bengala. A verdade não é nada. A verdade é que eu não tenho mais ninguém. A verdade é que eu choro mais do que rio”. (Fonte: LEENHARDT, 2000, p.83).

Em *Testemunhas* (1997-1998, FIG. 72), que também é uma espécie de antimonumento, Gerz utiliza palavra e imagem com forças equivalentes, uma potencializa a outra. A obra é constituída por extratos de entrevistas com mulheres idosas (entre 70 e 103 anos) feitas por Gerz e de fotografias realizadas durante os encontros em Cahors, França, por um fotógrafo profissional desta cidade. As entrevistas foram feitas durante o tempo do processo por “crime contra a humanidade” intentado contra Maurice Papon, antigo alto funcionário sob o Regime de Vichy, acusado de colaboração ativa, mas que, entretanto, após a guerra preencheria funções ministeriais nos anos 60. As fotografias das testemunhas (sem o vigor da juventude, como

comumente vemos nas publicidades) com uma frase tirada do que cada uma havia dito, foram afixadas em painéis publicitários nessa cidade:

A palavra secreta dessas testemunhas que, por sua idade e condição, pertencem àqueles que não têm em geral a palavra, foi então levada para a rua, para todos. É importante notar, contudo, que essas palavras, simples, diretas, pessoais assim como universais, não adquiriram verdadeiramente sua força a não ser porque elas apareceram no espaço público imediatamente ligadas ao rosto de quem as pronunciou. Sem essas fotografias, também elas simples e universais, sem efeitos estéticos, essas palavras ficariam abstratas, vagas, indeterminadas. A presença dos olhares dessas mulheres atesta que não somente o que elas dizem, mas aquilo do que elas foram testemunhas, “foi”. E é finalmente isso que faz que essas palavras simples e leves, *verba volant*, tenham um peso, uma gravidade, inteiramente ligada à própria existência daqueles que as proferiram. (LEENHARDT, 2000, p.83).

Dentre esses outros memoriais – a fotografia – destaca-se também o trabalho de Marcelo Brodsky. Ao retornar à Argentina após muitos anos de exílio na Espanha, queria trabalhar sobre sua identidade: “A fotografia, com sua capacidade exata de congelar um ponto no tempo, foi minha ferramenta para fazê-lo”¹⁵³ – disse Brodsky. Então, o artista começou a revisar suas fotos familiares, as da juventude, do colégio, quando encontrou uma fotografia de sua turma da escola em 1967 e quis saber o destino de cada colega. Assim, ele resolveu reunir os antigos colegas vinte e cinco anos após aquela fotografia. Na ocasião ele colocou uma grade ampliação da foto de 1967, e propôs a cada colega que conseguiu localizar, que fosse fotografado junto à antiga foto no fundo além de que segurasse um elemento de sua vida atual. Alguns daqueles que o artista não conseguiu reunir no encontro foram fotografados posteriormente com pequenas cópias da fotografia de 1967, tendo em vista que a ampliação era demasiado grande para transportar ao encontro de cada um (em Buenos Aires; Madrid; Robledo de Chavela – Espanha; e em Nova York). Mais tarde ocorreu um ato para recordar aos companheiros de colégio que desapareceram ou foram assassinados pelo terrorismo de estado nos anos da ditadura. É nesse ponto exato em que ele reúne uma *memória pessoal* (motivada por perdas pessoais tendo em vista que Brodsky teve um irmão desaparecido, além de um amigo muito próximo) e memória coletiva, a memória recente da Argentina.

Resolvi trabalhar sobre a foto grande que me havia servido de fundo para fotografar meus companheiros de divisão e escrever em cima da imagem uma reflexão acerca da vida de cada um deles. A mesma se completou posteriormente com um texto mais extenso que acompanha os retratos. (BRODSKY¹⁵⁴)

¹⁵³ “La fotografía, con su capacidad exacta de congelar un punto en el tiempo, fue mi herramienta para hacerlo”. Disponível em: <<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/proceso.html>> Acesso em 10 Jul. 2011.

¹⁵⁴ “Resolvi trabajar sobre la foto grande que me había servido de fondo para fotografiar mis compañeros de división y escribir encima de la imagen una reflexión acerca de la vida de cada uno de ellos. La misma se completó posteriormente con un texto más extenso que acompaña los retratos.” Disponível em: <<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/proceso.html>> Acesso em: 5 ago. 2011.



FIGURA 74 - Antônio Manuel, *Flan*, matriz para impressão de jornal · 56,5 × 37,2 cm · 29ª Bienal de São Paulo (2010). (Fotografia: Alice Costa Souza).

O jornal é um dos meios institucionais mais questionados ao longo de sua carreira. O artista se apropriou inicialmente do mesmo como suporte, onde interferia com tinta nanquim: anulava algumas notícias ou imagens, acrescentava ou iluminava outras. Em seguida, passou a utilizar o *flan*¹⁵⁷ de jornais existentes, elaborando, mais tarde, seus próprios *flans* (FIG. 74). Assim, o artista criava notícias, trazia à tona materiais censurados, ou fundia notícias paralelas à impressão original do jornal, distribuídos nas bancas, como os demais. Os jornais abordavam temas políticos, como o movimento estudantil de 1968, ou ligados a discussões estéticas e poéticas. São operações de apagamento, denúncia e subversão dessa mídia, que, ao intervir no espaço do jornal, explora o fato social como objeto artístico e inverte as hierarquias entre discurso oficial e fala pessoal, em um contexto de forte repressão política e de censura aos meios de comunicação. A leitura é tornada difícil através do branco no branco, às vezes preto no preto, possível apenas através de seus relevos, e algumas notícias

original do espaço pictórico construtivo/neoconcreto e realiza uma de suas mais admiradas instalações intitulada *Fantasma* (1995): trágica e poética homenagem às anônimas vítimas da violência urbana do Rio de Janeiro, apresentada na Bienal de São Paulo, em 98, e no *Jeu de Paume* em Paris, em 1998/99.

¹⁵⁷ *Flan* é um cartão plastificado em relevo, que é a matriz para a impressão de jornais.

destacadas em nanquim preto sobre suporte branco (nos raros momentos com a clareza do “preto no branco”, se aludirmos à expressão popular).

Essa leitura difícil ocorre também em *Repressão outra vez – eis o saldo*, obra na qual um conjunto de informações visuais e textuais nos tons vermelho e preto, lembrando a impressão do jornal, mas também as histórias em quadrinhos, massivamente/serialmente repetidas, são cobertas por panos negros, precisam ser descortinadas pelo espectador, formam uma metáfora da censura durante a ditadura militar no Brasil.

Rosângela Rennó traz na série *Vaidade e violência* (2000-2003), textos emoldurados ou almofadas em veludo escritos em preto sobre o preto – como a série *Abstract Painting* de Ad Reinhardt da década de 1960 ou alguns *flans* de Antônio Manuel, dessa mesma década. “São palavras cegas e imagens em surdina que ela nos oferece”, disse Paulo Sérgio Duarte (2001) em *folder* da exposição. Neste trabalho de Rennó, o texto é mais uma recorrência ao seu *Arquivo Universal*, e assim como vimos na série *Vulgo*, a *palavra* reconstitui uma *imagem*, como uma fotografia reconstituiria uma narrativa. No primeiro quadro o texto diz:

A imagem que ela diz guardar de seu algoz é a de um homem que confundia seus interlocutores quando assumia o comportamento frio, decidido e muito objetivo nos interrogatórios. Vinte anos depois, E.M., 41 anos, ex-militante do MR-8, ficou trêmula ao ver a fotografia recente do delegado D.P. e não teve dúvida em afirmar: “É ele mesmo! Essa fisionomia ficou muito forte para mim”. (In SELIGMANN-SILVA, 2009, p.316)

Nesse texto especificamente (ao contrário da maioria dos textos do *Arquivo Universal*) ela deixa escapar um ponto no tempo e no espaço quando menciona o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro ¹⁵⁸), uma organização política de ideologia socialista que participou da luta armada contra a ditadura militar brasileira. Assim, ela nos remete a uma determinada memória. Seligmann-Silva analisou:

Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido – de *n* maneiras – pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagens – embaçadas, traumáticas – apenas na mente de certas pessoas. A ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo que a tentativa de se apagar os seus rastros. Havia um tabu da imagem em torno das câmaras de tortura. Também a impossibilidade de testemunhar aquela cena que se passou na câmara obscura está indicada nesta impressionante obra. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.316)

¹⁵⁸ Surgida em 1964 no meio universitário em Niterói-RJ, com o nome de *Dissidência do Rio de Janeiro* (DI-RJ) foi rebatizada em memória à data da morte de Ernesto "Che" Guevara, na Bolívia, em 8 de outubro de 1967.

Através do *texto como imagem* nessa série de Rennó é possível nos remetermos ao fato que os editores de oposição tiveram que apelar para letras para construir as imagens em suas publicações quando as fotos foram proibidas nas ditaduras, via censura ou via decretos que proibiram a fotografia em público.

“Nosso mundo, o mundo da publicidade, tudo rápido, veloz, misturou as coisas: nós, da escrita fonética, passamos a ver palavras, não mais lê-las. Poetas, concretistas, gostaram disso. Entretanto, palavras lidas não são palavras vistas”, analisou Paulo Sérgio Duarte (2001) quanto à *Vaidade e violência*, de Rennó.



FIGURA 75 - Jenny Holzer, *Chicago*, 2008. Texto “*Could Have*” (de *Vew with Grain of sand*, de Wistawa Szymborska, traduzido pro inglês por Stanislaw Baranzak e Clare Cavanagh. Projeção FX Productions. Fonte: Jenny Holzer portfólio *on line*, Foto John Faier ¹⁵⁹).

Por essa perspectiva da velocidade das cidades modernas, muitos artistas levaram à arte às ruas, como é o caso do *Arte Callejero* com vários trabalhos que já mencionamos, mas também do coletivo *Mujeres Creando* ¹⁶⁰ e suas diversas intervenções de cunho social, ou

¹⁵⁹ Disponível em: <<http://www.jennyholzer.com/Projections/credit/Chicago2008/>> Acesso em: 5 ago. 2011.

¹⁶⁰ Liderado por Maria Galindo, o coletivo faz intervenções urbanas como grafites em prédios públicos, como protesto contra a criminalização do aborto diante a negativa a discutir a descriminalização do aborto quando grafitaram frases como: “*si Evo se embarazara, el aborto seria nacionalizado y constitucionalizado*”; “*yo aborte*

Jenny Holzer e seus inúmeros trabalhos utilizando truísmos desde camisetas até projeções de palavras, frases, textos em diversos locais pelo mundo (FIG. 75).

A apropriação da letra, da palavra e do texto, bem como do livro, um dos maiores detentores da memória escrita, se deve a vários fatores, como foi possível observar: a dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas, que vem se misturado cada vez mais entre suas categorias, mas também se aproximando de outros campos desde que arte e vida se misturaram, sobretudo das chamadas ciências humanas. Além da questão do “movimento pendular na arte, que tem levado os artistas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita” (VENEROSO, 2002, p.87), podemos destacar que no uso de palavras e imagens a questão da imbricação do tempo e do espaço também é de grande relevância. Certamente vários trabalhos não foram citados, mas foram privilegiados aqui alguns dos quais pude conhecer pessoalmente.

3.1 Branco na memória ou Visibilidade ao invisível

Sabemos que, se a expressão popular “deu um branco na memória”, comumente falada no Brasil, se refere precisamente ao esquecimento, na arte infere a uma multiplicidade de significados e associações, que parece tornar a cor mais representativa para *memória/esquecimento*. O branco ganha destaque na arte a partir do século XX, provocando uma reviravolta em diversas áreas artísticas como a poesia, a música, o desenho, a pintura, provocando até a conexão dessas artes. Também é fundamental o uso dessa cor (ou não-cor) em poéticas contemporâneas (poética do fragmento, poética do desaparecimento, ou poética do branco).

Anne-Marie Christin, para quem o branco constitui uma poética própria, em *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, logo na primeira frase do livro, na apresentação, adverte: “O branco é a cor de um enigma”¹⁶¹ (CHRISTIN, 2000, p.7, tradução nossa). Ela observa que

para Evo, firma: Cocalera del Chapare”, las paredes del Museo Nacional de Arte en plena Plaza Murillo; “*para ella la culpa, para él la disculpa*”. Além de ações de protesto, tais como contra os gastos estatais com o concurso de beleza Miss Universo. Também no trabalho exposto na 27ª Bienal de São Paulo, “*No soy originária, soy original*” (2006).

¹⁶¹ “*Le blanc est la couleur d' une énigme.*”

[...] o fato de ser concebida como a própria cor da “superfície” faz do branco ao mesmo tempo uma cor que mascara e dissimula – mas sem por isso significar a ausência: é designando sua presença que ela oculta, encobre o mundo com um véu – e, por outro lado, faz dele uma proposição de luz, ou mesmo a própria luz, pouco importa a iluminação que está incidindo sobre a superfície. (CHRISTIN, 2009, p.7-8, tradução nossa)¹⁶²

Christin (2000, p.8) concorda com o pensamento de Ludwig Wittgenstein¹⁶³, filósofo que se preocupa com a impossibilidade de associar o conceito de *branco* ao conceito de *transparência*, e observa quando começam as interrogações, proposições, as escolhas ou recusas quanto ao branco.

O branco escapa ao real, é matéria mental. A superfície por ele definida pode indiferentemente ser interpretada como *vazio* – no sentido em que todo acontecimento ou manifestação visual efetiva ocorre fora dela (o branco exclui por princípio o traço ou a maculatura: a aparição deles o *divide* sem *entalhar*) – ou *pleno* – porque sua cor é o indício autossuficiente de uma presença impenetrável, seja a da superfície de um objeto ou da luminosidade dessa superfície, ou ainda, de uma luz que “funciona como superfície”, como a chama de um fogo ou de uma vela. No entanto, que se tenda a interpretá-lo ou de uma forma ou de outra, o branco é sempre *simultaneamente vazio e pleno ao mesmo tempo*, signo anunciador de um invisível a tal ponto inconcebível e denso que pode até ser percebido como uma ausência, mas também como dom de luz total e imediata, espetáculo imediato de todos os possíveis realizáveis. Esse é o enigma. (CHRISTIN, 2009, p.8, grifos da autora, tradução nossa)¹⁶⁴.

É sabido que as noções de branco e de intervalo desempenharam papel determinante na gênese do alfabeto. Enquanto o branco na cultura do Extremo Oriente é visto como um processo dinâmico e produtivo (o ideograma mantém o lugar do espaço branco no ato da leitura em si, como um apoio aos sinais da escrita), ele é geralmente considerado no Ocidente como uma *falta*, ou seja, nosso alfabeto não reconhece nenhum papel ao espaço branco, parecem reconhecê-lo apenas como suporte.

¹⁶² “[...] *d'être conçu comme la couleur même de la "surface" fait du blanc à la fois une couleur qui masque et dissimule - mais sans pour autant signifier l'absence: c'est en désignant sa présence qu'elle voile le monde - et, d'autre part, une proposition de lumière, sinon la lumière elle-même, et cela quel que soit l'éclairage auquel sa surface se trouve soumise.*” A tradução gentilmente cedida pelo professor Rogério Luz em material de disciplina “A imagem de arte como tecnologia da escrita”, departamento de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, março a julho de 2008. Esclareço que a edição a qual tive acesso é a de 2009, enquanto Luz, em 2008, traduziu obviamente a edição de 2000, mas as citações aqui utilizadas são equivalentes apesar da pequena diferença de páginas entre as duas edições.

¹⁶³ Christin indica como referências desse autor: *Anotações sobre as cores*, G.E.M. Anscombe, 1977, Trans-Europe-Repress, 1983, III 184.

¹⁶⁴ “*Le blanc échappe au réel. Il est une matière mentale. La surface qu'il définit peut être indifféremment interprétée comme vide — au sens où tout événement ou manifestation visuelle effective a toujours lieu en dehors d'elle (le blanc exclut par principe la trace ou la maculature: leur apparition le *divise* sans l'entamer) — ou pleine — puisque sa couleur est l'indice autosuffisant d'une présence impénétrable, qu'il s'agisse de la surface d'un objet ou de la luminosité de cette surface — ou encore d'une lumière 'faisant surface' à sa façon, comme la flamme d'un feu ou d'une bougie. Cependant, que l'on tende à l'interpréter plutôt d'une manière ou de l'autre, le 'blanc' est toujours *simultanément vide et plein à la fois*, signe avant coureur d'un invisible à ce point inconcevable et dense qu'il peut être perçu comme une absence, mais aussi don de lumière total et immédiat, spectacle d'emblée absolu de tous les possibles réalisables. Telle est l'enigme.*” (p.8, tradução de Rogério Luz).

Inicialmente, o mesmo acontecia com o branco em um desenho, gravura ou uma pintura: visto como espaço *vazio*, que não traz nenhum traço, ou o intervalo, lugar perdido entre duas figuras. Para Christin (2000, p.67-70), pintores como Giotto começaram a levar em consideração esse espaço. O fato de levá-los em conta, como salientou Christin, corresponde a etapas cruciais na história da literatura ocidental como a introdução da memória nos tratados de retórica e até mesmo a criação de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*) por Mallarmé (FIG. 76).

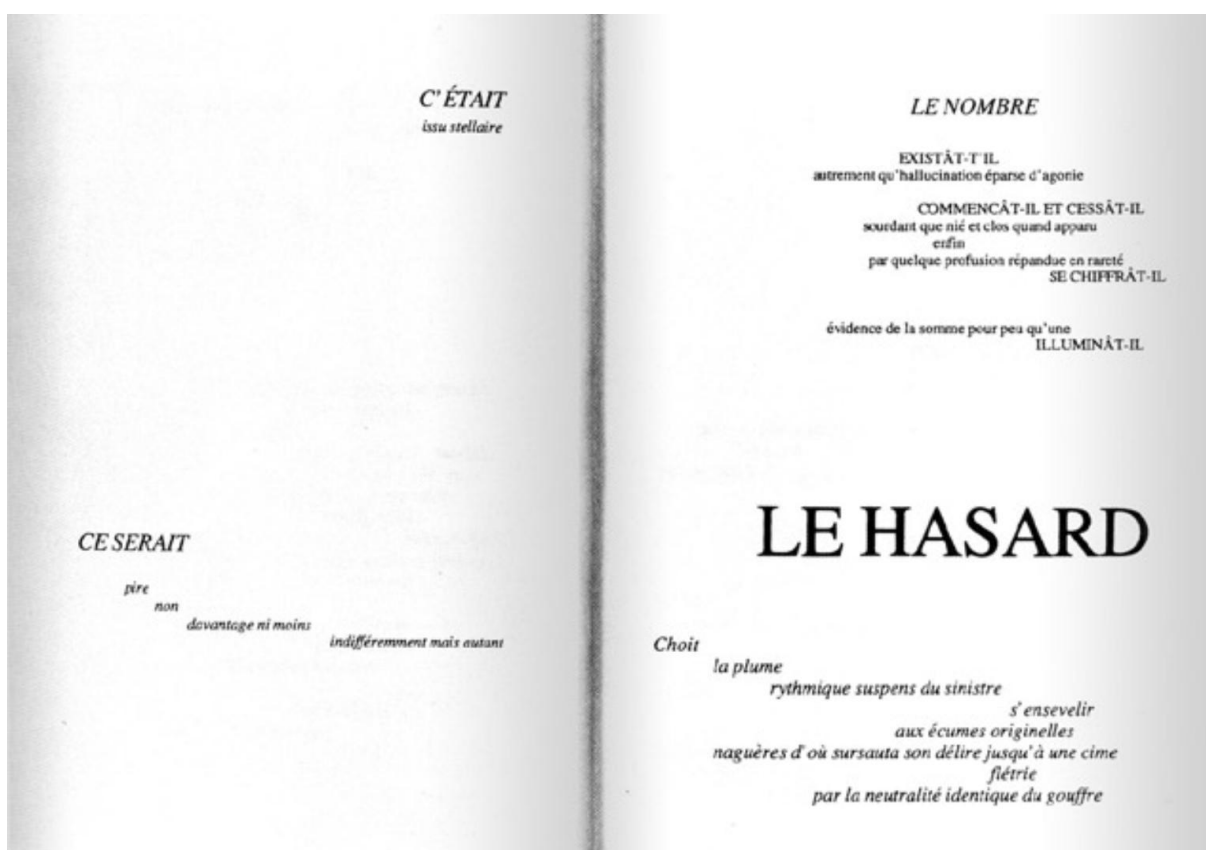


FIGURA 76 - Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, 1914, (fragmento). (Fonte: MORLEY, 2003, p.31 In BORGES, M., 2011, p.52).

Com uma estética que viria a influenciar diretamente a poesia do século XX, Mallarmé, em *Um lance de dados*¹⁶⁵, parte do fato de que a linguagem escrita parece sempre insuficiente para expressar o pensamento, e cria uma linguagem capaz de ressignificar o fazer

¹⁶⁵ Lançada em 1898 uma primeira versão, e só mais tarde em 1914, após a morte do poeta, foi publicada a versão à maneira que o projetou, e em 1945 e 1998 em escala reduzida como conhecemos hoje. Utilizaremos aqui a forma reduzida como é conhecido *Um lance de dados* ou *Lance de dados*, como é mais conhecido.

poético sustentado por um jogo de imagens. Os espaços em branco inferem à palavra ausente prestes a ser completada pelo leitor, em uma busca incessante por dizer além; há uma polaridade entre a clareza da escrita e o que ela esconde, tanto nos jogos de palavras como nos espaços em branco. Paul Valéry (*apud* CHRISTIN, 2009, p.145) disse em 1920 que *Lance de dados* era uma “figura em que se deviam compor a simultaneidade da visão com o sucessivo da palavra”¹⁶⁶. Ele realça os aspectos gráficos além dos literários.

Mallarmé dota de visibilidade o branco, e não o trata como uma ausência ou um defeito; assim, o poeta introduz o problema da *recusa do visível* na escrita, na poesia, rompendo com a ideia pré-estabelecida. Também o fato de *ver* o branco como *imagem*, aproxima-o dos artistas plásticos, como o seu *ler* o branco o aproxima dos músicos¹⁶⁷.

Embora Mallarmé possa ser visto como o poeta a remover definitivamente as fronteiras entre texto e imagem, ou entre o fazer do poeta e o fazer do artista plástico – sobretudo nos anos finais do século XIX e início do XX – Christin, como vimos, vê a ruptura no ocidente em ler o branco apenas como um *vazio* iniciado anteriormente pelas artes plásticas:

Ver o branco, na civilização do alfabeto, não identificá-lo a uma ausência, a uma falta, um luto, é uma transgressão. A audácia de ir além só poderia vir, em princípio, dos pintores – ou ao menos de alguns deles, mais atentos ao diálogo com o visível que começa com o branco. É o caso de Dürer [...]. Rothko vai nos oferecer mais tarde a estranha e dolorosa delícia de seus amplos espaços de *glacis* deixando que aflore à superfície da tela sua brancura original, de tal modo que ela parece ainda ali participar do invisível.¹⁶⁸ (CHRISTIN, 2009, p.11, tradução nossa, grifo da autora)

As pinturas de Mark Rothko encorajam uma sensação de mistério, sobretudo, porque existe uma maior ilusão de transparência na superfície. Poderíamos aqui adotar o termo utilizado por Charles Harrison (In: STANGOS, 1991, p.131) da “rendição ao vazio” que significa consentir em ser absorvido no “interior”, no “espaço ilusório” da pintura. Penso poder aplicar o termo tanto ao próprio uso do branco no corpo do trabalho, à ausência de outra cor (a superfície da tela inalterada), como na relação de visibilidade consentida pelo espectador diante da obra.

¹⁶⁶ [...] “figure en qui devaient se composer le simultané de la vision avec le successif de la parole.”

¹⁶⁷ Para os redatores de Cosmópolis, Mallarmé inspirou-se na escrita musical: “Nesta obra de um caráter inteiramente novo, o poeta procurou com palavras fazer música. [...] A natureza dos caracteres utilizados e a posição dos brancos fazem o papel das notas e dos intervalos musicais” (In CHRISTIN, 2009, p.145, tradução de Rogério Luz).

¹⁶⁸ “Voir le blanc dans la civilisation de l’alphabet, ne pas l’identifier à une absence, un manque, un deuil, relève de la transgression. L’audace de passer outre ne pouvait venir d’abord que des peintres - ou du moins de certains d’entre eux, plus attentifs à ce dialogue avec le visible qui commence par le blanc. C’est le cas de Dürer [...]. Rothko nous offrira plus tard l’étrange et douloureux délice de ses vastes espaces de glacis faisant affleurer à la surface de la toile sa blancheur originelle, comme imprégnée encore d’invisible.”

Ao relacionar *Lance de dados* de Mallarmé à música, a inserção do branco é considerada como a arte de insuflar o *silêncio* na língua. Anos antes do *Lance de dados*, o poeta evoca em *Brisa Marinha* “o vazio papel que a brancura proíbe” ¹⁶⁹ (MALLARMÉ *apud* CHRISTIN, 2009, p.8, tradução nossa), e mostra uma outra propriedade do branco que nos indica uma experiência e não um dado objetivo: “quem contempla a brancura submete-se a ela, tem de compor com ela” ¹⁷⁰ (CHRISTIN, 2009, p.9, tradução nossa). Assim, o branco revela-se *dialético*.

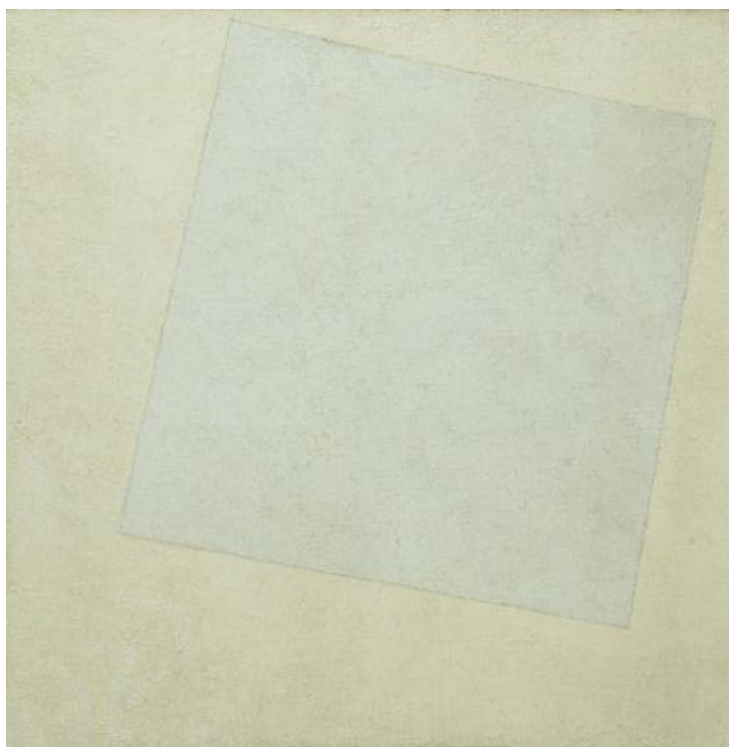


FIGURA 77 - Kasimir Malevich, *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco* (1918) (Fonte: ¹⁷¹).

Na modernidade, “o monocromo branco é o essencial e, no entanto, todas as cores” (HERKENHOFF, 1998). Kasimir Malevich e Robert Rauschenberg deram a essa cor, no século XX, um status que jamais ocupara anteriormente. A dominância desse monocromo, passando pelo *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco* (1918, FIG. 77) de Malevich, se aproxima das poéticas contemporâneas: um dos significados atribuídos aos campos brancos

¹⁶⁹ “*le vide papier que la blancheur défend*” (Mallarmé *apud* CHISTIN, 2009, p.8).

¹⁷⁰ “[...] *qui contemple la blancheur s'y soumet, ou doit inévitablement composer avec elle.*” Tradução de Rogério Luz.

¹⁷¹ Disponível em: <<https://lh5.googleusercontent.com/vcnmiQE9cSg/TWhwJqzqyOI/AAAAAAAAABSA/UjVxv2BHgqU/s1600/malevich.jpg>> Acesso em: 8 set.2011.

vazios em que pairam as formas suprematistas, diz respeito às extensões *ilimitáveis* dos espaços exterior e interior. “Emergi no branco. A meu lado, camaradas pilotos, nadem nesse infinito. Eu estabeleci o semáforo do suprematismo. Nadem! O livre mar branco, infinito, estende-se diante de vocês!” disse Malevich (*apud* SCHARF, 1966 *In* STANGOS, 1991, p.100-101). O artista defende seu branco como “cheio da ausência de qualquer objeto” (MALEVICH *apud* SHARF, 1991, p. 100).

Para Rauschenberg, que executou monocromos brancos em 1951, 1962 e 1968, “uma razão para suas pinturas brancas foi não colocar a cor a seu serviço pessoal” (RAUSCHENBERG *In*: TOMKINS, 1974, p. 199-200, *apud* HERKENHOFF, 1998). O artista fala de suas telas como hipersensíveis, interativas, no sentido em que são refletoras até mesmo pela técnica da pintura a esmalte.

Em 1952, em Woodstock, suas pinturas brancas formam um duo com a peça musical intitulada *4’33’’* de John Cage, em três andamentos (*I Tacet, II Tacet, III Tacet*¹⁷²): o pianista David Tudor simula por três vezes iniciar uma peça ao piano que, no entanto, nunca chega a emitir sons. As telas encontravam-se no palco, emoldurando o piano e a partitura de silêncio. Para Cage, funcionavam como *ready-mades*, no sentido em que a sua própria composição também o era um *ready-made* sonoro, na medida em que o efetivo conteúdo sonoro da obra musical passava a ser constituído pelos sons ambientes, como o ruído produzido pelo público, os seus apupos ou o ruído circundante. Ambos revelam um branco silencioso, não vazio, mas cheio da ausência (como ensinara Malevitch).

A historiadora da arte e curadora Barbara Haskell (1992, p.57) identifica um paralelo entre as telas brancas de Rauschenberg com a peça não tocada de Cage ao branco de Agnes Martin¹⁷³. Robert Ryman (*apud* STORR, p. 21), em sua opção pelo branco também traçava um paralelo com a música ao declarar que sua pintura incluía a oferta de “uma experiência de deleite, bem-estar e integridade. É como ouvir música”.

Para Ryman (*In*: STORR, 1993, p.9) e também para Martin, resolver os problemas intrínsecos da pintura é uma experiência puramente sensual, uma experiência de prazer. Algumas vezes expostos lado a lado, eles tem, no entanto, trabalhos bastante distintos.

¹⁷² O termo “*tacet*” é usado para indicar que um intérprete permaneça em silêncio durante um movimento completo.

¹⁷³ As telas brancas de Rauschenberg foram consideradas *ready-mades* junto com a composição de Cage em silêncio, não tocada pelo pianista. As pinturas de Agnes Martin celebram a recordação de experiências silenciosas, sem palavras, assim como a “mente calada” de Cage, que espera disposta a despertar a beleza que nos rodeia. A peça de piano que não chega a ser tocada, assim como as pinturas brancas de Rauschenberg, formam um dueto com a bonita revelação de um branco silencioso, não vazio. A obra se entrega ao público e é ele quem a completa através de um branco silencioso, tornando-se ainda mais presença, e não ausência. (HASKELL, 1992, p.57).

Ryman, em composições geométrico-orgânicas, aborda a pintura intuitivamente e guiado por suas emoções, sem perseguir um conteúdo simbólico, nem tampouco metafórico. Nas pinturas desse artista, é possível observarmos o uso comedido de cores ou mesmo a predominância do branco, que para o artista, é usado para simplificar (RYMAN, 1986, p.90 *apud* STORR, p.21).



FIGURA 78 - Robert Ryman, *Conjunto Quatro Água-fortes e uma Gravura*, 1990-1991 Aquarela e gravura sobre papel natural (81,28x 40, 64 x 81,28 cm). (Fonte: Barbara Krakow Gallery¹⁷⁴).

O branco de Ryman é paradoxal, pois serve tanto para esconder, quanto para revelar uma estrutura acumulativa: esconde seu processo pictórico sob um manto de branco para revelar a pintura em sua integridade. Em uma entrevista, Ryman fala do branco em seus trabalhos explicitando a utilização da cor para eliminar, para fazer desaparecer algum elemento indesejado na composição: “Enquanto trabalhava e desenvolvia a obra, observei que estava eliminando muito. Colocava a cor e logo pintava sobre esta cor, intentando simplificar até poucos elementos cruciais. Era como apagar uma coisa para por branco por cima” (Ryman *In*. STORR, p. 21). Mais adiante o artista justifica que começou a utilizar o branco em suas obras porque a cor não interfere, assim como serve para clarear os matizes na pintura, e para tornar visíveis alguns aspectos da pintura que não estariam tão claros empregando outras cores. Robert Storr (p.16) explica que Ryman catalogou a diversidade de brancos,

¹⁷⁴ Disponível em: <<http://www.barbarakrakowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/3435>> Acesso em 11 ago. 2011.

demonstrando assim, ironicamente sua *não neutralidade* latente quando visto em relação a si mesmo, como podemos observar em trabalhos desde a década de 1960 ou em trabalhos mais recentes, geralmente em conjuntos instalados inseparáveis como *Four Aquatints and One Etching*, (*Quatro Águas-fortes e Uma Gravura*, 1990-1991, FIG. 78). Ryman (*In* STORR, p.21) diz não se interessar pelo branco como cor, mas instrumentalmente, “a brancura em si não é o tema da obra em si nem sua essência”.

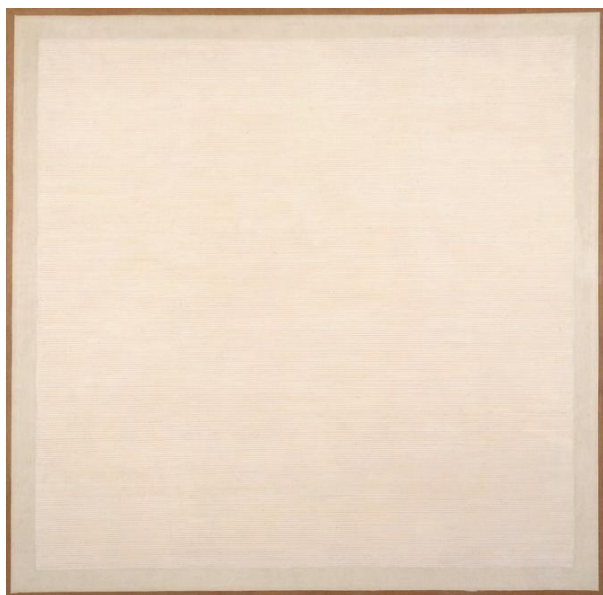


FIGURA 79 - Agnes Martin, *Milk River*, 1963. Óleo sobre tela (182.9 × 182.9 cm). Fonte: Whitney Museum of American Art, New York ¹⁷⁵.

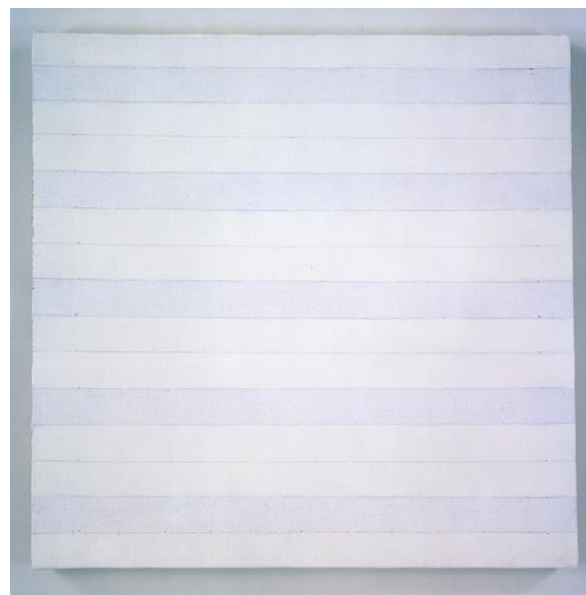


FIGURA 80 - Agnes Martin, *Untitled #8*, 1999. Acrílico e grafite sobre tela, (30,5 x 30,5 cm). (Fonte: Disponível em: Zwirner & wirth ¹⁷⁶).

A obra de Agnes Martin persegue a perfeição, a beleza e a felicidade, interdependentes e intercambiáveis, através de uma simplicidade em suas composições ao mesmo tempo geométricas e líricas. Não se trata de uma geometria rígida, mas orgânica, assim como a de Ryman. Para a artista a arte fala da esfera emocional, “porque ela contém significados que são inefáveis e silenciosos, possui a singular virtude de estimular a consciência de emoções que de outro modo não despontam” (MARTIN *In*: HASKEL, 1992, p.46). Seu branco aparece como metáfora para diversos temas que ela indica nos títulos de suas telas brancas ou quase brancas (*Milk River*, 1963, FIG. 79); *Red Bird*, 1964; *Mountain I*, 1966; *Trumpet*, 1967, entre outras, principalmente na década de 1960), mas também nas mais recentes (FIG.80).

¹⁷⁵ Disponível em: <http://whitney.org/image_columns/0006/0892/64.10_martin_640.jpg> Acesso em: 10 ago.2011.

¹⁷⁶ Disponível em: <<http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2003/022003Martin/untitled8.html>> Acesso em: 10 ago. 2011.

A artista declarou-se algumas vezes admiradora dos expressionistas abstratos, sobretudo Newman e Rothko e que havia seguido seus passos, simplificando suas composições e abandonando a disposição hierárquica de formas contundentes. Contudo mesmo colocada ao lado de Frank Stella, Sol Le Witt, Robert Rauschenberg, Ryman, Donald Judd e Carl Andre, entre outros, mas ainda que admiradora desses artistas “por seu abandono da franca subjetividade e sua busca por formas ideais, seus objetivos eram distintos deles; as verdades que ela perseguia através do reducionismo eram mais metafísicas que materiais”, disse Haskell (1992, p. 57).

Outra artista que trafega pela *poética do branco* foi Mira Schendell. Em muitas obras suas, vemos elementos – grafismos, escritos, ou simplesmente letras – que servem para *ativar o vazio*¹⁷⁷ (FIG. 81). Schendell explora com o branco a temporalidade, o espaço, a escrita e comunicação. A presença bastante frequente daqueles elementos gráficos faz com que o *seu branco* remeta-nos ao branco da escrita poética como aquela do *Lance de dados* de Mallarmé: espaço vazio, porém ativo. Haroldo de Campos sintetiza essa operação em Schendell como “uma semiótica arte de ícones índices e símbolos/ que deixa no branco da página seu rastro numinoso”¹⁷⁸. Mais especificamente através de seus *Datiloscritos* (FIG. 82), “ao reconhecer uma existência tão ativa e significante ao espaço branco quanto às tramas de letras datilografadas, estes trabalhos de Mira Schendel enfraquecem a dicotomia entre o signo e o vazio que impregna o alfabeto” (BORGES, M., 2011, p.108). A suposta invisibilidade do espaço do suporte, branco, é então arruinada. O branco em Schendell é, portanto, explorado no campo sensível, gestual, infere ao suprassensível e à escrita.

¹⁷⁷ A expressão, segundo Guy Brett, deriva de formulação da própria artista, que a usou em correspondência com crítico inglês, em 1965: “Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”. [“*I would say the line, often, just stimulates the void. I doubt whether the word stimulate is right. Something like that. At any rate what matters in my work is the void, actively the void*”]. (BRETT, Guy. p. 174 *apud* SALZTEIN, 2007, p.40).

¹⁷⁸ *Numinosum*, em sua forma latina. Em 1937 Jung escreveu sobre o *numinoso* como “uma instância ou efeito dinâmicos não causados por um ato arbitrário da vontade. Pelo contrário, ele arrebatada e controla o sujeito humano, que é sempre antes sua vítima que seu criador. O numinoso – indiferentemente quanto a que causa possa ter – é uma experiência do sujeito independentemente de sua vontade. [...] O numinoso é tanto uma qualidade pertinente a um objeto visível como a influência de uma presença invisível que causa uma peculiar alteração da consciência” (CW 11, parág. 6). In <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/numinoso.htm>> Acesso em: 12 ago. 2011.



FIGURA 81 - Mira Schendell, *Sem título (da série Cortes e Letras IV)*, c. 1964-1965. *Transfer type* em papel japonês fino, 47 x 23.2 cm. (Fonte: MoMA¹⁷⁹).

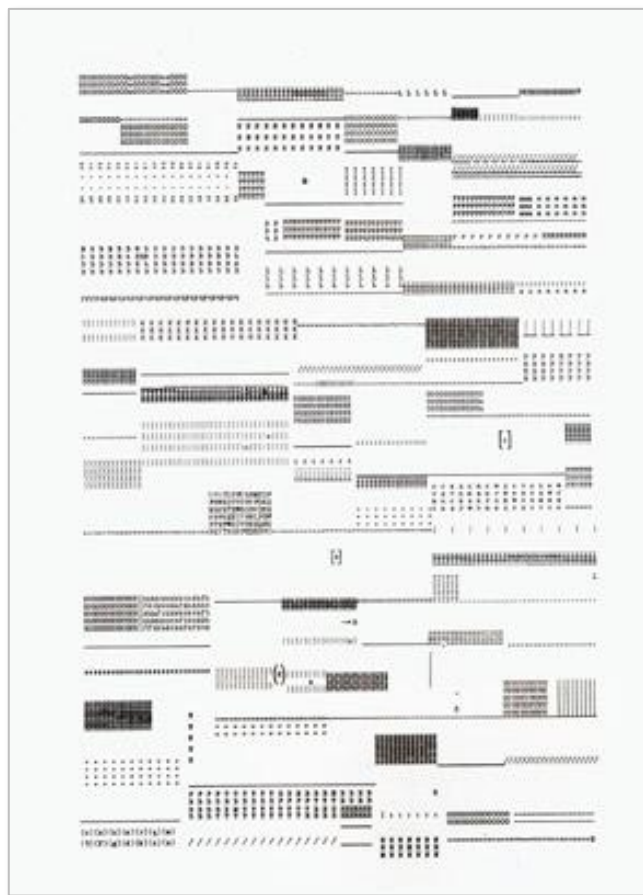


FIGURA 82 - Mira Schendel, *Datiloscritos (detalhe)*, 1974, datilografia, letraset e caligrafia sobre papel. 50,8 x 37 cm. Coleção Ricard Akagawa, São Paulo. (Fonte: DIAS, 2009, p. 251).

O branco é alusivo à desordem causada na memória no tempo simultâneo, onde tudo ao mesmo tempo pode vir a ser suscitado, um sem fim de associações, paradoxos e sinestésias, como vimos através desses artistas (Malevich, Rauschenberg, Cage, Ryman, Martin, Schendel). “O quadro branco é uma tela ‘em branco’, onde tudo é possível”¹⁸⁰ – disse Lucy Lippard (*apud* STORR, 1993. p. 21).

O crítico Paulo Herkenhoff (1998) no texto *Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro* analisa que a corporeidade da cor é o caminho que endereça a experiência poesia neoconcreta dos irmãos Campos e Décio Pignatari – é possível notar a *liberdade* que o branco infere. Branco *dialético*, completado pelo espectador, tornando-se ainda mais da arte à

¹⁷⁹ Disponível em:

<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7961&page_number=17&emplate_id=1&sort_order=1> Acesso em: 03 ago. 2011.

¹⁸⁰ “*El cuadro blanco es un lienzo “en blanco”, donde todo es potencial*”.

potencialidade sensorial plena dos indivíduos, sendo o branco, para ele, uma experiência de acordes. Também com Hélio Oiticica ou a poesia após o *Lance de dados* – como a *presença*. Os artistas expostos até aqui exploram mais a plasticidade do branco, ou a experimentação.

Oiticica, envolvido sempre em uma busca pelo lugar da cor, no período neoconcreto, escreve *Cor, tempo e estrutura*, análise do sentido da cor, sendo o branco a "mais estática, favorecendo a duração silenciosa, densa e metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura e o outro, naturalmente, mais opaco" [sic] (OITICICA, 1960 *apud* HERKENHOFF, 1998).

Malevich, para quem a arte destina-se a ser inútil, entende que o artista deve manter sua independência espiritual para poder criar, sem jamais atender a necessidades materiais, servir a um propósito utilitário ou ideologias sociais ou políticas (SCHARF, 1966, In: STANGOS, 1991, p.101). Não porque o artista não fosse politizado; pelo contrário, acolheu com satisfação a Revolução Russa de 1917. Mas não quis (através da arte) tomar partido nem do Estado – como outros artistas russos contemporâneos seus o fizeram através de uma arte propagandística – por entender que o Estado “cria uma estrutura de realidade que passa a ser a consciência das massas”; e, nem o oposto, porque aqueles que conservam sua consciência subjetiva são considerados perigosos (SCHARF, 1966, In: STANGOS, 1991, p.101). Também Rothko, após o pacto germano-soviético em 1939 entre Hitler e Stalin, deixou o Congresso dos artistas americanos em sinal de protesto contra sua aproximação com o comunismo radical. Com outros artistas forma nesse mesmo ano a *Federação dos pintores e escultores modernos*, cujo objetivo era manter a arte isenta de propaganda política.

Em uma carta à artista e amiga Lygia Clark datada de 23/12/1969, na qual conta sobre seus projetos, Oiticica revela: “[...] No Brasil não quero aparecer nem fazer coisas públicas, pois seria uma compactuação com o regime; além disso, se eu não ficar quieto, prendem-me;” (*apud* BRAGA, 2007, p.16). Apesar de Oiticica ter sua obra envolta por arte e vida, não se posicionou, assim como Malevich, diretamente frente à política, muito embora trabalhos como *Bólido Caixa 18 - Homenagem a cara de cavalo* (1966)¹⁸¹ e as inúmeras inserções em ambientes marginalizados, como o morro da Mangueira e o carnaval naquela época, o localize nas histórias à margem, na pequena história. A sua experiência com o branco, sobretudo, se faz no campo experimental:

¹⁸¹ “Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade.” – disse Oiticica (1980), sobre o seu amigo, o bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia.

[...] o branco não é só um quadro do Malevitch, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar; não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção. (OITICICA *apud* BRAGA, 2010, p.129)¹⁸².

Em um caderno começado em Nova York, em 1974, com título de *Para Bloco-Seção branco no branco* do livro *Newyorkaises*¹⁸³, o artista faz uma homenagem à pintura daquele artista, considerada por ele como “a premonição do novo: um passo em direção ao porvir” (In MELENDI, 2008, p.720). O branco no branco de Malevich está presente em algumas citações de Oiticica, interessado no rompimento com a velha arte, em sua mobilidade rumo a um estado inaugural¹⁸⁴. A referência a Malevitch¹⁸⁵ no uso do branco também está presente quando homenageia Haroldo de Campos com o *Parangolé P 30 capa 23 “m’way ke”* (*my way, my wake?*) (FIG.83). A peça ao mesmo tempo em que possui uma estrutura geométrica, através da cor branca e das camadas de tecido leitoso translúcido tem sua rigidez quebrada, como os quadrados de Malevich sombreados à mão por lápis que intentavam mostrar sinais de presença humana ou a própria forma quadrada, que não é encontrada na natureza.

Outra referência sua ao quadro de Malevitch é o penetrável *Invenção da cor: Magic Square 1* que utiliza vários painéis quadrados brancos, que nos submete à luz total branca. Há o projeto de outro parangolé, *Somethin’fa’the head*, onde o artista propõe uma espécie de atadura feita em malha branca transparente, sobre um rosto também maquiado de branco. Do lado do desenho escreve:

¹⁸² OITICICA, Hélio. Áudio da entrevista a Ivan Cardoso transcrito com imprecisões em Lucchetti, R. F. Ivampirismo : o cinema em pânico. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 68- 70, 73. In BRAGA, Paula. 2010, p.129.

¹⁸³ *Newyorkaises* é um livro que Oiticica compõe durante sua estada em Nova Iorque (1970-1978), porém nunca foi publicado. Nele Oiticica armazena trechos de escritos de outros artistas como Malevich e John Cage, do poeta Ezra Pound, e do filósofo Friedrich Nietzsche, como um arquivo de certa forma similar à estrutura hipertextual de notas de rodapé nos livros ou de hiperlinks na Internet.

¹⁸⁴ Em ao menos dois textos de 1979, *O q Faço é MÚSICA* e *Memorando Caju*, Oiticica cita a frase que abre o ensaio de Kasimir Malevitch, “*On new systems in art*”, escrito em 1919: “que o repúdio ao velho mundo da arte fique inscrito nas palmas de suas mãos”.

¹⁸⁵ “a culminância do dia do veio mais fino e grandioso – essencial e grandioso da arte moderna q vem via MALIÉVITCH-CONTRUTIVISMO/ MONDRIAN- NEOPLASTICISMO/ BAUHAUS-CONCRETO: é o alimento do novo: é o grito de aspiração à vida. Parangolé: atingimento programático da fundação de espaço: nisto se resume a SÍNTESE TOTAL a q aspira a formulação do PARANGOLÉ e a programática da descoberta do corpo”. (OITICICA, “Anotações Conta-Gota (para livro de Antônio Manuel sobre o corpo e implicações na arte, etc.”), 28/08/1978 *apud* BRAGA, 2007, p.169).

Campos-Malevitch
são previsores do vazio no conceito da nudez: prognosticadores:
anjos de BRANCO SOBRE BRANCO
época
NÓS!
BRANCO SOBRE BRANCO
abolição dos juízos morais
inibições do corpo: nu? o que significava antes?
(OITICICA In: Projeto HO.¹⁸⁶)



FIGURA 83 - Hélio Oiticica- Luís Fernando Guimarães com *Parangolé Capa 23 P30 M'way Ke*, Nova Iorque, 1972. (Fonte: BRAGA, 2007, p.102)

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>> Acesso em: 3 jun. 2010.

A admiração por Malevitch também seria a ligação entre Oiticica e os irmãos Campos. Há que se ressaltar também, que seus escritos tem muito da estética do *Lance de dados* de Mallarmé, que foi traduzido para o português por Haroldo de Campos em 1975. Decio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos são então fortes referências na *forma* da escrita de Oiticica, que considera os espaços em branco tanto quanto a disposição das palavras e o conteúdo.

O branco, cor-luz (assim como o amarelo, laranja e vermelho-luz) em Oiticica, é aquela para a qual se pode dar um “sentido de luz”, diferente da cor prismática da física, que exclui a “duração”, conceito de Bergson (de quem Oiticica era leitor, de acordo com citações de *Matéria e Memória* em seus fichários em 1960) importante para o entendimento do *branco* nesse artista – também chamado *cor-tempo, cor-luz, cor metafísica ou cor ativa*¹⁸⁷. “O branco é a cor mais aberta à luz, é a “cor luz”, que ao se manifestar define sua própria estrutura” – disse Oiticica (*apud* COSTA, C.T., 1992). Se a duração remete a uma transformação contínua, sem fim, o que se exprime tão bem nas cores expandindo-se no espaço em seus penetráveis. As pinceladas de Bonnard, como vimos, contemporânea de Bergson, com quem compartilhava suas concepções sobre a temporalidade, também se expandem no espaço do pictórico e sugerem para além do plano do quadro.

Sua pesquisa sobre a cor passa pelo “branco-luz” (da virada da década de 1950 para 1960) até a relação do artista com tóxicos, o “branco-coca”. Em sua busca pela máxima liberdade, ou do *suprassensorial*, que seria um alargamento das capacidades perceptivas, o artista discorre sobre efeitos de substâncias intoxicantes nesse processo e uma busca pela possibilidade de uma arte causadora de efeitos suprassensoriais: as carreiras de cocaína desenhadas por cima de figuras em *Cosmococas – Program in progress*¹⁸⁸, que a partir de 1972, une o ambiental, a cor-luz e o suprassensorial, expresso também no poema *Über Coca* (1973). Na obra de Oiticica, “a transcendência branco-branca é a única atitude possível para abandonar o racionalismo e alcançar a liberdade através da abolição dos juízos morais: uma liberdade propiciada pelo puro gozo dos livres corpos nus”, concluiu Melendi (2008, p.720).

Talvez o ponto que muitas obras contemporâneas que utilizam a poética do branco se distanciem daquela de Malevich, seja aquele em que manifestam a respeito dos mais diversos acontecimentos no mundo, sobretudo em oposição à barbárie, às amnésias sociais,

¹⁸⁷ Ver mais em BRAGA, 2010, p.131.

¹⁸⁸ Oiticica e Neville D’Almeida criaram cinco “quasicinemas” que chamaram Blocos-Experiências em Cosmococa. Essas instalações consistem em projeções de slides com trilhas musicais específicas e usam fotos de cocaína — desenhos feitos sobre livros e capas de discos de Jimi Hendrix, John Cage, Marilyn Monroe e Yoko Ono, entre outros. O uso da cocaína, que Oiticica, discute longa e teoricamente em seus textos, aparece tanto como símbolo de resistência ao imperialismo americano quanto como referência à contracultura.

aos apagamentos promovidos pela História oficial. Mais que à liberdade, a criação, que a memória infere, os contemporâneos privilegiam o esquecimento. Talvez outra temporalidade: a do vir a ser, para a do não ser mais.

Já não cabe no fim do século XX, um olhar desatento ao branco que o perceba apenas como “a cor da pureza e da inocência” (SOURIAU, 1998, p. 198), do vazio ou um nada. Se, associado ao tempo, o branco pode ser lido como o que apagamos de nossa memória pessoal, como infere a expressão popular; mas devemos recordar que a História oficial nela interfere, como alertara Halbwachs. Grande parte dos artistas empregou o branco associado à memória e ao esquecimento ao histórico de catástrofes do século XX, o que demonstra uma postura mais politizada com essa cor.

Dentre as diversas possibilidades de associação com o branco, é possível observarmos que os artistas contemporâneos diante do desafio da representação da catástrofe (inicialmente da *Shoah*, hoje também de outras) utilizam o branco de forma bastante crítica, política: o branco, significando mais do que o silêncio, mas a *indizibilidade*, a impossibilidade ou precariedade da fala causadas pelo trauma, como já vimos com a poesia de Celan. Apoiado na *estratégia da fragmentação*, o uso do branco assume uma postura dialética evocando a memória do leitor ou observador de determinada obra literária ou artística para completá-la. Além disso, nesses discursos são atestados e denunciados os esquecimentos: os brancos das lacunas e “veladuras” da história, a amnésia social.

Muitos são os artistas que trabalham o branco sob essa perspectiva: Kiefer, Whiteread, CADA, brasileiras como Rosana Palazyan, Danziger, Rennó... “QUANDO O BRANCO NOS AGREDIU, de noite;”¹⁸⁹ dizia um verso de Celan, talvez revele a potência dessa poética no século XX, um branco agressivo, corrosivo da memória, distanciado de uma pura visualidade ou de referência à pureza ou à liberdade. Vejamos a seguir alguns exemplos desses trabalhos.

Na instalação “...uma história que você nunca mais esqueceu?” (2000, FIG. 84 e 85) Rosana Palazyan montou sobre travessieiros cenas de memórias relatadas por adolescentes entre doze e dezessete anos internados em instituição do Rio de Janeiro por infringir as leis. Como em outros trabalhos nos quais ela já vinha trabalhando com a predominância do branco, nessa instalação ela nos oferece o branco total.

¹⁸⁹ “ALS UNS DAS WEISSE ANFIEL, nachts;/ als aus dem Spendekrug mehr/ kam als Wasser;/ als das geschundene Knie/ der Opferglocke den Wink gab:/ Flieg ! –// Da/ war ich/ noch ganz.” In CELAN, Paul - *Sete Rosas Mais Tarde, Antologia Poética*, seleção, tradução e introdução de João Barrento e Yvette. K. Centeno, Lisboa, Cotovia. 1993.



FIGURA 84 - Rosana Palazyan, "*...uma história que você nunca mais esqueceu?*", 2000-2007. Vista da Instalação, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, bordado, bonecos (algodão, arame, meia de poliamida) e objetos de plástico sobre travesseiro 28 x 51 x 36 cm (cada). (Fonte: Galeria Leme ¹⁹⁰)



FIGURA 85 - Rosana Palazyan, "*...Antes Eu Só Pensava em Maconha e Roupa de Marca, mas Vi Minha Mãe Indo Presa Junto Comigo. Agora Quero Parar...*", 2000-2002, (fragmento da série: "*... uma história que você nunca mais esqueceu?*"). (Fonte: Coleção da artista ¹⁹¹).

A extrema delicadeza composta pelos bordados que inscrevem esses títulos (eles mesmos já descritivos da cena) nos travesseiros, tecidos delicados como o algodão da fronha e a meia de poliamida que reveste os pequenos bonecos/personagens e a própria cor e luz branca, são invadidos pelo som de uma caixinha de música de outro trabalho exposto próximo ¹⁹². Todo esse aparato onírico e infantil contrasta com a brutalidade das cenas: assassinatos, filhos espancados pelos pais e outras violências. São relatados o abandono da população das ruas, a desigualdade social, a violência urbana. Através dos travesseiros, os trágicos casos da vida real dos internos recebem um tom onírico, localizando-os entre o sonho (o pesadelo), a realidade, a imaginação.

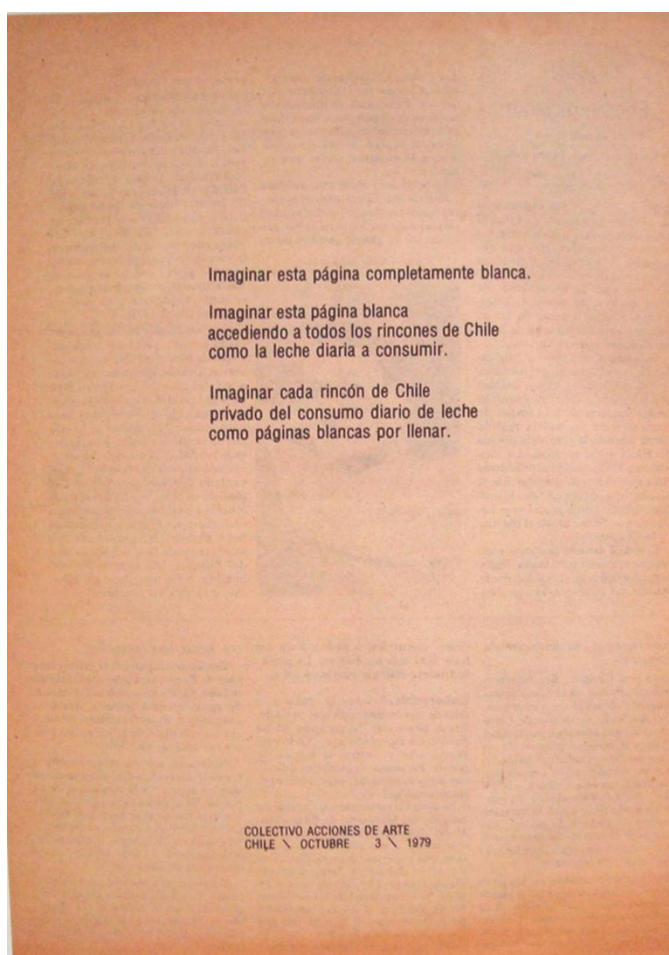
A interpretação do branco como a cor da pureza é desconstruída, quando narra a violência na vida daquelas crianças que deveriam, como qualquer criança, estar sonhando em paz. O branco nessa instalação reforça ainda a *invisibilidade* de tais narrativas no cotidiano urbano e nas políticas públicas. O branco é poética em Palazyan ainda em várias obras como *Hóstias* (1992-1994), *Mãe e Filho* (1996), *O que você quer ser quando crescer?* (1998), *No Lugar do Outro* (2005 – 2006), "*...minha mãe tem o perfume doce da rosa...*" (2000/2009), entre outras.

¹⁹⁰ Disponível em: <http://www.galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=por&id=16&foto_id=1646#> Acesso em: 25 jun.2011.

¹⁹¹ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/artesociedade/obras71_5.htm> Acesso em: 25 jun.2011.

¹⁹² Esse efeito ocorreu na exposição no *Centro Cultural Banco do Brasil* do Rio de Janeiro, em 2002 quando conheci seu trabalho.

O *Colectivo Acciones de Arte – CADA* – em sua primeira ação, *Para no morir de hambre en el arte* (1979) atenta para a memória da interrupção da política do presidente eleito democraticamente Salvador Allende de distribuição de leite para as crianças durante os três anos de seu governo, suspensa pelo regime ditatorial de Augusto Pinochet, que o depôs com um golpe de estado. Fizeram parte dessa ação artistas chilenos que faziam ou não parte do CADA, dentre eles exilados políticos, além de pessoas anônimas. A primeira etapa do projeto consistiu na distribuição gratuita de cem sacos escritos “1/2 litro de leite” por criança (conforme aqueles distribuídos pelo governo Allende) em uma comunidade carente de Santiago, Chile. Essas embalagens foram mais tarde reutilizadas em várias obras. No mesmo dia o CADA publicou na revista *Hoy* (uma das poucas contrárias ao regime militar) no centro de uma página em branco (FIG. 86) o seguinte texto:



Imagine esta página completamente branca

Imagine esta página branca alcançando todos os cantos do Chile como o leite consumido diariamente.

Imagine cada canto do Chile privado do consumo diário de leite como páginas brancas a preencher.¹⁹³
(tradução nossa)

FIGURA 86 – CADA, *Para no morir de hambre en el arte* (fragmento), 1979-2010. 29ª Bienal de São Paulo. (Fotografia: Alice Costa Souza).

¹⁹³ “*Imaginar esta página completamente blanca/ Imaginar esta página blanca/ accediendo a todos los rincones de Chile/ como la leche diária a consumir./ Imaginar cada rincón de Chile/ privado del consumo diario de leche/ como páginas blancas por llenar.*”

Outra etapa consistiu-se pela leitura do manifesto *No es una aldea* lido fora do edifício da *Comisión Económica para América Latina – CEPAL* ¹⁹⁴. Por último foi realizada uma instalação na galeria de arte *Centro Imagen*, onde uma caixa de vidro com leite e embalagens de leite (FIG. 87), um exemplar da revista *Hoy* e um gravador reproduzia o som do manifesto *No es una aldea* e um vídeo projetando a primeira etapa da ação (KATUNARIC, 2008, p. 303).

Na 29ª *Bienal de São Paulo* alguns registros da obra, como fotografias, vídeo e



FIGURA 87 – CADA, *Para no morir de hambre en el arte* (fragmento), 1979. 29ª Bienal de São Paulo. (Fotografia: Alice Costa Souza, 2010).

uma página da revista foram apresentados. Até mesmo pelo nome da revista – *Hoy*, Hoje em português – rememora a questão e a atualiza: aquela memória que era relativamente recente em 1979 (seis anos após o golpe), novamente é lembrada, as páginas de papel branco, tão perecíveis quanto o leite, já amarelecera pelo tempo, mas a lembrança continua reafirmada em uma mostra internacional do porte da *Bienal*. Nesse trabalho, não só a metáfora com o branco da página e o leite, mas a página em branco da História de um país que apagava sua memória recente; a crítica à recusa do novo governo de amamentar os pequenos filhos daquela nação ou de alimentar o próprio futuro. A página (quase) em branco da revista interrompido apenas pelas negras palavras reivindicava que o protesto persistisse em cada canto do Chile.

É preciso notar ainda que uma página em branco em meio a uma revista, como todas as outras, repleta de anúncios publicitários, causa certo impacto, mas, sobretudo a postura crítica ao governo em plena ditadura, de levar uma arte política até as pessoas através de meios não institucionais. Com recepção polêmica, uma marca do grupo transgressor, ou subversivo para outros, lhe foi atribuído o uso do “escândalo como meio de recepção” ¹⁹⁵, o mesmo que expressamos como uma estratégia de *atrair pelo mesmo que causa angústia*.

¹⁹⁴ O texto foi publicado em: CADA DIA: la creación de um arte social. (Ed Robert Neustandt), Santiago de Chile. Editorial Cuarto próprio, 2001, p.128 e posteriormente em KATUNARIC, p.302-303

¹⁹⁵ O termo foi atribuído à obra do CADA por Cecília Katunaric (2008, p.300), mas foi cunhado por Kemy Oyarzún no prólogo “El escándalo como modo de recepción” de *Águas abajo* de Marta Brunet, Editorial Cuarto Próprio, Santiago, 1997, como indica a primeira.

3.2.1 O branco e a poética do desaparecimento

Outro uso da predominância ou relevância do branco se refere à *poética da desaparecimento*. A “era das catástrofes” é marcada por desaparecimentos: os diversos finais declarados na própria arte: morte da pintura, fim da história da arte, etc.; cidades inteiras devastadas, camadas e subgrupos sociais nos pós-guerra, desaparecidos políticos; mas, antes de mais nada, infere à efemeridade do tempo, expondo-o ao apagamento na memória, ou seja, ao *esquecimento*. A *ausência* é lembrada, e não muito raro, essas obras nos remetem ao espectral, ao fantasmagórico, já que muitas vezes somos através delas imersos em um arquivo, que, de acordo com Derrida (2001, p. 110) possui estrutura espectral.



FIGURA 88 - Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*. 1953. Sinais de tinta e crayon sobre papel, contendo uma legenda manuscrita em tinta (com o título da obra, autor e ano), e moldura folheada a ouro. 64,14 x 55,25 cm. (Fonte: San Francisco Museum of Modern Art¹⁹⁶).

¹⁹⁶ Disponível em: <http://www.sfmoma.org/images/artwork/large/98.298_01_102.jpg> Acesso em: 30 maio 2011.

Na incursão pelo branco na arte, é importante lembrarmos *Erased De Kooning* (1953, FIG. 88), o desenho de William de Kooning apagado por Rauschenberg, inserido na *poética do desaparecimento*. Se as suas *white paintings* remetem à superfície pronta para ser preenchida, projeta devires, a criação e imaginação da *memória*, o desenho apagado, sobretudo pelo seu título-legenda que informa ao observador do apagamento, *do que foi e não é mais*, nos remete ao *esquecimento*. No intento da extinção de uma obra em função da outra, no entanto, a imagem do desenho sobrevive esfumada, quase invisível, mas se afirma e adquire sentido pelo fato do título ser explicitador desse processo. Novamente o paradoxo do *vazio pleno*, como em um palimpsesto. A obra quase em branco remete à ausência, ao esvaziado, não ao vazio, talvez tenha sido referência para os artistas que trabalharam com a desaparecimento, ao menos no plano plástico.

Dentre os artistas já anteriormente mencionados, Kiefer utiliza a predominância do branco tanto nas referências à poesia de Celan nas pinturas desde a década de 1980, como em diversos outros trabalhos até a atualidade. Em *Siegfried vergißt Brunhilde* (*Siegfried esquece Brunhilde*, FIG.89), por exemplo, o artista faz referência ao personagem homônimo da ópera *Siegfried*¹⁹⁷ (1876) de Wagner e ao seu conceito de *arte total* (ideal artístico utópico que prevaleceu no final do século XIX), no entanto, sua abordagem é crítica quanto aos perigos inerentes à totalização. Ao explorar lembranças de um acontecimento que ele não viveu, a *Shoah*, recorda melancolicamente a *memória do apagamento*, a *fragmentação* das memórias, através da *estética da desaparecimento*. Kiefer mostra-nos, melancolicamente, que se não recordarmos, em breve essa mesma memória desaparecerá antes de se tornar útil, ou seja, infere um lembrar para não repetir. No contexto psicanalítico, a melancolia é o oposto do luto, é um estado patológico de sofrimento perpétuo; porém não que Kiefer intente interminavelmente explorar essa memória, mas porque acredita que apenas a Alemanha lembrando, pode livrar-se do peso desse passado.

Novamente privilegiando a *história dos vencidos*, em *Die Frauen der Antike* (2002, FIG. 90), Kiefer revela o interesse pelo tratamento injusto dado às mulheres na história e nas mitologias. Nesta obra os objetos e materiais que compõem as cabeças das mulheres (chumbo, vidro, fios de arame farpado) fazem referência a algumas dessas mulheres: *Myrtis*, uma poetisa grega acusada de competir com Píndaro. O poliedro da melancolia¹⁹⁸ representa

¹⁹⁷ Corresponde à terceira parte das quatro que compõem a tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel do Nibelungo*).

¹⁹⁸ A melancolia está expressa em uma das figuras, um poliedro, forma presente na gravura do anjo da melancolia de Albrecht Dürer, intitulado *Melencolia I* (1514), motivo que já foi explorado também por Kiefer em *Melancholia* (1989), chumbo e vidro, 470 x 370 x 215 (poliedro 62 x 70 x 70), *Neues Museum Weimar*.

Hypatia, uma filósofa e matemática da Alexandria, então berço cultural, conhecida por procurar soluções para os eventos ignorados e vista como pagã por Cirilo, foi brutalmente assassinada por um grupo fanático inflamado por tais boatos no interior de uma Igreja, onde extraíram sua pele com conchas, cortaram-na em pedaços e os queimaram, em 415 d.C.. Um emaranhado de arame farpado enferrujado cai sobre *Candidia*, romana considerada bruxa por supostamente tecer víboras através de seu cabelo desgrenhado.



FIGURA 89 - Anselm Kiefer, *Siegfried vergißt Brunhilde*, 1969 : 60 x 45 x 5,5 cm, 20 páginas de fotografias em preto e branco, lírios secos, guache e lápis sobre cartão (Fonte: Yvon Lambert ¹⁹⁹).



FIGURA 90 - Anselm Kiefer, *Die Frauen der Antike* (detalhe), 2002. *Myrtis (1º plano)*, *Hypatia e Candidia* – bronze pintado e chumbo, 144 x 133 x 128 cm. (Fonte: Art Gallery of New South Wales ²⁰⁰).

O branco nesse trabalho (tinta sobre os escuros bronze e chumbo) como o branco da poeira do tempo sobre os traços de exclusão daquelas transgressoras mulheres, se não de todas, pois Kiefer retoma desde tradições mitológicas, bíblicas ou cabalísticas, remontando a épocas diferentes na história: *Brunhilde*, *Lilith*, *Margarethe*, *Shulamith*, *Isis*, *Ingeborg*

¹⁹⁹ Acesso em: <<http://www.claudinecolin.com/fr/539-page2-unfruchtbare-landschaften>> Acesso em: 1 nov. 2010.

²⁰⁰ Disponível em: <http://media.agnsw.org/collection_images/3/324.2005.1%23%23S.jpg> Acesso em: 1 nov. 2010.

Bachmann, Kirke, Myrtis, Hypatia, Candidia... Novamente em um *dever de memória*, o artista corrige a velha história oficial que reconhece apenas aos homens o posto de herói.

Rennó também possui vários trabalhos explorando a *poética do desaparecimento*. Em *Experiência de Cinema* (2004/2005), a projeção de imagens fotográficas sobre uma tela volátil, uma cortina de fumaça que permanece no espaço apenas por alguns segundos (FIG. 91 e 92). Como fumaça e imagem surgem e desaparecem simultaneamente, as imagens fotográficas antes estáticas são deformadas, distorcidas, ganham *espessura* e movimento. Essa instalação é também uma homenagem aos ilusionistas e criadores da imagem em movimento, através de mecanismos de projeção e de lanternas mágicas, realizadas entre os séculos XVI e XVII. As imagens sobre a fumaça compõem quatro programas: “filme de amor”, “filme policial”, “filme de guerra” e um “filme de família”. Em todas elas os retratados aparecem em pares.



FIGURA 91 - Rosângela Rennó, *Experiência de Cinema* (2005). Vista da instalação no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro. Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente. 4 DVD-Rs com 31 fotos, cada. Crime; Guerra; Família; Amor. (Fonte: Imagem extraída de parte do vídeo no *site* da artista.²⁰¹)



FIGURA 92 - Rosângela Rennó, *Experiência de Cinema* (2004, *fragmento*) Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente. (Fonte: *Jornal Jovem*²⁰²).

Levando em conta que aquilo que está para desaparecer assume a forma da imagem, podemos pensar a própria fotografia como uma *arte da desaparecimento* (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.319). Fundamental então a importância dos retratos nesse trabalho com a *poética do desaparecimento*, pois essas figuras são resgatadas de fotografias analógicas, em

²⁰¹ Disponível em <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/24/1>> Acesso em: 04 jun.2011.

²⁰² Disponível em: <http://www.jornaljovem.com.br/img_artigos/10_italu_quaseliquido.jpg> Acesso em: 12 jun.2011.

um tempo no qual elas já se tornaram obsoletas: “as potencialidades artísticas da fotografia analógica certamente nunca foram tão exploradas antes da fase de sua desaparecimento” – recorda Seligmann-Silva (2009, p.314). Ele prossegue: “É como se, diante de seu fim, a fotografia analógica se tornasse ainda mais eloquente como uma metáfora ambígua de nossa memória que é sempre inscrição da presença e de seu apagamento” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.314). Se retomarmos as palavras de Barthes, veremos que, para ele, todo retrato recupera a imagem de alguém que já não é mais:

E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 1984, p.20)

O branco como uma tela, porém em movimento, dá-nos a sensação de adentrarmos a névoa do tempo. As narrativas suscitadas são de tempos e lugares diversos, aqueles “agoras” de outrora são reanimados pela tela de fumaça branca. Além das palavras de Barthes que nos levam a crer que todo retratado é um *espectro* na fotografia, nossa mente habitada por uma imagem construída pelas ficções cinematográficas, diante um espaço desolado — fábrica abandonada, igreja em ruínas — onde a obra é instalada, não terá dúvidas: tratam-se de espectros, de fantasmas que aparecem e desaparecem. Essa obra pode ser considerada de arte espectral por essa afinidade com a fantasmagoria, mas também por causa dos dispositivos que lembram outro tempo como os ilusionismos dos séculos XVI e XVII, e claro, pelo uso de fotografia analógica, já comum à obra de Rennó: “Levando em conta que aquilo que está para desaparecer assume a forma da imagem, podemos pensar na fotografia como uma *arte da desaparecimento*” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 319).

Rennó também utiliza a fotografia e tem o branco e a desaparecimento como dominante, como pode ser observado na obra *2005 - 510117385 - 5* (FIG. 93). O título de seu livro-objeto²⁰³ faz referência ao número do inquérito da investigação do furto de fotografias na *Sala Aloísio Magalhães, conhecido como Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional* no Rio de Janeiro durante uma greve de funcionários no ano de 2005.

Dentre as 751 fotografias do século XIX – de autores como Marc Ferrez, J. Gutierrez, Albert Frisch e Benjamin Mulock – apenas 101 foram devolvidas à Biblioteca

²⁰³ A artista desenvolveu um projeto de livro de artista para ser elaborado em dois formatos distintos – um com características de álbum, com pranchas soltas, de grande formato e tiragem limitada, e outro em offset, com tiragem de 500 exemplares, a serem distribuídos nas principais bibliotecas do país. O formato de pranchas é também parte do discurso: ele foi feito para “aguardar” pela devolução de novas fotografias, caso mais imagens, dentre as que foram furtadas, sejam devolvidas.

Nacional, porém, em estado de conservação comprometido após o furto. Rennó digitalizou todas, porém, ela optou por reproduzir o avesso das fotografias recuperadas, *em tamanho real, ordenadas em seu livro segundo a data de sua reinserção no acervo da Divisão de Iconografia.*



FIGURA 93 - Rosângela Rennó, 2005 - 510117385 – 5, (2010, fragmento). Verso de fotografia de Marc Ferrez, do Encouraçado Riachuelo (Revolta da Armada, 1893). (Foto: Rosangela Rennó/ Fonte:Paraty em Foco- Festival Internacional de Fotografia²⁰⁴.)

O livro materializa a *ausência* das imagens outrora furtadas através de seus avessos brancos ou amareladas, que permitem apenas uma percepção leve dos contornos do que estaria do outro lado do papel. Alterações foram feitas pelo infrator na tentativa de esconder a identificação de origem das fotografias como podemos perceber nas margens rasgadas ou cortadas, além de tinta e cola. As fotos quase invisíveis provocam a reflexão sobre perda do patrimônio, mas também da memória e da história, e da impunidade desse tipo de crime no país, tendo em vista que até o lançamento do livro em 2010, os dois crimes ocorridos em 2005 ainda não haviam sido solucionados²⁰⁵. Rennó atuou novamente como

²⁰⁴ Disponível em: <http://www.paratyemfoco.com/blog/wp-content/uploads/2010/02/verso_MarcFerrez_EncouracadoRiachuelo-b.jpg> Acesso em;3 mar. 2010.

²⁰⁵ “Alguns meses antes da greve e do furto, outro setor da FBN foi vítima de um golpe de outra natureza: do Laboratório de Fotografia e Digitalização da FBN foram furtados os principais discos rígidos dos computadores, nos quais vinham sendo arquivadas todas as reproduções digitais do acervo da Divisão de Iconografia. Da mesma maneira, nenhum vestígio foi deixado na cena do crime, os autores do furto não foram encontrados e

arquivista, muito consciente sobre *o que* arquivar e da necessidade de se rever as leis quanto ao patrimônio público cultural:

Não é um livro sobre as imagens roubadas. É sobre o que pode acontecer com o patrimônio - diz a artista. - Queria dar visibilidade a um material que agora está num canto da biblioteca, porque ainda é objeto de investigação. Só o furto não me interessa, porque não sou panfletária. A amnésia histórica é importante para mim. (Rennó *In* VELASCO, 2010)²⁰⁶

O branco na História é questionado também no vídeo *Vera Cruz* (2000)²⁰⁷, de Rennó, baseado na carta escrita por Pero Vaz de Caminha, o projeto se fundamenta na impossibilidade de um documentário sobre o Descobrimento do Brasil: “Em *Vera Cruz*, há um texto muito bem apoiado num documento, que deve ser o documento mais conhecido e importante do Brasil. Mas a única coisa que a gente tem são esses relatos textuais”, afirma Rennó (*In* ALZUGARAY), reforçando mais adiante que há nesse documento apenas a versão do descobridor. Em vez da previsibilidade de imagens representativas da história, o espectador tem acesso à imagem praticamente branca de uma película desgastada, que teria sofrido um processo de apagamento, também sem som, apenas as legendas das tentativas de diálogos dos portugueses diante dos índios – antes os nativos do Brasil, hoje quase escassos.

Bibliotheca (2002) também contém dentre os outros álbuns, um completamente em branco. Na verdade todos eles podem estar vazios, porque lacrados, dependemos apenas da informação passada por Rennó quanto àqueles álbuns. Mais uma vez a questão da crença: *o que se vê nem sempre é o que se vê*, com o perdão da paráfrase ao famoso “*What you see is what you see*”, ícone do minimalismo, de Frank Stella. Cotrariando também o supõe a expressão popular “ver pra crer”, justamente o invisível é o que chama atenção.

Também na obra de Whiteread, é recorrente o uso do branco total ou levemente colorido por alguns rastros e restos: *Ghost* (1990 e 2008), *Untitled (Stacks)*, 1999), *Memorial para as Vítimas do Holocausto* (2000), *Embankment* (2005–2006). Temos em *House* (1993, FIG. 94) – entre outros – um exemplo da *arte espectral*. Essa obra foi modelada a partir dos espaços vazios de uma casa no leste de Londres em uma área onde todas as casas receberam a

ninguém foi punido. Os dois crimes nunca foram oficialmente relacionados.” (RENNÓ, 2010, *In* <<http://paratyemfoco.com/blog/2010/02/rosangela-renno-em-novo-livro/>> Acesso em: 10 jun. 2011.

²⁰⁶ Velasco, Susana. Imagens invisíveis: Rosângela Rennó cria livro com fotos furtadas e devolvidas à Biblioteca Nacional. *Jornal O Globo*, 16/02/2010. Disponível em:

<<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/02/15/rosangela-renno-cria-livro-com-fotos-furtadas-devolvidas-biblioteca-nacional-915867702.asp>> Acesso em: 10 jun. 2010.

²⁰⁷ Parte do vídeo pode ser assistido no site da artista: disponível em

<<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/29/1>> Acesso em: 10 jun. 2010. O vídeo foi legendado em Português (2000, versão original), inglês (2000), francês (2004) e espanhol (2009).

ordem de demolição. Assim como as demais casas “normais” já haviam sido demolidas, *House* foi também destruída por ordem do conselho da prefeitura em janeiro de 1994.



FIGURA 94 - Rachel Whiteread, *House*, 1993, concreto, leste de Londres ²⁰⁸.



FIGURA 95 - Rachel Whiteread, *Memorial to the Victims of the Holocaust*, 2000, (10 m comp./ 7 m larg./ 3,8 m altura). Judenplatz, Vienna (Fonte: Florida Center for Instructional Technology, College of Education, University of South Florida ²⁰⁹).

Embora preencha os espaços vazios de branco, não é apenas como o vazio e espectral que seu branco pode ser lido. Sua obra, desde *Ghost* (1990), traz a marca do *tempo vivido*, tanto pelos pequenos resíduos de cor e marcas herdadas dos moldes que impedem o branco total, quanto porque se envolve em questões de seu tempo. Ela se torna mais crítica com temas como o despejo em *House*, ou a memória da *Shoah* quando faz referência à cultura livresca judaica – a queima de suas bibliotecas e dos judeus, o branco na história deixado pela ausência daquelas vidas – no *Memorial para as Vítimas do Holocausto* (FIG. 95). Ambas lidam com a memória justamente do apagamento, da amnésia social.

E, para finalizar, um trabalho do *Arte Callejero* chamado *Blancos Móviles* (2006, FIG. 96), posteriormente publicado como um livreto que reúne tais ações, que lidam com a *amnésia social*. As intervenções foram realizadas por grupos distintos na Argentina e em outros países. Consistia em cartazes colados em locais públicos com as figuras negras como sombras de homens, mulheres e crianças com um alvo, acompanhadas da frase: “SEGUIMOS SIENDO BLANCO DE: _ _ _ _ _” (Seguimos sendo alvo de: _ _ _ _ _). O espaço em branco antecedido pelos dois pontos sugeria que fosse completado. A palavra “*blanco*” em espanhol serve para denominar tanto a cor branca como para alvo, meta. Assim,

²⁰⁸ Disponível em <<http://cfs14.tistory.com/image/10/tistory/2009/01/25/22/52/497c6ea0498ed>> Acesso em: 3 maio 2010.

²⁰⁹ Disponível em: <<http://fcit.usf.edu/holocaust/PICS34/JP04.jpg>> Acesso em: 2 maio 2010.

estabelecesse-se um jogo de palavras, no qual a amnésia social é destacada, mas também o branco como o esquecimento e um lugar para ser apontado. O *Arte Callejero* fez, desta forma, uso do branco na escrita e como imagem. Cada grupo teve o cartaz como um apoio para discutir ou relatar uma problemática própria, escreveu neles conteúdos diferentes, que variam de acordo com a identidade de cada grupo social, sua participação nos processos de trabalho e no contexto de suas lutas.



FIGURA 96 - Arte Callejero, *Blancos Móviles* (2006)²¹⁰.

A incursão pelo *branco*, que por horas adentrou a *escrita*, por outras, a *imagem*, conquistando o campo do *visível* no século XX, evidenciam a potência dessa cor nas representações de memória. Isso ocorre por sua força dialética, desde o plano sensível, experimental, local de livres associações, quanto como instrumento de protesto contra os apagamentos históricos, a amnésia social. Mas o intuito é semelhante: dar *visibilidade ao invisível*.

Passamos para a análise mais profunda de dois trabalhos produzidos por Leila Danziger, chamados *Nomes Próprios* e *Diários públicos*, que, no uso da palavra, dialogam com muito do que vimos até agora.

²¹⁰ Acesso em: <http://farm5.static.flickr.com/4040/4415099048_fb13d774ab.jpg> Acesso em: 10maio2011.

3.3 Entre Arquivos *Próprios* e *Públicos*, a arte de Leila Danziger



FIGURA 97 - Leila Danziger, *Nomes Próprios* (detalhe), fotogravura sobre papel, óleo e grafite, 400X220cm, 1996 / 2000. (Fonte: Portfólio *on line*²¹¹).

Na obra de Leila Danziger a escrita e sua visualidade, bem como seus vínculos com a memória e o esquecimento são indissociáveis, relacionados a um tempo fugidio, sempre em movimento: o presente, a memória do presente. Nas séries *Nomes Próprios* (título de três exposições individuais entre 1997 e 1998, além de coletivas) e *Diários Públicos* (obra em processo que desde 2001 dá nome a uma série de trabalhos com jornais²¹²), Danziger concilia discursos provenientes de outros contextos com o campo da arte como um espaço crítico, sem, contudo, deixar a materialidade dissociar-se.

²¹¹Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/works.html>> Acesso em 12 abr. 2010. Para evitar a repetição, informo que todas as próximas fotografias com a indicação de fonte como “portfólio *on line*” possuem o mesmo endereço eletrônico.

²¹²A série *Diários Públicos* é resultado de projeto de pesquisa contemplado pelo 7º Programa de Bolsas RioArte (2001/ 02), do Instituto Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Foi apresentada em duas mostras individuais: no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2004 e na Casa da Cultura da América Latina, Brasília, novembro de 2007; e em diversas exposições coletivas, entre as quais destacam-se: *Imagens da Lembrança e do Desaparecimento* (IFA-Galerie, Berlim, 2003); *Lugar Plano* (Espaço ECCO, Brasília, 2006); *Achados e Perdidos* (Sesc-Pinheiros, São Paulo, 2007); *Tempo-Matéria* (MAC-Niterói, RJ, 2010).

Em seu trabalho, *memória pessoal e memória coletiva* se tocam quando a artista visita uma exposição em Berlim dedicada aos *Monumentos do Holocausto*²¹³ que dará início ao processo de pesquisa para a obra *Nomes Próprios* (FIG. 97). Atenta à discussão contemporânea sobre a inquietação do historiador por saber se a memória é primordialmente pessoal ou coletiva, a artista parece concordar com Ricœur (2007, p. 105), ao unir as duas alternativas. Da *memória comum* da Segunda Guerra Mundial – que modificou o destino de vários indivíduos pelo mundo como o dela, filha de imigrante que fugia da guerra – retira traços de sua memória pessoal. A artista herdou do pai alemão, judeu, o sobrenome que está presente em *Nomes Próprios* na qual aparecem os nomes de 76 *Danziger*, extraídos do *Livro da Lembrança*, dois grossos volumes da *Biblioteca da Comunidade Judaica de Berlim*, em Charlottenburg, que se encontravam naquela exposição, com a lista dos nomes dos judeus assassinados nos campos de concentração nazistas.

Nomes Próprios foi produzido com a técnica de fotogravura com matrizes de metal, as impressões resultam em um painel de 400 x 220 cm e livros-objetos trabalhados com óleo de linhaça e betume, o que os torna muito densos, mas também muito frágeis – as páginas podem ser tocadas, no entanto a sensação de que o papel pode se desmanchar dificulta ou repele o manuseio (FIG. 98 e 99). Inicialmente, nos chama atenção a aparência suja e envelhecida do conjunto, a fragilidade do papel, a palavra como pura visualidade²¹⁴.

Nessa obra não são explicitadas narrativas, a artista oferece apenas indícios do destino trágico dos 76 indivíduos de sobrenome igual ao seu. Semelhantes aos escritos de lápides, aparecem as datas e locais de nascimento e morte, ou ainda, as menções *verschollen* (desaparecido) ou *freitod* (suicídio). No entanto, como foi observado pelo curador e crítico Fernando Cocchiarale em encarte do catálogo da exposição realizada na *Galeria Thomas Cohn* em São Paulo:

A associação de informações mínimas aos nomes da lista [...], longe de singularizá-los, esvazia-os, ainda mais das circunstâncias específicas que um dia personificaram, pois indicam um destino comum, histórico (o fim coletivo no Holocausto promovido pelo Nazismo) e ontológico (a inevitabilidade da morte e o esquecimento que ela fatalmente representa para o indivíduo). (COCCHIARALE, 1998)

²¹³ Os monumentos foram tema de sua tese de doutoramento: DANZIGER, Leila. *Corpos de ausências* [recurso eletrônico]: Berlim e os monumentos a Auschwitz / Leila Maria Brasil Danziger; orientador: Luiz de França Costa Lima Filho- PUC-Rio. 2003.

²¹⁴ Em toda a sua obra são privilegiadas as relações entre as palavras e as imagens. Já em 1989 nas água-fortes em *Le nom échappe au souvenir. Il est, lui même, mémoire* (álbum com três gravuras e três fragmentos de textos de Edmond Jabès, 58 x 17 cm) é possível observar um estado indefinido *entre* desenho e escrita, distante do ilustrativo. Quase acontece o mesmo com as palavras em *Nomes Próprios*, porém, mais atenciosos, notaremos que o “fardo histórico” que elas carregam impede que chegue ao estado indefinido.



FIGURA 98 - Leila Danziger, *Nomes Próprios*, (detalhe do painel). (Fonte: Portfólio on line).



FIGURA 99 - Leila Danziger, *Nomes Próprios*, (detalhe) fotografura e óleo sobre papel, 48 X24 cm, 56 páginas, 1998. (Fonte: Portfólio on line).

A repetição do sobrenome, como a própria seriação da gravura, nos leva a associar aos judeus, tratados como massas indesejáveis da sociedade, desrespeitados em suas individualidades, o que viria a culminar com o extremismo da morte em série nos campos de concentração. Com o evento limite a própria noção de humanidade tornou-se frágil diante dos milhões de mortos. As poucas palavras se tornam imagem do *vazio* no observador enquanto se demora em lê-las, expostas sistematicamente numa lista longa demais para o contexto da morte, muito pequena em relação ao número de assassinados na *Shoah*, criando um espaço de *tempo melancólico*. A *lentidão* e a *repetição* também nos remetem à literatura memorialista de sobreviventes da Segunda Guerra que Bataille (*apud* MORAES, in NESTROVSKI e SELIGMANN-SILVA, 2000, p.155) observou como "elementos narrativos constitutivos das representações da catástrofe."

O painel, feito das mesmas páginas que os livros-objetos, pode também ser considerado um livro aberto, dotado de visibilidade, pois muitos documentos (como o *Livro da Lembrança*), no intuito de lembrar, ao serem arquivados, acabam paradoxalmente fadados ao esquecimento. Mas, o painel parece balbuciar: lembra-te. Considerando o contexto alemão da *Shoah*, o lembrar vem acompanhado de um desejo (e a função) de não repetir o horror. Trata-se, portanto, de exercer um *dever de memória*.

Sabemos que a tradição judaica condena a cremação (por ser uma eliminação rápida e não natural do corpo), preza pelo sepultamento dos corpos na terra. Embora talvez isso seja ínfimo em tempos de guerra, dadas as condições subumanas dos sobreviventes, estes

veem sua religiosidade mais uma vez desrespeitada com a cremação dos corpos coletivamente nos fornos nazistas. Ao assemelharem-se a lápides, as gravuras parecem reiterar um direito de luto por aqueles vitimados pelo crime que não deixa rastros, completamente despojados de sua dignidade: “Danziger entende que resgatar o nome de uma pessoa assassinada concede-lhe, de volta, a sua humanidade.” (SILVEIRA, 2001, p. 229). Ao resgatá-los do *Livro da Lembrança*, a artista parece contrariar o conhecido verso *Verwisch die Spuren!* (Apague as pegadas ou Apague os rastros) do poema de mesmo nome, de Brecht, que embora inicialmente refira-se à vida no anonimato dos comunistas e das populações nas cidades modernas, evoca de maneira profética e sóbria as práticas do Estado totalitário moderno:

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague os rastros!

(Assim me foi ensinado.)
(BRECHT, *apud* GAGNEBIN, 2004, p.89)

A falta de outras informações retrata como foram relegados ao esquecimento no *Livro da Lembrança*, documento da história oficial, a memória burocratizada e arquivada. Os espaços dos frágeis papéis na obra são tomados por manchas de óleo e grafite, que às vezes alteram a visibilidade e a leitura, simulam a ação inexorável do *tempo*, o apagamento dos poucos rastros disponíveis. A *fragmentação* da palavra surge como a fragmentação da própria memória. O esquecimento é evidenciado, como nas fotografias de Boltanski ou na coluna enterrada do *Monumento contra o Fascismo* de Gerz. Esta tensa relação entre a memória, a história, o esquecimento e o tempo pode ser observada em *Nomes próprios* sobre a qual Cocchiarale (1998) comenta:

O conceito que informa esse trabalho de Danziger aponta-nos, de sua espacialidade, para o fluxo do tempo e a permanente fragilidade da memória, preocupações que atravessam o conjunto de sua obra: a condenação progressiva ao esquecimento da esfera do vivido e a condensação crescente da memória do passado, construída pela história. Tal é o fio que liga um passado apenas coletivo a um presente pleno de indivíduos, qualificado desde nossa própria individualidade. Fio que tece um pano de fundo intransmissível e único; aquilo que com a morte desaparecerá conosco para sempre. (COCCHIARALE, 1998)

Nesse processo, o branco como poética, não é mera superfície ou suporte, à espera que sejam preenchidos fisicamente seus vazios, mas um branco ativo, capaz de comunicar o incomunicável através de sua imagem potente e poética própria. O espaço em branco, dessa forma, é tão relevante quanto as poucas palavras, ambos funcionam como imagem da

ausência de informação, ou seja, o esquecimento pela história oficial. Em *Poétique du Blanc*, Anne-Marie Christin (2000, p.136, tradução nossa) identifica o papel desempenhado pelo espaço, essencial para as imagens e para a escrita, e pelo branco, lembrando que Quintiliano já evocava na *Instituição oratória* a necessidade de manter nos textos que se escrevem, espaços "onde as pessoas poderão livremente fazer adições". Esse espaço *dialético* será também relevante em *Diários Públicos*, como veremos.



FIGURA 100 - Leila Danziger, *Greifwaldstr. 138* (detalhe), óleo e intervenção manual em papel, 82 X 55 cm, 1998. (Fonte: Portfólio *on line*).

A artista demonstra também interesse em outro arquivo institucional desde *Nomes Próprios*: o jornal. Em outras exposições²¹⁵, Danziger soma à experiência estética dos 76 nomes-próprios o trabalho com a *Greifwaldstr. 138*²¹⁶. Ela reproduz, a partir de uma matéria

²¹⁵ Na exposição coletiva *O Artista Pesquisador* (1998), em *Pequenos Impérios* (1999) e na individual em Berlim na *IFA Galery*, com o nome de *Greifwalder Strasse 138* (2003).

²¹⁶ “Este endereço remete a um local e a um prédio precisos em Berlim. Danziger leu em 1994 [...] uma matéria de uma página de autoria de Ruth Nube, nascida em 1932, sobre uma amante de seu pai, Sophie Gutmann. Nube descobriu as correspondências entre seu pai e Gutmann apenas depois da queda do muro de Berlim. Ela decidiu então pesquisar o que acontecera com essa judia que ela conhecera e que permanecera em Berlim durante a guerra. A correspondência com seu pai fora suspensa em 1942. [...] Nube encontrou como resultado de sua pesquisa no arquivo da cidade de Berlim (Landearchiv Berlin) as listas de transporte dos judeus enviados aos campos de concentração. Gutman e sua filha (meia irmã de Ruth) estão listadas em um transporte de 29 de novembro de 1942, com 1021 nomes, ao lado de 230 crianças entre seis semanas e dezoito anos, a maioria órfãos.” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.221)

de um jornal alemão, gravuras e livros-objetos com a história relatada por Ruth Nube, sobrevivente da Segunda Guerra, que anos depois recorreu aos arquivos de listas de nomes para resgatar a própria história (FIG.100). A artista entrecruza essas histórias, bem como permite que a história seja contada pelo viés da memória: tanto Danziger quanto Nube vão buscar nos rastros deixados pelos arquivos institucionais um traço motivado por sua história pessoal.

A atenção dispensada ao jornal por Danziger é essencial para a compreensão de suas obras. Os jornais possuem uma vocação própria para o esquecimento: traduzem a falácia de um tempo linear, vazio, homogêneo, acumulam-se numa massa de esquecimento, transformam-se em dejetos da atualidade (DANZIGER, 2007). Na cultura globalizada, meios de comunicação de massa como o rádio, a televisão e a *Internet*, veículos instantâneos de informação, mais rápidos que o impresso, aceleram ainda mais o processo de tornar obsoletas as notícias já que possibilitam uma velocidade que as gráficas e distribuidoras jamais alcançariam²¹⁷.

Na série *Diários Públicos*, Danziger produz livros-objetos a partir de páginas de jornais, em um delicado trabalho de retirar com fita adesiva os textos contidos e ressemantizar e universalizar a imagem ao carimbar frases poéticas de diversos autores, de nacionalidades e línguas também diversas. Às vezes ficam alguns restos de palavras, muitas vezes dá para ler algo do avesso da página.

Impregnados de poesia, os jornais de Danziger transgridem a linguagem jornalística. É conhecida a hostilidade de Mallarmé aos jornais, sua recusa dirigida “não apenas à linguagem jornalística, mas à própria materialidade da página impressa: aberta, exposta como mercadoria, simples maculatura.” (DANZIGER, 2007) Para ele, existiam duas formas radicalmente antagônicas na escrita: o jornal – puro instrumento de circulação – em contraposição ao poema – estado ritmado e medido da língua. O trabalho da artista com os jornais, como ela mesma analisa, “se faz *com* Mallarmé e *contra* Mallarmé.” E prossegue: “Parto da necessidade de reverter a instrumentalização da linguagem jornalística, voltada para o consumo e para o esquecimento, justamente por aí reconhecer um meio privilegiado de

²¹⁷ É verdade que ainda há adeptos do “ritual” de abrir as enormes folhas de papel para ler o impresso, mas há defensores de que o jornal impresso está com seus dias contados. A mídia impressa vai perdendo rapidamente seus consumidores, pois, quase ninguém arquiva notícias desses jornais se pode tê-las em um arquivo virtual – mais asséptico e em um espaço mínimo – ou acessá-la gratuita e abundantemente na *Internet*. Esta facilidade acelera e aumenta o acesso ao número de informações, o que talvez nos torne ainda mais distraídos das questões sociais. Sobre o aparecimento da memória eletrônica Jacques Le Goff em *História e Memória* (2003) escreveu um interessante texto *Os desenvolvimentos contemporâneos da memória* (p. 461) no capítulo *Memória*. O artigo *Documento/Monumento* (p. 525) do mesmo também discorre sobre o assunto.

tensionar/ tecer/ tramar palavras e imagens.” (DANZIGER, 2007, grifo da autora). Em outra ocasião, no ano seguinte, a artista assim esclarece:

A partir da observação dos jornais, continuo a procura do Nome ou do *Witz* romântico, de estranhamentos que escapem ao que é meramente informativo, e estes podem ser imagens ou mesmo restos de cor. A dupla conotação da palavra *journal* – em francês, imprensa cotidiana e diário pessoal – é fundamental na compreensão do que se está construindo. *Diários públicos* querem evitar as tagarelices do Eu que se derrama e se consola, como escreveu Blanchot sobre o diário íntimo como uma forma de autoproteção contra os perigos da escrita. Na verdade, apesar do que sugere o título, a série não se submete ao calendário, e permanece insubordinada à regularidade dos dias que passam. Embora a cada dia a paisagem jornalística ressurgja em novos blocos de textos e imagens, nem sempre encontro aquilo que confere potência estética à sucessão amorfa dos dias. (DANZIGER, 2008)



FIGURA 101 - Leila Danziger, *Lembrar/ Esquecer*, da série *Diários Públicos*, carimbo sobre jornal e encadernação, 70 páginas, 66X58 cm, 2006. (Fonte: portfólio *on line*)

A intervenção artística obriga os jornais descartados todos os dias a durarem, a sofrerem a ação do tempo e se conservarem, transformados, desprovidos de qualquer ordem cronológica.²¹⁸ O tempo também é evocado na presença da luz que amarelece o papel em determinados pontos, lembrando a sua passagem. O processo é lento: textos e às vezes imagens ou fragmentos deles são extraídos, as páginas são expostas ao sol, dobradas e carimbadas (FIG. 101). Fragilidade de ferida aberta expõe certas questões como: – O que lembrar e o que esquecer?

²¹⁸ É possível observarmos ainda sob esse aspecto, a função que exerce a fotografia: “Como um saber disciplinar da temporalidade do visível, a fotografia fixou o instante da duração. [...] Mas nos *Diários públicos* de Danziger, o observador experimenta uma reviravolta do tempo, que se insinua sob perturbador silêncio entre palavras que antes parecem ocultar-se para permitir a um pensamento peregrino emergir com a percepção viva das imagens consentidas.” (COSTA, 2009. p. 85).

A transfiguração agora em livros daquelas páginas soltas (como são encontradas nos cadernos dos jornais) inferem ainda a um prolongar do tempo e um deslocar do espaço público para o privado. A página perde sua vocação temporal de efemeridade dos noticiários, para se eternizar nas páginas de seus livros-objetos. O livro – mesmo meio que, em nossa cultura, é a lei, o saber e o poder, da transmissão da memória oficial – é utilizado pela artista para reescrever a história, por isso se constitui em uma espécie de “cura do mal pelo mal”. A artista lança seu olhar para particularidades através do contraponto entre o diário íntimo (que também conta a *memória coletiva* enquanto indivíduo de um grupo – como ensinara Halbwachs – posteriormente adotado pela *nova história*), e o diário de notícias (que é um meio institucionalizado).

Mesmo as seleções das imagens ou das palavras emprestadas da poesia se tornam também autobiográficos, pois, como afirma Antoine Compagnon (2007, p.153), "a citação é um processo de apropriação do discurso". Além disso, embora sejam retiradas as datas dos jornais, sabemos que se trata de um *tempo vivido* pela artista, que as reflexões ali pautadas retratam a atualidade, mesmo que sejam questões também de outros tempos. O indizível nas imagens soma-se aos versos dos poetas, cria espaços de reflexão tão ou mais potentes do que aqueles causados pela escrita jornalística, pois transgride a impessoalidade dessa linguagem massificada em todo o jornal. São carimbados fragmentos de poemas de Clarice Lispector, Cecília Meireles, Paulo Leminski, Carlos Drummond de Andrade, Orides Fontela, Ana Cristina César, Paul Celan, Jorge Luis Borges e às vezes palavras como “lembrar” e “esquecer” ou nomes próprios ²¹⁹.

Em *Diários Públicos* as tragédias do século XX são abandonadas em função de “[...] nossas pequenas e grandes catástrofes de cada dia: a solidão extrema, a vida nua, o estado de bando, como bem definiu Giorgio Agamben” ²²⁰ (DANZIGER, 2007). Para Danziger é buscada

[...] a construção de um diário público, sem revelações de ordem íntima, mas estruturado pela confrontação entre diferentes linguagens – plástica, literária e jornalística –, territórios simbólicos que estabelecem há tempos relações tensas. [...] A cada dia, observo as páginas dos jornais como paisagens. Retiro então palavras, frases e imagens. Nesta operação, a integridade da página é mantida e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana. (DANZIGER, 2007)

²¹⁹ A relação entre palavras e imagens é recorrente no trabalho de Danziger desde sua primeira exposição individual em 1987 chamada *Entre ciel et ruines*, que já apresentava algumas das características dos seus trabalhos posteriores como a intertextualidade com a literatura, o formato livro e as temáticas dos nomes e da memória traumática. Em 1989, novamente dialoga com o poeta de origem judaica na exposição *Pour Edmond Jabès* preservando o gesto escritural. Mais tarde vieram os diálogos com estes outros poetas e escritores.

²²⁰ A artista se refere ao livro “*Homo Sacer: a vida nua e o poder soberano*”, de Giorgio Agamben, como informado pelo texto em sua bibliografia.

O verso do poema traduzido *De pé (Stehen)* de Celan em vermelho (também ferida?) carimbado como manchete “Para-ninguém-e-nada-estar” nos fala “[...] pela negação, duplamente, do exílio do poeta e do abandono da vida nua sem dimensão política, da violência anônima, “uma vida que não merece ser vivida.” (LINS, 2005). Assim, os versos de Celan, surgidos da experiência nos campos de extermínio nazistas são transferidos de seu contexto para a atualidade, um caso de *presentificação* (FIG.102 e 103).

Diferentemente de Kiefer que transfere dos poemas de Celan apenas para a atualidade uma história que já é alemã, Danziger, além disso, traz esse discurso para o nosso contexto. Como já vimos, Huyssen nos revela a aproximação entre o discurso da memória do Holocausto, bem como essa dimensão mais totalizante do discurso acompanhada por uma dimensão que ela particulariza e localiza:

É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice e do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias. O Holocausto, como lugar-comum universal, é o pré-requisito para seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio. (HUYSSSEN, 2004, p. 12-13)

No entanto, a atualização se dá de forma sutil, pois coloca-nos diante de dramas cotidianos e não das grandes catástrofes que ocupam muitas páginas e que a História certamente irá eternizar (essas se estampam possivelmente no *avesso* das páginas de *Diários Públicos*). Além de ir contra a amnésia histórica, é também uma forma de reconhecer no presente as catástrofes que estão sendo geradas para o futuro – um legado dos escritos de Benjamin. O indivíduo comum, vítima da amnésia social, torna-se o protagonista nesses jornais ressemantizados.

É impossível não lembrarmos também da tese bergsoniana da *sobrevivência das imagens* ²²¹, conforme vimos no primeiro capítulo, que diz desse estado completo de coexistência entre passado e presente, já que essas notícias se tornaram atemporais – se já não eram por sua repetição constante. É formada assim uma grande rede de relações interpessoais de uma *memória comum*, que tangencia os grandes fatos históricos, novamente conjugando *memória pessoal e coletiva*, na esteira de Halbwachs, para quem a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva.

²²¹ Ver mais em BERGSON, 2006, p. 155.



FIGURA 102 - Leila Danziger, *Para-ninguém-e-nada-estar*, (da série Diários Públicos), carimbo e impressão solar sobre jornal, 54X32cm, 2001. (Fonte: portfólio *on line*).



FIGURA 103 - Leila Danziger, *Para-ninguém-e-nada-estar*, (da série Diários Públicos), carimbo e impressão solar sobre jornal, 54X32cm, 2001. (Fonte: portfólio *on line*).

Não apenas vestígios de catástrofes integram estes “diários”, mas a frase “*Para-alguém-que-nasce-hoje*” – *alguém ainda desprovido de memória, que, se pudesse, não se lembraria das memórias dos outros* – reúne as páginas selecionadas pela leveza e pelo encanto banal, pelo que parece passível de constituir um legado. Danziger explica que a forma de dedicatória do título sugere uma espécie de “fuga-adiante”, uma aposta num futuro sempre adiado, leitora que é de Blanchot, como pode ser visto em seus textos. A artista adverte que

[...] não é possível isolar a delicadeza dessas imagens dos resíduos da violência e de tragédias tão próximas, que aparecem de forma espectral no verso das páginas. Cabe ressaltar que essa série só adquire sentido pleno como contraponto ao lastro das séries anteriores. (DANZIGER, 2008).

Podemos observar que, tanto em *Nomes Próprios* ou em *Diários Públicos*, a artista não demonstra oportunismo naquela moda da memória ou de cultos e homenagens às vítimas do Holocausto ocorridos a partir dos anos 1980, da qual falamos no primeiro capítulo.

Pelo contrário: “Se o peso da história e a reflexão sobre nomes, datas/locais vai num crescendo mudo que guia seus trabalhos de modo distanciado, esse ‘excesso de história’ resulta em uma poética do murmúrio, marca de sua obra que é avessa a qualquer monumentalidade” – observou o crítico Márcio Seligmann-Silva (2006, p.220).

Embora atraia por um tema que causa *angústia*, seu trabalho não apela para sentimentalismo, mesmo ao lidar com a *Shoah*, que nos anos pós-guerra tangenciou o indizível, e, ainda, é muito tocante. Ao contrário da *arte abjeta* ou da *body art* que apresentam o desprezível através do corpo como objeto, um tratamento frequente na arte contemporânea, Danziger trata o assunto de forma sofisticada tendo o papel como matéria:

Com efeito, ao invés da espetacularização explícita do trauma via exploração do corte na pele ou apresentação dos fluidos que saem de nosso corpo, Danziger elege uma poética da materialidade que apresenta a memória traumática por meio de uma escritura que é tão corpórea quanto a nossa pele. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.217)

Nessas duas obras, ela equipara o espaço do papel, com uma pele delicada e frágil, seja ferida pela gravura, esfolada nas páginas dos jornais desprovidos de seus textos originais, seja nas marcas que os carimbos deixam, dotando-lhes de poesia e novos significados. Essa equiparação papel/pele, talvez possa ser lida como outra faceta dos arquivos pessoais, tendo em vista que Derrida já havia ampliado o seu sentido em sua análise em *Mal de Arquivo*²²², como vimos.

Em seu texto *Diários Públicos: jornais e esquecimento*²²³, a artista esclarece diversos pontos de sua obra (não apenas da série no título), como a associação que faz entre a ferida na pele e os sulcos produzidos pela gravura sobre o papel. Ao encontrar ao acaso uma moça vendedora de mercúrio cromo em um ponto de ônibus, interpreta a ferida coberta de vermelho no couro cabeludo da jovem como gravura: “Na intensidade da cor ela vê a possibilidade de tratar-se, curar-se, exibindo-se como uma gravura – ou de fato um cromo – cuja matéria e suporte é sua pele e seu corpo.” (DANZIGER, 2007) Adiante também associa a ferida à materialidade de sua obra: “Na verdade, esse encontro me levou, mais uma vez, a pensar no desenho e na escrita, e me fez compreender que eu sempre desenhava como se escalavrasse o papel, que *sempre via o papel como a superfície da pele.*” (DANZIGER, 2007,

²²² Quando compara a circuncisão em Freud com a Bíblia de nova capa devolvida por seu pai anos após o ocorrido, ambos marcas do judaísmo: “[...] este arquivo singular e imemorável que chamamos circuncisão [...]” (DERRIDA, 2001, p.40).

²²³ Texto apresentado originalmente no *Colóquio Entre-lugares: Arte e Pensamento (Literatura e Artes Plásticas)*, do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, em outubro de 2005, organizado pelo Prof. Alberto Pucheu. Utilizamos aqui o texto publicado na Revista Z cultural, Ano IV, n. 1, Dez.2007-Mar.2008, disponível em <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>> Acesso em 19 Ago. 2008.

grifo nosso). Tudo isso indica também o quanto a poética da materialidade liga intimamente o processo criativo à intelectualidade em seu trabalho.²²⁴

Interessam à artista os espaços *entre*: a utilização de uma concepção próxima à de um palimpsesto, pois neste ou nos apagamentos nos jornais, as inscrições não se apagam completamente, o novo texto fica com inscrições do antigo, da página do avesso além das palavras que sobram. O *entre* também é observado na relação com um tempo simultâneo, como vimos. A opção pela história dos esquecidos também se localiza nesse espaço *entre* a história oficial e a localizante. As duas obras analisadas localizam-se *entre* memória pessoal e coletiva, como podemos observar desde o fascínio pelos nomes evidente nos títulos. *Nomes Próprios* fazem a conexão *entre* seu próprio sobrenome e o dos outros Danziger listados, *entre* sua história familiar e a história universal. A série *Diários Públicos* remete ao jornal diário e a redundância “público”, ao mesmo tempo infere a um diário – caderno de escritos pessoais contendo a narrativa diária – tornado público.

No trabalho de Danziger é notório o interesse por aquilo que escapa, que sobra, por aquilo que acontece paralelamente ao intencional, ao que ela chama de “pequenos impérios” (DANZIGER, 1999):

Surgem de fragmentos de trabalhos anteriores que resistem a qualquer forma de organização arbitrária (como arrumá-los em pastas, caixas ou gavetas). Insubordinados a toda lógica estranha ao trabalho, ocupam espaço excessivo, fazem barulho, solicitam ações que os organizem, sutilmente que o seja, e lhes dê forma/sentido/nexo (chamem como quiser) – aquilo que é sempre provisório e nos escapa. (DANZIGER, 1999)

Sua obra se insere por inteiro na *poética do fragmento*, tanto pela sua escrita descontínua, não totalizante, a *sobrevivência das imagens*, mas também porque a artista utiliza sobras do próprio trabalho ou os reutiliza, ou faz uso das mesmas técnicas em várias séries que nos informam uma continuidade do tempo e do espaço, mas de forma não linear. Trabalho semelhante ao da memória, que seleciona, resgata ou afasta temporariamente aquilo que desejar, para mais tarde retomar outras lembranças, inclusive aquelas das próprias memórias, modificadas, reatualizadas, recriadas.

²²⁴ “Embora não haja propriamente desenho, no sentido mais estrito do termo, a escrita aqui praticada [em *Diários Públicos*] procura algo próximo ao que realizam os desenhos de [Antonin] Artaud, em que o papel é sulcado e ferido; desenhos em que as palavras fazem parte integrante da imagem, constituindo o que chama de ‘massa palavra-e-imagem’, e falam sempre de um combate entre vida e pensamento. Guardadas as proporções, os gestos construtivos de *Diários Públicos* possuem afinidades com a violência dos desenhos de Artaud. Uma violência controlada, é certo, mas em que as páginas dos jornais, esvaziadas pelo ato extrativo de retirar a massa de informação, revela aquelas páginas como uma espécie de pele, superfícies em carne viva, marcadas pelo real.” (DANZIGER, 2007)

Algumas obras se desenvolvem por anos, como a série *Nomes Próprios* (*Ciranda, Pequenos Impérios, Greifwalder Strasse 138*) iniciada em 2001 e a série *Diários Públicos* (*Para Orides Fontela, Para Ana Cristina César, Para Irene Funes, Para Paul Celan, e Pallaksch, Pallaksch*). A última foi desenvolvida com os arquivamentos e restos de trabalhos anteriores, contendo as fitas adesivas impregnadas de escritas e imagens dos jornais (que “brotam” incessantemente em seu ateliê) bem como jornais, carimbos, fotografias e mesas de madeira além do vídeo (dispositivo de registro do fazer-se da própria obra). *Nomes Próprios* virou uma série, onde a exposição *Pequenos Impérios*, por exemplo, é composta por desdobramento de outros projetos mais antigos e não concluídos do arquivo da própria artista (FIG.104). O mesmo ocorre em *Ciranda*, ambas guardavam certa memória afetiva. Aparecem ainda palavras e imagens retiradas de jornais, fluxo do público ao privado, e vice-versa, questão retomada novamente em *Diários públicos*.



FIGURA 104 - Leila Danziger, *Pequenos Impérios*. (detalhe), Galeria Cândido Portinari, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999 (Fonte: portfólio *on line*).

Danziger comenta em texto recente que dá continuidade às reflexões da época da exposição *Pequenos impérios*: “Se cada resto, cada ‘pequeno império’ é um arquivo, cabe perguntar o que está arquivado na matéria que os constitui e sobre o modo mesmo como são constituídos” (DANZIGER in COSTA, 2009, p. 84). No trabalho de Danziger tudo é reflexão: os textos, as imagens, os objetos (livros, jornais, mesas, gravuras), a matéria, o espaço e o tempo.

Cada nova galeria acarreta relações espaciais inéditas, acréscimos, subtrações, transformações decisivas que, por sua vez, já anunciam pequenos deslocamentos futuros, novas orientações, problemas a serem enfrentados na próxima exposição, breve momento de um processo de transformação certamente interminável. (DANZIGER, 1999)

Na coletiva *Tempo-Matéria*, que ocorreu de abril a maio de 2010 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, Danziger apresenta a instalação *Pallaksch. Pallaksch.*, da série *Diários Públicos*. Em visita à exposição, pude perceber que a instalação em um museu que por sua arquitetura já apresenta uma forçada relação espacial entre o exterior e o interior, parece atentar-se para essa característica. Na parte mais interior do museu (localizada onde não há paredes de vidro, a forma circular centra em si) encontram-se instalados os resíduos e registros de trabalho da parte da instalação que se encontra do outro lado da parede, aquela mais exterior, que fica de frente para a paisagem urbana, de onde avistamos silenciosamente, separados pelo vidro e pelo mar, a ruidosa cidade do Rio de Janeiro.



FIGURA 105 - Leila Danziger, "*Pallaksch. Pallaksch.*" da série *Diários Públicos*. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ. (Instalação na parte mais "interna"). (Foto: Pat Kilgore, gentilmente cedida por Leila Danziger).

Assim, na parede interior é projetado um vídeo (FIG. 105 e 106) que mostra a extração das palavras e imagens dos jornais nas fitas adesivas pelas mãos da artista. À frente localiza-se uma mesinha contendo dois fones para ouvirmos os ruídos produzidos na ação feita na imagem projetada. À direita encontra-se uma mesa que contém carimbos de fragmentos: de palavras, de poemas, de textos, começando ou terminando por vírgulas,

travessões, à espera de completar-se ou não pelo espectador, tendo em vista que se encontram em diversas línguas ou mesmo inventada (como aquela de Hölderlin). Ao lado, ocupando a maior parte da mesa, encontram-se as fitas adesivas utilizadas na extração dos textos e imagens, descendo ao chão, emboladas, ganhando o espaço.

Os textos contidos localizam-se no limite *entre* o legível e o ilegível, pois a diversidade de línguas, ou a forma espelhada em que se encontram nos carimbos, bem como os resíduos de palavras extraídos dos jornais, tornam a leitura difícil e ao mesmo tempo nos instigam o olhar, em uma tentativa em vão por decifrar aqueles textos. Digo em vão, porque as palavras ali já se tornaram imagens, porque são tão ruídos quanto os sons do descolar (ou deslocar?) das palavras ouvidas no fone, porque já se tornaram lalação e se multiplicam incessantes.

O apagamento dos textos – dos rastros – paradoxalmente parece dar ainda mais visibilidade ao invisível, parece atestar o esquecimento a que aquelas notícias estarão fadadas com o passar dos dias. Tudo é fragmento, resíduo, registro do trabalho íntimo da artista, que só conheceria quem a visitasse durante a produção no ateliê.



FIGURA 106 - Leila Danziger, *Três minutos e meio entre a lembrança e o esquecimento* (fragmentos do vídeo), 3,30 minutos, 2009.

Do lado exterior se encontram na parede três conjuntos (com três jornais cada) trabalhados com a extração dos textos, e a frente, três mesas com livros-objetos produzidos também com jornais (FIG. 107). A artista evoca novamente Celan, que tem seus versos de *Tübingen, Janeiro*, na parede:



FIGURA 107 - Leila Danziger, "*Pallaksch. Pallaksch.*", da série *Diários Públicos*, MAC, Niterói, 2010 (parte exterior da instalação), 2010. (Foto: Pat Kilgore, gentilmente cedida por Leila Danziger).

(...)
 Viesse
 viesse um homem
 viesse um homem ao mundo, hoje, com
 a barba de luz
 dos Patriarcas: falasse
 se falasse ele deste tempo
 poderia apenas
 gaguejar e gaguejar
 sempre-e-sempre

(“*Pallaksch. Pallaksch.*”).

(CELAN ²²⁵)

A expressão “*pallaksch, pallaksch*” encontrada no poema dedicado a Hölderlin, que criou a palavra *pallaksch* em seus anos de isolamento e loucura, poderia significar para o poeta alemão, sim ou não. Dessa forma a expressão que repete dá sentido a um tudo possível: a dupla afirmação “Sim. Sim.”; a dupla negação “Não. Não.”; ou ainda a antítese: “Sim. Não.”, ou “Não. Sim.”. No poema a predominância da conjugação do verbo no modo subjuntivo já indica possibilidade ou incerteza. É tudo titubeante, no ritmo do pensamento, do agora, do momento do fazer-se, do presente, e, ao mesmo tempo figura o futuro do pretérito, sendo, portanto, os três tempos evocados neste poema, mostrando novamente no trabalho de Danziger a utilização de um tempo simultâneo.

Os jornais se encontram instalados na parede em três conjuntos de três páginas: no primeiro conjunto vê-se uma página de jornal com a imagem que parece a fila de visitantes a uma penitenciária; a segunda mostra uma criança “navegando” em um caixote nas águas de uma enchente; a terceira fotografia é de uma menina caminhando saltitante na lama e poças d’água pós-enchente, quase feliz como se não entendesse aquela tragédia cotidiana. No segundo conjunto, vê-se a foto de um menino atravessando o rio em um cavalo branco; na segunda, uma senhora atravessa a água do mar que invade, ela sorri contra a corrente; na terceira um rapaz sobe em cima do teto do ônibus para sobreviver à enchente que já chega à metade da altura do ônibus, onde quase não se lê “Cidade de São Paulo” na lateral do veículo. No terceiro conjunto, um menino caminha à beira mar, ou beira rio, entre muito lixo, nesta página há muitos resíduos de outras imagens; na seguinte há uma menina navegando solitária em um

²²⁵ Tradução de Leila Danziger.

barco e dois rapazes em outro barco na enchente, entre lixos; na outra um homem caminha na água de enchente puxando um barco onde se encontram várias pessoas com guarda-chuvas. Todas essas páginas trazem o verso “Resistir-por-ninguém-e-por-nada” em vermelho carimbado como manchetes.

Nas mesas encontram-se os livros-objetos onde se lê o verso “Para-ninguém-e-nada-estar”, de Celan. Nos primeiro livro, a primeira página traz a fotografia de várias propagandas eleitorais nas precárias paredes de tijolos de casas pobres; a página ao lado traz um idoso em um barco próximo à encosta cheia de lixo. O segundo livro tem crianças com os olhos borrados para preservar suas identidades correndo e a seguinte adultos e crianças correndo, parecem fugir. Na segunda mesa, o livro há a imagem de resíduos de demolição, e outro livro traz um homem carregando uma criança pequena no colo em meio à sujeira da praia, a página seguinte tem uma mãe com criança no colo em meio a destroços de demolição. Na terceira mesa há um livro sem imagens, apenas com as bordas daquelas extraídas, e a expressão “*Pallaksch. Pallaksch.*” carimbada várias vezes. Ao lado, muitos carimbos em diversas línguas, que, em positivo ou negativo (FIG. 108), facilitam ou dificultam a leitura e sinalizam que talvez tenham sido apenas para estarem ali como estão (uma vez que para serem carimbados deveriam ser precisamente espelhados), embolados, a formar poesias outras.



FIGURA 108 - Leila Danziger, “*Pallaksch. Pallaksch.*” (detalhe), MAC, Niterói, 2010 (Foto: Pat Kilgore, gentilmente cedida por Leila Danziger).

Em síntese, todas aquelas páginas trazem imagens de cantos das cidades, os dramas cotidianos, daqueles que (sobre)vivem à margem. Novamente dá visibilidade ao invisível. A localização dessa parte da instalação, sem dúvidas não foi ao acaso, pois olhar afastadamente a grande cidade do outro lado do mar, nos causa certo desconforto ao pensar que aqueles dramas cotidianos acontecem enquanto automaticamente abrimos nosso jornal para ler somente nele, nas palavras e imagens fotográficas o mesmo que acontece diariamente bem diante de nossos olhos. Novamente, como evocado pela lista do *Livro da Lembrança* em *Nomes Próprios*, nos questionamos se o evitamento de tragédias de causas humanas não se deve à omissão dos órgãos de poder, mas também de todos os cidadãos conformados com o caos.

Curiosamente, enquanto observava a exposição, uma visitante perguntava à vigilante se foi proposital o tema das enchentes presente nas imagens – tendo em vista que o Rio de Janeiro passava por uma série de tragédias provocadas pelas chuvas, de repercussão internacional nos jornais – ao que a moça respondera ser apenas uma coincidência, pois a exposição já estava ocorrendo quando a notícia aconteceu. As velhas notícias de sempre se repetem e não se resolvem, remontam ao *acúmulo de catástrofes* benjaminiano.

O intervalo interior/exterior, pessoal/coletivo está mais uma vez presente no trabalho da artista, separado pela parede o seu trabalho pessoal, que do outro lado deciframos como um pessoal não egocêntrico, mas sensibilizado pelo particular dos outros. É o contato de si no mundo, diante do qual o espectador também faz parte. Assim como as páginas dos jornais fazem um jogo entre a frente e o verso, as duas partes de um todo da instalação também o fazem.

Danziger articula toda a sua obra como o movimento próprio da memória. Os fragmentos, a imprecisão no espaço e no tempo, a presentificação, a união entre memória pessoal e coletiva, o atrair pela angústia dos temas, a localizam como expoente da arte da memória contemporânea. A delicadeza e ao mesmo tempo potência da materialidade – sempre bem articulada com a ideia da resistência ao esquecimento e o elogio à memória – são recorrentes em sua obra crítica ao apagamento histórico e à amnésia social que os dispositivos de arquivos da cultura nos oferecem.

CONCLUSÃO

De uma coisa sai outra de onde sai outra e assim sem parar, mas sem mostrar o fio que esclarece a sucessão dos fatos. (NOLL)

Entre outros pontos ressaltados, esta dissertação mostrou que no século XX a arte, desde que se aproximou das questões do mundo e de meios que não são tradicionalmente os seus, passa a se assemelhar aos movimentos da memória: passível de associações, com um forte apelo de liberdade. Ao constatar que a teoria da memória perpassa todos os debates relacionados às ciências humanas, optei pelo termo *contemporaneidade* em lugar de *arte contemporânea* no título. Desta forma, diante dessa arte tão aberta a uma infinidade de diálogos possíveis, é difícil chegarmos a uma conclusão, mas teceremos algumas considerações acerca desta pesquisa.

Também por abranger aspectos diversos e ser amplamente explorada pelos artistas desde as últimas décadas do século XX foi difícil delimitar o tema memória/esquecimento. O mesmo ocorreu em relação aos capítulos: os sequei o mínimo possível, por questão de estilo, mas também por entender que esses textos sempre pressupõem continuidade, divisões romperiam com essa ideia. A escrita quase contínua também privilegiou a temporalidade aqui exposta de um tempo único, mas entrecruzado. Ressalvamos, assim, que este trabalho é apenas um pequeno fragmento, uma contribuição em muito do que ainda deve ser pesquisado sobre memória/esquecimento na arte contemporânea e que muitos pontos ficaram em aberto.

Uma das considerações surgiu a partir da definição de um título, pois pude confirmar através desta dissertação que memória e esquecimento são noções intrínsecas, dependentes, por isso a grafia memória/esquecimento. Com o personagem *Funes, o memorioso* – que tudo lembrava, mas era incapaz de elaborar um pensamento crítico – foi possível perceber um esquecimento necessário. Não se trata, no entanto, de um elogio ao esquecimento, mas, tal situação possível apenas na ficção e por isso de forma caricata, demonstra uma crítica aos historiadores que optaram por revisionismos sem propósito. Trata-se de uma crítica, como vimos, compartilhada com Benjamin, Halbwachs e Le Goff, dentre alguns autores que nos auxiliaram neste trabalho. Assim, conclui-se que a memória se organiza em função também de um esquecimento: o que precisa ser lembrado do passado deve ser útil para o presente e o futuro.

A relação conturbada com a temporalidade pela qual passa o século XX, com a passagem dos *futuros presentes* aos *passados presentes*, ocorreu, concluímos, pela ruptura marcada pelo trauma gerado por duas grandes guerras, sobretudo a Segunda Guerra Mundial na qual o foco voltou-se para o *tempo presente*, devido à necessidade da resolução de problemas urgentes tais como a sobrevivência.

Também naquele século é, finalmente, atribuído ao presente (e não mais ao passado) o tempo da memória, tendo em vista que ela é incapaz de reconstituir tudo em lembranças e, por isso, compromete uma busca pela verdade: será sempre uma reconstrução do passado no presente, jamais o passado integralmente. Cada época fabrica a sua representação do passado histórico. É do presente – dificilmente com uma postura isenta – que somos capazes de entender o passado e o futuro que o constituem conforme demonstram a temporalidade de Bergson da simultaneidade dos tempos e também a de Benjamin do acúmulo de catástrofes. A memória é do presente!

O século XXI recebe a herança de um século caracterizado por uma quebra de fronteiras que tentam conciliar os opostos: quebra dos limites entre a palavra e a imagem, entre a memória pessoal e a coletiva, entre o visível e o invisível e entre o dizível e o indizível, quando os terrenos impenetráveis como a morte, a sexualidade e as memórias do mal como da *Shoah* ou das ditaduras latino-americanas passam a ser acessados, questionados, mostrados. Essa troca do *ou* pelo *e* permitiu à contemporaneidade juntar, em um mesmo plano, questões antes postas em dicotomia.

Mas, se engana quem entende por essa soma um excesso. Pelo contrário, esse agenciamento entre opostos permitiu um olhar voltado para as exceções. Se é tudo posto em um mesmo plano, não é para corroborar com uma desordem, um caos, mas para retirar daí o que interessa, o essencial pra significar esse todo. Não se trata, portanto, de uma tentativa de recordação total, isso, sabemos, seria uma tentativa frustrada, que só acumularia um passado se esquivando do presente. É pela exceção (os objetos corriqueiros, os rastros e restos, as pessoas comuns, os relegados à amnésia social, as vítimas de nossos dramas diários, a história alternativa, etc.) que se encontra a chave para um pensamento que se completa no outro, no espectador da obra, o instigando a dialogar com sua própria memória. Os espaços *entre* se constituem no principal espaço onde as coisas acontecem na arte contemporânea. Portanto, o acontecimento fica *entre o excesso e a exceção*. Assim sendo, as *histórias outras* são justamente matéria poética que tem interessado às artes. Se lembrar tudo é impossível, devemos atestar o esquecimento e então libertar o passado e não simplesmente libertar-nos do passado (fazendo dele tábula rasa).

A obra de Rosângela Rennó pontuou muito bem esse aspecto, ao selecionar para a obra *Vulgo* entre milhares de fotografias da ACADEPEN pouco mais de uma dezena delas, ao mesmo tempo em que mostra que essa seleção da memória é também uma forma de induzir a um pensamento, a uma memória. Em *Arquivo Universal* o mesmo recurso é utilizado: são as crônicas irrelevantes da vida social que ganham destaque em sua obra, aquelas à margem nos jornais.

Do mesmo modo, a obra de Leila Danziger adentra o excesso de jornais e seus blocos de notícias que se repetem diariamente mudando apenas seus protagonistas, geralmente os excluídos. Ela também seleciona – como o movimento da memória – com o recurso de eliminar os excessos em *Diários Públicos*. Essa ideia corrobora com a noção de que os dispositivos de arquivos em excesso nos fazem esquecer ainda mais. Também em *Nomes Próprios* a artista, ao buscar no *Livro da lembrança* os sobrenomes de outros Danziger, demonstra que aquele livro, arquivado, não passa de mais um livro do esquecimento ou livro dos esquecidos.

Esse olhar voltado para os esquecidos teve como marco os escritos de Halbwachs sobre a memória coletiva. Embora o autor suponha equivocadamente o coletivo como única possibilidade da memória, foi através de seus estudos que se observou melhor a necessidade de voltar-se para a cotidianidade, portanto, para o presente, além de não considerar a memória como dependente apenas de fatores internos e pessoais, mas também do espaço circundante (o lugar, as outras pessoas, o meio social). Foi possível perceber que na associação da memória pessoal à coletiva, inscritas na historicidade social do tempo vivido, origina-se a formação da *memória comum*, a identidade de ambos. A arte contemporânea assume a *memória coletiva* de sua geração (já cientes da fragilidade do termo na forma como Halbwachs o propôs).

Para superar a fase documental na qual o século XIX e o XX produziram um excesso de documentos, e ainda continuamos a multiplicá-los no XXI, ainda vivendo com “mal de arquivo”, o problema a ser considerado é encontrar-se nesse excesso, selecionar o que é válido e abrir os arquivos do mal. Se os meios eletrônicos puderam armazenar um sem fim de arquivos, funcionando como um auxiliar da memória humana, coube aos historiadores e artistas fazer valer sua diferença das máquinas. Uma saída encontrada pelos artistas foi guiar-se por histórias alternativas conforme propunha a “nova história” ao invés de deixar-se basear pelas memórias fabricadas pela mídia, pelo poder, que articula memórias e esquecimentos, praticando abusos.

Sobre os abusos da memória foi possível observar que são ao mesmo tempo abusos de esquecimento. Também são fenômenos que envolvem as complicações entre

história e memória, tendo a memória coletiva como instrumento e objeto de poder. A fragilidade da memória manipulada reside na fragilidade da identidade, tanto em nível pessoal como coletivo. Se confrontada a problemática, respectivamente, do perdão e da culpabilidade, o *direito de esquecimento* pode ser contraposto ao *dever de memória*, mas, após a Segunda Guerra, o esquecimento tem sido frequentemente considerado como antiético. É preciso ressaltar que esses abusos não são apenas por parte do poder, mas daqueles que corroboram com ela seja através de narrativas heroicas, seja ao omitir-se quanto aos esquecimentos.

A *contestação à história oficial* é então assumida também pela arte. É claro que a arte continua sendo autônoma, mas, principalmente após a década de 1980, ela também tem se empenhado em atender à demanda pelo *dever de memória* dos eventos-limite, através de vários monumentos, antimonumentos, instalações, pinturas, ações, grafites, fotografias, livros-de-artista, etc., assumido uma posição crítica contra a barbárie e convidando o espectador – tanto nas galerias quanto nas ruas – a juntos se colocarem em *vigília*. A arte do esquecimento vem sendo delineada em nosso presente.

Finalmente, conseguimos detectar algumas estratégias utilizadas pela arte: *fragmentação* da linguagem, *atrair pela angústia* e praticar a *presentificação* além do uso ou referência à *palavra e imagem* em um mesmo trabalho artístico. Elas surgiram devido à exigência diante da crise da representação e ciente de que a arte asséptica de algumas vanguardas do século XX não era a forma mais adequada de testemunhar seu passado recente. A resposta inicial foi o retorno à narrativa. Desde os apontamentos de Huysen, mas também pelos trabalhos aqui mostrados, ficou muito claro que as narrativas e a arte desenvolvida sobre a memória da *Shoah* abriram caminho e serviram de apoio para outras memórias.

Mas, sem dúvidas, a narrativa na arte, assim como na literatura, percebeu que a representação da catástrofe não poderia ocorrer de forma linear (princípio, meio e fim): mas fragmentada, inacabada, velada, uma temporalidade entrecruzada como referência ao tempo presente em fluxo constante, aberto a um por vir e ao sujeito processual em constante andamento. Assim, a estratégia da fragmentação expressa a consciência artística de que a totalidade está irremediavelmente perdida, a recordação total como utopia. Tal incompletude instiga o espectador a participar nessa dialética como bem demonstraram os poemas de Mallarmé, Celan ou as pinturas e instalações de Kiefer, os livros de *Nomes Próprios* de Danziger, além dos vários artistas que se utilizaram da cor branca como dominante.

A estratégia de *atrair pela angústia*, sob a forma de experiências estéticas provoca choque e estranhamento para aguçar a visão para a realidade social, ao que a arte contemporânea explorou bastante no último século, sem pudores ao adentrar o terreno do

indizível. Muitas vezes essa estratégia assumiu a forma de *cura do mal pelo mal*, ao utilizar, de certa forma, os mesmos artifícios que a memória do mal, como a obra de Kiefer em suas referências à arte e à cultura alemã apropriada pelo nazismo, rechaçadas no pós-guerra, foi exemplar no uso dessa estratégia. O uso da fotografia é o exemplo mais corriqueiro, ora como *prova documental*, *rastro* da existência humana ou *testemunho* (como nas fotografias jornalísticas de Navarro), ora subvertendo essa lógica, denunciada como também um instrumento de *manipulação* da memória coletiva (como nas obras de Boltanski).

A arte, como as ciências humanas, aceitou o desafio mais do que como um problema de *representação* da catástrofe, mas, uma questão de *presentificação*, ou seja, de tornar *útil* o passado atualizado em memória, conforme foi desenvolvido esse conceito por Husserl, embora em outro contexto. Em geral, também essa estratégia é deixada em aberto, como sugestão ao espectador, a quem cabe fazer essa reviravolta no tempo e atualizá-lo, postura *dialética* entre obra-espectador. A obra *Vulgo*, de Rennó, é um exemplo da utilização de presentificação pela arte quando sugere que a classificação, típica na modernidade, que chega a classificar pessoas como se fossem dados objetivos nos arquivos esquecidos do Carandiru nos anos 1920-1940, é a mesma que contabiliza os mortos no massacre de 1992. Legado de Benjamin de reconhecer uma catástrofe presente que foi gerada no passado, ou que está sendo gerada no presente para o futuro, se pensarmos na omissão por parte da omissão movida pelo preconceito da sociedade como um todo, pelo fato de que se tratavam de presidiários. Também se voltam para a memória do presente e à amnésia social os *Diários Públicos* de Danziger, ao fazer referência aos versos de Celan referentes à *Shoah*, no entanto direcionadas pela artista a imagens de jornais diários, às catástrofes cotidianas daqueles que vivem à margem.

A inclusão de palavras nas artes se faz muito forte nos discursos sobre a *memória/esquecimento*. Para a história, que antes transformava monumentos em documentos, hoje prevalece o contrário, desde que a memória deixou de ser predominantemente oral para se tornar escrita. Na arte e na literatura ela ocorreu principalmente desde que Mallarmé escreve *Um Lance de dados*, explorando a simultaneidade da escrita e da imagem, onde tempo e espaço são igualmente explorados. As inovações trazidas por esse poema reverberaram sobre vários outros poetas e artistas, e, ainda hoje, essa estreita relação entre *palavra e imagem*, sem hierarquia entre ambas sob diversas formas: não há mais a preocupação em explicitar uma imagem, como acontece nas legendas ou nos títulos, assim como não se trata de ilustrar um texto ou de um discurso que gira em torno da pintura, as palavras se integram ao discurso plástico, tornadas, elas mesmas, imagens.

Essa proximidade se deve, portanto, à dissolução e a colaboração entre outros campos, mas também à intertextualidade entre as diversas áreas artísticas, desde que arte e vida se misturaram, sobretudo, com as chamadas ciências humanas. Além disso, a questão daqueles que buscam a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita contribuiu para essa proximidade. Até mesmo a referência aos livros, portanto, sem o uso da palavra exposta, fazem com que palavra e imagem sejam vistas igualmente na arte como detentores da memória.

Da mesma forma que no poema *Um lance de dados* no qual o espaço em branco ganha visibilidade, na arte também o branco infere a uma multiplicidade de significados e associações, que parece tornar a cor mais representativa para par *memória/esquecimento*. Também é fundamental o uso dessa cor (ou não-cor) em poéticas contemporâneas (poética do fragmento, poética da desapareição, ou poética do branco), desde os monocromos até em sua predominância.

Diante do desafio da representação da catástrofe, os artistas vem utilizando o branco de forma bastante crítica: inferindo ao silêncio, à indizibilidade, à impossibilidade ou precariedade da fala causadas pelo trauma. Apoiado na *estratégia da fragmentação*, o uso do branco assume uma postura dialética evocando a memória do espectador. Além disso, nesses discursos são atestados e denunciados os esquecimentos: os brancos e “veladuras” da história, a amnésia social. Como *poética do desaparecimento*, o branco infere ainda aos desaparecidos políticos, à *ausência* no espectral. Mas, todas elas ligadas ao *esquecimento*, a *memória do apagamento*, a *fragmentação* das memórias. Tanto na *escrita* ou na *imagem* possuem a meta semelhante de dar *visibilidade ao invisível*.

E, por fim, nosso objetivo secundário era detectar tais estratégias para uma possível utilização das mesmas na produção de trabalhos artísticos. Para isso foi fundamental recorreremos a alguns trabalhos de artistas que se colocam diante da problemática da memória e do esquecimento com a História. Os apontamentos sugeriam que essas obras dialogavam entre si, por isso desnecessário tecer comparações diretas entre os artistas, as quais o próprio leitor poderia fazer. Dentre as comparações que perpassaram pude observar que uma imagem de memória/esquecimento na contemporaneidade geralmente é fragmentada, disforme, sem bordas delineadas, portanto não-geométrica, precária, impregnada de informações, com diálogos entre linguagens, sem hierarquia, sem cronologia, abordando aspectos pessoais mas de caráter coletivo, de uma memória comum, e completada pelo espectador, pelo espaço, pelo tempo. Como escreve o poeta Murilo Mendes (1980, p. 371): “Branco sobre branco: silêncio absoluto agindo”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Kulturkritik und Gesellschaft**, In: **Gesammelte Schriften**, Frankfurt: M., Suhrkamp, 1977, vol. 10 *apud* SELIGMANN-SILVA, M. **Adorno**. São Paulo: PubliFolha, 2003, p. 73-95.

ADORNO, Theodor. **Lyric nach Auschwitz?** : Adorno und die Dichter. KIEDAISCH, Petra (Ed.), 1995, p.54 *Apud* HEISE, Eloá. **Poesia após Auschwitz**. In: SOUSA, Celeste Ribeiro (Org.). **Poéticas da violência**: da bomba atômica ao 11 de setembro. São Paulo: Humanitas, 2008.

ADORNO, Theodor. **Negative Dialektik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. *Apud* HEISE, Eloá. **Poesia após Auschwitz**. In: SOUSA, Celeste Ribeiro (Org.). **Poéticas da violência**: da bomba atômica ao 11 de setembro. São Paulo: Humanitas, 2008.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988. *Apud* GINZBURG, Jaime. **Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios**. ALEA V. 5 n°. 1, jan./jun. 2003, p. 61-69. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20347.pdf>> Acesso em: 24 jun. 2011.

AGOSTINHO, Santo. **De Civitate Dei**, XII, XII. *Apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

ALZUGARAY, Paula. **Rosângela Rennó**: o artista como narrador. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/alzugarayPort.pdf>>. Acesso em: 2 nov. 2010.

ANJOS, Moacir dos. **Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda**. In: RENNÓ, Rosângela. Folder de exposição. Recife, 2006. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/Moacir%20port.pdf>>. Acesso em: 2 nov. 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos, Denise Bottmann e Federico Carotti (trad.), São Paulo: Companhia das Letras, 2006

ARNADI, Girolamo. **La storiografia come mezzo di liberazione dal passato.** In: CAVAZZA, F.L.; GRAUBARD, S. R. (orgs.) **Il caso italiano - Italia anni 70.** Milão: GARZANTI, 1974 *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O império dos signos.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, Georges. **El Arte, ejercicio de crueldad** In: **La felicidad, el erotismo y la literatura** (Ensayos 1944-1961). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.ução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Funes, o memorioso.** In: **Ficções.** São Paulo: Globo, 1995.

BORGES, Marcelo de Carvalho. **Tessitura Visual da Palavra:** reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel. Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes - Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem - Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme:** multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2007_doc/2007_doc_paula_braga209pg.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2011.

BRAGA, Paula. **O branco suprassensorial de Hélio Oiticica.** Concinnitas. Ano 11, volume 1, número 16, junho 2010. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos16/paulabraga.pdf>> Acesso em 5 ago.2011

BRANCO DOMINANTE. São Paulo: 1992. Catálogo de exposição. Galeria de Arte São Paulo.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CELAN, Paul. **Sete Rosas Mais Tarde**: Antologia Poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Yvette K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1993.

CHAIMOVICH, Felipe. In: Sexta Bienal de la Habana: el individuo y su memoria. Paris: Association Française d'Action Artistique, 1997) - Paris: Association Française d'Action Artistique, 1997. Catálogo de Exposição.

CHANGEUX, J.P. **Discussion a J.P. Changeaux e A. Danchin**. Apprendre par stabilisation sélective de synapses en cours de développement. 1972, p.356 In : Morin e Piatelli Palmarini (org.), **L'unité de l'homme**. Invariants biologiques et universaux culturels. Paris : Seuil, 1974, p. 351-357 *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

CHANGEUX, J.P. ; RICŒUR, P. **Ce qui nous fait penser**. La nature et la règle. Paris: Odile Jacob, 1998, *apud* RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

CHRISTIN, Anne-Marie. **Poétique du blanc**: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet , nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Vrin, coll. "Essais d'art et de philosophie", 2009.

COCCHIARALE, Fernando. **Nomes Próprios**. Encarte do catálogo da exposição realizada na Galeria Thomas Cohn. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira. (curadora) **Por que "Branco Dominante"?** In: BRANCO DOMINANTE. São Paulo: 1992. Catálogo de exposição. Galeria de Arte São Paulo,

COSTA, Luiz Cláudio da. **A poética da memória e o efeito arquivo no trabalho de Leila Danziger**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós Graduação em Artes, EBA-UFRJ, n° 19, Dez. 2009, p. 78 - 95. Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/text/01aluiz.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

CROCE, Benedetto. **La storia come pensiero e come azione**. Bari: Laterza, 1938, p. 5 *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

DANZIGER, Leila Maria Brasil. **Corpos de Ausências: Berlim e os Monumentos a Auschwitz**. Orientador: Luiz Costa Lima. 2003. 230 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2003.

DANZIGER, Leila. “**Pintar=Queimar**”. Gávea 12. Revista do curso de especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC, 1994.
<<http://leiladanziger.com/text/47pintar.pdf>> Acesso em: 19 ago. 2008

DANZIGER, Leila. **A Língua paterna**. In: **Formas e Mediações do trágico moderno**. Finazzi-Àgro.Ettore e Vecchi, Roberto. (org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p. 41-52.

DANZIGER, Leila. **Diários públicos: jornais e esquecimento**. In: Z Ensaios. Ano IV, n.1, dez. 2007/mar. 2008. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>>. Acesso em: 19 ago. 2008.

DANZIGER, Leila. **Imagens e espaços da melancolia**: W.G.Sebald e Anselm Kiefer. Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), nº10, p.127-146. 2007. Disponível em <<http://www.leiladanziger.com/text/31imagens.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

DANZIGER, Leila. **Mercúrio e jornais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa8/al-leiladanziger.html>>. Acesso em: 19 ago. 2008.

DANZIGER, Leila. **O Jornal e o Esquecimento**. In: Ipotesi. Juiz de Fora: UFJF, 2007. v. 11, jul/dez. 2007, n.2,. p. 167 – 177.

DANZIGER, Leila. **Pequenos Impérios**. Folder da exposição Pequenos impérios, Galeria Cândido Portinari. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/text/45pequenos.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

DANZIGER, Leila. **Séculos de melancolia**. Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. ano 7, vol. 1, n. 9, jul. 2006, p.194-200.

DANZIGER, Leila. **Shoah ou Holocausto**: a aporia dos nomes. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG - Volume 1, n. 1 – outubro, 2007.

DANZIGER, Leila. **Tarefa infinita**: percursos entre história, memória e esquecimento. Ipotesi - Juiz de Fora - v.7 - n.2 – p. 61-77 - jul/dez – 2003. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/6-Tarefa-infinita-percursos.pdf>> Acesso em 29 fev. 2010.

DEBRAY, R. **Vida e Morte da Imagem:** uma História do Olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** Uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FABRIS, Annateresa. **O Indício Negado.** In: APERTO'93-XLV Biennale di Venezia. Milão [Milan]: Flash Art, 1993, p.382 e [and] In: Tridimensionalidade. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/AFabris%2093%20port.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2011.

FABRIS, Annateresa. **O outro eu.** In: CCSP- 91: Produções recentes. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/outro%20eu%20port.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2011.

FEBVRE, Lucien. **Vers une autre histoire.** In: Revue de Métaphsique et de morale. 1949, atualmente também em Combats pour l'histoire. Paris: Colin, 1953, *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003, p.530

FOULCAULT, Michel . L'Archéologie du savoir. 1969, p.13-14, *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra. **Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó.** In: **Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura.** América do Norte, 8 set. 2010. Disponível em:
<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3725>> Acesso em: 03 Ago. 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Apresentação In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.ução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Memória e esquecimento:** linguagens e narrativas. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

GERALDO, Sheila Cabo. **Qual política:** microagências artístico-históricas. Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Revista do Instituto de Artes da UERJ, nº 10.

GERNET, Louis. **La Anthropologie de La Grèce antique**. Paris: Maspero, 1968. *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

GERZ, Jochen. **La question secrete: le monument vivant de Biron**. Arles, Actes Sud, 1996. *Apud* LEENHARDT, Jacques. **A impossível simbolização “daquilo que foi”**. Tradução de Pablo Rubén Mariconda. In: Tempo Social. São Paulo: USP, 2000. Rev. Sociol. 12(2): 75-84, 2000.

GINZBURG, Jaime. **Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios**. ALEA V. 5 nº. 1, jan.jun. 2003 p. 61-69. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20347.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

GLÉNISSON, J. **Uma história entre duas erudições**. Revista de História, CX, 1977 *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HARRISON, Charles. **Expressionismo Abstrato**. Tradução de Álvaro Cabral. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HASKELL, Barbara. **Agnes Martin: La consciencia de la perfección**. In: MARTIN, Agnes. **Agnes Martin**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992. Catálogo de exposição.

HEISE, Eloá. **Poesia após Auschwitz**. In: SOUSA, Celeste Ribeiro (org.). **Poéticas da violência: da bomba atômica ao 11 de setembro**. São Paulo: Humanitas. 2008.

HERKENHOFF, Paulo. **Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro**. 1998. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhmon0101.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2005.

HERKENHOFF, Paulo. **Rennó ou a beleza e o dulçor do presente**. In: Rosângela. **Rennó**. São Paulo: Edusp, 1996. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/PHerkenhoff96port.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2008.

HOBSBAWN, Eric. **The social function of the past: some question**, In: **Past and Present**, nº 55, 1972, *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: O breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **A memória e o tempo de Huysen**. 28/06/2010. Entrevista concedida ao Globo Universidade. Disponível em:
<<http://globouniversidade.globo.com/GloboUniversidade/0,,AA1711478-8745,00.html>>
Acesso em: 15 jul. 2010.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Tradução de Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. **Twilight Memories - Marking Time in a culture of Amnesia**. Nova York: Routledge, 1995.

KATUNARIC, Cecília. **CADA: um ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo ditadura**. Université Paris 8. Pandora: revue d'etudes hispaniques, ISSN 1632-0514, Nº. 8, 2008, pags. 297-308. Disponível em:
<dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2926034&orden=0>. Acesso em: 3 maio 2010.

KLIGERMAN, Eric. **Reframing Celan in the Paintings of Anselm Kiefer**. In: FINNEY, Gail (Org.). **Visual culture in twentieth-century Germany: text as spectacle**. Indiana: Indiana University Press, 2006.

LA CIUDAD de los fotógrafos. Direção: Sebastián Moreno. Santiago, Chile: Películas Del Pez, 2006, (86min.) Disponível em: <<http://video.google.com/videoplay?docid=-3836839002384104411#>> Acesso em: 3 ago. 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

LEENHARDT, Jacques. **A impossível simbolização “daquilo que foi”**. Tradução de Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: USP, 2000. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2): 75-84, nov. 2000. Disponível em:
<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v122/lenhardt.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

LEROI-GOURHAN, A. **Le geste et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. p.72, *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobrevivente**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, *apud* DANZIGER, Leila. **Tarefa infinita**: percursos entre história, memória e esquecimento. *Ipotesi - Juiz de Fora* - v.7 - n.2 – p. 61-77 - jul/dez – 2003. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/6-Tarefa-infinita-percursos.pdf>> Acesso em 29 fev. 2010.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p.34 *apud* SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NETROVSKI, A & SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73 - 98.

LEVI, Primo. **Les naufragés et les Rescapés**, Souvenirs: 1994. *apud* RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

LINS, Vera. **Entre o excesso e a exceção**: a profanação do jornal. In: **Outra Travessia**, Revista de Literatura, nº 5. Ilha de Santa Catarina: UFSC, 2005. p. 41 – 48. Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/text/02avera.pdf>>. Acesso em: 4 maio, 2010.

LOUREIRO, Gabriela. **Um cemitério dentro do museu**: a polêmica do memorial de 11/09. Revista Veja de 28 Mai 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/um-cemiterio-dentro-do-museu-%E2%80%93-a-polemica-do-monumento-ao-11-de-setembro>>. Acesso em: 30 mai. 2011.

LYOTARD, Jean-François. **La Condition Postmoderne**. Paris: Minuit, 1979.

MARQUES, Maria Eduarda. **As Virtualidades do Papel**. In: **Mira Schendel**. Apresentação Pedro Henrique Mariani. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 128 p., il. color. (Espaços da arte brasileira), p. 27.

MARTIN, Agnes. **Agnes Martin**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992. Catálogo de exposição.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. **O Enigma do passado**: construção social da memória histórica. In: **Textos de História**, vol.15, nº1/2, 2007.

MARTINS, Maria do Carmo; ROCHA, Heloísa H. P. **Lugares de memória**: sedução, armadilhas, esquecimento e incômodos. Horizontes, 2005. V. 23, n. 2, p. 91-99, jul./dez. Disponível em:
<http://www.saofrancisco.edu.br/edusf_BKP/publicacoes/RevistaHorizontes/Volume_02/uplo adAddress/horiz-2%5B6180%5D.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2011.

MELENDI, Maria Angélica. **Arquivos do mal – mal de arquivo**. In: **Suplemento Literário** n. 66. Belo Horizonte: 2000. p.22-30. In: Revista Studium n. 11, 2003. Disponível em:
<www.iar.studium.unicamp.br>. Acesso em: 4 Ago. 2008.

MELENDI, Maria Angélica. **Desvio para o branco**: Hélio Oiticica em Nova York. In: XXVIII Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte: 1808-2008 - Mudanças De Paradigmas Para A História Da Arte No Brasil. Anais do XXVIII CBHA. Rio de Janeiro: CBHA, 2008. p.713- 721.

MENDES, Murilo. **Texto branco, Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.371-372.

MESQUITA, Ivo. **Sem Título**. In: **Seis Artistas na XXII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1994. p.34-35. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/Moacir%20port.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2011.

NAGEL, Thomas. **Égalité et Partialité**. 1991. *apud* RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

NAMER, Gerard. **Les cadres sociaux de la mémoire**, Paris: Albin Michel, 1994, p. 300 *apud* DANZIGER, Leila. **Tarefa infinita**: percursos entre história, memória e esquecimento. Ipotesi - Juiz de Fora - v.7 - n.2 – p. 61-77 - jul/dez – 2003. Disponível em
<<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/6-Tarefa-infinita-percursos.pdf>> Acesso em 29 fev. 2010.

NETROVSKI, A & SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução de Paulo C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. *Apud* SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006. 403 p

NORA, Pierre. (org) **Science et consciencedu patrimoine**: Entretiensdu patrimoine. Theatre natinal de Chailot, Paris, 28,29 e 30 de Nov.1994. Paris: Fayard, Editions du Patrimoine, 1997. *apud* WINTER, Jay. **A geração da memória**: reflexões sobre o boom da memória nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006, p.67.

NORA, Pierre. **Faire de l'histoire**. NORA, P.; LE GOFF, J. (org.). Paris, Gallimard, col. "Bibliothèque des histoires, 1974. *apud* RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

NORA, Pierre. **Les Lieux de mémoire**, In: col. Bibliothèque illustrée des histoires, Paris: Gallimard, 1984, p.1006, *apud* RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

OITICICA, Hélio. **Ivampirismo**: o cinema em pânico. [Áudio da entrevista a Ivan Cardoso transcrito com imprecisões em Lucchetti, R. F.] Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 68- 70, 73. In BRAGA, Paula. **O branco suprassensorial de Hélio Oiticica**. In: Concinnitas ano 11, volume 1, número 16, junho 2010.

OITICICA, Hélio. **Anotações Conta-Gota** (para livro de Antônio Manuel sobre o corpo e implicações na arte, etc.). 28/08/1978. *Apud* BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2007_doc/2007_doc_paula_braga209pg.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2011.

OITICICA, Hélio. **Cor, tempo e estrutura**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: 26 nov.1960. *Apud* HERKENHOFF, Paulo. **Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro**. 1998. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhmon0101.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2005.

PEDROSA, Adriano. **Rosângela Rennó**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002. Folder de exposição. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/volante%20pampulha%20port.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2008.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**: depoimento. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

RYMAN, Robert. **Grimes, White Magic**, 1986. *Apud* STORR, Robert. In: **Donnes Sencillos**. In: RYMAN, Robert. **Robert Ryman**. Madrid, 1993. Madrid: Reina Sofia Museo, 1993. Museo Centro de Arte Reina Sofia. Catálogo de exposição.

RYMAN, Robert. **Robert Ryman**. Madrid, 1993. Madrid: Reina Sofia Museo, 1993. Museo Centro de Arte Reina Sofia. Catálogo de exposição.

SALZSTEIN, Sônia. **À espreita, na superfície da linguagem**. São Paulo: ARS, 2007, v. 5, n. 9. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000100003>>. Acesso em: 04 set. 2011

SARMATZ, Leandro. **World Trade Center, Arte sob os escombros**. 171. ed. Revista Super Interessante. Editora Abril, dez 2001. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/world-trade-center-arte-escombros-442500.shtml>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

SCHARF, Aaron. **Suprematismo**. 1966, (pp.100-102). In: STANGOS, Nikos (Org.) **Conceitos da Arte Moderna**. tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006. 403 p

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2008. **Os escaninhos da memória**. Jornal da UNICAMP. Campinas, 7 a 13 de abril de 2008 – ANO XXII – Nº 391. Entrevista concedida a Álvaro Kassab. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2008/ju391pag5-6-7.html> Acesso em: 5 fev. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina**. In: **Temas em Psicologia: Dossiê Psicologia, Violência e o Debate entre Saberes**. 2009, vol. 17, nº2, pp.311-328. Disponível em: <<http://www.sbponline.org.br/revista2/vol17n2/PDF/v17n2a03.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças**. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34. 2005.

SELIGMANN-SIVA, Márcio. **A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora:** Sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In **Mímeses e expressão**. DUARTE, R. e FIGUEIREDO, V. (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. *apud* DANZIGER, Leila. **Tarefa infinita:** percursos entre história, memória e esquecimento. *Ipotesi - Juiz de Fora* - v.7 - n.2 - p. 61-77 - jul/dez - 2003. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/6-Tarefa-infinita-percursos.pdf>> Acesso em 29 fev. 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NETROVSKI, A & SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73 - 98.

SEMPRÚN, Jorge. **L' écriture ou la vie**, Paris: Gallimard, 1994. p. 23 SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NETROVSKI, A & SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73 - 98.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SOURIAU, Etienne. **Diccionario Akal de Estética**. Madrid: Akal, 1998.

STANGOS, Nikos (Org.) **Conceitos da Arte Moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

STORR, Robert. **Donnes Sencillos**. In: *RYMAN, Robert. Robert Ryman. Madrid, 1993*. Madrid: *Reina Sofia* Museo, 1993. Museo Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de exposição.

TODOROV, Tzvetan. **Le Abus de la mémoire**. Paris: Arléa, 1995. *apud* RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

VELASCO, Susana. **Imagens invisíveis:** Rosângela Rennó cria livro com fotos furtadas e devolvidas à Biblioteca Nacional. *Jornal O Globo*, 16/02/2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/02/15/rosangela-renno-cria-livro-com-fotos-furtadas-devolvidas-biblioteca-nacional-915867702.asp>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Haiti** In: **Tropicália 2**. São Paulo: Philips/Polygram, 1993. CD. Acompanha encarte.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras**: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Em Tese. Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, dez. 2002. Disponível em:

<http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2005/09-Maria-do-Carmo-Veneroso.pdf> Acesso em: 12 ago. 2011.

VIDLER, Anthony. **Pós-urbanismo**. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 13, p.454, nov. 1995 .*apud* *apud* DANZIGER, Leila. **Tarefa infinita**: percursos entre história, memória e esquecimento. *Ipotesi - Juiz de Fora* - v.7 - n.2 – p. 61-77 - jul/dez – 2003. Disponível em

<<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/6-Tarefa-infinita-percursos.pdf>> Acesso em: 29 fev. 2010.

VOLTAIRE; VILLARET, Claude (editor). **L'esprit de Monsieur de Voltaire...** Paris: Farmington Hills, Mich Thomson Gale, 2005.

WINTER , Jay. **A geração da memória**: reflexões sobre o boom da memória nos estudos contemporâneos de história.*apud* SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006. 403 p.

YERUSHALMI, Yosef Haym (1987, p.117 *apud* DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: Uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Do meio eletrônico:

9/11Memorial: Disponível em: <<http://www.911memorial.org/photo-albums/911-memorial-renderings>> Acesso em 28 Jun. 2011. <<http://www.911memorial.org/animations>> Acesso em 28 jun. 2011.

Arte Capital: Disponível em: <<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=75>> Acesso em: 3 nov. 2010.

Buena Memoria: Disponível em:

<<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/apariciones.html>> Acesso em: 12 jul. 2011

Centre Pompidou: Disponível em:

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski_en/ENS-boltanski_en.htm> Acesso em 3 jun. 2011.

Coleção Pirelli Masp de Fotografia: Disponível em:

<<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/163/obra/572>> Acesso em: 12 maio 2010.

Daniel Libeskind: Disponível em:

<<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/memory-foundations/>> Acesso em: 28 jun. 2011.

Folha Imagem (Folha de S. Paulo/ UOL): Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_carandiru_03.shtml>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_rebeliao2_04.shtml>) Acesso em: 17 set. 2010.

Fundação Serralves: Disponível em: <<http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=441>> Acesso em: 5 fev. 2010.

Hilal Sami Hilal: Disponível em:

<<http://www.hilalsamihilal.com.br/>> Acesso em: 19 abr. 2010.

Leila Danziger: Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/>> e

<<http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com>> Acesso em: 12 abr. 2010.

Midiamax News: Disponível em; <<http://www.midiamax.com/Brasil/noticias/757046-garotinha+nao+deu+mao+para+ultimo+presidente+ditadura+revela+razao+rebeldia.html>> Acesso em: 13 jun. 2011.

Monumenta: Disponível em:

<<http://archive.monumenta.com/2010/monumenta/oeuvres.html>> Acesso em: 2 jun. 2011.

Museu de Arte Moderna – MoMA, de Nova York: Disponível em:

<<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/gabrielorozco/>> Acesso em 3 maio 2011.

Revista Veja, edição 1689, 28 de fevereiro de 2001. Disponível em

<http://veja.abril.com.br/280201/p_026.html> Acesso em: 8 nov. 2010.

Rosângela Rennó: Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br>> Acesso em: 3 abr. 2010

Xu Bing: Disponível em: <<http://xubing.wordpress.com/>> Acesso em: 28 Jun. 2011.