

Arte, memória e arquivo em contextos extremos

Priscila A C Arantes¹

Resumo

Arte, memória e arquivo em contextos extremos investiga produções artísticas contemporâneas que incorporam a dimensão do arquivo e da memória em dois momentos históricos distintos do Brasil: a época da ditadura civil militar e os anos 2000. Ao longo do ensaio procuramos mostrar como a constituição da obra-arquivo tem forte relação com a história do contexto da arte brasileira e, também, como o desenvolvimento dessa produção pode ser entendida como uma espécie de dispositivo de novas *reescrituras* da história por parte dos artistas na contemporaneidade. Como estudo de caso realizamos uma leitura da mostra *Estado(s) de emergência*, apresentada pelo Paço das Artes em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2018.

Palavras –Chave: arte, memória, arquivo, ditadura civil-militar no Brasil

Art, Memory and Archive in Extreme Contexts investigates contemporary artistic productions which incorporate the dimension of archive and memory in two distinct moments of the country's history: the civil-military dictatorship and the 2000s. Throughout the essay we attempt to show how the constitution of the archive-work strongly relates to the history of the context of Brazilian art, and also how the development of this production can be understood as a kind of device for new “re-writings” of history by artists in contemporaneity. In 2018, as a case study, we performed a reading of the *Estado(s) de emergência* [State(s) of Emergency] exhibition, held by Paço das Artes in partnership with Oficina Cultural Oswald de Andrade.

Key Words: art, memory , archive, civil-military dictatorship in Brasil

¹ Priscila Almeida Cunha Arantes é professora do Departamento de Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora produtividade pesquisa CNPq.

Introdução

Na paisagem mítica da Grécia dois rios paralelos cruzavam os limites do mundo governado por Hades: *Letes*, o rio do esquecimento e *Mnemosyne*, o rio da recordação. Esse paralelismo não deixa de ser sintomático: memória e esquecimento caminham juntos de modo que um parece não existir sem o outro.

A história do esquecimento é digna de nota: se na Antiguidade a memória tinha o poder de vencer o esquecimento, no contexto atual estas dimensões parecem ter tomado caminhos mais complexos e extremos com a produção de *fake news* em um mundo cada vez mais robotizado com ideários de pós-verdade.

Acrescentaria à dialética entre memória e esquecimento, a amnésia, ou mais precisamente, o exercício de apagamento contínuo protagonizado pelos atuais detentores do poder no Brasil.

“Juíza proíbe governo de comemorar golpe de 1964”, é o título da matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* no dia 30 de março de 2019 em função das declarações do atual presidente da República de comemorar os 55 anos do golpe militar de 1964 no Brasil. Em sua decisão a magistrada afirmava que o direito à memória e à verdade se sobrepõe à suposta celebração com vistas à não repetição de violações aos direitos humanos no futuro.

Há um quadro de Klee, diz Benjamin (1993), que se intitula *Angelus Novus*:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. Tal deve ser o aspecto do anjo da história. 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 joga aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para despertar os mortos e reunir os vencidos, 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 dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. (Benjamin, 1993, p.226)

O anjo da história, O *Ángelus Novus*, vê acumular diante de seus olhos os escombros: a ruína sobre ruína, a catástrofe sobre catástrofe; a história dos vencedores. Neste cenário de destroços, cabe escrevermos o que Benjamin nomeia de *história a*

contrapelo; uma história que, contrariamente às narrativas oficiais e hegemônicas, incorporaria exatamente tudo aquilo que é deixado para trás.

Recentemente em sua função de comentarista cinematográfico o ‘ocupante da cadeira de presidente da República’, como sinaliza Wladimir Safatle em seu artigo publicado na Folha de S. Paulo em 22 de fevereiro de 2019, resolveu tecer críticas ao filme *Marighella* dirigido por Wagner Moura na mesma semana em que ele apresentava, sobre aplausos, o filme no Festival de Berlim.

Diz Safatle (2019):

Bolsonaro resolveu se dedicar à crítica cinematográfica porque talvez esteja a perceber que seu desejo de reescrever a história brasileira sob o ponto de vista dos torturadores, ocultadores de cadáveres e estupradores travestidos de funcionários do Estado não será fácil (sem paginação)²

Hobsbawn (1995), em seu livro “Era dos Extremos: o breve século XX”, considera que os acontecimentos políticos e sociais são parte da tessitura de nossas vidas; daquilo que forma nossas vidas tanto privadas quanto públicas. Ele observa que o dia 30 de janeiro de 1933, não é simplesmente a data em que Adolf Hitler tornou-se chanceler da Alemanha, mas também uma tarde de inverno em Berlim quando ele, um jovem de 15 anos, e sua irmã mais nova voltavam da escola para casa “e em algum ponto do trajeto viram a manchete. Ainda posso vê-la, como num sonho” (Hobsbawn 1995, p.14), escreveu o historiador.

Contextos Extremos, presente no título deste artigo, segue uma cronologia diversa daquela empreendida por Eric Hobsbawn e está especialmente atenta às discussões do campo da arte e da cultura no âmbito da América-Latina. Neste cenário de destroços, silêncios, rompimentos e traumas profundos, a arte parece ser ainda um lugar possível para interiorizar determinados conflitos reelaborando-os como experiência.

História da Arte e Arquivo

Sem pretender entrar em uma discussão sobre o significado da América Latina - entidade imprecisa, mas que ainda povoa o imaginário dos países hegemônicos com

² SAFATLE, W. Marighella. Folha de S.Paulo, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2019/02/marighella.shtml> . Acesso em 24/04/2020.

fantasias de paraísos selvagens e exóticos a partir de olhares estereotipados e elitistas- é interessante perceber como a alusão à sua cartografia é recorrente no campo das artes visuais.

Em seu artigo *Reescrevendo a História da Arte Latino Americana*, escrito por ocasião da 1 Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL em 1997, o curador Frederico Moraes chama a atenção para a necessidade de escrevermos a nossa história da arte a contrapelo. De acordo com a narrativa da história da arte hegemônica – linear, eurocêntrica e pretensamente universal - estaríamos fadados a ser eternamente uma cultura da repetição e da cópia, reprodutora de modelos vigentes, não nos cabendo inaugurar ou produzir estéticas próprias.³

Neste ensaio Moraes relembra a afirmação de Henry Kissinger, durante reunião de chanceleres realizada no Chile em 1969, de que “nada de importante pode vir do sul. A história nunca é feita no Sul”⁴. Mas antes mesmo do chanceler mostrar o seu desprezo por tudo que está fora do seu olhar estereotipado, Torres Garcia, artista uruguaio, já tinha invertido em 1935, a posição do mapa do Continente situando a América do Sul ao Norte. O mapa invertido de Torres Garcia, ou *El Norte Es El Sul* (1935), é uma imagem-manifesto de força singular. O gesto simbólico de Torres Garcia tantas vezes retomado por outros artistas - como pelo brasileiro Rubens Gerchman ou pelo artista chileno Alfred Jaar- provoca um deslocamento de forças incitando-nos exatamente a modificar nosso ponto de vista, criando olhares abertos a outras paisagens.

Este gesto aponta para uma tentativa de escrita da história da arte a contrapelo, a partir de acervos e arquivos locais, para além de um discurso da cópia e da repetição. Juntamente com este gesto poderíamos lembrar vários outros que incorporam este movimento de resistência e de resgate da memória da nossa história cultural: a

³ MORAES, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino americana. Heterogêneses., 1997. Disponível:<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>. Acesso em 24.02.2020

⁴ A afirmação de Henry Kissinger é mencionada por Frederico Moraes em seu ensaio Reescrevendo a história da arte latino americana. Podemos ainda encontrar tal referência no livro América Latina no século XX, de Olivier Dabéne.

*antropofagia*⁵ de Oswald de Andrade, a *estética da fome* de Glauber Rocha⁶ e a *tropicália* de Hélio Oiticica⁷, somente para citar alguns exemplos.

Arte Contemporânea e Arquivo nos anos 60

Nos anos 60 a discussão sobre a narrativa da história da arte ganhará novo impulso em função dos contextos sociais e políticos do país. No campo da arte e da cultura, o golpe de 64 endureceu a repressão por meio de uma forte censura às manifestações artísticas e culturais. Os efeitos no campo das artes plásticas foram imediatos, como é o caso da interdição da segunda da Bienal da Bahia em 1968. Diferente da primeira, a Bienal de 1968 enfatizava a produção artística baiana, entendendo que a discussão sobre os rumos estéticos “estrangeiros” deveria ser colocado em segundo plano. A Bienal era uma oportunidade de olhar para a produção nacional, contribuindo para a formação e a afirmação do circuito artístico no Norte e no Nordeste brasileiro.

Mesmo com a repressão, muitos artistas adotaram aquilo que Moraes nomeou de táticas de guerrilha, isto é, “o emprego de materiais e suportes precários e inusitados, a surpresa, o choque e a tensão permanente como formas de envolvimento do público em suas propostas estéticas, desenvolvidas quase sempre em espaços públicos”⁸

Dentro desta perspectiva podemos lembrar os trabalhos de Artur Barrio que, no final dos anos 60, executa ações no espaço público. A mais famosa *Situação* ocorreu em 1969. A idéia foi a de depositar em diferentes locais do espaço público trouxas com materiais orgânicos e inorgânicos como cimento, borracha, carne e tecidos. O cheiro de carne apodrecida e o aspecto do sangue, que manchava a superfície das trouxas, acabavam por gerar preocupações de ordem ideológica e política relacionadas ao momento por qual passava o país. Mas não somente. Colocavam em debate a própria deterioração do sistema de arte e a incorporação da idéia do tempo e do processo inerente ao fazer artístico.

⁵ O Manifesto antropofágico foi um manifesto literário escrito por Oswald de Andrade e publicado em maio de 1928.

⁶ Apresentada e publicada em 1965, *Uma estética da Fome* é uma tese-manifesto escrita por Glauber Rocha sobre o cinema dos países do terceiro mundo.

⁷ *Tropicália* foi uma obra de Hélio Oiticica apresentada em 1965 constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, num percurso que terminava em frente a um aparelho de televisão ligado. A obra acabaria dando nome a todo um movimento cultural, o **tropicalismo**, que abarcou diversas expressões artísticas, e que teve na música produzida naquela mesma época por Gilberto Gil e Caetano Veloso a sua expressão mais conhecida. Ela fez parte ainda do manifesto encabeçado por Oiticica, a chamado “*Nova Objetividade Brasileira*”.

⁸ MORAES, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino americana. *Heterogêneses*, 1997. Disponível: <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>. Acesso em 24.02.2020

Poderíamos lembrar, ainda, das *Inserções em circuitos ideológicos* empreendidas por Cildo Meireles. No projeto Coca-Cola, o artista retira temporariamente de circulação garrafas de Coca-Cola (1970), imprime nelas a expressão “Yankess, Go Home” e as devolve à circulação.

A obra de arte enquanto arquivo é consequência de um processo que surgiu por volta dos anos 60 quando uma série de artistas muitas vezes marginalizados do sistema oficial das artes, começaram a desenvolver projetos mais experimentais, questionando o fetiche do objeto de arte e o sistema das artes daquele contexto histórico. (Freire , 2006).

Paulo Brusky é um dos artistas brasileiros que explicitaram a relação entre arquivo, novos meios de circulação e as estratégias críticas contra o objeto de arte e o sistema das artes nos anos 60. O arquivo de Paulo Brusky reúne hoje mais de 70 mil itens (produções em arte postal, registros de performances, publicações coletivas, produções em fax arte) e pode ser visto como um testemunho das ricas trocas de informações entre artistas e da criação de um circuito de arte paralelo ao circuito oficial das galerias e museus na época. Hoje, este arquivo, é uma fonte inesgotável para a construção de novas narrativas sobre a arte conceitual no Brasil, fortemente marcada por questões políticas e diversa da matriz conceitual de vertente metalingüística empregada nos Estados Unidos.

O arquivo, assim concebido, opera numa estrutura distante das categorias convencionais da história da arte hegemônica, pois, pelo menos naquele momento - anos 60-70 - estava absolutamente fora do mercado. Exterior ao sistema de legitimação oficial, esses arquivos são potencialmente capazes, hoje, de reconfigurar o papel da crítica de arte e seus discursos e lugares. Os livros de artistas , as fotografias de ações e performances, os textos e manifestos, assim como a poesia experimental em suas mais variadas realizações, excluídos das coleções museológicas, sobrevivem, às vezes precariamente, nesses arquivos de artistas” (FREIRE, 2006, p. 13)

Dentro desta primeira perspectiva podemos entender a discussão sobre o arquivo artístico no Brasil menos como um mero espaço para depósito de documentos, mas como um espaço de trocas de idéias, de visões, de relações, de discurso, contrários às produções legitimadas na época.

Arte e arquivo hoje

Nos anos recentes uma série de artistas trabalha a partir de arquivos, documentos e testemunhos criando obras que dialogam com acontecimentos da história e colocam em debate os limites entre a ficção e a realidade. Artistas que trabalham com material de arquivo, que criam arquivos fictícios, que problematizam a questão do arquivamento, artistas que desenvolvem projetos a partir de uma modalidade arquivada, têm sido algumas das propostas que encontramos no campo da arte contemporânea.

Dentro do contexto atual não se trata, como nos anos 60 de criar circuitos alternativos dentro do sistema das artes, ou de possibilitar uma troca de informação entre artistas, mas muitas vezes de utilizar a estratégia do arquivamento ou o material de arquivo como poética intrínseca à produção da obra de arte. Neste sentido o arquivo passa a se tornar muitas vezes um *modus operandi* de parcela de muitas obras da atualidade.

Muitos destes artistas desenvolvem uma produção artística prospectiva e de incontestável natureza política e de resistência trazendo à superfície as memórias, os traumas e os processos conflituosos e violentos que marcaram nossa história.

Em *Vulgo* (19989-1999) Rosangela Rennó trabalhou com material de arquivo pertencente ao Museu Penitenciário de São Paulo. Para este projeto a artista escolheu doze imagens; todas elas representando redemoinhos de cabelo dos detentos.

Assim como a impressão digital, esses traços físicos são completamente únicos e servem, em sua origem, como identificação dos condenados e reconhecimento de possíveis fugitivos (...). Em nenhuma das imagens está visível o rosto do fotografado, a maioria focalizando apenas a nuca e o couro cabeludo dos modelos. A intervenção digital da artista se restringe (pelo menos aparentemente) a uma coloração vermelha clara acrescentada justamente no centro do redemoinho do couro cabeludo de cada indivíduo. As imagens resultantes do tratamento digital da artista são posteriormente ampliadas em grande formato (165 cm X 115 cm), ganhando uma dimensão monumental ao serem expostas no espaço expositivo (VELASCO *apud* ARANTES, 2014, 132)

Ao se apropriar destas imagens Rennó não somente esgarça os limites entre os discursos da arte e o jurídico, mas aponta para as estratégias de vigilância e controle da subjetividade exercidas pelo Estado no mundo contemporâneo. Revisitando antigos arquivos, é como se a artista remexesse em um ‘cemitério’ de imagens, trazendo a tona

fantasmas escondidos: novas possibilidades de leitura de um mesmo retrato, negligenciado pelo curso da história oficial.

Este foi o caso também do projeto *La no-História* (2011) da artista chilena Voluspa Jarpa que expõe arquivos dos últimos quarenta anos desclassificados pelo Serviço de Inteligência norte-americana, relativos ao Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Brasil). Os livros editados com estes documentos instalam um arquivo-biblioteca de uma história censurada, com textos rasurados e secretos: a não-história revelada.

Outro testemunho dos processos contínuos de apagamento da nossa história é o trabalho do artista equatoriano Coco Lasso, apresentado na mostra *Ex Machina: arquivo e identidade na América Latina*, no Itaú Cultural de São Paulo em 2016. A exposição foi composta por inúmeros projetos de artistas da América Latina que lidavam com arquivo e trabalhavam com temas que continuam a persistir: revoltas populares, criminalidade, escravidão, extermínio indígena e repressão. Em *La Huella Invertida*, (1820-1927) o curador Coco Lasso apresentou um conjunto de fotografias realizadas pelo seu bisavô José Domingo Laso que interferia em imagens apagando os índios das placas de impressão e colocando sobre elas outras imagens, dando uma falsa ideia de como era a população do Equador nos tempos da colonização.

Arte, arquivo e práticas curatoriais

Atualmente desenvolvo pesquisas curatoriais relacionadas à questão do arquivo e da memória, fruto de minha preocupação com a memória de uma instituição cultural, o Paço das Artes, que vive na iminência de seu apagamento institucional. *Livro-Acervo, MAPa, Arquivo Vivo, Para Além do Arquivo, Migrações*, individual do artista argentino Marcelo Brodsky, *Isso é Osso Disso*: individual da artista Lenora de Barros, *Diálogos entre os acervos do Mac_Usp e do Paço das Artes*, são projetos que, de alguma forma, esbarram na questão do arquivo e da memória no campo da arte.

Estado(s) de Emergência foi um destes projetos, desenvolvido em parceria com o curador Diego Mattos, e apresentado e realizado pelo Paço das Artes e a Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2018. Reunindo 16 artistas brasileiros, da Argentina e do Chile com produções desenvolvidas a partir dos anos 2000, a curadoria não somente acolheu projetos que dialogaram com o período da ditadura civil militar na América Latina, como

também pode oferecer um espaço de reflexão para discussões que são candentes dentro do contexto atual – tais como a violência, a censura e a violação dos direitos humanos.

A obra de abertura da exposição, *Retrato Oficial* (2017/2018), de Rafael Pagatini, partiu de arquivos de imagem fotográfica realizando um segundo arquivo imagético. Nesta obra o artista apresenta os retratos dos presidentes militares (64-85) a partir dos detalhes de suas bocas, fechadas e semiabertas, impressas por pregos de aço cravados na parede do espaço expositivo. O contraste entre as bocas e os pregos colocavam em cena a relação da suposta oficialidade do regime, representada pelo silêncio e o silenciamento do estado de excessão, e a força da construção civil, representada pela forma icônica do prego, elemento também que sugere violência.

No entender de Pagatini, o trabalho problematiza a construção do retrato fotográfico do presidente militar. A estratégia parte das fotografias produzidas pelo próprio governo de excessão reenquadrando e recontextualizando as imagens, para revelar, através de pequenos indícios, os discursos autoritários que as produziram. Assim, as bocas fechadas dos militares camuflados de políticos, formadas por mais de 11 mil pregos, apresentam o silenciamento repressivo e as alianças de poder marcadas pela violência.

A violência também se expressa na *Série Postcards From Brasil* (1999) do artista pernambucano Gilvan Barreto: uma espécie de atlas da violência nacional com imagens de paisagens que serviram de cenário para torturas, assassinatos e ocultação de cadáveres durante a ditadura civil militar no Brasil. Utilizando como fonte o recém-lançado relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), os postais tratam de casos emblemáticos ocorridos em todo o território nacional. Alguns destes pontos turísticos foram massivamente divulgados através da *EMBRATUR*, criada pela ditadura em 1966, com a função de melhorar a imagem do regime militar no exterior. Parte das imagens apresentadas neste projeto é resultado da apropriação de fotografias dos bancos de imagem da própria *EMBRATUR* entre outros órgãos oficiais de turismo. Cada recorte extraído dos postais representa pelo menos uma pessoa que foi morta em cada paisagem.

Repetir é o mote do vídeo *Repetições* de Clara Ianni (2017-2018), também apresentado na exposição. O trabalho documenta a tentativa de lembrar uma das primeiras peças realizadas contra o regime militar, *Arena Conta Zumbi*, por meio de um de seus atores, Izaias Almada. O vídeo gravado no prédio do Teatro de Arena registra o ator narrando, para a câmera, cenas das quais consegue se lembrar do espetáculo de 1965. Ele também lê os relatos da polícia sobre a peça ainda existentes. A repetição no vídeo

tem um duplo sentido, que é tanto o do ator lembrar e refazer suas próprias falas e gestos, quanto o sentido de repetição da história – no corpo, no texto escrito, no documento.

O título do vídeo, criado por Clara Ianni não poderia ser mais revelador para o momento atual do país. No campo das artes, o Brasil viu em 2017 diversas instituições de arte serem vítimas de ataques violentos, ecos de uma onda oportunista de conservadorismo que se espalhou em todo o mundo resultando, entre outras, no cancelamento e censura da exposição *Queermuseu* e em protestos ferozes contra a performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz no MAM de São Paulo.

Nestes contextos extremos, a produção artística tem muita a contribuir. Ao produzir provocações, rupturas, novas percepções, a arte parece nos despertar, afetando nossas sensibilidades.

Referências bibliográficas

ARANTES, Priscila. Reescrituras da Arte Contemporânea: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Ed.Sulinas, 2014.

----- Arte @ Mídia: perspectivas da estética digital. 1 ed. São Paulo, FAPESP/Editora Senac, 2005.

-----,. Arquivo Vivo. São Paulo: Paço das Artes , 2013.

BENJAMIN, Walter. . Magia e Técnica, Arte e Política. In: Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, vol.1, 6 Ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.

DERRIDA , Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2001.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org). Conceitualismos do Sul\Sur. São Paulo, Annablume. USP. MAC-AECID, 2009.

FOUCAULT, M. História da Sexualidade. A Vontade de Saber. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORAES, Frederico. Reescrevendo a História da Arte na América Latina.
<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>. Acesso
em 20.04.2020: