

<https://doi.org/10.26512/pl.v11i22.42242>

Artigo recebido em: 06/02/2022

Artigo aprovado em: 28/06/2022

Artigo publicado em: 19/09/2022

POLÍTICAS DO ESQUECIMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

OBLIVION POLICIES IN CONTEMPORARY BRAZILIAN ART

Rafaela Alves Fernandes¹

(rafa_a_fernandes@usp.br)

131

Resumo: Enquanto as práticas memoriais e os estudos da memória são acusados por seus excessos em determinados contextos nacionais, é preciso encontrar outros modelos teóricos para compreender a posição que o Brasil ocupa no âmbito das políticas da memória na contemporaneidade. A este respeito, partiremos de duas premissas básicas: se existem excessos e abusos no panorama brasileiro, estes dificilmente recaem sobre a memória, mas antes sobre o esquecimento; e, ao invés de uma política da memória, talvez o mais apropriado seja falar em termos de “políticas do esquecimento” para a análise dos silêncios socialmente fundados ou institucionalizados, assim como do abandono e encobrimento de certas narrativas. A hipótese é de que os “abusos do esquecimento” são tematizados nesse cenário hoje, principalmente, por artistas que buscam seguir os rastros do que foi apagado da história oficial, desarquivando memórias impedidas e esquecimentos convenientes ao estabelecimento de falsos consensos que não significam paz social e muito menos justiça.

Palavras-chave: Políticas do esquecimento. Abusos do esquecimento. Arquivo. Memórias desarquivadas. Arte contemporânea brasileira.

Abstract: While memorial practices and memory studies are accused for their excesses in certain national contexts, it is necessary to find other theoretical models to understand the position that Brazil occupies in the context of memory policies in contemporary times. In this regard, we will start from two basic premises: if there are excesses and abuses in the Brazilian panorama, these hardly fall on memory, but rather on forgetfulness; and, instead of memory policies, perhaps it is more appropriate to speak in terms of "oblivion policies" for the analysis of socially founded or institutionalized silences, as well as of the abandonment and concealment of certain narratives. The hypothesis is that the "abuses of forgetfulness" are thematized in this scenario today, mainly by artists who seek to follow the traces of what has been erased from official history, unearthing hidden memories and things that were conveniently forgotten for the establishment of false consensuses that do not mean either social peace nor justice.

Keywords: Oblivion policies. Abuses of forgetfulness. Files. Anarchived memories. Brazilian contemporary art.

¹ Mestranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação Filosofia da Universidade de São Paulo. Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes.

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2384427784852084>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6619-3667>.



INTRODUÇÃO

Muito se escreveu sobre certa saturação da memória, a respeito dos usos e abusos da cultura memorial envolvendo, sobretudo, a história da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto.² Tais críticas, em parte, decorrem dos discursos de memória que emergiram, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, a partir da década de 1960 a fim de elaborar os traumas históricos e encontrar outras formas de narratividade que incorporassem a voz dos sobreviventes e das testemunhas dessas catástrofes, numa notável guinada subjetiva.³ Mas antes, essa visada crítica incide sobre a constituição dessas memórias, cercadas de repetições compulsivas de imagens do passado, seletividades, apropriações e até mesmo certa “musealização” de lugares de memória, processos que convertem o passado num campo acirrado de disputas políticas e culturais em que o ato de lembrar nem sempre representa consciência histórica.

Contudo, se as práticas memoriais e os estudos da memória são acusados por seus excessos em determinados contextos nacionais, como se o *fin de siècle* fosse acometido por um mal análogo àquele que Nietzsche criticou um século antes,⁴ é preciso encontrar outros modelos teóricos para compreender a posição que o Brasil ocupa no âmbito das políticas da memória na contemporaneidade. A este respeito, partiremos de duas premissas básicas: se existem excessos e abusos no panorama brasileiro, estes dificilmente recaem sobre a memória, mas antes sobre o esquecimento; e portanto, ao invés de uma política da memória, talvez o mais apropriado seja falar em termos de “políticas do esquecimento” para a análise dos silêncios socialmente fundados ou institucionalizados, assim como do abandono e do encobrimento de certas narrativas. A expressão “abusos do esquecimento” é uma paráfrase do provocativo título do livro de Tzvetan Todorov, *Os abusos da memória*,⁵ em que o autor expõe as consequências do culto à memória no mundo moderno, entretanto, no contexto

² Cf. HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000; NORA, P. “Entre memória e história – a problemática dos lugares”. In: *Proj. História*, São Paulo (10), dez. 1993, pp. 7-28; ROBIN, R. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

³ A expressão “guinada subjetiva” é tomada emprestada de Beatriz Sarlo que a empregou para designar “a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente”. SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 18.

⁴ Nietzsche teceu severas críticas a uma dada concepção monumental da história, ou seja, ao historicismo em voga no final do século XIX, segundo ele, responsável pela petrificação da vida. A filosofia da história de Nietzsche é indissociável de sua concepção de ressentimento e à crítica que faz das religiões, que culmina num diagnóstico de completa decadência da sociedade europeia do período.

⁵ Cf. TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.



brasileiro esses abusos oscilam entre o “deixar esquecer” e o “fazer morrer”, já que existe uma estreita relação entre as histórias “esquecidas” e os sujeitos desaparecidos ou invisibilizados.

Paul Ricœur diferenciou as modalidades de esquecimento nas esferas pública e privada a partir de uma tipologia dos maus usos da memória, quais sejam: *mémoire empêchée* [memória impedida], correspondente ao recalque que a psicanálise freudiana intenta superar por meio do trabalho de memória, indissociável do trabalho de luto; *mémoire manipulée* [memória manipulada], que evidencia a dimensão discursiva da memória e, portanto, passível dos encobrimentos e das manipulações que a narratividade pressupõe; e, por último, *oubli commandé* [esquecimento obrigatório], referente ao esquecimento institucional, cuja maior expressão é a anistia que consiste em afirmar o passado como “não ocorrido” e forçar uma reconciliação emergencial entre cidadãos inimigos na esfera política.⁶ Essas três formas de esquecimento serão cruciais para a hipótese que desenvolveremos mais adiante sobre o esquecimento como uma força ativa no processo de escrita e legibilidade da história, particularmente, no contexto brasileiro.

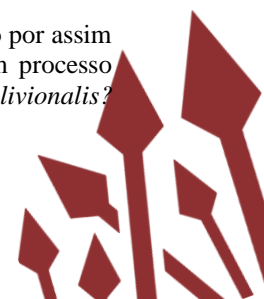
133

Ricœur faz ainda outra distinção que consideramos relevante. Numa abordagem cognitiva e pragmática da memória, ele convida o leitor a discriminar o *esquecimento por apagamento dos rastros*, que inclui os rastros escritos, psíquicos e cerebrais, existentes numa dialética entre presença, ausência e distância da re-presentação do passado; e o *esquecimento de reserva*, semelhante à virtualidade das imagens-lembranças em Bergson, que compreende lembranças armazenadas, aparentemente perdidas e que, no entanto, à luz da consciência podem ser reencontradas e reconhecidas. Nesse último modo é patente o caráter involuntário do esquecimento no domínio interior, pois, se por um lado a vontade atua em favor da rememoração, por outro, o mesmo não pode ser dito sobre o esquecimento, visto que quanto mais se deseja esquecer algo, mais esta lembrança retorna e repercute no presente.⁷

A noção de esquecimento por apagamento de rastros será bastante útil a seguir na compreensão das políticas de esquecimento que explicitaremos no contexto brasileiro. Esses “abusos do esquecimento” são contestados hoje, sobretudo, no trabalho de artistas que se debruçam sobre arquivos com vistas a resgatar memórias impedidas e esquecimentos que ao contrário de contribuírem com a justiça social, levam a repetições vertiginosas dos traumas

⁶ Cf. RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

⁷ Esta ideia é tomada emprestada de Umberto Eco, para quem a afasia e o esquecimento voluntário são por assim dizer impossíveis. Eco argumenta que a admissão de uma arte do esquecimento implicaria em um processo semiótico, “e é próprio de uma semiótica fazer presente algo ausente”. Cf.: ECO, Umberto. *An Ars Oblivionalis? Forget It!* In: *Modern Language Association*, Vol. 103, n. 3 (1988), pp. 254-261.



históricos passados. Cabe mais um esclarecimento, o interesse pelas obras aqui analisadas reside na intenção que expressam e no conteúdo que comunicam, cada artista em sua linguagem, mas também nos procedimentos empregados que, inclusive, chamam atenção por configurarem um misto de atitude historiográfica, impulso arquivístico e gesto arqueológico. Fazemos referência a artistas como: Bianca Turner, Clara Ianni, Jaime Lauriano, Leila Danziger, Mabe Bethônico, Rafael Pagatini, Rosana Paulino e Rosângela Rennó.

No entanto, antes de partirmos para a análise dos trabalhos, faremos uma breve exposição do que entendemos por “abusos do esquecimento” assim como de sua antítese, ou seja, a dimensão criativa e necessária do olvido para a própria manutenção da memória e do pensamento. Começamos, então, por algumas lembranças de elogio ao esquecimento.

1 ESQUECIMENTO: USOS E ABUSOS

Um dos mais interessantes estudos sobre o esquecimento, escrito por Harald Weinrich, atribui à arte de esquecer uma importância equivalente a da mnemotécnica antiga. Enquanto a arte da memória permitia ao orador armazenar um grande arsenal de informações e ordená-las de acordo com lugares (*loci*) e imagens (*imagines*) para, posteriormente, transmiti-las facilmente, a arte do esquecimento, de acordo com Weinrich, consiste em saber o que se pode esquecer sem prejuízos (WEINRICH, 2001, pp. 281-296). Numa sociedade em que adquirir e estocar informações já não representa um desafio, mas deveras um problema, a seleção e a cassação de arquivos tornam-se uma prática cada vez mais comum e aceitável. No entanto, junto a tal constatação alguns problemas se impõem. Afinal, quem decide o que deve ser descartado? Em que momento? Segundo quais critérios esta rejeição ocorre? Decerto, o século XX acumulou arquivos como nenhum outro período da história, mas todo esse volume de documentos é de fato relevante? Ou ainda, armazenar representa uma garantia de não esquecimento?

Cada sociedade cria mecanismos particulares para determinar o que merece ser lembrado e o que deve ser esquecido, seja por limites de espaço ou por que convém deixar viverem algumas imagens e outras não. Tais mecanismos de esquecimento consistem tanto na forma de apagamento de rastros como também em algo próximo à noção de esquecimento de reserva, descrita por Ricœur, segundo a qual, devido à impossibilidade de tudo lembrar, determinados fatos permanecem em estado de virtualidade, ainda assim



existentes, residuais. No plano da memória individual ocorre de maneira semelhante, uma vez que guardamos apenas aquilo que julgamos significativo, embora Freud e Bergson defendessem a tese do inesquecível, ou seja, de que nada se perde completamente. Na acepção freudiana, vale lembrar, o esquecimento é “presença tão somente ausente de si mesma, superfície obscurecida abrigando aquilo que estaria apenas reprimido” (LORAUX, 2017, p. 29).

135 Talvez, pela implícita homogeneidade e por certo viés totalizante, a noção de esquecimento coletivo pareça tão problemática como aquela de memória coletiva que Maurice Halbwachs desenvolveu na esfera dos estudos sociais.⁸ Embora a política de apagamento dos rastros históricos, e até mesmo de apagamento do próprio apagamento, tenha sido uma prática recorrente em regimes totalitários, dificilmente um acontecimento ocorre sem deixar qualquer vestígio, como atesta a profusão de testemunhos dos sobreviventes da Shoah. Yosef H. Yerushalmi dizia que “um povo ‘esquece’ quando a geração detentora do passado não o transmite à seguinte, ou quando esta última rejeita o que recebeu ou deixa de transmiti-lo por sua vez, o que dá no mesmo” (YERUSHALMI, 2017, pp. 15-16). No entanto, hoje temos outros problemas que se sobrepõem a estes, pois, quando os acontecimentos são transmitidos de forma vertiginosa ao passo que são recebidos por sentidos distraídos, o desafio não é tanto transmitir o passado, mas fazê-lo durar.

Nessa direção, pode-se dizer que socialmente lembramos e esquecemos em profundidades e ritmos distintos, com intermitências e variações de ênfase. Do ponto de vista do historiador da cultura, é muito mais fácil escrever a partir de memórias do que escrever uma história do esquecimento ou do que foi esquecido, a não ser que o esquecimento seja o próprio acontecimento sobre o qual se escreve. De modo geral, o esquecimento goza de pouco prestígio nos vários âmbitos da vida social, da academia ao senso comum, pois é visto como dano, displicência ou fraqueza contra a qual se deve lutar. Além, claro, de ser identificado com a morte, com a velhice e com certa dimensão involuntária do ser, noções pouco positivas

⁸ Segundo Halbwachs, a memória individual e a coletiva se interpenetram frequentemente, de modo que, quando necessitamos confirmar lembranças pessoais ou cobrir lacunas deixadas pelo tempo, são em nossos grupos sociais onde encontramos o devido apoio. Por outro lado, a memória coletiva é composta de múltiplas memórias individuais que mesmo divergindo em alguns aspectos, concordam no fundamental. A memória é para Halbwachs um contínuo processo de montagem e reconstrução que difere da história por não poder ser fixada objetivamente, a memória tem existência delimitada no espaço e no tempo, ou seja, ela dura enquanto o grupo social a vivencia e a compartilha segundo categorias e esquemas de percepção próprios. Associada à argumentação em torno das diferenças entre história e memória, encontramos na teoria da memória de Halbwachs, desenvolvida posteriormente por Pierre Nora, uma caracterização da memória como fenômeno espontâneo e essencialmente oral responsável por assegurar noções identitárias tidas como essenciais para a coesão e estabilidade social. Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.



no interior da sociedade dos bancos de dados e do mito da eterna novidade programável (HUYSSSEN, 2014, p. 155).

Nietzsche foi um dos poucos a exaltar os atributos do esquecimento em sua crítica à história monumental no final do século XIX. Na *II Consideração Intempestiva* ele não nega a dimensão histórica da existência humana e a sua importância na condução de ações, mas dirige sua crítica ao afastamento da história em relação à vida. Em outras palavras, o que Nietzsche condena é o excesso de história que além de não servir à vida, diz ele, a faz sucumbir. É interessante observar que em seus escritos a história figura como análoga à memória e ao passado, ao passo que o esquecimento se aproxima da vida feliz, leve e criativa. Numa passagem seminal desse mesmo texto, Nietzsche descreve a felicidade experimentada pelo animal que não conhece nem passado nem futuro, nem ressentimento nem esperança, mas tão somente o impulso do presente. Segundo o filósofo, o animal não sabe que o tempo existe e se viesse a percebê-lo logo o esqueceria. Nietzsche recusou a concepção da história como monumento, cuja contemplação do passado leva o sujeito à reificação da história e, conseqüentemente, à petrificação da própria vida.⁹ Em outros escritos,¹⁰ a crítica nietzschiana sobre tal concepção da história recai sobre a cultura, a moral, a tradição e sua gana de autoconservação, tudo aquilo que impede o vivente de dar vazão a sua força e potência.

136

Seguindo os rastros do pensamento nietzschiano, é inescapável a alusão ao personagem de Jorge Luis Borges, Funés, o memorioso, para quem esquecer é impossível. Para Paul Ricœur, uma memória assim é monstruosa e insuportável, ela imobiliza e impede até mesmo o exercício do pensamento, pois, como sublinha Borges: “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”. O conto de Borges traduz a defesa que Nietzsche fez do esquecimento, posto que, segundo ele, se é possível viver “quase sem qualquer lembrança, [...] é absolutamente impossível viver sem esquecimento” (NIETZSCHE, 2005, p. 73). A crítica intempestiva de Nietzsche toca no cerne das questões contemporâneas sobre as políticas da memória e do esquecimento, pois qualifica o excesso como nocivo e responsável por arrasar tanto a consciência histórica de uma época como o instante singular que nada requer além de si mesmo.

No entanto, distanciando-nos um pouco de Nietzsche, arriscamos dizer que se o excesso de memória imobiliza o ser e inviabiliza a vida, não é diferente com o esquecimento. Um sujeito que não se lembra de nada, nem do seu nome nem do endereço de sua casa, vive

⁹ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” [1874] In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 74-88.

¹⁰ Cf. Idem. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.



cada instante como numa eterna repetição do que já buscou fazer ou aprender, pois todo e qualquer processo de aprendizagem é também de *anamnese*. Alguém assim não conseguiria se comunicar por meio da linguagem, não reconheceria cores, sabores, sentimentos, o outro, a si mesmo e se tornaria incapaz das atividades mais banais e corriqueiras, como vemos em casos de doenças neurodegenerativas. Analogamente, na esfera pública, se a produção e a reprodução em série de passados neutralizam a memória e furtam dela seu potencial criativo e crítico, pode-se aferir que o esquecimento estrutural promove danos equivalentes, senão maiores.

Em outro contexto histórico e teórico, Andreas Huyssen explora as complexidades e os efeitos do esquecimento público e chega a defendê-lo em duas situações históricas específicas nas quais, segundo ele, o esquecimento “revelou-se constitutivo de um discurso politicamente desejável da memória” (HUYSSSEN, 2014, p. 160). São elas: as mortes causadas pela guerrilha armada no início da década de 1970 na Argentina, que precisaram ser encobertas no período pós-ditadura a favor de “um consenso nacional da memória em torno da figura vitimada dos desaparecidos” (HUYSSSEN, 2014, p. 160) e da lembrança do terrorismo de Estado empreendido; e a experiência traumática dos vários bombardeios nas principais cidades alemãs pelos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial, que precisou também ser esquecida para que o Holocausto fosse reconhecido como o mal radical sobre o qual o pós-guerra devia repudiar. Enfim, ao contrário de Ricœur, Huyssen considera o *oubli manipulé* aceitável ao sustentar a tese de que a seletividade da narrativa pode também beneficiar o processo de transição para regimes democráticos.

Não nos deteremos em examinar os pontos bastante convincentes do argumento de Huyssen, mas é evidente que esse esquecimento público é simplesmente inadmissível. Concordar com a utilidade do esquecimento de um fato durante dado período e para um determinado fim, implica, conseqüentemente, reconhecer que a utilidade e a verdade nem sempre caminham juntas. E se, em curto prazo, contribuem para o estabelecimento de consensos sociais desejáveis, podem em longo prazo ser igualmente úteis no embasamento de narrativas ardilosas e enviesadas que descontextualizam fatos e reconfiguram memórias, suprimindo de vez os conflitos em jogo, por exemplo. É preciso considerar, também, que a busca pelo passado por meio da rememoração é sempre um processo de representação e, portanto, possui certa dimensão estética e ética da qual não se pode escapar.

Desse modo, tanto o esquecimento estrutural a partir do qual uma determinada sociedade se organiza e se reproduz, como o esquecimento seletivo e



aparentemente justificável representam exemplos de mau uso do esquecimento. As políticas da memória e do esquecimento são, sobretudo, políticas do dissenso e do conflito, sendo que qualquer tentativa de apaziguamento no sentido de negar, silenciar ou apagar o passado contradiz a própria natureza da memória pública. Resta ainda recordar que o esquecimento não é meramente uma página em branco, uma não memória, mas um elemento ativo que é exercido, o que significa dizer que não apenas é manipulável, como dizia Ricœur, mas também que opera como agente de manipulação que conduz as subjetividades na direção da repetição compulsiva do passado, sem que sequer a repetição seja percebida como tal.

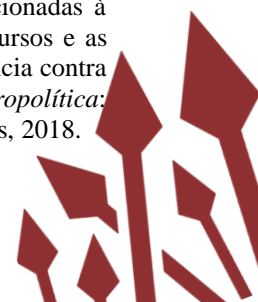
Na sociedade brasileira, os abusos do esquecimento favorecem historicamente os donos do poder. Qualquer tentativa de rememoração de violações passadas recebe a pecha de ressentimento e revanchismo gratuitos, não permitindo, assim, que os traumas sejam devidamente elaborados e o presente revisto. A este respeito, a psicanalista Maria Rita Kehl faz um exame preciso:

O expediente corriqueiro – por má-fé ou mal-entendido? – de chamar de “ressentidos” aqueles que não desistiram de lutar por seus direitos e pela reparação das injustiças sofridas não passa de uma forma de desqualificar a luta política em nome de uma paz social imposta de cima para baixo. Nossa tradicional cordialidade, no sentido que Sérgio Buarque de Hollanda tomou emprestado de Ribeiro Couto, obscurece a luta de classes e desvirtua a gravidade dos conflitos desde o período colonial (KEHL, 2010, p. 121).

138

Ao discutir os abusos do esquecimento na sociedade brasileira a partir de obras de artistas contemporâneos busca-se, antes de tudo, compreender que nem todas as memórias são extraviadas, mas especificamente aquelas associadas à violência do passado colonial e escravagista, ao genocídio dos povos indígenas, ao racismo estrutural e à necropolítica instaurada pelo Estado,¹¹ em suma, a um passado que parece não ter antecedentes e visa o futuro a cada instante. Esse esquecimento é produzido, tal qual a invisibilidade de determinados grupos, sobretudo, através do apagamento de suas memórias e da denegação ou desautorização de suas narrativas.

¹¹ O conceito de necropolítica, introduzido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, abrange uma leitura crítica de noções herdadas do discurso filosófico da modernidade - como política, soberania e sujeito -, e apresenta os limites das noções de biopoder e de biopolítica, de Foucault, associadas a dois outros conceitos: o estado de exceção e o estado de sítio. Articulando noções caras ao pensamento ocidental com questões relacionadas à escravidão, ao processo de descolonização e à negritude, Mbembe nos ajuda a compreender os discursos e as relações de inimizade instauradas pelo Estado e suas estruturas de poder que legitimam o uso da violência contra grupos considerados “matáveis”, em prol da segurança da maioria. Cf. MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.



Por outro lado, não faltam memoriais e monumentos erigidos em homenagem a figuras representativas da empresa colonial, escravista e da última ditadura civil-militar (1964-1985), constructos de mitos nacionais, imagens encobridoras da história que insistem em se fazer presentes, povoando as cidades e colonizando imaginários políticos. Os algozes precisam ser nomeados, as cartografias do poder expostas, os negacionismos condenados e os mitos demolidos. Com tais tarefas no horizonte, os artistas sobre os quais trataremos a seguir não cultuam a memória na forma de imagens substitutivas àquelas, antes concordam com Benjamin quando diz que “o caráter destrutivo não idealiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. Para começar, no mínimo por um instante: o espaço vazio [...]. Com certeza haverá alguém que precise dele sem ocupá-lo” (BENJAMIN, 1995, p. 236).

2 ENTRE-ARQUIVOS

139

É possível enquadrar tal produção artística na esteira de Marcel Duchamp em *La Boîte-en-valise* (1936-41), uma caixa dobrável e portátil contendo fotografias, documentos e fac-símiles; de Joseph Beuys com sua escultura conceitual *Auschwitz-Demonstration* (1956-64), uma coleção de objetos e materiais de toda sorte reunidos numa vitrine que leva o espectador a uma experiência hermenêutica indecifrável; e, de modo mais geral, dos conceitualismos que emergiram no panorama artístico a partir dos anos 1970, inclusive no Brasil. Seguramente, há uma relação de continuidade entre estas experiências artísticas com arquivos e aquelas dos anos 1990 para cá. Entretanto, a linha que as conecta representa também um limiar, não um limite, mas um “registro de movimento, registro de ultrapassagem, de ‘passagens’, justamente, de transições” (BENJAMIN, 1995, p. 236).



Figura 1: Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1936-41.





Figura 2: Joseph Beuys, *Auschwitz-Demonstration*, 1956-1964.

140

Embora a autoridade arcôntica esteja, inequivocamente, inscrita nas obras que discutiremos a seguir, os artistas parecem jogar com ela, desconfiarem do estatuto que foi atribuído aos arquivos que eles escolheram ou foram escolhidos para mobilizar. Desse modo, o suposto valor documental e a atestação de qualquer verdade histórica são continuamente colocados em questão. Tais artistas confrontam o nosso tempo aos fragmentos do passado, e, se assim procedem, não o fazem por fetiche pela desconstrução, mas porque na maioria dos casos só restam fragmentos ou borrões para serem mostrados.

Não é diferente no caso do trabalho de artistas como Jaime Lauriano e Rosana Paulino. Em *São Paulo imperial: escravidão, cativos, monumentos e apagamentos históricos* (2017), desenho feito em pomba branca (giz utilizado em rituais de umbanda) e lápis demográfico sobre algodão preto, Lauriano reconfigura a cartografia do centro da cidade de São Paulo identificando os lugares de esquecimento ligados à escravidão e à violência colonial na região. O artista apresenta lugares de suplício como o pelourinho e o Largo da Forca, chegando ao Cemitério dos Aflitos (também denominado Cemitério dos Enforcados), todos espaços apagados da paisagem e da memória dos passantes, e os coloca lado a lado de lugares reconhecíveis ainda hoje, como o Largo da Memória e o Largo do Carmo. O processo criativo do artista situa-se entre o ofício do historiador que consulta arquivos e o do arqueólogo que escava, pois sabe que “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” e que “a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas”



(BENJAMIN, 1995, p. 239). Achille Mbembe também descreve as dificuldades implicadas na tarefa de instaurar um arquivo no tocante à história vivida pelos negros, visto sua estrutura ser necessariamente fragmentária e lacunar:

Um arquivo é, sabemo-lo, indispensável para restituir os Negros à sua história, mas é uma tarefa especialmente complicada. Na realidade, tudo que os Negros viveram como história não tem forçosamente de ter deixado vestígios; e, nos lugares onde foram produzidos, esses vestígios não foram preservados. Assim, impõe-se saber: na ausência de vestígios e de fontes com fatos historiográficos, como se escreve a história? Rapidamente começou a criar-se a ideia de que a escrita da história dos Negros só pode ser feita com base em fragmentos, convocados para relatar uma experiência em si mesma fragmentada, a de um povo pontilhado, lutando para se definir não como um compósito absurdo, mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis em toda a modernidade (MBEMBE, 2014, pp. 59-60).

141



Figura 3: Jaime Lauriano, *São Paulo imperial: escravidão, cativeiros, monumentos e apagamentos históricos*, 2017.

Derrida chega a tecer considerações em torno das semelhanças e diferenças entre o arquivo e a arqueologia: “Eles serão sempre próximos um do outro, semelhantes, mal discerníveis em sua co-implicação e, contudo, radicalmente incompatíveis, *heterogêneos*, isto é, *diferentes quanto à origem, divorciados quanto ao arkhé*” (DERRIDA, 2001, p. 120). Nesse ponto, Derrida afasta-se do discurso freudiano, que está vinculado à busca das origens e de uma irrefutável verdade material para as marcas e os traços psíquicos. E sustenta: “a estrutura do arquivo é *spectral*. Ela o é *a priori*: nem presente nem ausente ‘em carne e osso’, nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a um outro cujo olhar não saberia ser cruzado, não menos que [...] o fantasma do pai de Hamlet”



(DERRIDA, 2001, p. 110). Georges Didi-Huberman apresenta outra visão sobre a arqueologia, muito mais próxima do que Derrida entende por arquivo:

[...] Isso significa pelo menos duas coisas. Primeiro, que a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis. Depois, que a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente. Eis por que a arte da memória, diz Benjamin, é uma arte “épica e rapsódica” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 67).

142 À maneira de Didi-Huberman, quando Jaime Lauriano traz à luz uma cartografia do mal, sua pretensão não é “fazer emergir tudo” que foi apagado do nosso passado colonial e escravista, isso porque as “verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas”, diz Benjamin (BENJAMIN, 1995, p. 239). Ainda segundo Walter Benjamin não se trata de ir à busca das origens, mas “de fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente” (BENJAMIN, 1995, p. 240). O artista guarda o saber de que os arquivos que revolve e o solo que escava falam da nossa violência fundacional a partir do que não mostram, pois o apagamento é o próprio vestígio invisível e espectral dessa memória impedida, para utilizar o termo de Ricœur.

É a memória de um percurso que o artista faz emergir, percurso este que o remete a outras tantas trajetórias e destinos. O que vemos nas cartografias de Lauriano são camadas de violência e de exploração que, embora nem sempre tenham deixado marcas no espaço urbano, não cessam de se fazerem visíveis na sociabilidade brasileira. Afinal, seria um engano pensar que a preocupação da empresa colonial se restringe ao domínio territorial, quando o mais importante é fazê-la durar nas subjetividades e nos corpos colonizados. A lógica colonial encontra vias de sobrevivência na subsunção de epistemologias e modos de vida ao cânone hegemônico que organizam a partilha do sensível e do inteligível. Não é por acaso que as estratégias para a manutenção das relações de colonialidade passam pela construção da diferença e da racialização, além da difusão de estereótipos associados a uma dada “origem” e “identidade”, enquanto o centro global se autodescreve como neutro e flexível, ou, em outras



palavras, internacional, como uma roupa que cabe em todos os corpos. Segundo o próprio artista,¹² suas obras são como uma regurgitação do passado colonial e ditatorial que sobrevive no presente, atualizado na forma de linchamentos públicos e de “brinquedos que furam moletons”.¹³ Outra questão relevante que o trabalho de Lauriano coloca é em que medida a escrita da história e, igualmente, da história da arte no Brasil pode ser entendida como parte dessa sucessão de violências, visto que o esquecimento via apagamento da memória configuraria violência equivalente ao ato de fazer calar através de instrumentos de tortura ou de censura.

Outra artista que inscreve no território do visível as cicatrizes que o passado deixou abertas é Rosana Paulino. Seus arquivos são diversos: álbuns pessoais de família, fotografias tiradas para fins pretensamente científicos no século XIX, imagens extraídas de livros de viajantes e de exploradores, mechas de cabelos femininos, e, obviamente, suas próprias memórias afetivas. As obras de Paulino restituem o legado fundamental dos povos africanos na dita cultura brasileira, que tem como genealogia a exploração e a escravização, mas como marca, a luta e a resistência dos afrodescendentes até os nossos dias. Paulino, frequentemente, se apropria de iconografias que serviam para justificar cientificamente a existência da escravidão e que por sua vez reafirmavam a política de anonimato e de invisibilidade de mulheres e homens escravizados, para então expor a violação sobre estes corpos e o processo pelo qual o mito da democracia racial foi instaurado no Brasil sob o signo da exclusão, da desigualdade, da discriminação e do racismo estrutural.

Em *Parede da memória* (1994-2005), a artista paulista recupera fotografias de seus antepassados e as imprime em patuás (amuletos associados ao candomblé e à cultura africana), cuidadosamente costurados em linhas amarelas ou azuis, que são postos simetricamente lado a lado sobre a parede. Os retratos desbotados, sem nome ou qualquer referência de quem são ou foram aquelas pessoas, sugerem o apagamento de histórias de vidas singulares enclausuradas ao âmbito doméstico, além do mais, a repetição de alguns rostos compõe uma espécie de jogo da memória que nos convida a fitar cada olhar demoradamente. Os patuás são bolsas almofadadas cuja tradição é guardar algo que deve ser protegido. Com efeito, não se engana o espectador que os perscruta com esta ideia, pois eles exigem lembrarmos-nos do nosso próprio esquecimento. Esquecimento que é da ordem da vergonha, de uma culpa irredimível, ou seja, do recalque do sangue que tingiu o oceano atlântico de

¹² Entrevista concedida pelo artista para o 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSrrdXqTOIU>. Acesso em: 23/09/2020.

¹³ Fazemos referência à obra de Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, 2018.



vermelho e que não cessa de cobrir os asfaltos das cidades brasileiras. Esquecimento convertido em naturalização e tolerância diante das violências que vitimam as populações negras, de modo que a aparente leveza dos patuás de Paulino contrasta com o peso de silêncios socialmente compartilhados.



Figura 4: Rosana Paulino, *Parede da memória*, 1994-2005.

Vimos até aqui de que maneira a figura do artista arquivista se confunde com a do arqueólogo e do historiador. Gostaríamos de destacar ainda outra figuração do artista que coleta, coleciona, armazena e se apropria de arquivos. Refirimo-nos ao artista trapeiro, numa alusão imediata à metáfora baudelairiana que remete ao poeta e foi reaproveitada por Walter Benjamin décadas depois. “Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o *cafarnaum* da escória” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 81). Esse gosto pelo insignificante, pelo baixo, por tudo aquilo que foi rejeitado, mas que teima em sobreviver, manifesta-se no trabalho de artistas que passam “dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos”, pois sabem que somente através dos “detalhes ínfimos da vida ordinária” é possível “identificar sintomas de uma época”, isto é, “explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de vestígios” (RANCIÈRE, 2009, p. 49).



Enquanto uma das dimensões do trabalho de Rosana Paulino é reconfigurar o campo do visível e, por extensão, do invisível, Rosângela Rennó se interessa por reunir signos dispersos, que perderam a capacidade de indiciar algo, conjurando o passado residual em cada imagem e documento. Num país em que o controle sobre os arquivos se realiza na forma do abandono e do ostracismo de depósitos fechados, cabe questionar a viabilidade de interpretá-los através das categorias de esquecimento de que nos fala Paul Ricœur, quais sejam, a *mémoire empêchée* [memória impedida], a *mémoire manipulée* [memória manipulada] e o *oubli commandé* [esquecimento obrigatório]. Embora se possa admitir que os conceitos desenvolvidos por Ricœur possuam certas limitações enquanto instrumentos de análise satisfatórios para explicar os fenômenos do esquecimento público, é preciso considerar que o discurso do desprezo e da incúria é demasiadamente conveniente para justificar as políticas de esquecimento que operam no interior das políticas públicas de preservação e se prolongam no descaso socialmente partilhado em relação ao passado no Brasil. Talvez fosse o caso de pensar em termos de memórias impedidas porque manipuladas através de esquecimentos deliberados (e institucionais) que visam anular o passado e nos lançar a um eterno presente, sem passado nem futuro.

145

Rosângela Rennó entendeu desde cedo que seu processo criativo não consistia necessariamente na produção de novas imagens. Afinal, para que produzir mais arquivos quando não se olhou suficientemente para os que foram armazenados ou abandonados, isto é, destinados ao esquecimento? Nesse sentido, sua investigação aproxima-se, em certa medida, da noção de pós-produção elaborada por Nicolas Bourriaud, segundo a qual o artista reprograma as obras e os documentos do passado e reconhece “não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar” (BOURRIAUD, 2009, p. 10), apresentando-nos contraimagens, e a arte, por sua vez, representando uma espécie de contrapoder. No caso de Rennó, as apropriações têm fontes diversas: álbuns de família, fotografias, vídeos e outros documentos adquiridos em mercados de pulgas, feiras de artigos de segunda mão, arquivos privados e públicos ou até mesmo imagens e fragmentos de histórias extraídas de jornais, como em *Arquivo Universal*, um arquivo criado a partir de 1992 por ela e em permanente construção. De acordo com Rosângela Rennó, “o artista contemporâneo está habilitado e autorizado a discutir, manifestar-se sobre, abrir caminhos em, e circular por territórios não necessariamente artísticos, e isso engloba também o institucional” (RENNÓ, 1998, p. 18).



146 Nas séries intituladas *Vulgo* (1998) e *Cicatriz* (1996), a artista se apropriou de um conjunto de negativos em vidro do vasto arquivo do Museu Penitenciário Paulista que se encontrava em precário estado de conservação e sequer dispunha de um sistema de arquivamento das imagens que permitissem a consulta. A primeira série consiste em registros de cabeças masculinas, cujo número de identificação sobre a testa de cada um deles, assim como a padronização no enquadramento fotográfico e na postura submissa dos corpos indicam tratar-se de internos do sistema prisional. Com exceção de quatro que foram enquadrados frontalmente, todos os outros aparecem de costas. O foco do olhar do fotógrafo foram os redemoinhos nas cabeças dos prisioneiros, realçados pela artista através de uma pigmentação em tons rosados e avermelhados – como que para conferir carnalidade às figuras –, que contrasta, por sua vez, com o preto e branco dos originais. Estas imagens foram ampliadas para uma escala bastante superior à dimensão humana, de modo a solicitar do espectador um olhar acurado aos pontos e linhas dos redemoinhos que conservam algo de inapreensível, como o *punctum* barthesiano cuja definição, aliás, é bastante apropriada para descrever a experiência do observador que mira tais imagens, “pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)”.¹⁴

Nada se sabe sobre os homens fotografados, o fotógrafo, os objetivos precisos dos registros ou a data em que eles foram feitos. Tudo parece reservado ao esquecimento. Afora o sujeito indiferente que leva uma vida dita normal, sem direito à fama ou à piedade, não há indivíduo mais anônimo na sociedade que aquele em situação de cárcere. É como se existisse no interior do anonimato uma escala com diferentes graus de apagamento social. Quanto mais anônimo, mais invisibilizado e, portanto, esquecível. Como que para transgredir esta equação ou para simplesmente inscrever na própria pele as marcas que a trajetória individual de cada um produziu, na série *Cicatriz* veem-se detalhes de corpos tatuados, emblemas que traduzem afetos, memórias, identidades. A artista frequentemente expõe estas imagens junto com fragmentos de histórias retiradas de seu *Arquivo Universal*, não exatamente relacionadas ao sistema prisional, mas que nos convocam a imaginar possíveis histórias de vidas outras através do cruzamento entre texto e imagem. Como diria Jacques Derrida,¹⁵ Rennó efetua um

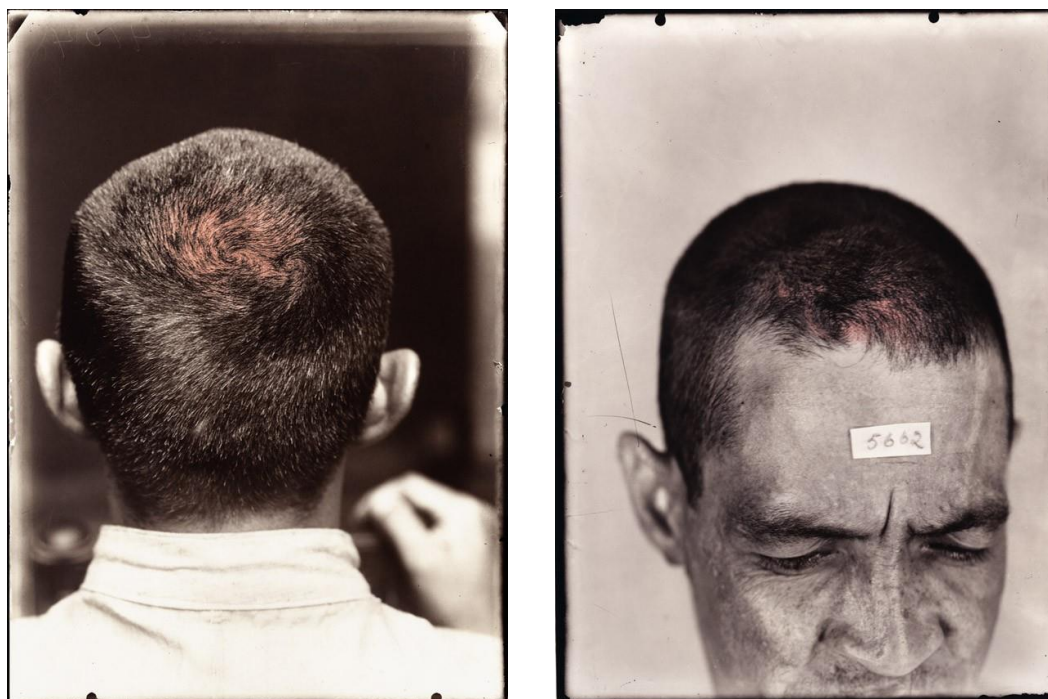
¹⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara – Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

¹⁵ “É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação. Por consignação não entendemos



trabalho de consignação, isto é, de reunião de signos, que tem início na coleta e na seleção dos arquivos remanescentes, continua através das intervenções nas imagens e textos – ora para obliterar a visibilidade/legibilidade, ora para acrescentar outras camadas de conotação –, e que se abre indefinidamente a outras consignações por parte do espectador.

147

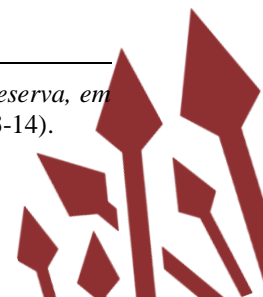


Figuras 5 e 6: Rosângela Rennó, fotografias da série *Vulgo*, 1998.



Figuras 7 e 8: Rosângela Rennó, fotografias da série *Cicatriz*, 1996.

apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo os signos”. (DERRIDA, J. 2001, pp. 13-14).



O esquecimento depositado sobre os arquivos que Rennó manipula é da ordem de um apagamento que não se pode considerar imponderável ou natural, como o esquecimento de reserva descrito por Ricœur. O mesmo pode ser dito sobre os arquivos que a artista vasculha e até mesmo suas próprias intenções, ambos não são neutros. É importante ressaltar que o esquecimento por apagamento de rastros, no caso de rastros documentais, nem sempre se realiza na forma de destruição material, mas também do simples desprezo, de um querer-esquecer não empenhado suficientemente ao ponto de se tornar uma memória impedida. Entretanto, as obras que examinaremos brevemente a seguir problematizam contundentemente os exemplos de mau uso da memória, segundo Paul Ricœur. Refiro-me a obras de Leila Danziger, Rafael Pagatini, Clara Ianni, Mabe Bethônico e Bianca Turner.

As memórias em torno da última ditadura militar no Brasil (1964-1985) foram socialmente sepultadas durante o processo de redemocratização e jazem assim para muitos até hoje, exceto para as vítimas e seus familiares, que empreenderam longas jornadas de busca pela verdade e pela justiça, e também para os insones negacionistas que se esforçam no sentido de manipular a dimensão narrativa da história, que, por sua vez, não se confunde com a sua dimensão factual. Em 1979, com a concessão da anistia ampla, geral e irrestrita, os agentes da ditadura que perpetraram graves violações aos direitos humanos, como tortura, prisão ilegal, homicídios e desaparecimentos forçados, acabaram sendo também beneficiados. Contrariamente ao que se supõe, esta medida intolerável não decorre de uma interpretação equivocada da lei, mas antes do pacto conciliatório que fundou a nossa experiência democrática atual, o que inclui a impunidade dos torturadores e um regime de continuidades sustentado pela amnésia histórica, mesmo num Estado dito de direitos. Não à toa, a palavra anistia (do grego *amnēstía*) preserva certa familiaridade com a noção de *anamnesis* (reminiscência), e incontestavelmente com a de amnésia.

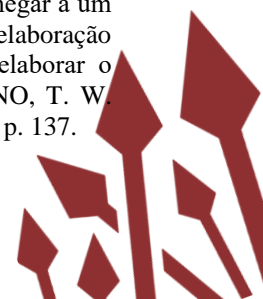
Diferentemente do ocorrido em outros países sul-americanos que também vivenciaram ditaduras sangrentas no mesmo período, como a Argentina, o Chile, o Uruguai e o Peru, onde as leis de anistia foram invalidadas e os crimes cometidos pelo Estado investigados, processados e punidos. No Brasil, experimentamos um caso exemplar de esquecimento obrigatório, para tomar emprestada a noção de Ricœur, em que além da interdição à elaboração do luto através do estabelecimento de um espaço propício à escuta de testemunhos com efeitos jurídicos, exigiu-se a interdição da recordação alegando-se que o passado importunaria a jovem e frágil democracia instaurada. Embora a defesa do cidadão constitua um dos princípios fundamentais do Estado democrático e de direito,

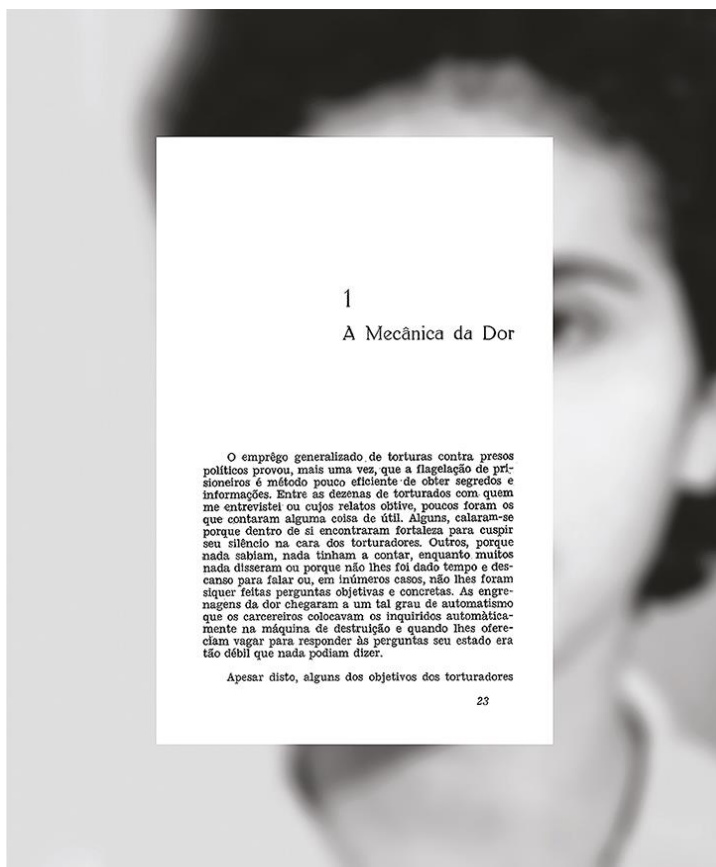


parece ter havido uma inversão ao se priorizar a defesa do Estado em detrimento dos cidadãos. Além de tudo, o acesso aos arquivos do período permanece restrito sob a justificativa de defesa da soberania nacional, sendo que a Comissão Nacional da Verdade, concluída em 2014 com ínfimo engajamento da sociedade no debate, pouco conseguiu avançar no sentido de enfrentar tais ambiguidades e construir uma relação franca com o passado. Desse modo, as memórias da ditadura militar no Brasil transformaram-se em memórias impedidas que em nada contribuem à tarefa de elaboração e esclarecimento, nos termos adornianos,¹⁶ contra o ressentimento e a repetição compulsiva do passado.

A tarefa de elaboração do passado é levada a cabo por artistas que entrecruzam rastros de vítimas da ditadura com outras contemporâneas a nós, sugerindo que a história talvez seja constituída mais por continuidades do que por rupturas. Para Leila Danziger, “Aproximá-los das vítimas da ditadura é uma tentativa de materializar nosso tempo emperrado, que permite a sobrevivência de instituições e métodos de controle que atuaram no período ditatorial e que continuam modelando o Brasil contemporâneo” (DANZIGER, 2018, p. 239). Em *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]*, ela associa páginas de livros censurados durante o regime ditatorial a fotografias de vítimas da violência de Estado de ontem e hoje sem que os rostos sejam revelados. Para a artista, não interessa “dar continuidade à reprodução traumática dos rostos” (DANZIGER, 2018, p. 239), uma vez que tal gesto significaria a repetição e a representação justamente daquilo que se busca reelaborar. Na mesma série, ela reúne os livros censurados que adquirira em sebos e os dispõe na parede dependurados por um prego, num flagrante ato de violência contra eles, entretanto, não maior que aquele de outrora que consistiu no impedimento da livre circulação do conhecimento e das ideias, ou seja, no silêncio forçado.

¹⁶ O célebre texto de Adorno *O que significa elaborar o passado* faz alusão a um problema que o autor já havia identificado num aforismo de *Minima Moralia*, onde se lê: “A desgraça não sobrevém como extinção radical do passado, mas quando o historicamente condenado é arrastado como morto, neutralizado, impotente e denegrado de modo indigno”. Segundo ele, no momento da reconstrução da Alemanha e da instauração de um modelo capitalista aparentemente promissor na República Federal (RFA), convinha dar por encerrado o passado e lançar as lembranças do horror nazista no rio do esquecimento, junto às cinzas dos corpos dizimados. Desse modo, os vestígios da solução final cumpririam o destino desejado por seus próprios algozes, isto é, o apagamento do apagamento. A expressão *Aufarbeitung*, utilizada por Adorno, pode significar “processar”, “lidar”, “chegar a um acordo com o passado” ou “retomar o passado”, em poucas palavras, o termo refere-se à necessária elaboração histórica do passado reprimido no plano social. Cf. ADORNO, Theodor. W. “O que significa elaborar o passado”. In: ADORNO, T. W. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995; ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Coleção Arte e Comunicação, vol. 77. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 137.





150

Figura 9: Leila Danziger, Da série *Perigosos, subversivos, sediciosos* [Cadernos do povo brasileiro], 2017.

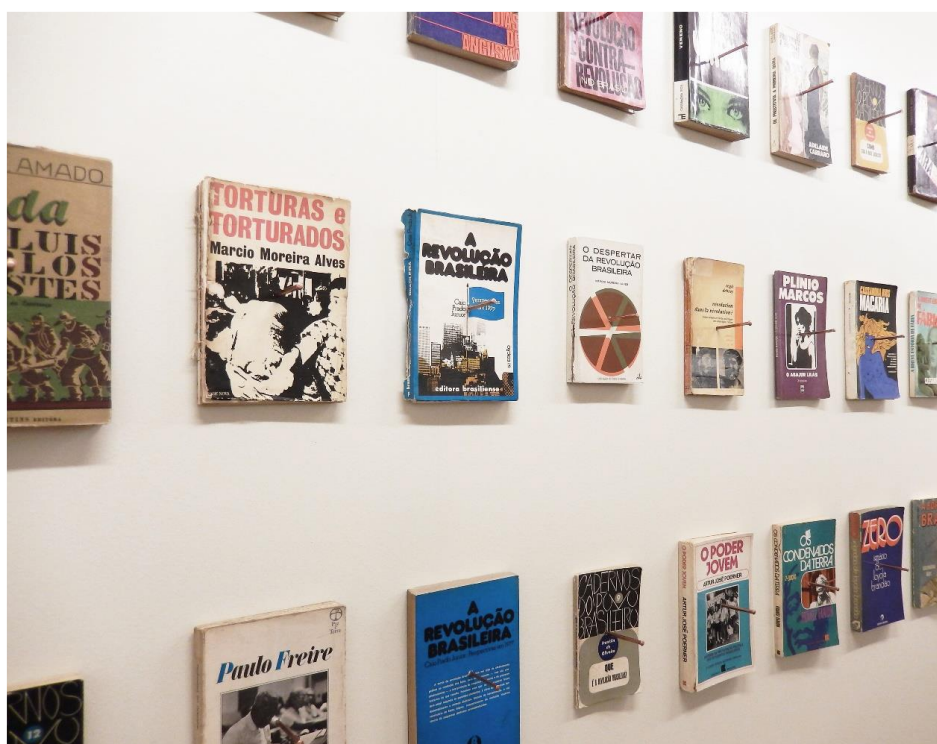


Figura 10: Leila Danziger, Da série *Perigosos, subversivos, sediciosos* [Cadernos do povo brasileiro], 2017.



Se para Leila Danzinger, justificadamente, não convém expor os rostos das vítimas, para Rafael Pagatini importa desarquivar a ditadura militar brasileira e, literalmente, imprimir nos arquivos mortos da história as faces daqueles que a perpetraram. É justamente o que ele faz na obra *Bandeirantes* (2018) quando imprime em caixas de arquivo de papelão figuras do cenário político e empresarial da ditadura, como o presidente da época, Ernesto Geisel, e seu sucessor, João Figueiredo, instantâneos tirados durante o evento de inauguração da Rodovia dos Bandeirantes em 1978. A obra associa a experiência autoritária recente no país com o imaginário colonizador dos Bandeirantes – sertanistas responsáveis pela escravização e extermínio de milhares de indígenas e quilombos durante o período colonial –, cuja imagem foi reconstruída no final do século XIX sob o signo do desbravamento e da coragem. Aliás, valores bastante exaltados também pelos militares que assaltaram o poder instaurando um Estado ilegal através de manobras espúrias de aparente legalidade (SAFATLE, 2010, pp. 237-252). Na obra *Retrato Oficial* (2017), Pagatini descortina a falsa legitimidade do regime por meio do enfoque nas bocas e nas golas dos trajes dos militares em seus retratos oficiais. Entretanto, nenhum dos presidentes veste uniforme militar, provavelmente porque a farda reforçaria a percepção do regime como um período de exceção em que o autoritarismo silencia vozes e matava opositores. Para ressaltar esse aspecto, o artista imprimiu as imagens em pregos de aço fincados na parede do espaço expositivo.

151

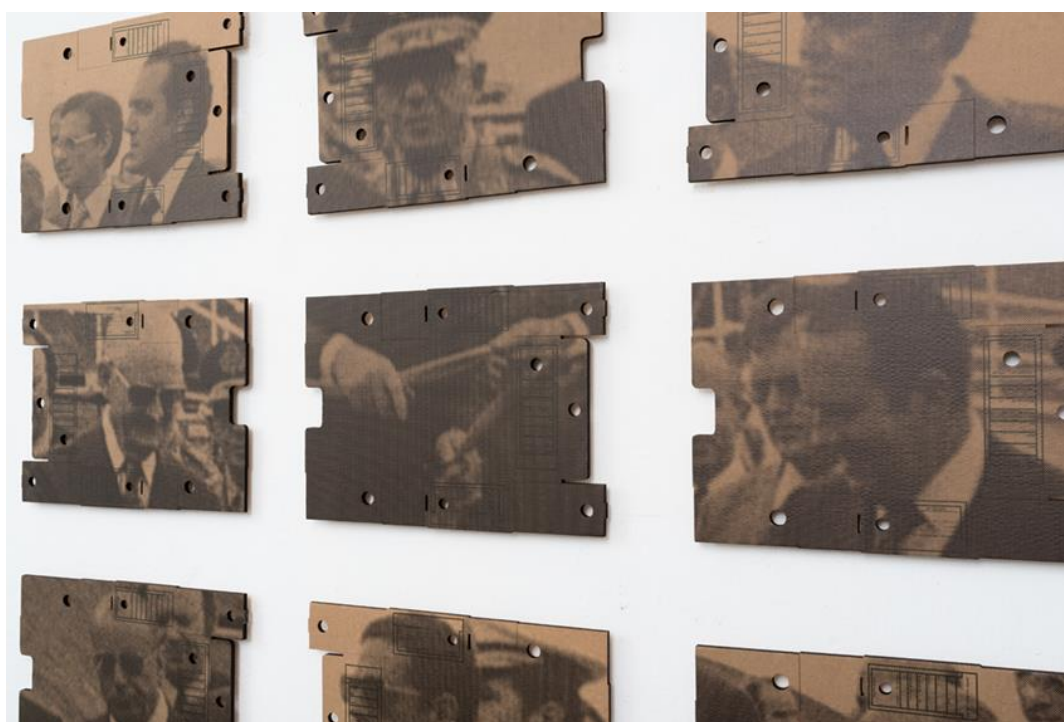


Figura 11: Rafael Pagatini, *Bandeirantes*, 2018.





Figura 12: Rafael Pagatini, *Retrato Oficial*, 2017.

152

Outro aspecto importante sobre o período que é comumente ignorado concerne ao regime de recíproca cumplicidade entre setores empresariais e o governo militar, cooperação esta que transformou o estado de exceção brasileiro em uma ditadura civil-empresarial-militar. Esta discussão aparece nas obras de Clara Ianni e Mabe Bethônico, respectivamente, *Detalhes Observados* (2017) e *Elite Mineral* (2019). Na primeira, Ianni confronta uma propaganda da Volkswagen da década de 1960 a documentos encontrados no Arquivo do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) que consistiam em relatórios detalhados contendo informações sobre os operários. Os relatórios eram redigidos por funcionários de segurança da empresa, responsáveis por espionar e reportar as informações coletadas aos agentes da ditadura. Por sua vez, na obra de Bethônico, dando continuidade a sua pesquisa sobre a história da mineração no país e os danos causados pela atividade extrativista, sempre a partir de documentos, é ressaltado o papel desempenhado pela indústria de mineração através de sua influência e de interesses políticos durante a ditadura. *Elite Mineral* é, enfim, constituída de aulas gravadas sobre o assunto, de uma instalação com documentos do período, esquemas e anotações da artista, ou seja, a obra se vale de procedimentos declaradamente didáticos para explicitar uma relação que de fato não adentra os conteúdos escolares oficiais.





Figura 13: Clara Ianni, *Detalhes Observados*, 2017.

153



Figura 14: Mabe Bethônico, *Elite Mineral*, 2019.

Tomando a cidade como um imenso arquivo com configurações topológicas de poder e de esquecimento próprias, Bianca Turner também faz uso de uma linguagem direta quando, por exemplo, fixa adesivos com a palavra “torturador” em placas de

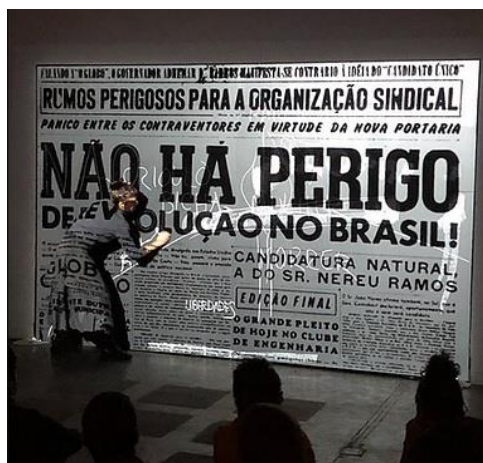


ruas de São Paulo que prestam homenagem a agentes da ditadura, uma ação que lembra os escrachos realizados na Argentina e no Uruguai, em que grupos populares realizam denúncias no espaço público contra pessoas acusadas de violação aos direitos humanos. Já na performance *Rastreando* (2016), Turner recupera manchetes de jornais publicados em 1964 e os projeta num quadro negro no qual escreve com giz branco procurando registrar os traços esquecidos do passado que se atualizam no presente através de suas projeções. Entrecruzamento de tempos, de imagens e memórias. A artista segue os rastros do passado para entender o presente e o que encontra é um emaranhado de traços sobrepostos, entrelaçados e, sobretudo, encobertos que dificultam a legibilidade dos fatos a que se referem.

154



Figura 15: Bianca Turner, *cidade-corpo*, 2017.



Figuras 16 e 17: Bianca Turner, *rastreando*, 2016.



3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caso dos artistas que revolvem arquivos da ditadura e criam suas obras a partir daí, é interessante observar que nem todos que citamos vivenciaram o período, ou seja, alguns nasceram após ou durante a redemocratização. No campo da literatura comparada há um termo para designar esta transmissão de memórias não vivenciadas, rastros transgeracionais de traumas, ou mais especificamente, memórias de segunda geração constituídas através de uma profunda relação afetiva com os fatos narrados, na maioria das vezes, por familiares; refiro-me à noção de “pós-memória” proposta por Marianne Hirsch.¹⁷ Beatriz Sarlo é uma das que contesta esta divisão entre a memória dos que viveram determinada experiência e aquela dos que são seus herdeiros, visto que para ela toda memória é, por assim dizer, pós-memória, passado reencontrado no presente, sempre perpassado por ele e sujeito a mediações de toda sorte. Talvez porque seja impossível lembrar o não vivido, os artistas acima referidos recorrem a arquivos, a rastros documentais, reconhecendo as múltiplas camadas de representação envolvidas em tal procedimento.

155

Outra explicação, que por sua vez não exclui a primeira, é que estes artistas não falam do passado superado, mas de um tempo que ainda não terminou e se prolonga no presente, seja porque práticas institucionais autoritárias permanecem entre nós, seja porque o esquecimento público gera um tipo de violência sem trauma que se produz e reproduz sem deixar rastros (SAFATLE, 2010, p. 240). O produto mais comum é a banalização e a naturalização das violências sofridas. Desse modo, é um equívoco pensar o esquecimento como um traço passivo da sociabilidade brasileira, quando é ele que faz prevalecer determinadas narrativas da história, assim como faz parecer que os excessos atualmente cometidos não têm relação com fatos do passado ou com atores políticos que continuam no poder. Pode-se dizer, portanto, que os abusos do esquecimento são uma contrapartida igualmente patológica aos abusos da memória, pois geram a repetição compulsiva de passados traumáticos na esfera pública sem serem inscritos na subjetividade de cada sujeito.

Esquecimentos por apagamentos de rastros, por imposições, encobrimentos, impedimentos e manipulações. São muitos os esquecimentos a serem desarquivados. Mas, como vimos, são muitos também os gestos neste sentido no atual panorama artístico brasileiro, desarquivamentos que produzem arquivos a serem, eventualmente, desarquivados no futuro, seja pela pesquisa artística ou acadêmica. Como dizia Jacques Derrida,

¹⁷ Cf. HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*. *Poetics Today*, n. 29 (2008), pp. 103-128.



todo arquivo é “um penhor do futuro”, uma garantia de que algo sobreviverá mesmo quando a finitude radical se impuser, afinal, o desejo de arquivo parte desta inflexão, bem como o chamado mal de arquivo (DERRIDA, 2001, p. 32). Não é exagero conjecturar que um dos fatores cruciais por inscrever a arte no território da política nas últimas décadas seja, justamente, a tarefa obstinada de desarquivar memórias do mal. Lembrar o nosso esquecimento fundamental por meio de processos nos quais o próprio conceito de arquivo está sempre em aberto, pois, como afirma Derrida:

[...] a questão do arquivo não é, repetimos uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos *já* sobre o tema do *passado*, um *conceito arquivável de arquivo*. 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, pp. 50-51).



REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. “O que significa elaborar o passado”. In ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Coleção Arte e Comunicação, vol. 77. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEIGUELMAN, G. Impulso de história. *Revista Select*, vol. 07, n. 40, pp. 178-191, set-nov. 2018. Disponível em: <<https://www.select.art.br/edicao/select-no-40/>>. Acesso em: 23 set. 2020.
- BEIGUELMAN, G. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet, 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. O caráter destrutivo. In: BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. T. Filho [et al.]. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, W. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. T. Filho [et al.]. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, W. *A modernidade – obras escolhidas*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, J. L. *Funés, o memorioso*. Trad. Marco Antonio Franciotti. In: BORGES, J. L. *Ficções*. 7ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1997, p. 109-117.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- DANZIGER, L. Perigosos, subversivos, sediciosos. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.236-244, jan. 2018. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.1032>.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). *Levantes*. Trad. Jorge Bastos [et al.]. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017a.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017b.
- ECO, U. An Ars Oblivionalis? Forget It!. *Modern Language Association*, vol. 103, n. 3, pp. 254-261, 1988. DOI: <https://doi.org/10.2307/462374>
- FONTES FILHO, O. Uma imagem de denúncia, uma arte de reivindicação: Algumas interrogações em torno de Ama de Leite (2005), de Rosana Paulino. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n. 26, pp. 343-365, 2020.
- FOSTER, H. An archival impulse. *October*, vol. 110, pp. 3-22, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3397555>>. Acesso em: 23 set. 2020.
- FREUD, S. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 249-284.



- FREUD, S. Lembranças encobridoras. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 285-306.
- GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GUASCH, A. M. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista Valise*, Porto Alegre, vol. 3, n. 5, ano 3, pp. 237-264, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41368>>. Acesso em: 23 set. 2020.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HERKENHOFF, P. Rennó ou a beleza e o açúcar. In: RENNÓ, R. *Rosângela Rennó*. Edusp: São Paulo, 1997.
- HIRSCH, M. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, n. 29, vol. 1, pp. 103-128, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- KEHL, M. R. Tortura e sintoma social. In: TELES, E., SAFATLE, V. (Orgs.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MELENDI, Maria Angélica. *Arquivos do mal – mal de arquivo*. *Revista Studium*, n. 11, 2002. DOI: <https://doi.org/10.20396/studium.v0i11.11742>.
- NIETZSCHE, F. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre História*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.
- NIETZSCHE, F. Da utilidade e desvantagem da história para a vida [1874]. In: NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 74-88.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, vol. 10, pp. 7-28, jul/dez, 1993.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *Figuras da história*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- RENNÓ, R. Cicatriz. Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. In: GOIFMAN, Kiko. *Valetes em slow motion – a morte do tempo na prisão: imagens e textos*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- RICÉUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROBIN, R. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- SAFATLE, V. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: TELES, E., SAFATLE, V. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, pp. 237-252.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, M. Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. A. (Orgs.), *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009, pp. 541-556.



SCHWARCZ, L.; GOMES, F. dos S. (Orgs.) *Dicionário da escravidão e liberdade – 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELES, E., SAFATLE, V. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YERUSHALMI, Y. H., LORAUX, N. [et al.]. *Usos do esquecimento: conferências proferidas no colóquio de Royaumont*. Trad. Eduardo A. Rodrigues, Renata C. B de Barros. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

