

Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000

Art, memory and archive in extreme contexts: from AI-5 to the 2000s

Art, memoire et archive en contextes extremes: de l'AI-5 aux anes 2000

Priscila Almeida Cunha Arantes

PUC / SP

E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0500-0849

RESUMO:

Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000 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 entendido 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.

Palavras-chave: Arte. Memória. Arquivo. Ditadura civil-militar no Brasil.

ABSTRACT:

Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000 [Art, Memory and Archive in Extreme Contexts: from AI-5 to the 2000s] 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

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

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 Brazil.

RÉSUMÉ:

Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000 [Art, mémoire et archive en contextes extrêmes: de l'AI-5 aux années 2000] recherche des productions artistiques contemporaines qui incorporent la dimension de l'archive et de la mémoire à deux moments différents du pays: la dictature civile et militaire et les années 2000. Nous essayons tout au long de cette étude de démontrer comment la constitution de l'oeuvre-archive a des forts liens avec l'histoire du contexte de l'art brésilien et tout comme le développement de cette production peut être compris comme un certain dispositif de nouvelles « réécritures » de l'Histoire parmi les artistes dans la contemporanéité. Nous avons réalisé en 2018, comme une étude de cas, une lecture de l'exposition *Estado(s) de emergência*, [État(s) d'Emergence] présentée au *Paço das Artes* avec la participation de l'*Oficina Culturas Oswald de Andrade*.

Mots-clés: Art. Mémoire. Archive. Dictature militaire brésilien.

Recebido em: 27/06/2020
Aprovado em: 06/04/2021

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 essas 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 pelas elites econômicas e pelos atuais detentores do poder político no Brasil; especialmente o Governo Federal.

“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 (FABRINI, 2019), em função das declarações do atual presidente da República, Jair Bolsonaro, 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 a não repetição de violações aos direitos humanos no futuro.

Recentemente, em sua função de comentarista cinematográfico, o “ocupante da cadeira de presidente da República” resolveu criticar o filme *Marighella* na mesma semana em que o cineasta e diretor Wagner Moura apresentava, sob aplausos, a obra no Festival de Berlim. Vladimir Safatle, em seu artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, em fevereiro de 2019, comenta o episódio:

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 (SAFATLE, 2019).

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 trajetórias, daquilo que forma nossas vidas tanto privadas quanto públicas:

Para qualquer pessoa de minha idade que tenha vivido o Breve Século XX ou a maior parte dele, isso é também, inevitavelmente uma empresa autobiográfica. Trata-se de comentar, ampliar (e corrigir) nossas próprias memórias. E falamos como homens e mulheres de determinado tempo e lugar, envolvidos de diversas maneiras em sua história como atores de seus dramas – por mais insignificantes que sejam nossos papéis – como observadores de nossa época e, igualmente, como pessoas cujas opiniões sobre o século foram formadas pelo que viemos a considerar acontecimentos cruciais (HOBBSAWN, 1995, p. 13).

Contextos extremos, presente no título deste artigo, discute um momento da história diverso daquele empreendido pelo historiador Eric Hobsbawn, com foco especialmente no contexto da ditadura civil-militar no Brasil. A escolha desse período foi motivada por um duplo interesse: o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), que, em 2018, completou 50 anos, e a história da minha geração, nascida e marcada pelos sombrios anos de ditadura militar.

O AI-5 “legalizou” as ações mais duras, arbitrárias e violentas promovidas pelo Estado de exceção, deixando marcas indelévels na cultura política e social brasileira. Mesmo com o fim desses atos institucionais, no início da abertura política “lenta e gradual”, seus instrumentos de violência permaneceram escamoteados em práticas escusas de poder orquestradas pelo Estado e pelos atores sociais privilegiados economicamente (ARANTES; MATOS, 2019).

O olhar para o contexto histórico da ditadura civil-militar no Brasil, bem como para suas reverberações na atualidade, é realizado através da lente da produção artística. Ou seja, procuraremos, ao longo deste artigo, refletir sobre este momento a partir da obra de artistas que têm trabalhado com processos narrativos e com a dimensão reflexiva da história. Pensadas como formas de resistência ao colapso e apagamento da memória e como forças antagônicas aos discursos narrativos e hegemônicos, a criação artística parece ser um campo fértil e potente para interiorizar determinados conflitos, reelaborando-os como experiência.

Dentro desta perspectiva dividimos o presente artigo em três partes principais. Na primeira, “História da arte e arquivo como metáfora”, procuramos discutir a relação entre arte, arquivo e história da arte utilizando como ponto de partida as produções artísticas brasileiras desenvolvidas na época da ditadura. Na segunda, “Arte contemporânea e arquivo como reescritura”, apresentamos produções de artistas dos anos de 2000 que trabalham com material de arquivo, no sentido de propor novos olhares, *reescrituras*, de contextos históricos “extremos” de nosso país. Na terceira e última parte, “Arquivo, memória e estados de emergência”, discutimos a exposição *Estado(s) de emergência*, apresentada pelo Paço das Artes em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade no ano do cinquentenário do AI-5 (2018).

1 História da arte e arquivo como metáfora

Em seu artigo “Reescrevendo a história da arte latino-americana”, o curador Frederico Morais chama atenção para a necessidade de escrevermos a nossa história da arte a contrapelo.¹ 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.

Nesse artigo, Frederico Morais 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”.² 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 pelos brasileiros Rubens Gerchman e Anna Bella Geiger, ou pelo artista chileno Alfred Jaar –, provoca um deslocamento de forças, incitando-nos a modificar nosso ponto de vista, criando olhares abertos a outras paisagens.

Esses gestos empreendidos por Torres Garcia, Rubens Gerchman, Anna Bella Geiger, Alfred Jaar, dentre outros artistas apontam 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 esse gesto, poderíamos lembrar vários outros que incorporam esse movimento de resistência

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

e de resgate da memória de nossa história cultural: a *antropofagia*,³ de Oswald de Andrade, a *estética da fome*, de Glauber Rocha⁴ e a *tropicália*, de Hélio Oiticica,⁵ somente para citar alguns exemplos.

Nos anos de 1960, o debate sobre a narrativa da história da arte ganha 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” e internacionais deveriam ser colocados 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 Frederico Morais denominou de “táticas de guerrilha”,⁶ 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” (MORAIS, 1997).

Pode-se dizer que uma parcela da produção artística brasileira no período da ditadura refletiu não só o inconformismo com o regime autoritário, como também as mudanças do campo da arte pelas quais o mundo passava na época. Se durante os anos de 1950 havia um otimismo da arte brasileira em relação ao desenvolvimento do país, nos anos de 1960, a palavra de ordem era romper com todos os padrões do “sistema”. O campo das artes plásticas encarnou esse ideal de ruptura e transgressão. Era preciso criticar o regime autoritário e buscar novos modos de produção artística e de ocupação dos circuitos de exposição das obras, indo além dos limites impostos pelas galerias e museus.

Dentro desta perspectiva, podemos lembrar os trabalhos de Artur Barrio, que, no final dos anos 1960, executava ações no espaço público. A mais famosa *Situação* ocorreu em 1969. A ideia 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

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

política relacionadas ao momento pelo qual passava o país. Mas não somente, colocavam em debate a própria deterioração do sistema da arte e a incorporação da ideia do tempo e do processo inerente ao fazer artístico.

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

A preocupação em trabalhar com circuitos alternativos, levando a produção artística mais próxima do público, fez parte de várias iniciativas, como é o caso do *happening* das Bandeiras, realizado em 1968, na Praça General Osório, no Rio de Janeiro. O evento contou com obras de Nelson Leirner, Flávio Mota, Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Marcelo Nietsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Petrina Checcacci e Cláudio Tozzi. Entre as bandeiras realizadas para a ocasião, e penduradas em varais ou em árvores, estava a “seja marginal / seja herói”, de Hélio Oiticica, assim como “Alta tensão”, de Anna Maria Maiolino, com uma caveira branca no centro de uma espécie de alvo para exercícios de tiro.

A obra de arte enquanto arquivo nasce exatamente dentro desse contexto, quando uma série de artistas começa a desenvolver projetos mais experimentais, questionando o fetiche do objeto de arte e o sistema das artes daquele contexto histórico. Essas práticas, advindas muitas vezes da arte conceitual – ou melhor, do conceitualismo, para falar de maneira mais precisa – circulavam geralmente fora do circuito oficial das artes e podem ser hoje encontradas em arquivos de artistas.

A arte conceitual e os arquivos mantêm laços estreitos. A negação da arte objetual e a utilização de materiais precários, efêmeros e não convencionais, a ênfase nos processos do fazer artístico, bem como a preocupação de trabalhar com circuitos alternativos, fizeram com que a documentação fosse uma questão fundamental para a sobrevivência desses tipos de projetos:

O caráter documental de grande parte dessa produção deu lugar a muitos arquivos de artistas [...]. Advém daí uma dialética interessante entre museu, biblioteca e casa, domínios públicos em espaços privados, onde reside parcela significativa da memória artística contemporânea (FREIRE, 2006, p. 73).

O arquivo, assim concebido, opera em uma estrutura diversa das categorias convencionais da história da arte hegemônica, pois, pelo menos naquele momento – anos de 1960-1970 –, estava absolutamente fora do mercado. Exterior ao sistema de legitimação oficial, esses arquivos são potencialmente capazes, hoje, de reconfigurar o papel da crítica e da história da arte, seus discursos e lugares.

Dentre os vários exemplos que poderíamos citar, gostaria de fazer alusão ao arquivo do artista Paulo Bruscky, que reúne mais de 70 mil itens e é constituído por uma série de produções reunidas desde os anos de 1960, tais como arte postal, registros de performances, publicações coletivas, fax arte, entre outras produções. Dentro deste contexto, os arquivos de artistas podem ser vistos menos como espaços físicos para a armazenagem de documentos e obras, mas como testemunhos, que revelam, mesmo que por fragmentos, o movimento de resistência – estética e política – dos artistas daquele período histórico:

podemos entender arquivo como uma metáfora e observar seu alcance mais amplo e fecundo no domínio da arte contemporânea [...] advém daí um conceito de arquivo, obviamente diferente do sentido comum de um espaço físico para a armazenagem de documentos e obras. O arquivo é [...] um dispositivo que não conserva coisas mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de idéia (FREIRE, 2006, p. 73).

2 Arte contemporânea e arquivo como reescritura

Criado na sua maioria por organizações estatais e instituições, assim como por grupos e indivíduos, o arquivo, dentro de uma visão tradicional, constitui um sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais quanto visuais, organizados para um determinado fim. Dentro deste contexto, ele é visto usualmente como um depositário de documentos, fixo e localizável, fonte “factual” de uma suposta história a ser contada.

É exatamente essa suposta neutralidade e “imutabilidade” do arquivo, essa ideia de que ele representa *mimeticamente* um acontecimento do passado, que é colocada em xeque por uma série de pensadores da atualidade.

Para Michel Foucault (2008) é principalmente a partir da revisão da função dos documentos e dos arquivos que a mutação nos paradigmas da história se torna possível. O arquivo, dentro dessa perspectiva, seria uma noção abstrata do conjunto de regras de um sistema discursivo, e não a noção corrente, cuja matéria resume-se aos escritos que documentam ou testemunham o passado.

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida (2005) propõe o alargamento do conceito de arquivo, resgatando princípios de *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault. Derrida realiza, à luz da psicanálise, uma interpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da história, pela qual enuncia uma concepção original, ou melhor, originária primordial. O *mal de arquivo* aponta exatamente para seu inverso: o arquivo é sempre lacunar e sintomático, descontínuo e perpassado pelo esquecimento de uma pretensa “originalidade” primeira.

Importante sinalizar que a leitura de Derrida sobre o conceito de arquivo se inscreve inteiramente na atualidade, em um contexto histórico marcado pelas múltiplas desconstruções da história e dos “arquivos sobre o mal” (os arquivos da ditadura, por exemplo). A problemática do arquivo, neste sentido, não é uma questão qualquer, mas uma questão essencial na medida em que a tradição e a história se constituem sobre o arquivo, com o arquivo, ou pelo menos pelo que entendemos por arquivo. Portanto, empreender a leitura crítica do arquivo e propor sua desconstrução implica articular uma nova interpretação do passado e da tradição e uma leitura diversa da concepção de história.

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 e 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 de 1960, de criar circuitos alternativos dentro do sistema das artes, ou de possibilitar uma troca de informação entre artistas, mas de utilizar a estratégia do arquivamento ou o material de arquivo como um dispositivo para se pensar as narrativas históricas. Ou seja, diferentemente dos anos de 1960, em que o arquivo ou a obra-arquivo

pode ser entendida como uma metáfora do sistema das artes do período, no contexto atual, podemos entender a obra-arquivo como um dispositivo de *reescritura* da história que ilumina momentos históricos silenciados ou apagados pela história oficial.

Segundo o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1995), existem desigualdades presentes em todas as etapas de produção de uma narrativa. Esse descompasso se encontra tanto a partir da criação de fontes e arquivos, elementos que constituem operações de seleção e exclusão de informação, como na produção da escrita histórica, processo sujeito a interpretações, interesses pessoais, institucionais e jogos de poder. A partir dessas desigualdades, das vozes contempladas e dos silêncios produzidos, forma-se a memória social e coletiva. Por esse motivo, para o autor, a história deve ser reflexiva, não preocupada em encontrar verdades absolutas e estanques, mas em reconhecer a multiplicidade de suas narrativas.

Muitos dos artistas da cena contemporânea, como veremos adiante, 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 a história do Brasil. São artistas que, através de imagens de arquivos, textos, vídeos, reescrevem a história, ou, como diria Walter Benjamin (1993), escovam a história a contrapelo.

Este é o caso, por exemplo, do projeto *Vulgo* (1989-1999), desenvolvido pela artista Rosangela Rennó, que trabalhou com material de arquivo pertencente ao Museu Penitenciário de São Paulo. Para esse projeto, a artista escolheu 12 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, p.132).

Ao se apropriar dessas imagens, Rennó não somente esgarça os limites entre os discursos artísticos e jurídicos, mas aponta para as estratégias de vigilância e controle das subjetividades exercidas pelo Estado no mundo contemporâneo. Revisitar antigos arquivos é como se a artista remexesse em um “cemitério” de imagens, trazendo à tona novas possibilidades de leitura de um mesmo retrato, negligenciado e silenciado 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 40 anos desclassificados pelo Serviço de Inteligência norte-americana, relativos ao Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Brasil). Os livros editados com esses documentos instalam um arquivo de uma história censurada, com textos rasurados e secretos: a não história revelada.

Outro testemunho dos processos contínuos de apagamento e silenciamento 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. *En la Huella Invertida* (1820-1927), o curador Coco Lasso apresentou um conjunto de fotografias realizadas pelo seu bisavô, José Domingo Lasso. Nessas fotografias, José Domingo apagava as imagens de índios das placas de impressão e colocava sobre elas outras imagens, dando uma falsa ideia de como era a população do Equador nos tempos da colonização.

3 Arquivo, memória e estados de emergência

Estado(s) de emergência foi uma curadoria desenvolvida em parceria com o pesquisador Diego Matos que procurou refletir sobre os *contextos extremos* da história do Brasil. Apresentada e realizada pelo Paço das Artes em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade, em 2018, no ano do cinquentenário do AI-5, a curadoria não somente acolheu projetos que dialogavam com o período da ditadura civil-militar no Brasil e na América Latina, como também procurou oferecer um espaço de reflexão para discussões que ainda são candentes dentro do contexto atual no país – tais como a violência, a censura e a violação dos direitos humanos.

O título da exposição, *Estado(s) de emergência*, qualifica-se justamente pelo fato de que, ao mesmo tempo em que precisamos lidar com as emergências do antropoceno, temos que estar também atentos e em estado de alerta para os movimentos de retrocesso político que têm caracterizado a sociedade brasileira nos últimos anos.

A geração de artistas escolhidos pela curadoria foi circunscrita à própria história recente do Brasil:

São profissionais que nasceram durante o longo período de abertura política, obtendo suas formações nos últimos governos democráticos. Alguns, em uma ponta, viveram a primeira infância nesse período; outros, na extremidade oposta, nasceram em plena constituinte ou naquilo que se convencionou chamar de surgimento da nova república. Aliado a isso, é inegável o marco simbólico dos trabalhos recentes da Comissão Nacional da Verdade (CNV), abertos recentemente à apreciação pública. Por meio dela, e por uma ampla e paulatina transparência construída pelo estado brasileiro, a sociedade civil passou a ter acesso aos dados, informações, registros e memorandos de nossa história recente. Gerou-se um ambiente de interlocução política-social relevante, reverberando, assim, na produção artística (ARANTES; MATOS, 2018, p.10).

Reunindo 16 artistas brasileiros, da Argentina e do Chile, com produções desenvolvidas a partir dos anos 2000, as obras reunidas na exposição trouxeram à superfície as memórias, os traumas e os impasses do processo histórico brasileiro, com destaque para o período da ditadura civil-militar (1964-1985). Por meio de estratégias ancoradas no escrutínio da memória, aliadas à desconfiança em relação às narrativas hegemônicas, os artistas incorporaram o material de arquivo propondo novas imagens ou ressignificando as já existentes, em uma tarefa paulatina de ativar nossa memória coletiva em nome de um real valor de mudança.

A obra de abertura da exposição, *Retrato Oficial* (2017/2018), de Rafael Pagatini, partiu de arquivos de imagem fotográfica realizando um segundo arquivo imagético. Nessa obra, o artista apresentou os retratos dos “presidentes”⁷ militares (1964-1985) 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 colocava em cena a relação da suposta oficialidade do regime, representada pelo silêncio e o silenciar do estado de exceção, e a força da construção civil, representada pela forma icônica do prego, elemento também que sugere violência.

No entender de Pagattini, o trabalho problematiza a construção do retrato fotográfico do presidente militar. A estratégia parte das fotografias produzidas pelo próprio governo de exceção, 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 relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), os postais tratam de casos emblemáticos ocorridos em todo o território nacional. Alguns desses 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 nesse projeto é resultado da apropriação de fotografias dos bancos de imagem da própria EMBRATUR, dentre outros órgãos oficiais de turismo. Cada recorte extraído dos postais representa pelo menos uma pessoa que foi morta em cada paisagem.

Na *Leitura pública do Relatório Figueiredo*,⁸ a Escola da Floresta, uma iniciativa do artista e educador Fábio Tremonte, convida o público a ler trechos do relatório, tornando pública parte da história de violência contra os indígenas e denunciando o genocídio imposto durante os anos de invasão europeia no território nacional.

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 conservadora que se espalha 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.

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

Em *Estado(s) de emergência*, as obras dos artistas Cinthia Marcelle, Clara Ianni, Daniel Jablonski, Debora Maria da Silva, Enrique Ramírez, Escola da Floresta, Fernando Piola, Gabriela Golder, Gilvan Barreto, Jaime Lauriano, Lais Myrrha, Rafael Pagatini, Romy Pocztaruk, Tiago Mata Machado e Vitor Cesar deixam clara essa força menemônica, crítica e sensibilizadora das artes contemporâneas. Elas permitem escovar a história a contrapelo, reescrever a história, instaurando um espaço de resistência, de sensibilidade e de criação em uma paisagem inóspita, sombria e desoladora. Nestes contextos extremos, a produção artística tem muito a contribuir: ela permite que tenhamos espaços de respiro em um mundo sufocado pela barbárie político-social.

REFERENCES

- ARANTES, Priscila. **Arte @ Mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: FAPESP; Editora Senac, 2005.
- ARANTES, Priscila. **Arquivo Vivo**. São Paulo: Paço das Artes, 2013.
- ARANTES, Priscila. **Reescrituras da Arte Contemporânea**: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulinas, 2014.
- ARANTES, Priscila; MATOS, Diego. **Estado(s) de emergência**. São Paulo: Paço das Artes, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, 1)
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FABRINI, Fabio. Juíza proíbe governo Bolsonaro de comemorar golpe de 1964. **Folha de S.Paulo**, 29 mar. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/03/juiza-proibe-governo-bolsonaro-de-comemorar-golpe-de-1964.shtml>>. Acesso em 24 fev. 2020.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul\Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC-AECID, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HOBBSAWN, Eric. **A Era dos extremos**: o breve século XX. 1941-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MIYADA, Paulo. **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Otake, 2019,
- MORAIS, Frederico. Reescrevendo a História da Arte na latino-americana. In: I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. Catálogo de exposição, 2out.- 30 nov. 1997. p. 12-20.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística, 1967. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 157-162.
- ROELS, Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A arte do AI-5 hoje, 1986. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 183-190.
- SAFATLE, W. Marighella. **Folha de S.Paulo**, 22 fev. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2019/02/marighella.shtml>>. Acesso em: 24 abr. 2020.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silecing the past**: power and production of history. Boston: Bacon Press, 1995.

pós:

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. **Arte, memória e arquivo em contextos extremos: do AI-5 aos anos 2000.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23175>>

15

NOTAS

- 1 O artigo “Reescrevendo a história da arte latino-americana” foi escrito por ocasião da 1ª Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, em 1997, e faz parte do catálogo da exposição.
- 2 A afirmação de Henry Kissinger é mencionada por Frederico Morais 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.
- 3 O *Manifesto antropofágico*, publicado em maio de 1928, foi escrito por Oswald de Andrade.
- 4 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.
- 5 *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.
- 6 Sobre a relação entre arte e guerrilha, ver ainda o artigo “Teoria da guerrilha artística”, escrito por Décio Pignatari em 1967.
- 7 Importante aqui problematizar o termo presidente, uma vez que, na época da ditadura, houve a proibição do voto direto para Presidente da República, tirando dos brasileiros o direito do exercício da cidadania e da democracia.
- 8 O Relatório Figueiredo foi produzido em 1967 pelo procurador Jader Figueiredo Correia, em que ele relata a forma sistêmica com que as práticas de violência contra o povo indígena foram aplicadas pelos proprietários de terra e produtores rurais, bem como do próprio Serviço de Proteção ao índio, ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960.