

Um outro como eu: memória na arte de Marcelo Moscheta

Emerson D.G. de Oliveira*
Universidade de Brasília

Resumo: O presente estudo busca compreender como o artista Marcelo Moscheta constrói uma poética alicerçada em processos mnésicos, contidos numa gama de procedimentos técnicos que alicerçam a constituição de suas obras gráficas. Para isso propusemos leituras possíveis dos conceitos de memória, esquecimento e apropriação, com base em obras que se dedicam à auto-referência, como também aquelas leituras que nos possibilitam interpretações direcionadas à percepção coletiva dos fenômenos mnemônicos.

Palavras-chave: arte contemporânea, memória, Marcelo Moscheta.

Abstract: This study sought to understand how the artist Marcelo Moscheta creates verse based on mnesic processes, contained in a gamma of technical procedures that founded the constitution of his graphic works. To do this, we propose possible readings of memory concepts, forgetfulness and appropriation from the works, which are dedicated not only to self-reference, but also to those that enable interpretations directed towards the collective perception of mnemonic phenomena.

Keywords: contemporary art, memory, Marcelo Moscheta.

O espaço cindiu. Graças à imagem, podemos estar em qualquer lugar instantaneamente. Por seu lado, o tempo se pulverizou, partindo-se em imagens que apresentam o risco de nos recusar tanto a memória do passado quanto a imaginação do futuro. Podemos nos tornar reféns de imagens hipnóticas que não escolhemos. É no turbilhão de imagens que transitam pela contemporaneidade que alguns artistas têm se voltado para uma crítica dos “espetáculos” da memória e, por conseguinte, para a própria crise das temporalidades (passado, presente e futuro).

O artista paulista Marcelo Moscheta pertence a esse grupo, que possui seus antecedentes nas práticas de Christian Boltanski¹, o qual, nos anos 70, produziu arte a partir da representação de vestígios do passado, transformados em “memória” íntima e pública.

A questão, desde então, tem se apresentado espinhosa, uma vez que diferentes artistas transportam para a esfera pública “pistas” privadas; tal trânsito pode acabar como elementos da espetacularização da “memória”. Estariam os artistas, em tese, ofertando ao espectador a chance de refletir sobre o trânsito público/privado na sociedade contemporânea, altamente midiática? Ou, no seu verso, seriam eles artistas capturados por uma sociedade ávida pelos relatos privados nos limites de uma dita “memória coletiva”? E ainda, como tais artistas poderiam evitar que as inquietações intimistas transformem-se em imagens fugazes de um hedonismo narcíseo?

Todos esses questionamentos são de difícil resposta e só encontram aqui especulações e não soluções. O trabalho de Moscheta é particular e não servirá de modelo geral nessa breve reflexão. Contudo, podemos tirar alguns elementos do modo como ele “manipula” a memória, a representação e o jogo alteridade–autorial para tecer algumas ilações críticas.

Do criador (abordagem)

Moscheta é um artista marcado pelo trabalho obsessivo. Conheci sua obra graças à *Insectae Universalis*, instalação de tamanho variável que contava com 260 calcogravuras, de 2000 (fig.1) ². Trata-se de uma obra que remete à infância do artista, que entra em contato com o universo das ciências biológicas, área de trabalho de seu pai. A poética já prenuncia o olhar catalogador de Moscheta, que, ao aludir a uma prática científica de investigação, também resvala no colecionismo: um universo apartado que reúne, além do desejo obsessivo, elementos como ordem, fixação e posse, os quais estarão relacionados às obras posteriores e que transformam suas pesquisas (mesmo as paisagens oníricas dos últimos três anos) em trabalhos auto-referentes.



fig.1. *Insectae Universalis*, instalação, 2002; acervo MACCampinas; foto: site do artista

As obras desenvolvidas a partir de 2002 não se furtam às comparações com o passado “narrado” do artista. O jogo, apenas aludido em *Insectae Universalis*, passa a determinar novos trabalhos, que, de modo dúbio, exploram

propriedades entendidas como “universais” – no sentido que a cultura ocidental instituiu para si –, ao passo que podem ser lidas como índices da personalidade de seu criador; da História “universal” à memória pessoal.

Para nos lembrar dessa dubiedade, Marcelo Moscheta apresenta obras desenvolvidas a partir de um jogo de alteridades entre o artista e seu avô italiano. Nas obras, encontramos paisagens de Treviso, região onde o antepassado nascera — e vivera até emigrar para o Brasil. Sua preocupação não mira apenas na reconstrução de paisagens urbanas retiradas de antigos cartões postais ou fotografias; ele também passa a focar nos processos de (des) construção da memória. Em outras palavras, é como se o artista antes estivesse inclinado a lembrar e, agora, a esquecer; questão que exploro mais adiante.



fig. 2. Os pequenos módulos são reunidos às centenas para produzir um mosaico gráfico que alude a antigas imagens de cartões postais ou fotos antigas; foto: site do artista.

Parece um desdobramento óbvio uma trajetória que, como a de outros contemporâneos, inclina seu trabalho sobre a auto-referência e a memória. Contudo a complexidade não reside na nomenclatura, mas, sim, na operação. Os lugares mostrados aqui nunca foram visitados pelo artista; são virtuais na sua práxis, mas pertencem a ele como a todos nós (turistas virtuais). Suas paisagens aludem ao jogo perpétuo da memória e, sobretudo, à experiência derradeira que levou Moscheta a mergulhar sobre suas raízes, num esforço sincero da constituição de uma narrativa. Nesse mergulho, encontramos a manipulação da imagem como fonte exclusiva da sedução do olhar, como

raramente se vê na arte contemporânea. O artista captura seu espectador através do olhar, sem a necessidade de usar malabarismos conceituais. E, muitas vezes, o olhar nada mais é que uma inquieta necessidade de tirania aplicada às coisas da alma.

Usando da gravura e do desenho, o artista decompõe a paisagem em milhares de partes, que, juntas, tentam formar a imagem sugerida (fig.2). Aqui, a tão alentada “fragmentação” da imagem é instrumento do seu avesso: o uno. Contudo, quanto mais solicitamos a essa fragmentação, uma vez compactada, que deposite em nosso olhar, por exemplo, uma inteireza da Porta San Tomaso (fig.3), mais somos arremessados no velho dilema: não basta reunir para ver. Os fragmentos vistos de longe permitiriam, talvez, mediar as distâncias, mas não indicam as direções. A paisagem é construída em nós, busca em nossa memória associativa os contornos necessários à materialização do visível. Mas nesse jogo, em que o olhar impõe-se aos demais sentidos, a operação de caça em nossas lacunas e desvios é onde se refugia a poética do artista.

Nessa lógica, não é apropriado limitar Moscheta a um artista que mira na releitura de seu passado ou em qualquer resgate de memórias alheias. Sua disposição para com a matéria visual tem, antes, um caráter de tradução que de assimilação. Nessa perspectiva, que tem na linha uma partícula gerativa e no desenho uma célula que muda em direção à gravura ou à colagem, o artista paulista usa meticulosamente cada parte do papel para circunscrever linhas tencionadas, na lógica do virtuose que muito aplica e nada defende.

A regularidade dos traços de Moscheta indica o conhecimento acerca de sua maior ou menor consistência e mesmo o domínio sobre o que está sendo buscado. Seu trabalho é, portanto, o reflexo metódico entre aquilo que se pretende criar e o modo como se cria. Sem separar essas instâncias, o artista, ao riscar, manchar ou apagar – como demonstra a série de três desenhos da Torre do Observatório Astronômico de Pádova –, não só nos dá pistas em torno das possibilidades de desdobramento das linhas, da velocidade e da pressão necessárias à obtenção de certas configurações, como, também, antecipa a poesia a ser construída; aquela que pede licença para entrar no papel, não faz barulho, não incomoda, mas tampouco fica pelos cantos pedindo atenção e assentimento. As linhas buscam-se umas as outras. Ligam-se pela

meticulosidade do cálculo, mas com um certo tom de gratuidade. Moscheta constrói suas grandes arquiteturas por meio de gestos contidos: pequenos, um tanto discretos, eles têm a dimensão da mão, embora queiram fugir disso. As inserções serigráficas com desenhos típicos da pintura em azulejaria portuguesa e provençal apenas nos informam que tais imagens são a combinação remota entre aquilo que o serviu – as imagens de antigos cartões postais italianos – e sua construção imagética.

Do receptor (leituras possíveis)

Fiz uma série de considerações sobre a obra de Moscheta acima, as quais, na realidade, giram em torno da distinção entre passado e memória. Explicitar como compreendo essa distinção é essencial para entender as interpretações indicadas. Deixe-me começar pela Porta San Tomaso, obra de 2004.



fig. 3. Porta San Tomaso, gravura em metal, 216 x 690 cm, 2004; foto do artista; catálogo de exposição, MACC

O que se pode ler nesse trabalho é uma espécie de “luto” expresso pelo mnésico, em que o monumento surge como contraparte . Segundo Ricouer ³, monumentos são respostas às perdas. Numa acepção freudiana, por sua vez, o luto torna-se um rito de renúncia e de resignação que terminaria com a reconciliação com a perda ⁴. Um dos elementos marcantes do luto nesse tocante é sua disposição em operar com a repetição da lembrança. O tempo do luto é marcado pela rememoração repetitiva daquilo que se perde. Há nessa

lógica um dado obsessivo que remete ao trabalho do artista, em particular à sua série de trabalhos denominados *Paisagens que não conheci*; obras que podem ser lidas como representações do luto tardio, que confessa, pela repetição, sua incapacidade de tornar nítidas, tangíveis, as histórias não-narradas, ou ao menos não completamente narradas, pelo avô. A “voz” que se faz ouvir está esmaecida pela intermediação.

Como num trecho da epopéia íntima de Marcel Proust, Moscheta reconstrói seu sentimento de ausência por meio do vestígio; neste caso, pequenos cartões postais que instauram apenas um garantia de *poder* lembrar, de *poder* narrar ⁵, nada além. Essas imagens que não se completam refletem um conhecido/desconhecido de um ente amado e ausente. O artista torna pública sua intimidade com tamanha ordem, obsessão e timidez que a monumentalidade perde seu caráter antipático ⁶.

Mas a panóplia que uso de uma breve leitura de Freud não é suficiente para construir uma leitura coesa dessa obra, nem daquelas oriundas de um explícito desejo de conexão com seu antepassado. É preciso reservar atenção para as pistas que Moscheta nos oferece para entender como o mnésico se instaura em sua obra e, por conseguinte, como o esquecimento, como estratégia, é manipulado.

Primeiramente, a monumentalidade surge como elemento agregador. Aquilo que confere uma unidade sensível a partir da história do artista, de sua família e de boa parte da comunidade que os engendra – a questão das migrações. Na acepção que Rancière nos oferta, trata-se de um momento em que o sensível é compartilhado, exposto como comum, num litígio que não concilia as partes, mas apenas explicita o elo ⁷. Em 2006, quando apresenta, em Recife, imagens retiradas de fotografias que implicam a representação de espaços coletivos interiores “desabitados” ⁸, fica-nos explícita a negação do sentido triunfal do monumental, ao mesmo tempo em que outro sentido, o agregador, salienta-se.

Por outro lado, em seu ceticismo, Robert Musil observa que não há nada tão invisível que um monumento ⁹. As obras da série *Paisagens que não conheci*, produzidas a partir de 2002, explicitam esse sentido antagônico ao apresentado anteriormente. Ao mesmo tempo em que o monumental

agrega, a obra não é apenas a citação fácil de um passado rememorado. Ela também se apresenta como apropriação das lembranças de um outro para a confecção de uma “memória-meio”, apta a ligar-nos a um coletivo de referências – e o patrimônio edificado não surge por acaso – e aos questionamentos íntimos do artista.



fig. 4. Obra da série *Desabitados*, gravura em metal, 2006; foto do artista.

Ricoeur apela para o sentido do *loci* como essencial para se estabelecer elos coletivos na constituição de uma memória socialmente comum, que, segundo Halbwachs, só possui nexos quando estamos partilhando – mesmo que temporariamente – de valores reconhecidos (diria: representados) como próprios e gerais ¹⁰. Quando falo do *lugar*, estou remetendo a *paisagens* de sentido, que resultariam justamente do trabalho de apropriação simbólica dos lugares, por parte de quem os vê e os lê. Esta pode ser uma metáfora para a existência fugidia e múltipla que Moscheta nos oferece; as paisagens de sentido que tal metáfora configura vêm da sua apropriação desse lugar abstrato: a experiência do outro. Da mesma forma, a operação técnica converte as imagens de Moscheta em enigmas, pois a experiência do outro chega-nos apenas pela narrativa: falha, incompleta e frustrada. A técnica, como já disse, evita a edificação de um prazer perspectivo ordinário. A fragmentação leva-nos ao contrapeso das imagens do consumo turístico do monumental.

Se vivemos num estado de memória, e eu pessoalmente estou convencido disso, não apenas pelo auge das *imagens de memória* que visam à

apresentação e à reconstrução de paisagens e lugares supostamente originais, mas também pelo discurso do esquecimento ter fundado para si toda uma miríade de práticas ativadas por agentes sociais díspares, os trabalhos de Moscheta evitam, pela técnica, a idéia da teatralização da memória. Beatriz Sarlo lembra-nos de que o mercado da reconstrução de certos conteúdos do passado, teatralizados por ele, não se omite em fazer uso de relatos pessoais e intimistas como forma de legitimar suas operações ¹¹. E pior: a preferência pelo espetáculo, em detrimento da responsabilidade informativa e formativa, causa não apenas diluição, mas também deformação. Criou-se uma expectativa de que a lembrança perene, o que instala um aspecto perverso de saque da memória coletiva e individual, trará a redenção em relação ao passado e evitará os conflitos na expectativa do futuro.

Nesse tocante, o fato de Moscheta estar distante desse mercado não reside exclusivamente em sua pulsão pessoal e íntima de conciliar-se com um imaginado passado familiar. O que provoca o deslocamento desse possível uso é que suas imagens são mais prismáticas e heterogêneas do que holísticas e universais. O “campo polissêmico da lembrança” ¹² que ele ativa não se esgota no campo de verificação do desejo de conter pela obra uma identidade que apenas se esgotaria no comum. A arte da memória, para pensar em Yates ¹³, contém sua eminente antítese, não como dado corriqueiro, mas como elemento fundante. O esquecimento surge como propriedade primeira, segundo Ricouer:

Como *falar* do esquecimento senão sob o signo da lembrança do esquecimento, tal como o autorizam e caucionam o retorno e o reconhecimento da “coisa” esquecida? Senão, não saberíamos que esquecemos. Um enigma, porque não sabemos, de saber fenomenológico, se o esquecimento é apenas impedimento para evocar e para encontrar o “tempo perdido”, ou se resulta do inelutável desgaste, “pelo” tempo, dos rastros que em nós deixaram, sob forma de afecções originárias, os acontecimentos supervenientes. Para resolver o enigma, seria necessário não só desimpedir e liberar o fundo de esquecimento absoluto sobre o qual se destacam as lembranças “preservadas do esquecimento”, mas também articular aquele não-saber relativo ao fundo de esquecimento absoluto ao saber *exterior* – particularmente o das neurociências e das ciências cognitivas – concernentes aos rastros mnésicos. ¹⁴

O que está posto é a própria semântica do esquecimento, visto de forma para-poética. Seu campo de produção faz-se perceber por estratégias antagônicas, em que a constituição do “lembrar” – e aqui é imaginar “lembrar” um outro – já o detém como inteligência negativa de si mesma.

O que Moscheta nos oferta são “sinais indicadores” desse esquecimento desvanecido. Tais imagens nos advertem de um possível esquecimento futuro. E isso contrária em muito a lógica do mercado da memória, denunciada por Sarlo, que simboliza o “esquecimento” como um outro sem lugar, negado em sua prática. A esfera de intencionalidade do artista não é necessariamente tangível apenas por essa explicitação. Transformar tais obras em elementos comemorativos pró-memória, no sentido da política ordinária que verificamos no Estado, é conter a provocação que Moscheta nos apresenta.

Para ele, evocar sua memória “imaginada” e pessoal não consiste necessariamente na perpetuação de uma tradição familiar – geralmente, enquadramentos da memória são materializados visando às suas transformações em fatos históricos, legitimadores de sentido, mesmo no plano pessoal ¹⁵. Nesse caso a arte apenas serve-se da memória, para demonstrar sua capacidade de transformação e sua instabilidade emocional e social. Se fosse o contrário, ela estaria apenas fazendo uso de um conceito de “memória” que congela o passado ou o recria, seja para amortecer conflitos, seja para favorecer negociações. A memória em Moscheta, pelo contrário, não é simples citação do passado, mas ação política que pede a compreensão do presente ¹⁶. Ruth Klüger lembra-nos de que não é suficiente cultivar os lugares de lembrança. É necessário integrá-los à vida e ao pensamento: “É preciso ser crítico em relação à herança” ¹⁷. E esse é justamente o legado que uma interpretação possível da obra de Moscheta pode nos deixar como lembrança.

Referências Bibliográficas:

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRITO, Ronaldo. “A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo”. In: LIMA, Sueli de (org.). **Experiência crítica** – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra, Portugal: Quarteto Editora, 2002.

FREUD, S. “Luto e Melancolia” In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Edição Standart Brasileira (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 14.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo Pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

YATES, Frances. **A arte de memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

* Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp e doutorando em História pela Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito; trabalho realizado com apoio do CNPq; e-mail: dionisio@unb.br.

¹ Em 1974, o artista apresenta sua obra “Reconstrução da memória” na Galeria Maison de France, na mostra *Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria*; “de leitura complexa e não-linear. Conhecido por uma utilização extremamente pessoal de objetos e fotografias de sua infância e de sua família.”; cf. BRITO, 2005, p.38.

² A obra foi adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea de Campinas, graças ao prêmio aquisição Edital Revelação de 2002.

³ cf. RICOEUR, 2007, p.84.

⁴ cf. FREUD, 1976. v. 14.

⁵ O *poder de narrar* a experiência é uma idéia muito cara para Hannah Arendt, que trata da perda da tradição como lapsos de memória e como incapacidade de dizer. Para ela, o poder que se perde não é o das palavras apenas, mas a própria possibilidade de dizê-las. A memória não estaria necessariamente perdida, mas as referências sim, por meio das quais ela poderia significar algo para o presente, que, em muitos aspectos, pode ser apenas “respondido” pela arte; cf. ARENDT, 2002, p. 35-38.

⁶ “O nome desse conceito é antimonumentalismo. O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao *kitsch* e a cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque, em sua predileção pelo grandioso, se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária.”; cf. HUYSSSEN, 2000, p.50-51

⁷ Para este autor: “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempo e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”; cf. RANCIÈRE, 2005, p.15.

⁸ Este foi o nome dado à mostra que ocorreu na Galeria Baobá, na Fundação Joaquim Nabuco, em 2006.

⁹ *apud* HUYSSSEN, *op.cit.*, p.44.

¹⁰ cf. HALBWACHS, 2004; cabe aqui também uma crítica a essa postura, quando tomada como leitura para a contemporaneidade: “Qualquer que seja a resposta para estas questões, fica claro que velhas abordagens sociológicas da memória coletiva – tal como a de Maurice Halbwachs, que pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis – não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento. As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela.”; cf. HUYSSSEN, *op. cit.*, p.19.

¹¹ cf. SARLO, 2005, p.27-58.

¹² RICOEUR, *op.cit.*, p.43.

¹³ A expressão deriva das práticas, estratégias e disciplinas que forjaram a arte de recordar desde o período clássico até o renascimento e foram cedendo espaço à constituição de uma memória exterior, artificial (a escrita, o iconográfico etc.); cf. YATES, 2007.

¹⁴ RICOEUR, *op.cit.*, p.48.

¹⁵ cf. CATROGA, 2002, p.50.

¹⁶ Moscheta não é, de longe, o único a produzir obras que nos levam a essa reflexão. Outra artista que chama atenção por operar mais próximo das estratégias do “mercado de memória” e criticá-lo é Keyla Sobral (Pará), que, com seu

projeto intitulado “Memories”, inquiriu pontos importantes da memória coletiva de Belém, ao investigar a memória do clube dos alemães da cidade.

¹⁷ Entrevista da escritora austríaca Ruth Klüger, autora de *Paisagens da Memória* (ed. 34), ao jornal Folha de São Paulo, em 8 de outubro de 2005.

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, graduado em Comunicação Social – Unesp. Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Curador independente e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em História, na linha de História Cultural- UnB.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.