

Marcelo Mari
UnB

Biagio D'Angelo
UnB

Resumo

Este artigo trata primeiramente das bases conceituais sobre o tratamento do arquivo na contemporaneidade, que levam em conta o fato de que as fronteiras entre gêneros artísticos e discursos estéticos são limites imaginários. Com isto, a operacionalidade conceitual do arquivo se dá nas obras de Elida Tessler, da pintura à escritura e vice-versa. Sua complementaridade está no *mal de arquivo* com a reconfiguração dos arquivos da repressão no Brasil a partir da obra cultural de Rosângela Rennó.

Palavras-chave: Mal de arquivo, escritura, Elida Tessler, Arquivos da repressão, Rosângela Rennó.

Abstract

This article discuss primarily the conceptual bases on the Archive treatment in contemporary world, which take into account the fact that the boundaries between artistic genres and aesthetic discourses are imaginary limits. With this, the conceptual operation of the Archive takes place in the Elida Tessler works of Art, from painting to writing and vice versa. Its complementarity is in the *archive fever* with the reconfiguration of the Repression archives in Brazil from Rosângela Renno's cultural work.


Keywords: Archives Fever, Writing, Elida Tessler, archives of repression, Rosângela Rennó.

1 Entrando no arquivo

Desde sua origem, uma pulsão necessária ao sujeito é custodiar e interpretar os arquivos da memória (cultural e política, em primeiro lugar). O museu, por exemplo, serve como repositório e permanência de signos como línguas, culturas, modos. Ele se completa somente na relação que o “usuário” mantém com ele: assim, lembrando, memorizando, registrando tudo, para que nada seja perdido e, enfim, fechar, arquivar no museu os pontos de contato com a história pessoal e da comunidade em que o sujeito se move, aspira, vivencia.

Todavia, o poder hegemônico conspira para a eliminação da memória e das diferenças. Numa amnésia provocada como desarraigamento da verdade, o arquivo, diria Derrida, surge como resposta inelutável aos processos de esquecimento das diversidades. Como a experiência da memória não resulta espontânea, e essa memória pode perder território, Derrida escreve, em *Mal de Arquivo*, que “o arquivo tem lugar em (o) lugar do desfalecimento originário e estrutural dessa memória” (DERRIDA, 1997, p. 19).

Revolucionário e tradicional. Arquivo *eco-nômico* neste duplo sentido: conserva, põe em reserva, poupa, mas de um modo não natural, isto



é, fazendo a lei (*nómos*) ou fazendo respeitar a lei. O chamávamos... *nomológico*. Tem a força da lei, de uma lei que é a da casa (*oikos*), da casa como lugar, domicílio, família, linhagem ou instituição (DERRIDA, 1997, p. 21).

Aleida Assmann cita o questionamento de Nietzsche sobre como é possível que as marcas da memória e do trauma se entrelacem de forma durável no tempo: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, o que dói fica na memória” (ASSMANN, 2011, p. 263. Grifo nosso). Poderíamos acrescentar que se fica na memória, então pode permanecer e ser regenerado na escrita, no texto literário, nas cores, na imagem fotográfica, como gesto de perenidade e não esquecimento.

As relações entre arte e vida cotidiana, entre imagem e cultura foram consideradas, faz algum tempo, como relações “impuras” no sistema estético estabelecido. Isso tudo antes das viradas pop e conceitual. Cabe aqui citação do esforço em demonstrar (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>) que as fronteiras entre gêneros artísticos e discursos estéticos são “limites imaginários”, construídos erroneamente para fazer do sistema um esquema estéril e binário, que se apoia na separação e endurece as fronteiras.

As interseções, os entrecruzamentos, as interrelações, que são o material vital para a teoria da cultura e para a crítica da arte, são, também, os sinais, os traços, as marcas daquele ritual da “hospitalidade” - retomando aqui uma bela expressão de Jacques Derrida – que é qualquer forma estética. Acompanhando o pensamento de Lévinas, Derrida propõe “pensar a abertura em geral a partir da hospitalidade ou do acolhimento – e não o contrário. Ele [Lévinas] o faz expressamente. Estas duas palavras, ‘abertura’ e ‘hospitalidade’, são ao mesmo tempo associadas e distinguidas [*disjoints*] na sua obra. Obedecem a uma lei sutil. Como toda lei, ela requer uma leitura prudente” (DERRIDA, 2004, p. 36).

A ética da hospitalidade fundamenta todo processo cultural e estético, por extensão, todo processo artístico. Por exemplo, a literatura hospeda, acolhe, se une ao que não é *littera*, texto escrito, gramata, para se tornar um espaço aberto ao olhar, à visão, à arte. Mas no momento em que se abre a acolher, a literatura reconhece sua diversidade e se reconhece como diferente do objeto outro. Nesse *écart*, como diria Derrida, nessa *hiância*, nessa separação insere-se o que é o trabalho do crítico e de toda interioridade estética.

A perspectiva flexível é a condição da existência da produção estética; não podem existir univocamente normas rígidas, leis fixas e imóveis. Pelo contrário, cada



atividade artística deveria ser lida, interpretada e considerada como um constante ultrapassar de limites e de fronteiras, uma transgressão infinita, uma *ultrapassagem* porque a arte apresenta-se como lugar de trânsito. Nessa transitoriedade, que faz a *diferença*, não se trata de relegar o campo artístico a uma simples *explicação*, mas de procurar, parafraseando o título de Goethe, as *afinidades eletivas* para que elas funcionem como elementos e pontos de conexão ou de desdobramentos. Essas afinidades *sugerem, indicam*, não explicam, fechando assim o círculo da produção e da recepção da mensagem. As afinidades realizam, ao contrário, um “acréscimo produtivo” (Michel Riffaterre), que dilata a interpretação do texto e as imagens que nesse se produzem. A imagem, pois, é reveladora, nesse trabalho de pluralização, de um ponto obscuro e inexplicável por completo, que remete àquela Alteridade que na teoria literária e antropológica (Lévi-Strauss, Barthes, Blanchot, de modo particular) foi identificada com a errância, a migração, o deslocamento.

A textualidade, não é redutível a uma impressão visual. Ela é – como propõe Paul Valéry em um dos textos mais lúcidos sobre a relação entre texto e imagem, *O método de Leonardo da Vinci* – um lugar de *dilatação*, feito de condensações, expansões, retornos (verbo-voco-visuais, diria Haroldo de Campos) que não se cansa de re-doar novas significações e ressimbolizações à textualidade. O texto resulta assim, sempre, um trans-texto, um lugar de trânsito, um lugar de cruzamento de linguagens. Nessa trans-textualidade e nessa trans-linguagem cada campo epistemológico não perde sua própria singularidade. Roland Barthes nomeia esse efeito de “neutralidade”. Talvez essa nomeação anule a significação da presença dos diferentes campos. Trata-se, melhor, da concomitância de uma diversidade epistemológica que não apenas sobrevive (conforme o pensamento de Barthes), mas *vive* de nova vida, antes impensável. Esse binômio – trans-textualidade e trans-linguagem –, feito de “vida nova”, de nova vitalidade, é também um espaço novo em que as Artes dialogam entre eles e com o sujeito produtor e leitor. Mais uma vez, estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber reconhecer.

Na configuração do arquivo, a imagem provém das sobras da memória.

Fazer uma imagem, então: fazer aparecer os limites imanentes e, para isso, fragmentar conectando, abrir fazendo proliferar, enfim, praticar uma montagem sobre outros restos de imagens, sobre outros restos de linguagem, de pensamentos, de gestos, de temporalidades (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 119).



Dois exemplos a este propósito: 1) Na instalação *Mémoire de crayons* (2003), Jean-Louis Boissier arquiva 1024 lápis que os visitantes (crianças e não) podem escolher para descrever traços e marcos da própria memória.

Para Boissier, a memória sempre resulta ligada a objetos (forma, manuseio, associação de ideias e cores) e à capacidade da linguagem de descrever a experiência vivida. Mas a memória pode ser também uma experiência compartilhada. Essa pertença comum inicia-se pela descrição das características tipológicas e mais evidentes do objeto (neste caso, o lápis).

Cada lápis apresenta tanto signos manifestos da sua identidade, como esconde uma história de que não se sabe nada. A cada lápis é ligada, portanto, uma memória, de que eu sou provisoriamente o garante, que se inscreve na minha própria memória e que cobre um fragmento da minha vida. Cada lápis é uma presença evidente e também misteriosa, transparente e também opaca (BOISSIER, http://jlggb.net/jlb/?page_id=149)¹.

2) Em 2009, a artista plástica Elida Tessler apresentou um trabalho que consistia na realização de várias intervenções sobre o livro do escritor turco prêmio Nobel, Orhan Pamuk, *Meu nome é vermelho* (2004). Tessler risca, em todas as páginas do livro, todas as palavras, letra após letra, com minúcia de amanuense, salvando do apagamento aquelas que designam coisas ou sensações que remetem à cor vermelha. Estas palavras são, depois, anotadas com tinta vermelha em um caderno, fotografadas e apresentadas em porta-retratos com molduras vermelhas. O resultado é aleatório e inclui uma série de ações conceituais, nem sempre reconhecíveis. É como estar frente a uma “espécie de matéria-prima imaterial” (TESSLER, 2009, p. 6). “Na lentidão essencial de um processo de encobrimento”, Tessler confessa ter precisado de “muito silêncio e concentração” (Ibidem, p. 7). E se pergunta se estava escrevendo ou *desescrevendo*, lendo ou *deslendo*. A marca das intervenções é uma maneira de preservação da memória sob forma de desleitura, de desarquivização, de apagamento do signo gráfico como dinâmica de um não esquecimento.

1.1 Crítica do arquivo

De fato, na era da internet, a trans-textualidade e a trans-linguagem são elementos corriqueiros na arte. O problema é justamente tentar entender esse alargamento de fronteiras da experiência estética, que não se restringe mais aos

¹ “Chaque crayon présente à la fois des signes manifestes de son identité et recèle une histoire dont on ne devine rien. À chaque crayon est pourtant attachée une mémoire dont je suis provisoirement le garant, qui s’inscrit dans ma propre mémoire, qui recouvre un fragment de ma vie. Chaque crayon est à la fois une présence évidente et mystérieuse, transparente et opaque”.



objetos próprios do campo da arte. Não apenas a definição de arte sofreu mutações profundas a partir dos anos de 1960, mas também elementos inscritos na cultura contemporânea ganharam novos contornos e novas funcionalidades. Entre esses novos contornos e funcionalidades, o arquivo ganhou destaque nos últimos anos. Por um lado, na arte, a implosão dos sistemas simbólicos tradicionais, com seu lastro na divisão social, levou à ruína tanto quanto das barreiras de classe social na aquisição dos produtos da cultura quanto como da utopia do lugar privilegiado da arte na formação de uma sociedade sem classes e esclarecida sempre em um plano mais elevado de vida. Por outro, o arquivo ganha dinâmica nunca antes vista na história da constituição de uma memória coletiva das ações humanas, em todos os lugares, por causa da rede de informação global, movimentada pela internet.

Alia-se a isso a crítica do “mal de arquivo” que revelou o caráter seletivo e repressivo da formação dos lastros oficiais da memória na sociedade moderna. Nesse sentido, na era da internet, surgiram não somente expedientes próprios e oportunidades de abertura e de uso dos arquivos, mas também uma crítica das condições em que os arquivos eram formados. A crítica da constituição e do uso dos arquivos até recentemente no Brasil e as novas condições de arquivamentos instauradas pelas novas tecnologias de rede parecem apontar para a possibilidade de realização de pesquisas com caráter mais crítico da formação da história e da memória social.

No Brasil, a formação de arquivo foi peça-chave que se viu na produção de informação e provas acusatórias pelos aparelhos de repressão (polícia política, órgãos de informação etc.) durante os períodos de golpe e intervenções militares, especialmente nos anos do Estado Novo (1937-1945) e depois no período de vinte anos de regime militar que se seguiu ao golpe de 1964. Mais particularmente na Universidade de Brasília, presenciamos a formação desses serviços de informação e arquivos oficiais a partir do ano de 1970, com a necessidade instaurada pela Ditadura Militar de vigiar e possivelmente punir professores, funcionários e alunos por atividades subversivas. Na Universidade foi criada então a Assessoria de Segurança e Informações (ASI/UnB), instalada em sala no prédio de sua reitoria. Sem medo de errar é possível dizer que os arquivos foram elaborados como instrumentos para ação imediata, pois eles serviam para orientar as ações dos aparelhos de repressão do Estado brasileiro.

Está claro que, na Universidade de Brasília, a repressão já havia se instalado a partir do episódio dos professores demissionários em 1965. Entretanto, não se pode esquecer dessa tendência sistemática, após o Golpe, de invisibilização das propostas



arrojadas dos professores e a 'queima de arquivos' na Universidade. Nem as propostas pedagógicas renovadas nem os produtos parciais da produção universitária receberam o devido reconhecimento.

É preciso dizer que o clima de renovação e de mudanças necessárias gerou uma série de soluções alternativas e inusitadas para se resolver problemas brasileiros. A Universidade de Brasília fez parte desse programa arrojado em se constituir e consolidar iniciativas que visavam contribuir para a modernização emancipatória do Brasil (SALMERON, 2012, p. 37 e seguintes). O clima de mudanças, as soluções alternativas ganharam força com o empenho de Darcy Ribeiro, de Heron de Alencar, de Alcides da Rocha Miranda e de muitos outros, para a implantação do projeto experimental da Universidade de Brasília, orientado para repensar de maneira arrojada o funcionamento do ensino superior brasileiro e é claro entender a complexidade do papel socialmente direcionado da universidade na sociedade.

De modo privilegiado, a Universidade de Brasília foi concebida e construída a partir de uma série de experiências desenvolvidas nos seus canteiros, canteiros de ideias novas e da construção da nova sociedade. Isso é evidente quando se faz referência aos projetos arquitetônicos e a tudo aquilo que acompanhava a arquitetura na construção do ambiente moderno, em grande medida orientados pela perspectiva de construção de Brasília. Era a perspectiva do futuro do Brasil. De fato, a UnB foi canteiro de experiências arquitetônicas e moveleiras, que poderiam atender as necessidades de produção em massa da sociedade brasileira em rápida modernização.

No caso específico do mobiliário, a UnB passou a se servir de marcenarias que ficavam no Campus ou próximas dele. Era preciso aparelhar a Universidade e de tudo se precisava um pouco: cadeiras, mesas, mesinhas, sofás, lousas, bancos, pranchetas, mesas de escritório, de reunião, estantes etc. Tudo isso foi executado pela marcenaria de Manoel Ferreira Lima, mais conhecido como 'Manoel, o Gordo'. Ele viera para Brasília de Minas Gerais a convite do Reitor Darcy Ribeiro e foi encarregado da produção de grande parte do mobiliário da Universidade. Para Darcy, fez cadeiras a partir de riscos do próprio intelectual, fez móveis em geral e sob encomenda, fez inclusive a famosa caixa de joias para que Jango presentearse o Papa Paulo VI, em 1963. Além de sua marcenaria, existia na Universidade mais três marcenarias, controladas respectivamente pelo arquiteto, designer gráfico e marceneiro chileno Alex Peirano Chacon; pelo também arquiteto, maqueteiro e marceneiro Zanine Caldas e pelo arquiteto Elvin Mackey Dubugras (MARI, 2013, p. 162-5).



À exceção de Manoel Ferreira Lima, os demais não foram exclusivamente produtores de móveis atuando nos mais diversos campos. Esse inclusive era um diferencial da Universidade de Brasília, pois ela agregou muita gente que não era especialista estrito senso em uma determinada coisa, mas atuava em campos convergentes no sentido mesmo de ênfase sobre o caráter interdisciplinar das áreas de conhecimento, por causa dessa ênfase na confluência dos saberes, a universidade questionou as cátedras e inclusive contratou gente autodidata e de notório saber para atuar como professores. Esse foi o caso de Zanine Caldas e de Alex Chacon, entre muitos outros.

Tratava-se de uma nova universidade para um novo país. A Universidade de Brasília apresentava um modelo universitário novo e mais atinente com os tempos em que se entendeu o moderno como integração de saberes, longe do esquema das universidades tradicionais brasileiras. Toda essa nova estrutura e suas experiências valeram até o momento em que se pôde levar adiante o plano de Universidade concebido por Darcy Ribeiro, com o golpe militar e o conseqüente fim da autonomia universitária, essas experiências foram interrompidas ou se esgotaram. Aliás, praticamente tudo na universidade deixou de funcionar com a demissão coletiva dos professores e o famoso respaldo das greves dos estudantes nos anos que se seguiram a 1964.

Foi justamente dentro dessa tônica de apagamento da memória e destruição de arquivos na Universidade de Brasília, que a marcenaria de Manoel Ferreira Lima foi incendiada e que o mobiliário moderno produzido por professores do curso de arquitetura da universidade foram substituídos por móveis cedidos pela acordo MEC-USAid (1964-1976). A proposta de construção de móveis simples, mas com muita dignidade era a empresa prioritária dos arquitetos-professores da Universidade de Brasília, que fora substituída pelos móveis importados dos Estados Unidos. Apagava-se a pequena história do desenho industrial brasileiro vinculada à ideia de substituição de importações, para ocupar seu lugar com a condição de anomia completa. Apagava-se a história de um capítulo interessante da história brasileira, para se escrever e organizar um novo arquivo dos acontecimentos, centrado sobretudo na eficiência técnica para informação e repressão contra aqueles que passaram a ser vistos como inimigos do Regime Militar.

A crise institucional imposta pelo Golpe Militar de 1964 pôs fim derradeiro às vanguardas construtivistas e ao estabelecimento de um novo estágio de influências



e de alternativas possíveis da arte brasileira, processado como manifestação consequente de uma crise ética, política e social que assolou o País. Se a tendência construtiva da arte brasileira fez parte do período desenvolvimentista dos anos de 1950 e dramatizou sua crise, a partir da década seguinte com o Golpe Militar e os anos que o sucederam, as sendas artísticas brasileiras estiveram ligadas ao movimento generalizado internacionalmente de nova figuração, de pop arte ou de anti-artes e tiveram entre suas manifestações epígonas a arte conceitual que acompanhou todo processo de recrudescimento da repressão política nos anos finais de 1960 e durante a década seguinte de 1970.

O terror de Estado empregado pelos militares no poder, que se implantou com o estabelecimento do Ato Institucional de Número 5, (conhecido como AI-5), a partir de 1968, foi o principal símbolo da crise do projeto construtivista brasileiro que acabou assimilado como linguagem artística avançada pela modernização (social e técnica) de conteúdo conservador implementada no Brasil. Desse período, surgem as alternativas ao projeto moderno brasileiro: são exemplares da produção artística da Nova Figuração de Rubens Gerchman, ou de uma mistura de *pop art* e de *Arte Povera* aquilatadas por Flávio Império e por Sérgio Ferro, e logo em seguida, no início dos anos de 1970, as intervenções de um Artur Barrio e de um Cildo Meireles. Tratava-se do fim da arte que fazia da apreensão perceptiva a base de reformulação da dimensão estética da realidade centrada na educação do homem moderno, para instauração de outro patamar, o da compreensão da arte como algo essencialmente conceitual para além da ênfase pura e simplesmente no dado visual.

Essa arte visual que tomou o conceito ou se fixou em produzir acontecimentos (*happenings*) como elemento poético principal foi denominada à época como arte de *guerrilha*, porque os artistas utilizavam de procedimentos de ataque tanto às instituições como ao processo de institucionalização da arte; não bastasse isso os artistas não assumiam a autoria de suas obras, para muita vez evitar embaraços com os aparelhos repressivos. É certo que essas novas manifestações artísticas tiveram como um de seus estimuladores principais o jovem crítico de arte Frederico Moraes. Ele concebeu e organizou o acontecimento *Do corpo à terra* em Belo Horizonte no mês de abril de 1970 (MORAIS, 1975, p. 105 e seguintes). Na verdade, ocorreram dois eventos simultâneos ocorridos no Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte, respectivamente a mostra Objeto e Participação e a manifestação *Do Corpo à Terra*, promovidas pela empresa Hidrominas, Minas Gerais.



É justamente no acontecimento *Do corpo à terra*, ocorrido no Parque Municipal de Belo Horizonte, que surgem as trouxas ensanguentadas de Artur Barrio, como denúncia dos corpos dos desaparecidos políticos no Brasil e não se pode esquecer da ação *Totem - Monumento aos presos políticos* de Cildo Meirelles, também desse ano de 1970, em que o artista atea fogo a galinhas presas e vivas. O que se tinha ali era uma crítica radical do sistema das artes no Brasil e de sua institucionalização assimilada pelos novos donos do poder e operada (em outro sentido é claro) pela arte moderna de base construtivista. Geração de artistas ditos ‘guerrilheiros’, de artistas ‘tranca-ruas’, eles apagavam os rastros deixados por suas ações na evidência do caráter efêmero e transitório da arte naquele momento. Tudo era conceitual ou acontecimento, entre outras coisas. Inclusive aquilo tudo foi a contrapelo do protagonismo do mercado e da bolsa de valores que ingressara definitivamente no sistema da arte brasileira principalmente nos primeiros anos da década de 1970.

Oficialidade dos arquivos como instrumentos eficazes para repressão política no Brasil e queima de arquivos para não produzir provas contra si mesmo foram expedientes adotados pelo Estado brasileiro durante o período militar, de 1964 até 1985. Como se sabe, nos anos posteriores ao fim do Regime Militar, esse tema foi eclipsado da cena política nacional por receio de represálias da parte dos militares e somente veio fazer parte do debate público brasileiro nos últimos anos. A primeira iniciativa para reconhecimento dos crimes cometidos na ditadura foi a criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos durante o governo de Fernando Henrique Cardoso no ano de 1995. Mais de quinze anos depois, em 18 de novembro de 2011, a Comissão Nacional da Verdade, instituída por lei assinada por Dilma Rousseff, teve protagonismo fundamental na abertura de arquivos militares, na realização de acordos internacionais de cooperação entre países (para investigação da verdade sobre crimes de toda ordem) e também de inquéritos para apontar violações dos direitos humanos e culpados pelos crimes cometidos no período de 1946 até 1988.

1.2 Pesquisar o arquivo

Essas iniciativas tomadas pelos governos brasileiros no período democrático permitiram que se desse um salto qualitativo nas pesquisas acadêmicas sobre o período militar (1964-1985), em especial, mas também proporcionou a abertura para a pesquisa de artistas brasileiros.



O caso de Rosângela Rennó é sintomático desse novo período vivido no País. Em 1995, Rennó começou a trabalhar com imagens de presos preservadas em negativos fotográficos de vidro. Não se tratava de material de um arquivo qualquer e sim da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo. Tanto a Academia Penitenciária como a Casa de Detenção fazem parte do antigo Complexo Presidiário do Carandiru. O interesse pelos arquivos da Academia Penitenciária se inscrevia na grande comoção causada, entre personalidades públicas, gente ligada à defesa dos direitos humanos, militantes de esquerda, artistas e intelectuais em São Paulo, por causa da intervenção da polícia militar a mando do governador Luiz Antônio Fleury Filho, na Casa de Detenção do Carandiru, no episódio conhecido como Massacre do Carandiru, em 02 de outubro de 1992.

Por sorte dos acontecimentos, o resultado do trabalho foi a recuperação do acervo de fotografias e a revelação dessas fotografias para serem expostas ao público. São fotografias de presos comuns que passaram pela Penitenciária entre as décadas de 1920 e de 1940. Daí surgiu a série de imagens que fizeram parte da exposição da série *Cicatriz*, 1996.

Rosângela Rennó apresenta, em *Cicatriz*, as fotografias em espaço expositivo para revelar o trabalho do médico José de Moraes Mello em identificar, classificar e por que não dizer estudar os detentos, no setor de criminologia da Penitenciária. As fotografias formam acervo ordenado por tipologias de classificação dos detentos, marcas e sinais, manifestação de doenças e de tatuagens utilizadas pelos próprios detentos. Tratava-se pois de fotografias exclusivamente de registro sempre com o mesmo intuito, a saber, de estudo e identificação dos detentos.

Essa perspectiva de Rosângela Rennó para utilização de imagens de arquivo já tinha ocorrido em exposição anterior, 1994, denominada série *Imemorial*. Nessa Série, Rennó procurou em armazém do Arquivo Público de Brasília, fotografias de pessoas que trabalharam na construção de Brasília e foram fotografadas como registro, de caráter administrativo e com características técnico-científicas para documentação dos trabalhadores que foram, “dispensados por motivo de morte”. Nesse caso, bem como na documentação fotográfica dos massacres nos barracões das obras de construção de Brasília, o que se denuncia são as condições precárias dos canteiros de obras na construção da Cidade-Utopia, tal como era chamada a nova capital do Brasil. Nas duas séries de fotografias, a artista Rosângela Rennó se apropria de fotografias de caráter documental ou de registro (de fotógrafos anônimos) para revelar a carga de significados dados às imagens pelo distanciamento histórico e apontar elementos



sócio-repressivos revelados nas fotos de pessoas em condição de vulnerabilidade e controle férreo da lógica de funcionamento dos aparelhos autoritários do Estado.

Em posição mais afeita à intervenção urbana, encontramos o uso de imagens fotográficas da repressão militar ou de desaparecidos políticos, realizados pelo coletivo Aparecidos Políticos, composto de artistas de Fortaleza, que iniciaram a trabalhar com o tema da ditadura militar em 2010. Em 15 de abril de 2014, os Aparecidos Políticos participaram do 65º. Salão de Abril de Fortaleza e tentaram realizar ação performática que foi impedida pelo Exército Brasileiro, devido ao que foi caracterizado pelos militares como ação subversiva do coletivo de artistas. A ação performática consistia em lançar, próximo de um centro de tortura do período (23º. batalhão de caçadores do exército), 140 mini paraquedas contendo imagens dos rostos de desaparecidos políticos da ditadura militar. A ação foi evitada pelo exército a partir do fechamento do espaço aéreo na cidade de Fortaleza, Ceará. Em suma, os arquivos que serviram de instrumento para ações repressivas eficazes dos aparelhos de Estado no Regime Militar, servem agora para a reparação contra os crimes cometidos e para em certa medida, na justiça de transição, julgar o papel criminoso do Regime Militar no Brasil.

Aqui, como nas recuperações fotográficas de arquivos de Rosângela Rennó, o que está em jogo é justamente a ressignificação das imagens do passado pela subversão de seu sentido original, na contracorrente do sentido oficializado pelos militares e a partir da criação de outro sentido histórico mais próximo da justiça de transição, para a justiça efetiva que está longe de acontecer. Reconfigurando assim o arquivo, a memória seria, por fim, historicamente (e afetivamente) justificada.

Referências Bibliográficas

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BAUER, Caroline Silveira; GERTZ, René E. Arquivos de regimes repressivos: fontes sensíveis da história recente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Tania Regina (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

BOISSIER, Jean-Louis. **1995-2001 Mémoire de crayons** (2003). Disponível em: http://jlggb.net/jlb/?page_id=149. Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

D'ANGELO, Biagio. "Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción". In: *Espéculo*. **Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, num. 33, 2006. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>. Acesso em: 24 de abril de 2015)



DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Archivo**. Uma impresión freudiana. Madrid: Trotta, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Q comme Quad. In: Marianne Alphant – Nathalie Léger (dir.) **Objet/Beckett**. Paris: Centre Pompidou/IMEC, 2007, p. 114-127.

MARI, Marcelo. Produção de móveis na UnB: cadeiras de madeira e de couro. In: CALHEIROS, A.; MARI, M.; RUFINONI, P. (orgs.). **Mobiliário moderno**: das pequenas fábricas ao projeto da UnB. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

_____. **Arte brasileira: 1965-1973**. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2011.

RENNÓ, Rosângela. **Coleção artistas da USP**. São Paulo: EDUSP, 1998.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs). **O que Resta da Ditadura**: a exceção brasileira. - São Paulo : Boitempo, 2010.

SALMERON, R. A. **A universidade interrompida**: Brasília (1964-5). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2012.

TESSLER, Elida. **Habitar o silêncio, esculpir o tempo**. Disponível em: http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Habitar%20o%20silencio,%20esculpir%20o%20tempo.pdf (2009). Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

Universidade de Brasília/Centro de Documentação da Universidade de Brasília (CEDOC/UnB) (s/d [circa 2003]). **Relatório Fundo ASI/UnB**. Brasília: CEDOC, s/d.

Minicurrículos

Marcelo é doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2006). Mestre em Arte e Produção Simbólica pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2001). Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1997). Atualmente é Professor da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte e Filosofia Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna, estética, arte e sociedade.

Biagio D'Angelo é bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq), é Professor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Trabalhou como Professor de Teoria da Literatura e Escrita Criativa do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Formado em línguas e literaturas orientais, com ênfase na área de arte e cultura russa, pela Universidade de Veneza Ca Foscari. Entre seus campos de interesse: linguagens e hibridismos na literatura e nas artes visuais; livro-objeto e livro de artista; relações intersemióticas entre palavra e imagem; poesia visual; transtextualidades. Dentro das suas publicações acadêmicas, destacam-se ensaios sobre autores latino-americanos, sobre as relações entre cultura e visualidade, sobre os mitos nas literaturas americanas.