

SÉRIE

78

História

**MEMÓRIA
E
PATRIMÔNIO:
Diálogos
entre Brasil
e Portugal**

ORGANIZADORES

Charles Monteiro

Klaus Hilbert

Paula Godinho



ediPUCRS

SÉRIE

78

História

**MEMÓRIA
E
PATRIMÔNIO:
Diálogos
entre Brasil
e Portugal**

ORGANIZADORES
**Charles Monteiro
Klaus Hilbert
Paula Godinho**



edipucrs

PORTO ALEGRE
2017

DOCUMENTO, MEMÓRIA E ARQUIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A OBRA *IMEMORIAL* DE ROSÂNGELA RENNÓ¹

CHARLES MONTEIRO

Sendo historiador da fotografia e trabalhando há anos de forma crítica com documentos e em arquivos para problematizar a memória, o esquecimento e a produção do conhecimento histórico, escolhi a obra *Imemorial* (1994) da fotógrafa brasileira e artista contemporânea Rosângela Rennó para pensar sobre os usos da memória e as práticas do patrimônio.

Segundo Costa (2011, p. 78), os processos da arte contemporânea colocam problemas críticos articulados a outros campos do saber, como a Teoria da História e a Arqueologia. Esta reflexão interdisciplinar procura problematizar a produção da informação no contexto da cultura de massa contemporânea, bem como os processos de construção da memória e a própria instituição do museu de arte como espaço de constituição, gestão e legitimação de memórias sociais.

No século XX, o pensamento historiográfico foi levado a um questionamento radical sobre a produção e os usos sociais dos documentos. Desde os anos 1920, com a *École des Annales*, se expandiu a noção de documento para tudo aquilo que tivesse “a marca do homem”, incluindo assim as imagens entre os materiais de pesquisa do historiador.

¹ Uma versão deste texto foi publicada na revista *Memória em Rede*, v. 8, n. 14, 2016, da UFPel.

Para Michel Foucault (2005, p. 8), “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória: a história é, para uma sociedade, uma maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa”. Ou seja, não existem documentos *per se*, mas, sim, como fruto de uma operação historiográfica que atribui valor e constrói sentidos a partir dos restos ou vestígios da ação do homem no tempo. O problema colocado pelo historiador e o recorte da realidade efetuado por ele é que define se um vestígio se torna documento ou não, sempre escolhendo dar voz a certos indivíduos e grupos e deixar outros no silêncio (palavra) ou na invisibilidade (imagem).

A história transforma os documentos em monumentos ao isolar, agrupar, inter-relacionar e organizar os conjuntos. O documento não é inócuo, nem tampouco neutro. Ele resulta de um artifício, uma roupagem, uma montagem. Segundo Le Goff (1994), no limite, não existe documento-verdade. Foucault (2005) propõe a desmontagem crítica do constructo documento-monumento como dispositivo de poder.

Segundo Walter Benjamin (1987), em suas “teses sobre a história”, todo documento de civilização é documento de barbárie, pois a “história” seria esse cortejo de vencedores que avançam deixando os escombros das suas conquistas para trás. Para esse autor, nem os mortos estão a salvo quando somente os vitoriosos contam a história. Por isso, seria necessário escrever a história a contrapelo, escavar os escombros e escutar essas outras vozes que nos falam dos projetos alternativos de sociedade que foram vencidos.

Situando-me nesse horizonte de compreensão, penso a história com uma das formas das sociedades elaborarem a passagem do tempo, ao lado de outras, como: a construção de monumentos, mausoléus, a comemoração de datas cívicas nacionais e locais, a criação de museus, de disciplinas escolares, a preservação e o tombamento de prédios, de bairros e de cidades, bem como de viagens turístico-culturais, documentários, filmes e romances de época. História e memória são duas formas específicas de tomar consciência do tempo e de explicar o passado, onde se mesclam invenção, estranhamento

e identidade (LOWENTHAL, 1998). Às vezes, essas formas de pensar o passado se sobrepõem e se entrecruzam, em outras elas entram em conflito.

Como afirma David Lowenthal (1995), o acesso a essa “terra estrangeira” dá-se por meio de um conjunto de situações e objetos que estão ao nosso redor no espaço urbano e podem remeter ao passado: prédios, museus, utensílios, fotos, pinturas, leituras, histórias ouvidas etc. Essa consciência de passado como algo distinto do presente é algo recente, contemporâneo e que tem a sua história (LOWENTHAL, 1995). A memória é uma das formas de experienciar a passagem do tempo, de se situar em relação a uma cadeia de gerações, ao conhecimento herdado, a uma ruptura, de equilibrar-se sobre as ondulações vivas do tempo (HARTOG, 1996).

Como se sabe, toda memória é seletiva, pois trabalha com lembranças e esquecimentos, é uma (re)apresentação de experiências passadas (vivas, ouvidas, lidas ou aprendidas) relacionada às questões que o tempo presente coloca. Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, às rupturas que são o destino de toda a vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros. Mas essa percepção difere segundo nos situemos na escala do indivíduo, na escala de um grupo social ou mesmo de toda uma nação (ROUSSO, 1996).

As sociedades e, no interior dessas, os grupos sociais e indivíduos experienciam o tempo de forma particular. Certas sociedades voltam-se para a memória de um “paraíso perdido” perpassadas pela nostalgia e pela saudade de períodos de crescimento e de harmonia social; outras atêm-se ao tempo presente, pregando uma espécie de amnésia do passado; outras, ainda, voltam-se para o futuro como que predestinadas a um destino heroico. Em determinados contextos, produzem uma interpretação do passado que corresponde às necessidades do presente de legitimar-se e orientar o horizonte de expectativas sociais para o futuro. O que é válido, sobretudo, para os momentos de nacionalismo exacerbado.

A memória articula-se através de espaços e tempos privilegiados, sobre os quais a “luz” incide com maior intensidade sobre certos sujeitos (nomes), tempos (datas) e lugares (espaços), enquanto outros permanecem na penumbra, numa gaveta mantida cuidadosamente fechada para que de lá não aflorem contradições, incertezas e instabilidade.

A memória não tem necessidade da experiência de uma continuidade cronológica; não que ela não tenha cadeias de ordenamento, mas ela joga com uma justaposição de tempos. Já a história é elaborada de um ponto de vista construtivo e narrativo do passado, constitui-se como uma maneira de trabalhar sobre o conhecimento do passado. A experiência da história é longitudinal, interpreta o passado em perspectiva, e a experiência da memória é vertical, pois coloca o indivíduo ou o grupo em profundidade dentro do acontecimento, permitindo reconstruí-lo desde dentro (HALBWACHS, 1990).

A história é um discurso metódico sobre a experiência do tempo passado em relação às questões do presente, embora esteja carregada da subjetividade do historiador e das marcas de seu lugar social e institucional. A história é mais “ampla” que a memória, no sentido que abarca um grande número de memórias individuais e de grupos ao longo de muitas gerações (HALBWACHS, 1990). No entanto, ocorrem influências recíprocas entre essas duas formas de elaborar o passado, no sentido em que a história termina por incorporar elementos da memória coletiva em suas interpretações, via “contaminação” pela transmissão oral do conhecimento e pela experiência de vida do historiador (diante da impossibilidade da história tornar-se um discurso totalmente abstrato, científico e racionalizado), e a memória coletiva termina por incorporar e utilizar certos marcos de referência da história (por meio da aprendizagem formal na escola, das interpretações dos acontecimentos do passado vulgarizadas pelos jornais e pelas emissões de rádio e televisão).

A história da memória trabalha nos desvãos e nas margens, nos lugares de silenciamento da memória, nos esquecimentos e nas lacunas, mas também nos excessos. O historiador transforma essas lacunas e esses excessos em materiais de trabalho para uma compreensão mais abrangente e profunda da forma como uma sociedade elabora e pensa

sobre o seu passado e sua trajetória no tempo por meio da produção escrita de especialistas da memória (historiadores, arquivistas, diretores de museus) e intelectuais (cronistas, escritores, jornalistas). O historiador é uma espécie de mestre artesão que trabalha sobre o engenho alheio – memórias, documentos, textos, falas e experiências dos sujeitos –, buscando compreender e tecer nas suas narrativas essa variedade de fios em uma trama (história), que pretende dar conta da pluralidade de vozes, sujeitos, espaços e temporalidades da experiência de uma sociedade.

A história da memória aborda a historiografia como uma produção consciente e intencional de uma memória social, pois problematiza a escolha e a organização dos sujeitos, espaços e tempos que são dignos de serem rememorados, bem como os meios de organização através dos quais as lembranças são transmitidas e recriadas.² A história da memória problematiza a forma como os grupos sociais e as instituições inventam tradições ou se apropriam da memória coletiva, resignificando-a com fins específicos (HOBBSAWN; RANGER, 1997; BANN, 1994). Um exemplo disso é o Projeto Memórias Reveladas³, criado em 2007, para receber, gerir e divulgar a documentação sobre a violação dos direitos humanos durante a ditadura militar. A memória coletiva não é apenas uma conquista, mas também objeto e instrumento do poder.

Segundo Costa (2011), uma parte da produção contemporânea em arte vem realizando operações desconstrutivas dos mecanismos disciplinares de preservação da memória presentes na instituição de Arte – autoridade hermenêutica, discursos eurocêtricos, exigências de mercado, noção de exposição, modo de expor, valor e propriedade dos objetos etc.

O artista contemporâneo pesquisa em arquivos de museus, em bibliotecas e outras instituições, coleta material em arquivos familiares ou em

² Utiliza-se o termo “história da memória” no sentido de uma exploração arqueológica das narrativas históricas e literárias sobre a cidade e a nação, que permite a elaboração de uma genealogia do surgimento e institucionalização de formas de explicação sobre as dinâmicas das sociedades no tempo. Nesse sentido, essa empresa exploratória orienta-se pelas questões propostas por Nora (1993), Geary (1996), Matsuda (1996) e Lowenthal (1995).

³ Encontre mais informações no site: www.memoriasreveladas.gov.br.

feiras livres, registra em imagens fotográficas obras efêmeras, mantém seu arquivo de projetos, de processos de criação, de exposições e de crítica. Trabalhando sobre documentos e produzindo outros documentos como reflexão sobre seu processo de criação. Ele trabalha a partir desses materiais de arquivo, dos seus próprios, dos de terceiros e dos públicos, lançando mão de mudanças de meio (materiais e dispositivos), de escala (ampliação e redução) e de intervenções (tinta, cor, montagem) para ressignificá-los e gerar obras que problematizem a memória e a história. Rosângela Rennó é uma dessas artistas que trabalha com arquivos sobre as memórias e os esquecimentos sociais em suas obras desde os anos 1980.

Segundo a *Enciclopédia Itaú Cultural* (2017), Rosângela Rennó nasceu em Belo Horizonte (Minas Gerais) em 1962, tendo se graduado em Arquitetura pela UFMG (1986) e Artes Plásticas pela Escola Guignard (1987). Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1989. Em 1997, concluiu o doutorado em Artes pela ECA/USP. Recebeu várias bolsas de pesquisa: Civitella Ranieri Foundation (1995), Fundação Vitae (1998) e John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1999), entre outras. No final da década de 1980, começou a trabalhar com álbuns de família, apropriando-se de imagens e problematizando a montagem do dispositivo, a memória e o esquecimento. Temas que seriam constantemente retomados e problematizados em seus projetos posteriores que se voltaram para a memória e o esquecimento público. Em 1992, Rennó iniciou o projeto Arquivo Universal, que se desdobraria em vários trabalhos, exposições e publicações. A artista trabalha com imagens esquecidas, imagens ausentes, com o desaparecimento e com a amnésia social através de fotografias, de textos, de notícias de jornais. Utilizando de vídeo, instalações e materiais variados, ela se apropria das imagens alheias e problematiza a memória e o esquecimento social.

Para a artista, a arte é como um instrumento de ampliação da experiência. Através de suas obras, ela extrapola os limites dos suportes – dos dispositivos, entre eles o fotográfico –, ganhando potência nessa nova relação entre a imagem e a plataforma na qual ela é apresentada. Ela afirma que trabalha

“com imagens alheias, pois o que lhe importa é problematizar os sistemas classificatórios, investigar os modos de ver e como as coisas envelhecem”.

Em *Imemorial* (1994), a artista problematiza a cultura do arquivo para construir um olhar político sobre a construção de Brasília. A nova capital representava a utopia de um país moderno e desenvolvido. Uma nova capital para um novo Brasil. Totalmente planejada e funcional, no meio do país, com uma nova linguagem urbanística proposta por Lúcio Costa e a arquitetônica modernista de Oscar Niemayer. Seria uma espécie de cidade-monumento para as gerações do futuro, porém, como afirma Walter Benjamin (1987), civilização e barbárie são as duas faces da história.

A obra de Rennó consiste numa instalação de 50 fotografias com retratos escuros dos trabalhadores (homens e crianças) que construíram Brasília. As imagens foram encontradas pela artista no Arquivo Público do Distrito Federal, em malas com mais de 15 mil dossiês de ex-trabalhadores da Companhia Novacap (RENNÓ, 1994). Em *Imemorial*, ela faz referência ao episódio apagado da narrativa épica da construção de Brasília, inaugurada com grandes solenidades e festejos oficiais em 21 de abril de 1960, pelo presidente Juscelino Kubitschek: o massacre da Construtora Pacheco Fernandes Dantas, ocorrido em 1959. Esse episódio trágico faz parte da história da construção de Brasília e expõe as condições de vida e de trabalho precárias de milhares de operários contratados pelas empresas construtoras da nova capital. Com a proximidade da data de inauguração, as jornadas de trabalho se intensificaram, e as turmas de trabalhadores se revezavam 24 horas no enorme canteiro de obras que era Brasília. Os operários trabalhavam em turnos de 18 horas por dia para conseguirem dobrar seus parcos salários. Eles vinham de muito longe, a maioria era proveniente de vários estados do Nordeste. Alguns vinham com as famílias, mas grande parte era composta por homens solteiros que moravam em acampamentos.

As condições de vida nos galpões das construtoras eram muito precárias. Os galpões eram de madeira com teto de telhas de zinco, possuíam de 10 a 15 quartos com beliches de duas ou três camas. O sanitário era um buraco

escavado no chão com uma lona servindo de porta. Os colchões eram de capim e ficavam infestados de parasitas. A falta de higiene favorecia a proliferação de pulgas, percevejos e piolhos. Os materiais de construção empregados e a concentração de gente nos galpões no clima quente do planalto central não ofereciam qualquer conforto. Além disso, as cantinas que forneciam refeições aos trabalhadores serviam por vezes comida crua ou estragada. Devido às estafantes jornadas de trabalho e as péssimas condições de vida nos acampamentos das construtoras, os operários se revoltavam, e a Guarda Especial de Brasília (GEB) era chamada a intervir.

O massacre ocorreu em um domingo de carnaval de 1959 no acampamento da construtora Pacheco Fernandes Dantas. Existem duas versões para o ocorrido, a versão oficial das autoridades e a versão dos operários, dada através de depoimentos orais a pesquisadores e jornalistas. A pesquisadora Nair Heloisa Bicalho de Sousa (1983) pesquisou o massacre e escreveu um livro e vários artigos sobre o esquecimento oficial e as memórias dos trabalhadores sobre o ocorrido naquela noite. Vale a pena fazer uma pequena síntese de seu trabalho para compreender melhor a violência do Estado e o silenciamento das memórias dos vencidos.

Após um conflito entre um operário da construtora e um funcionário da cantina por causa da má qualidade da comida, dois policiais teriam comparecido ao local e foram expulsos pelos operários. A paz parecia ter retornado ao acampamento e todos foram dormir, depois de uma longa jornada de trabalho. À noite, caminhões de soldados da GEB cercaram o galpão, formando duas filas e exigindo que todos os operários saíssem para a rua, sendo recebidos a golpes de cassetete e pontapés. Alguns trabalhadores apavorados tentaram fugir e a polícia abriu fogo sobre eles e os barracões. Houve vários mortos, alguns ainda estavam dormindo. Fala-se de 20 e de 50 vítimas. Porém, uma testemunha afirma ter visto 93 malas abandonadas no galpão da construtora no dia seguinte. Os próprios operários teriam sido obrigados a carregar os corpos dos mortos para dentro de um caminhão e limpar o barracão. Segundo o depoimento de um antigo operário, os corpos dos trabalhadores teriam sido enterrados em uma vala aberta ao pé da torre

de comunicações da cidade (SOUSA, 1983). Apenas três jornais noticiaram o ocorrido naquele domingo de carnaval: *Jornal do Brasil* (14/02/1959), *A Notícia* (13/02/1959) e *O Estado de São Paulo* (14/02/1959).

A memória oficial reconhece apenas uma vítima. A denúncia foi encaminhada e um processo foi aberto pelo Sindicato dos Trabalhadores, mas nada foi apurado pela Justiça, e o caso terminou sendo arquivado. O livro de memórias do presidente Juscelino Kubitschek, *50 anos em 5* (1978), não fala sobre o caso. Da mesma forma, os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemayer afirmaram desconhecer o ocorrido. O presidente da NOVACAP, Ernesto Silva, minimiza o incidente, não reconhece o número de vítimas e afirma ter sido um fato isolado ao longo dos três anos e meio de construção de Brasília.

Os arquivos encontrados falam sobre trabalhadores que se insurgiram contra as más condições de trabalho – falta de água potável, comida estragada, barracões precários, longas jornadas de trabalho e baixa remuneração – nos alojamentos improvisados, que foram construídos para serem posteriormente destruídos no local que seria inundado para a formação do Lago de Brasília. A Polícia da Nova Capital abriu fogo contra eles, matando dezenas de trabalhadores. Nos arquivos encontrados pela artista, em algumas das fichas dos trabalhadores constava a informação: “dispensado por motivo de morte”!

O nome da exposição *Imemorial* é uma forma irônica de dialogar com os vários memoriais construídos em Brasília para celebrar a memória e as realizações dos governantes do passado. Especialmente, contrapor-se ao *Memorial JK* localizado no Eixo Monumental – Lado Oeste Praça do Cruzeiro, que celebra a memória do ex-presidente que construiu a cidade. O memorial foi construído a partir de projeto arquitetônico de Oscar Niemayer, com obras de Athos Bulcão e uma escultura do JK de 4,5 metros de Honório Peçanha. O memorial foi inaugurado em 1981. O conjunto imponente abriga uma câmara mortuária com os restos mortais de Juscelino Kubitschek num salão oval em mármore negro com teto iluminado por luz natural, que penetra através de um vitral com a imagem de um anjo. O memorial conta ainda com 3.000 livros da biblioteca, fotos, roupas e objetos pessoais do ex-presidente, além de uma exposição permanente sobre sua trajetória

pública e vida privada. As formas arquitetônicas, os materiais escolhidos, o tipo de iluminação, a presença da câmara mortuária e as escolhas expográficas propõem um culto à memória do fundador da cidade.

Já o Museu Vivo da Memória Candanga fica fora do Eixo Monumental no antigo Hospital Juscelino Kubistchek de Oliveira (HJKO), que funcionou no Núcleo Bandeirante (antiga “Cidade Livre”) até a metade dos anos 1970. Criado em 1990, com uma estrutura bem mais modesta, ele conta com acervos dos primeiros fotógrafos da cidade – Mario Moreira Fontanelle, Peter Scheir e Joaquim Paiva – e exposição permanente sobre os primeiros anos da capital. O museu também possui um auditório, uma galeria e um espaço para as “oficinas do saber fazer” de artesanato e arte popular.

Nesse sentido, a obra de Rosângela Rennó é uma espécie de antememorial com uma proposta de escrever a contrapelo a história da construção da cidade. Um “imemorial” no sentido benjaminiano em que se a história é esse cortejo de vencedores, em que os governantes de hoje são os herdeiros dos vencedores do passado, devemos lutar contra essa narrativa e os esquecimentos dos vencidos para que eles não sejam derrotados uma segunda vez. Bertold Brecht (1986), em *Perguntas de um operário letrado*, perguntava-se:

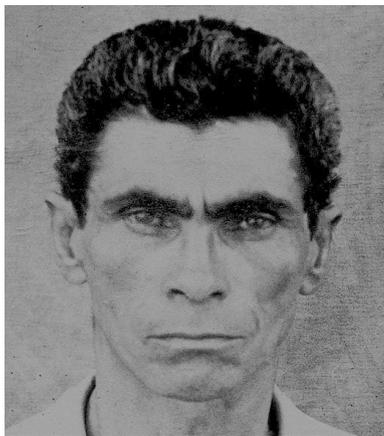
Quem construiu Tebas, a das sete portas?
 Nos livros vêm o nome dos reis,
 Mas foram os reis que transportaram as pedras?
 Babilônia, tantas vezes destruída,
 Quem outras tantas a reconstruiu? Em que casas
 Da Lima Dourada moravam seus obreiros?
 No dia em que ficou pronta a Muralha da China para onde
 Foram os seus pedreiros? A grande Roma
 Está cheia de arcos de triunfo. Quem os ergueu? Sobre quem
 Triunfaram os Césares? A tão cantada Bizâncio
 Só tinha palácios
 Para os seus habitantes? Até a legendária Atlântida
 Na noite em que o mar a engoliu
 Viu afogados gritar por seus escravos. [...].

A exposição é composta de 50 fotografias agrupadas em faixas horizontais. As fotos dos trabalhadores mortos são apresentadas em preto sobre preto e das crianças trabalhadoras em cores escuras. Desperta a atenção a presença de retratos de crianças muito novas e de mulheres entre os operários da nova capital. Retratos de identificação que mudam de valor e de estatuto, de documentos jurídicos para imagens artísticas. Retratos que nos colocam diante de vestígios da existência desses sujeitos ausentes da história. Uma presença-ausência que ativa uma memória dessa falta. Colocam “provas” no tribunal da história, tornam-se peças de um processo contra a violência das relações de trabalho e a impunidade das construtoras e das autoridades policiais diante do massacre da Construtora Fernandes Pacheco Dantas.

Segundo Rennó (1998, p. 132), “as fotografias foram feitas em filme gráfico, cuja superfície muito brilhante e pintada de preto por trás se torna um espelho negro, indicativo do lugar de sobra social em que esses narcisos experimentaram o desamor coletivo por si”. Nesse “espelho negro da história”, o observador pode contemplar um rosto, quase um fantasma, mas também o seu próprio rosto (como nos daguerreótipos). Dessa forma, a artista problematiza a relação entre o “eu” do observador e o “outro” desconhecido, entre o presente e o passado, entre a vida e a morte. Nós os vemos e eles nos olham desse não lugar da história, nos intimando a pensar sobre a sua morte e seu esquecimento social, a pensar sobre a fragilidade e o desaparecimento de cada um de nós. *Imemorial* poderia referir-se à exploração desses trabalhadores, às formas de esquecimento social dos “de Baixo” e ao cortejo dos vitoriosos na história.

A disposição das imagens no chão como lápides e a cor negra que recobre os retratos dificultam uma aproximação dessas fotografias como um espelho do real. A instalação assemelha-se a um monumento fúnebre em memória dos trabalhadores que construíram Brasília. É como se pudéssemos abrir os seus túmulos e ver novamente seus rostos vindos de um passado que nos olham no presente. As imagens são como fantasmas desses “outros” desconhecidos e esquecidos pela história e pela sociedade atual. Eles nos contemplam e nos desafiam a dar um significado as suas presenças-ausências. A obra não

nos oferece uma reconstituição de suas identidades ou de suas memórias, apenas as presenças espectrais desses outros que nos falam através de sua ausência (morte e esquecimento social) do que ainda resta saber sobre os que construíram a capital de um desejado país “novo e moderno”.



Figuras 1, 2, 3. *Imemorial* – instalação para a exposição “Reverendo Brasília” –, 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cores em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. Título *Imemorial* na parede em letras de metal pintado. 60 x 40 x 2 cm (cada moldura de ferro). Coleção de Marcos Vinícius Vilaça.

Fonte: Rennó, 1994.

A obra problematiza a visibilidade social dos trabalhadores e a construção social de uma identidade moderna no Brasil. Como o moderno pode se constituir através de formas de organização do trabalho e de dominação políticas arcaicas, que remontam a herança do passado escravocrata e ao genocídio indígena do período colonial? Diante dessas imagens, estamos diante do tempo, como diria Didi-Huberman (2008). De uma realidade incômoda que gostaríamos de esquecer e que retorna à superfície através desses retratos de trabalhadores mortos. Fantasmas que nos veem do passado, cujos retratos nos contemplam!

Essas imagens ampliadas, dispostas lado a lado no chão, retratos enegrecidos de trabalhadores e trabalhadoras, permitem problematizar a narrativa épica sobre a construção da cidade e o projeto republicano de nação, que desejava libertar o país das mazelas e dos dilemas do passado escravista e autoritário. Essas imagens invertem a seta do tempo e nos fazem pensar no tráfico escravista, nas vagas de imigrantes do passado aliciados pelos donos das companhias de vapor europeias, mas também o nosso presente. Fantasmas que nos recordam dos cidadãos assassinados pela ditadura militar e dos desaparecidos, que continuam insepultos. Convoca-nos a pensar nas confecções instaladas nos porões do bairro Bom Retiro, em São Paulo, onde imigrantes trazidos por rotas ilegais trabalham de forma quase escrava; da condição precária dos haitianos que chegam ao Norte do país em busca de melhores condições de vida e de trabalho, bem como nos agricultores sem-terra e nas trabalhadoras e trabalhadores urbanos em suas longas e penosas jornadas diárias de labuta e de deslocamento na periferia das grandes metrópoles brasileiras.

A arte permite repensar a história e, sobretudo, desmontar as narrativas hegemônicas e problematizar os esquecimentos dos arquivos públicos, bem como questionar nossa identidade nacional fraturada e os futuros-passados derrotados de nossos projetos sociais coletivos. Os diálogos entre história social, história da arte e cultura visual colocam a possibilidade de elaborar novos problemas e de propor novas interpretações para novas-velhas questões sobre a memória e a amnésia sociais de nossa jovem nação.

REFERÊNCIAS

BANN, S. *As invenções da história*. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.

BENJAMIN, Walter. Doze teses sobre a história. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Obras escolhidas*. V. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BRECHT, Bertolt. *Poemas, 1913-1956*. Seleção, tradução e posfácio de Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Luiz Cláudio. O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, maio/2011, p. 77-89.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. *Rosângela Rennó*. 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno>. Acesso em: 3 mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GEARY, P. *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire*. Paris: Aubier, 1996.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HARTOG, F. Tempo e história: como escrever a história da França hoje? *História Social*, Campinas, n. 3, 1996, p. 127-154.

HOBBSWAN, E.; RANGER, T. (Orgs.) *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz & Terra, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. Tradução de Lúcia Haddad. *Projeto História*, n. 17, São Paulo, 1998, p. 63-201.

_____. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MATSUDA, M. K. *The memory of the modern*. New York: Oxford University Press, 1996.

MIRANDA, W. Cenas urbanas. In: BIGNOTTO, Newton (Org.). *Pensar a re-pública*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

NORA, P. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, São Paulo, 1993, p. 7-28.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade, 1998.

RENNÓ, Rosângela. *Arquivo – Imemorial*. 1994. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>. Acesso em: 6 mar. 2017.

ROUSSO, H. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 94-95.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho. *Construtores de Brasília*. Petrópolis: Vozes, 1983.