

## IMEMORIAL E AS CIDADES INVISÍVEIS: ENTRE ROSTOS, OLHARES E FACES DA HISTÓRIA

*Talita Mendes<sup>1</sup>*

Na década de 90 despontam na produção artística de Rosângela Rennó obras de maior acento crítico-social, sendo exemplar a instalação *Imemorial* (1994) [Fig. 1], primeiramente exposta na galeria Athos Bulcão, no Teatro Nacional de Brasília, por ocasião da exposição *Revendo Brasília* (1994-1995), da qual participaram artistas brasileiros e estrangeiros.

No interior da galeria a instalação criou com o espaço expositivo — que deve ser aqui compreendido como uma miniaturização do território de Brasília — uma tensão que remete às noções de *site-specificity*. Vale considerar, pela ótica da historiadora da arte Miwon Kwon, o esgarçamento que este conceito sofreu, pois *Imemorial* foi rerepresentada em outras situações expositivas — no Ed. Gustavo Capanema, em 1995 [Fig. 2], ainda por conta da itinerância da mostra citada acima, ou, mais recentemente, na 12ª Bienal de Istambul ocorrida em 2011 —, e mesmo distante de sua inserção imediata no espaço geográfico de Brasília manteve sua significação referencial à cidade e seus operários, além de elementos estruturais e simbólicos.

Ao desparticularizar a noção inicial de *site-specificity*, que condicionava a existência do trabalho de arte ao seu vínculo simbiótico com a localidade física ou institucional da arte, Kwon aborda o que denomina de sites discursivos, nos quais o caráter conceitual e temático da obra se projeta também no aparelho psíquico do sujeito convergindo para intermediações com formações discursivas. Com esta concepção o *site-specific* adquire mobilidade e pode ser repetível em ambientes diversos, tornando-se “vetor discursivo — desenraizado, fluido, virtual” (KWON, 2008: 173), sem que necessariamente seu realocamento preconize a destruição da obra, como afirmava o artista Richard Serra.

O crítico de arte Stéphane Huchet (2006: 308) trata destas mesmas propriedades do site de caráter discursivo, porém à luz mais abrangente da categoria instalação, apreendida enquanto dispositivo espacial capaz de engendrar (ou encenar) imagens-sentidos no espaço e através do sujeito. Ele atribui a este dispositivo uma natureza alegórica, alegoria pensada enquanto código mais aberto e não rigidamente hiperpadronizado.

Logo, é possível estabelecer uma associação entre as leituras de site e instalação realizadas por estes dois autores enquanto tessitura de processos criativos (e interpretativos) que atravessam o sujeito-espectador, ou seja, que não estão unicamente determinados nas obras pelo artista, pelo lugar concreto e pela estabilização da crítica especializada. No caso de *Imemorial*, considera-se a inscrição da obra no interior do espaço expositivo (o vazio ideal) da instituição de arte e suas inter-relações discursivas com excertos da ficção *Cidades Invisíveis* do escritor Ítalo Calvino, presentes no catálogo da exposição *Revendo Brasília*.

As operações da artista para compor suas instalações são carregadas de teor alegórico, aqui pensado de acordo com as asserções do crítico de arte Craig Owens que compreende que o alegorista é aquele capaz de se apropriar de imagens preexistentes na cultura para, através delas, criar outra coisa (Owens, 2004: 114) — praxis constante de Rennó —, priorizando fragmentos e o aspecto da (re)montagem/exposição de uma obra. Para tanto, recorre aos escritos de Walter Benjamin para discutir o movimento dialético de aproximação

---

<sup>1</sup> Mestranda do PPGAV – IA/Unicamp. Desenvolve a pesquisa “Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desapareição na arte contemporânea brasileira”, financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo: 2011/14793-7).

e distanciamento do sujeito com relação a um determinado período ou questão do passado, compreendendo-o como um movimento de transformação potencial do presente (no que se refere ao aqui e agora da percepção humana).

Justamente aí, e considerando a arte contemporânea, Owens aproxima alegoria de *site-specific*, aventando a ideia de que esta categoria de trabalhos geralmente alude à monumentalidade atemporal do sítio e possui caráter mítico — ainda que o autor seja muito contingente nesta afirmação, correndo o risco de limitar as diferenças existentes nas propostas artísticas, sua conclusão reforça muito bem o estatuto mítico de Imemorial. Em concordância com Kwon e Huchet, Owens apresenta uma certa flexibilidade quanto à apreciação da prática do *site-specific*, visando seu aspecto discursivo, pois entende que à leitura das características topológicas de um sítio corresponde, também, associações psicológicas do sujeito, ou seja, toda aspiração ou necessidade de conservar um acontecimento do passado é filtrada pelo sujeito que lhe anexa sentidos outros, e desse modo atualiza este acontecimento no presente, havendo aí movimento dialético. Owens também enfatiza a transitoriedade das obras *site-specific* ou seu abandono no espaço que as acolhe. Seu caráter efêmero, assim como o das instalações, ou mesmo suas grandes dimensões, demandam o recurso aos registros imagéticos, dentre os quais a fotografia participa fortemente, de modo que o autor ressalta o potencial alegórico desta.

Os pontos anteriormente apresentados dão margem, em Imemorial, à circulação imaginária do espectador no espaço mitopoético de Brasília, num duplo movimento utópico e distópico assegurado pelas fotografias de identificação dos operários que a compõem (dez retratos dos vivos e quarenta dos mortos) e pela constituição estrutural da obra no espaço expositivo: refiro-me, precisamente, ao encontro entre os eixos vertical e horizontal (parede e chão) nos quais estas imagens foram distribuídas. Imemorial, que já sugere em seu título, entre outras possíveis leituras, um tempo mítico, apresenta arranjo ortogonal de modo a fazer alusão à imagem emblemática da cruz, correspondente à ação inaugural de Lúcio Costa que deu forma a Brasília [Fig. 3]. Segundo o próprio arquiteto, o projeto da nova capital “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz” (HOLSTON, 1993: 73). Podemos suscitar também, deste repertório imagético acionado pela obra, uma das fotos [Fig. 4] dos primeiros fotógrafos oficiais da construção da nova capital, Mário Fontenelle, que registra o sinal (cruzamento do Eixo Monumental e do Eixo Rodoviário) sobre o solo do Planalto Central, como forte referência simbólica aos dizeres de Costa.

O antropólogo James Holston (1993: 74) discorre acerca do mito de criação de Brasília, em que Lúcio Costa, em seu relatório do plano piloto, coloca-se como uma voz narrativa mítica para naturalizar o ato de estabelecimento da capital, favorecendo, à maneira da interiorização bandeirante, a busca pela definitiva integração nacional do Planalto Central, de onde irradiaria impulso desenvolvimentista e industrial para as demais regiões do país, de modo que a massa migrante, carregando o ímpeto heróico de desbravar o desconhecido, alcançaria a visionária “Terra Prometida” de João Bosco. Também diz o autor que a data planejada para a inauguração da capital, 21 de abril de 1960, faria referência, ainda que indireta, à fundação de Roma (ocorrida em 21 de abril de 753 a.C.), que se tornou “berço da civilização cristã” (HOLSTON, 1993: 79).

Da referência a Roma, enquanto civilização avançada e o ideal de Brasília, Holston associa o sinal-da-cruz de Costa ao diagrama do *templum* nos antigos augúrios romanos: dois eixos que se cruzam formando ângulos retos e quatro direções, utilizado em rituais de fundação e planejamento de cidades. Linhas imaginárias demarcadas no céu representariam a ordem cósmica a guiar o destino da cidade — lembremos que Brasília

também foi denominada Cidade do Futuro —, ordem sagrada e especular que seria encarnada no centro (axis mundi) de sua demarcação terrena, após o que haveria a aplicação da tecnologia para o povoamento e distribuição das áreas administrativas, através dos agrimensores, planejadores e construtores.

Para a produção de Imemorial, novas imagens são criadas quando Rosângela Rennó refotografa as fotos 3x4 dos candangos construtores de Brasília [Figs. 5 e 6] com o auxílio de um aparelho de duplicação de slides<sup>2</sup>. À primeira vista parece questionável se a artista procede ao recurso da apropriação, como anteriormente apresentada por Owens, mas ela o faz, à maneira de um *mise en abyme* (VISCONTI, 2003: 42-44). Como as delimitações de ambos os “quadros retangulares” coincidem, então o novo retrato gerado se superpõe (não deixa de estar “dentro” do outro) de tal forma à imagem-fonte que é como se Rennó se apropriasse diretamente das fotos dos operários, encontradas no Arquivo Público do DF. Trata-se de apropriação, mas indireta. Em Imemorial é a ampliação das fotografias que nos impede de confundi-las com os registros 3x4 propriamente ditos.

Aqui, o procedimento de apropriação à *mise en abyme* coincide também com o palimpsesto. Se, na obra, os retratos já não servem à função/ilusão de identificação dos sujeitos neles representados, ou, por assim dizer, não podem ser vistos simplesmente como fotos 3x4, é porque o processo de superposição mediado pelo ato fotográfico da artista perturbou este sentido estabilizado, possibilitando que a leitura, ou decifração das fotografias, nos transporte para um outro lugar, a história da construção de Brasília.

No conjunto da obra, o tratamento plástico dado a algumas fotos traz o palimpsesto corporificado na fatura artística: Rennó como que aplica uma veladura escura sobre os retratos de alguns operários que morreram durante a construção da capital, levando a fotografia aos limites de sua visibilidade, em um quase apagamento da face dos mortos.

Segundo sua descrição no catálogo da exposição *Reverendo Brasília*, Evandro Salles (1994: 50), artista plástico e um dos coordenadores da mostra, explica que após a revelação das imagens na película transparente do filme gráfico, o véu de tinta aplicado no verso do material acentuou a sutil luminosidade dos saís de prata das faces retratadas. Com esta descrição compreendemos que a referida “pulsção luminosa” ainda permanecia como uma resistência ao desaparecimento imagético deste Outro, fazendo-o saltar aos olhos do espectador. Enquanto pulsa, este Outro tende a ser resgatado, rememorado, pelo espectador.

As imagens enegrecidas da instalação, túmulos superficiais, adquirem o estatuto de *memento mori*, os olhares que se direcionam ao espectador quando este se coloca a observá-los, alocados naquela pouca espessura do suporte, determinam um momento de reconhecimento ético daquilo que vemos e daquilo que nos olha. O historiador da arte Didi-Huberman assim descreve a experiência do contato com as evidências de volume de um túmulo e o vazio recôndito a lhe espreitar:

[...] há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 37)

<sup>2</sup> Informação concedida pela artista na entrevista realizada no dia 01/10/2012.

A este estranhamento provocado pela visibilidade precária das fotos dos mortos, soma-se aquele provocado pelo destino inaudito dos retratados alocados na parede, o que nos aproxima do *punctum* barthesiano de ordem temporal: sinteticamente, podemos descrevê-lo como uma sensação sublime (e subjetiva) provocada pela fotografia naquilo que ela apresenta de mais objetivo, um achatamento do tempo (dada a sua suspensão), de modo que o “isso foi” da fotografia nos remete a um “isso será” que já aconteceu (BARTHES, 1984: 141-142). O retrato frontal seria um exemplar potencial para despertar este tipo de *punctum*, já que recebemos o olhar do retratado (muitas vezes um anônimo) permeado por uma força tão pungente de “presença” que, mesmo que o sujeito já esteja morto, somos impulsionados a questioná-lo sobre sua existência e para onde este olhar nos direcionará.

Logo, estes referenciais são atravessados por um olhar e estado melancólicos, pois eles pressupõem um esvaziamento existencial, aquele propugnado por futuros imaginados pelos operários e a desesperança que assolou suas vidas no sonho de construção da capital. Das imagens dos mortos apreendemos futuros anunciados em sua catástrofe. O tempo, nesta alegoria da construção de Brasília restituída por Rennó, apresenta-se como devorador de almas e é assim sugerido mais como um resultado da exploração do trabalho do que como curso natural da vida.

Com o recurso técnico de veladura negra, Rennó critica a narrativa heróica da construção da Capital da Esperança. Embora precariamente documentadas à época, as mortes eram em grande número, a exemplo dos resultados da rivalização ocorrida em 1959 entre os operários do acampamento da empreiteira Pacheco Fernandes e a Guarda Especial de Brasília (GEB) (SOUSA, 1983: 44), ou mesmo os depoimentos de antigos operários no documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), do diretor Vladimir Carvalho, denunciando que os corpos dos operários, que precipitavam das altas construções, rapidamente desapareciam, sendo retirados do local por funcionários desconhecidos aos demais, com o intuito de evitar a comoção geral.

Na instalação, a artista eleva a produtividade à dimensão da criatividade, usa da capacidade de reprodutibilidade técnica de uma máquina, ao duplicar fotografias de identidade, para desmistificar a aparente singularidade dos sujeitos ali representados. Como forma de controle dos sujeitos pelo Estado, este tipo de fotografia pressupõe a massificação e o anonimato, a singularidade de cada um dá lugar às aparências captadas em superfícies homogêneas. Em *Imemorial* tem-se o anonimato de homens, mulheres e crianças, com as imagens dos mortos dispostas sobre o chão, de modo que o único de cada vida perdeu-se na denominação genérica *candangos/heróis*, acionada pela memória discursiva da obra, e na aparente objetividade da fotografia. Não fosse a circunstância artística de sua apresentação, as faces dos “heróis desconhecidos” passariam despercebidas como outras quaisquer. Do continuum da História à história oficial de Brasília são estas vidas que se perdem.

Em vistas do projeto monumental de Brasília e da ideia de anti-monumento aferida por *Imemorial*, abro parênteses para transcrever uma citação um tanto extensa, que se encontra no catálogo da exposição *Reverendo Brasília*. Dadas as intensas relações analíticas que se estabelecem entre a produção da artista e os escritos de Ítalo Calvino, e dada a dimensão hipertextual perceptível em ambos os autores como *modus operandi* que estimula a criação e a imaginação do espectador/leitor, o palimpsesto se faz presente também no empréstimo de trechos do livro *As cidades invisíveis*, nos quais Rosângela Rennó usufrui da liberdade poética e do silêncio que atravessa o verbal/não-verbal aludindo aos seus próprios procedimentos de montagem alegórica:

... A partir destes dados é possível inferir uma imagem da futura B., que estará mais próxima do conhecimento da verdade do que qualquer notícia sobre o atual estado da cidade. Contanto que se tenha em mente o que estou para dizer: na origem da cidade dos justos está oculta, por sua vez, uma semente maligna; a certeza e o orgulho de serem justos – e de sê-lo mais do que tantos outros que dizem ser mais justos do que os justos -, fermentando rancores, rivalidades, teimosias, e o natural desejo de represália contra os injustos se contamina pelo anseio de estar em seu lugar e fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, portanto, apesar de diferente da anterior, está cavando o seu espaço dentro do duplo invólucro das B. justa e injusta.

Dito isto, se não desejo que o seu olhar colha uma imagem deformada, devo atrair sua atenção para uma qualidade intrínseca dessa cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa: trata-se do possível despertar – como um violento abrir de janelas – de um amor latente pela justiça, ainda não submetido a regras, capaz de compor uma cidade ainda mais justa do que era antes de se tornar recipiente de injustiça. Mas, se se perscruta ulteriormente no interior deste novo germe de justiça, descobre-se uma manchinha que se dilata na forma de crescente inclinação impor o justo por meio do injusto, e talvez seja o germe de uma imensa metrópole...

Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira B. é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras B. já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis. (REVENDO BRASÍLIA..., 1994, p.111)

A artista situa<sup>3</sup> a abreviação B. no lugar do nome Berenice, uma das cidades descritas na referida obra de Calvino (1990: 146-147). Ainda que a artista assinale a letra inicial, Berenice se perde nesta indeterminação, de modo que B. funciona como uma elipse, e pelo contexto de inserção do trecho no catálogo faz alusão também à Brasília. A elipse serve para retirar a cidade da ficção — que Calvino diz ser uma e duas ao mesmo tempo, a dos justos e a dos injustos — e marcar sua real existência no tempo e no espaço. Imemorial surge como um comentário da construção de Brasília com duas formas de apresentação, uma instalação fotográfica e uma descrição verbal, que dizem respeito à mesma cidade e sua estrutura bipartida (justa e injusta).

Ainda que separados fisicamente — pois a passagem textual acima citada não está imediatamente presente na configuração da instalação e não a acompanha no espaço expositivo, assim como apenas alguns retratos pertinentes à obra de Rennó são apresentados no catálogo —, é necessário reforçar que o referido texto e a montagem de imagens/fotos de identidade não se destacam um do outro, pois ambos participam da mesma região discursiva, neste ponto fica evidente a importância da noção de site discursivo apontada anteriormente por Miwon Kwon. A diferença estrutural que existe entre as duas formas de apresentação não anula a proximidade substancial no que concerne às referências tecidas à mesma cidade.

Outra leitura que reforça esta análise se encontra na superposição da “voz” de Rosângela Rennó àquela do viajante Marco Polo, personagem que descreve as cidades (imaginárias) pertencentes ao vasto domínio de seu interlocutor melancólico, o imperador Kublai Khan. Podemos observar tal indicação no trecho final do texto acima citado, precisamente no ponto em que nos deparamos com a expressão “Pelo meu discurso...”, pois a artista reduplica excertos da obra literária e, a partir da singela interferência no nome da cidade Berenice, posiciona-se no discurso de Polo/Calvino, agora também seu, deslocando-o para a instalação Imemorial. Com isto, Rennó provoca um desvio em que a repetição não se dá sob a insígnia do mesmo. A liberdade hipertextual e apropriativa que Rennó estabelece com a obra do escritor também incide massivamente em suas propostas artísticas, haja vista a abertura para associações verbo-visuais praticadas pelos espectadores.

<sup>3</sup> No catálogo não há indicações explícitas de que a artista tenha sido a autora de tais intervenções no excerto do texto de Calvino, porém, as abreviações nele presentes assemelham-se ao procedimento que ela utiliza em seu work in progress, o Arquivo Universal. Mesmo que, hipoteticamente, ela não tenha sido consultada sobre a inserção do texto do escritor no referido catálogo, somos levados a estabelecer as relações que aqui identifiquei, uma vez que o excerto agora faz parte do contexto de apreciação da obra.



**PFig. 1 – (1994), Rosângela Rennó, Imemorial. Quarenta retratos em película ortocromática pintada e dez retratos em C-Print sobre bandejas de ferro e parafusos, 60x40x20 cm (cada fotografia) e letras de metal pintado sobre paredes. Instalação na Galeria Athos Bulcão, Brasília. Coleção Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife). Foto: cortesia da artista; [O arquivo universal e outros arquivos] (livro).**



**ig. 2 – (1995) Rosângela Rennó, Imemorial. Instalação no Edifício Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. Coleção Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife). Fonte: Itaú Cultural website.**

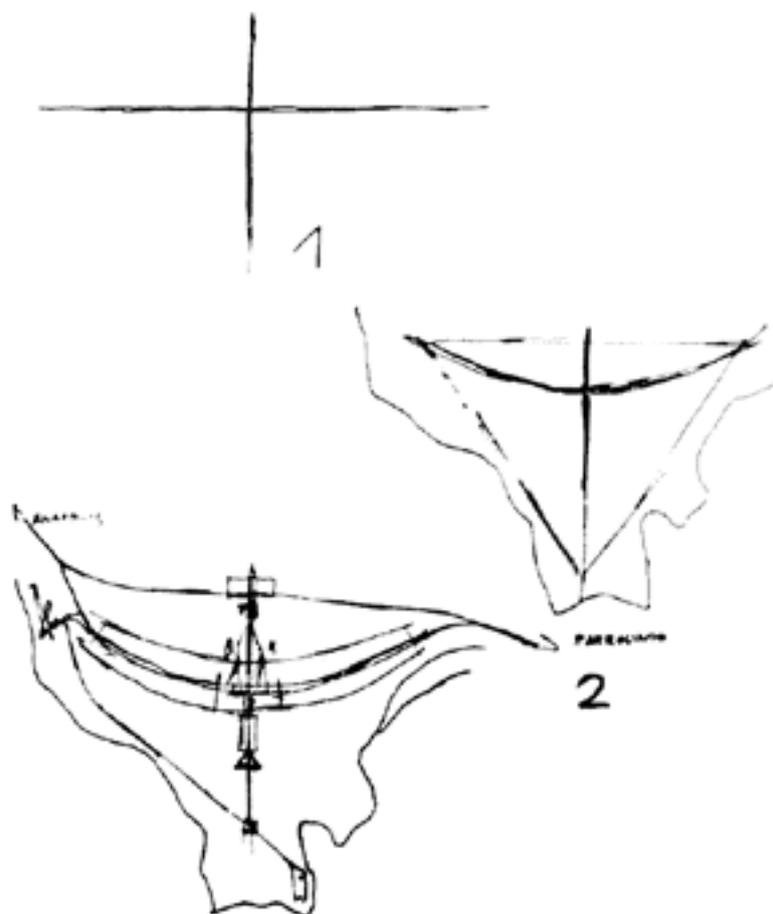


Fig. 3 – Lúcio Costa, Esboços do Plano Piloto de Brasília (esboço no. 1 apresenta o “sinal da cruz”). Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília. Fonte: Revendo Brasília (catálogo da exposição).

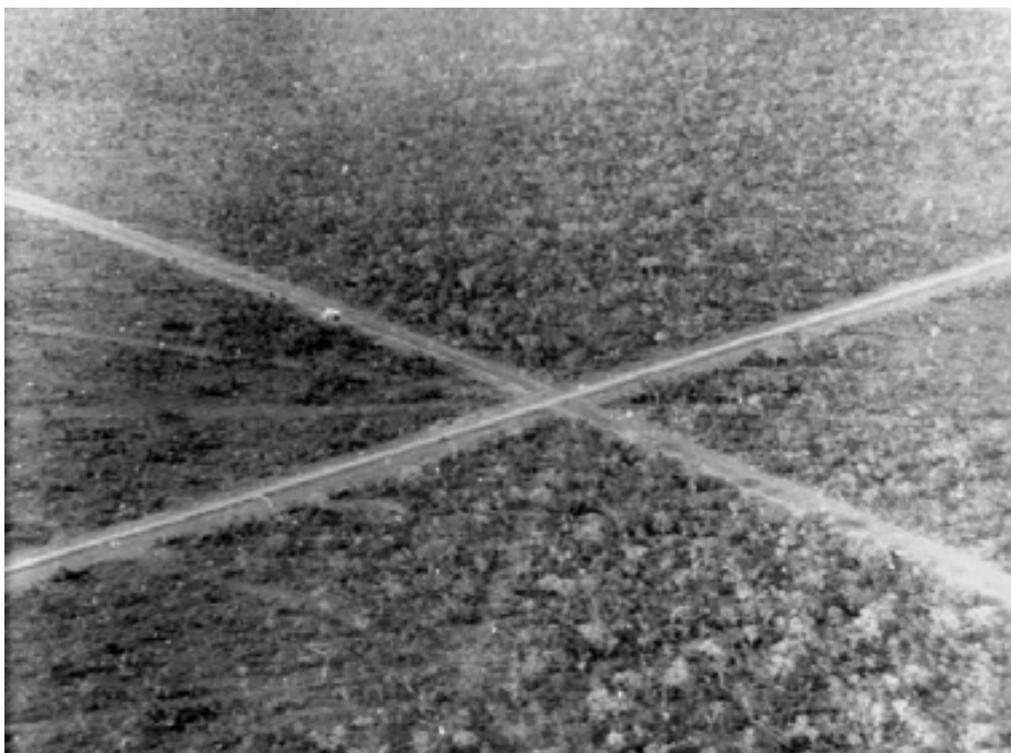


Fig. 4 – (1957), Mário Fontenelle, fotografia do cruzamento do Eixo Monumental e do Eixo Rodoviário. Acervo Mário Moreira Fontenelle/Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Fonte: Minha mala, meu destino (livro).



**Fig. 5 – (1994-95), Rosângela Rennó, Imemorial (Detalhe - N. 19781 – Profissão: Servente. Contratado aos 12 anos). Fonte: [www.rosangelarenno.com.br](http://www.rosangelarenno.com.br) (website da artista); Revendo Brasília (catálogo da exposição).**



**Fig. 6 – (1994-95), Rosângela Rennó, Imemorial (Detalhe - N. 3497 – Profissão: Braçal. Falecido aos 25 anos). Fonte: [www.rosangelarenno.com.br](http://www.rosangelarenno.com.br) (website da artista); Revendo Brasília (catálogo da exposição).**

### Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1984.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTE, Raquel (coord.). *Minha mala, meu destino*. Brasília: Alhambra, 1988.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, SP: Editora 34, 1998.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HUCHET, Stéphane. *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; GONÇALVES, Denise da Silva (orgs.). *Anais do XXV Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), ano XV, n. 17, dezembro de 2008, p. 166–187. Disponível em: <[http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte\\_e\\_ensaios\\_17](http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17)>. Acesso em: 17 de Jan. de 2012.

SALLES, Evandro. *Cruel Horizonte*. In: *REVENDO BRASÍLIA NEU GESEHEN / fotos de Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff*. Brasília: Goethe Institut; Fundação Athos Bulcão, 1994.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. *Construtores de Brasília: estudo de operários e sua participação política*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1983.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Evidências ocultas*. In: HUG, Alfons (curador). *Shattered dreams = Sonhos despedaçados*: Beatriz Milhazes | Rosângela Rennó. São Paulo: Fundação Bienal, 2003.

### Filme Documentário

*CONTERRÂNEOS velhos de guerra*. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: BRETZFILMES / AMZ, 1990. 1 DVD (175 min), áudio NTSC, colorido, português.