



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH  
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

RAFAEL ROCHA JAIME

COISAS SEM IMPORTÂNCIA OU BENS DE POESIA? A coleção do descarté e o Arquivo  
Universal da memória na arte contemporânea de Rosângela Rennó

Rio de Janeiro  
2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH  
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

RAFAEL ROCHA JAIME

COISAS SEM IMPORTÂNCIA OU BENS DE POESIA? A coleção do descarté e o  
Arquivo Universal da memória na arte contemporânea de Rosângela Rennó

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Memória Social da Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, como exigência parcial  
para obtenção do título de Doutor em Memória  
Social.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>: Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro  
2016

J11c

Jaime, Rafael Rocha.

Coisas sem importância ou bens de poesia? A coleção do descarte e o Arquivo Universal da memória na arte contemporânea de Rosângela Rennó / Rafael Rocha Jaime. – 2016.

198 f. : il. (algumas color.) ; 30 cm + 1 CD-Rom.

Orientador: Leila Beatriz Ribeiro.

Tese (Doutorado)–Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Referências: f. 177-193.

Anexo: f. 194-198.

1. Memória Social e Coleção. 2. Lixo, descartados e reciclados. 3. Rosângela Rennó e Arte contemporânea. I. Ribeiro, Leila Beatriz. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Título.

CDD 302

RAFAEL ROCHA JAIME

COISAS SEM IMPORTÂNCIA OU BENS DE POESIA? A coleção do descarte e o  
Arquivo Universal da memória na arte contemporânea de Rosângela Rennó

Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Memória Social da  
Universidade Federal do Estado do Rio  
de Janeiro, como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutor em  
Memória Social.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> LEILA BEATRIZ RIBEIRO (Orientadora)  
(Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS/UNIRIO)

---

Prof.º Dr. FRANCISCO RAMOS DE FARIAS  
(Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS/UNIRIO)

---

Prof.º Dr. AMIR GEIGER  
(Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS/UNIRIO)

---

Prof.º Dr. MAURÍCIO LISSOVSKY  
(Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – PPGCOM/UFRJ)

---

Prof.º Dr. MESSIAS TADEU CAPISTRANO DOS SANTOS  
(Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UFRJ)

À meu pai e meu filho, memórias vivas do  
meu passado e futuro.

## AGRADECIMENTOS

À Leila Beatriz Ribeiro em primeiro lugar, não só pela acolhida, orientação e pelo estímulo intelectual, mas principalmente pela questão ética. Durante esses anos de convívio o que mais observei e que me marcou foi sua preocupação com a questão ética e seu compromisso com tudo que faz. Sinceramente muito obrigado;

Aos professores de minha banca pela colaboração, disponibilidade e interesse em me ajudar na pesquisa. Gostaria de agradecer muito ao professor Maurício Lissovsky que tive a oportunidade de ouvir e aprender em diversas palestras e aulas, além de sua contribuição direta em minha qualificação. E agradecer especialmente ao professor Tadeu Capistrano, pelos anos de Estácio de Sá em estradas percorridas e pela amizade sincera e afetuosa;

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Unirio. Apoio, atenção, estímulo e recurso foi o que recebi nesses anos de doutorado. Quero agradecer ao professor José Ribamar Bessa pelo aprendizado, pela simplicidade e pelo comprometimento. Às professoras Evelyn Orrico e Vera Dodebei pelo aprendizado nas aulas de Informação, Memória e Documentação. À professora Diana de Souza pela oportunidade de participar de um projeto tão relevante como o do Heitor Carrilho. Aos professores Francisco Ramos e Amir Geiger faço um agradecimento especial, pela forte influência em minha formação durante esses últimos quatro anos.

Aos colegas da Universidade Estácio de Sá que me ajudaram com caronas, ouvindo angústias, debatendo ideias, repondo aulas para que pudesse dar continuidade à minha formação. Sou grato a todos vocês que contribuíram muito comigo nesses últimos 11 anos. Em especial agradeço aos professores Marcelo Baeta, Alex Sakatsume, Ney Ferreira, Milton Faccin, Paulo Ribeiro, Hugo Santos, Joaquim Delphin, Andréa Estevão, Élide Vaz, Isabel Spagnolo, Marisa Toste, Maria Alice, Pablo Laignier, Evelyn Lauer, Flávia Werneck e Amanda Mendonça;

Aos colegas da pós-graduação do Instituto de Administração do Estado do Rio de Janeiro/UFRJ, em especial à Ana Shirley de França Moraes, que de professora se tornou uma grande amiga e parceira dividindo as aulas na pós e as publicações;

Aos colegas da pós-graduação da Associação Educacional Dom Bosco, em especial à Roberta Brites e Alexandre Brites. Agradeço o convite e a confiança neste projeto de sucesso que levamos a frente;

Aos amigos verdadeiros que a vida me concedeu. Douglas Bartolomeu, Viviane Neves, Kiko Alves, Fernando Fernandes, Marcelo Baeta, Daniele Baeta, Alex Sakatsume, Tainá Sakatsume, Fábio Carvalho, Joaquim Delphim, Nemézio Clímico e Wilson Oliveira, espero tê-los por perto por toda a vida;

À minha família no Rio de Janeiro e em Belém do Pará. Em especial ao meu primo-irmão Alexandre Rocha Nascimento e minha madrinha Maria da Graça Rocha Nascimento pela parceria e apoio, muito apoio;

À meu pai Anacleto de Azevedo Jaime e minha mãe Suely Rocha Jaime pela filosofia de vida voltada aos estudos. Sempre apontaram para mim o caminho das luzes; À Michel Rocha Jaime pelo carinho e paciência fraterna de um irmão verdadeiro. Te amo meu irmão;

Aos meus companheiros Quincas, Mingau e Fubá pela inúmeras noites viradas e madrugadas partilhadas em estudo. Em nenhuma delas estive sozinho, por isso faço questão de agradecê-los;

À Rachel de Oliveira Ribeiro. Faz uma década que partilhamos sonhos, realizações, dificuldades, mas acima de tudo amor, amor esse cristalizado na bela família que construímos;

À Tomás Ribeiro Jaime pela primeiridade da vida de novo, pelo sabor livre da ingenuidade, pela felicidade gratuita e o amor puro, simples e verdadeiro. Meu filho querido, eu te amo!!!!!!!!!!!!!!

"As coisas sem importância são bens de poesia"

(Manoel de Barros)

## RESUMO

Discutimos nessa pesquisa as novas formas de patrimonialização da memória coletiva propiciadas pela prática colecionista de objetos descartados. Em nossa concepção esses objetos possuem uma dimensão social e simbólica que nos permite empreender novas leituras da cultura contemporânea. As artes plásticas contemporâneas são aqui tomadas como objeto de estudo em função do seu potencial simbólico, sua capacidade de ressignificar e de valorização. O traço distintivo desta arte hoje é a reutilização de toda sorte de objetos descartados, reutilizados, reciclados e até lixo. Dada a impossibilidade de contemplar o campo da arte como um todo, e mesmo se nos limitássemos àqueles que criam a partir do descarte, concentramos nossos esforços na obra de Rosângela Rennó. Mineira de Belo Horizonte, Rennó é uma das mais conceituadas artistas plásticas brasileiras com obras espalhadas por museus e acervos públicos e particulares no Brasil e no Mundo. Tem como matéria-prima principal imagens e objetos descartados adquiridos em mercados de pulga, feiras de troca-troca e através de doações. Rennó a partir de intervenções poéticas e afetos nos convida à uma reflexão sobre o tempo e a cultura de hoje, tendo entre seus temas principais a amnésia, o esquecimento e a memória.

Palavras-chave: Memória Social e Coleção. Lixo, Descartados, Reciclados. Rosângela Rennó e Arte Contemporânea.

## ABSTRACT

We discussed on this research new forms of collective memory patrimonialization afforded by the collector practice of disposed objects. In our conception these objects own a social and symbolic dimension that allows us to undertake new readings of contemporary culture. The contemporary plastic arts are here taken as an object of study based on its symbolic potential, its capacity to resignify and its valuation. The distinctive feature of this art, today, is the reuse of all sorts of discarded, reused, recycled objects, even trash. Over the impossibility to contemplate the field of art as one, and even if we limited ourselves to those that create from disposal, we focus our efforts on Rosângela Rennó's work. Mineira (name applied to those that are born in the state of Minas Gerais-Brazil) from Belo Horizonte (Capital of Minas Gerais), Rennó is one of the most renowned Brazilian plastic artists with works spreaded throughout many museums and private and public collections in Brazil and around the world. This work has, as main raw material, images and discarded objects acquired in flea markets, trade fairs and through donations. Rennó, from her affection and poetical interventions, invites us to a reflection about time and current culture, having as her main themes the amnesia, the forgetfulness and the memory.

Keywords: Social Memory and Collection. Waste, Casted away, Recycled. Rosângela Rennó and Contemporary Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	<i>A Hora do Ângelus</i> .....	58
Imagem 2	<i>Ataque a Dama</i> .....	60
Imagem 3	<i>Falsas promessas</i> .....	60
Imagem 4	<i>Mulheres Iluminadas</i> .....	61
Imagem 5	<i>O Grande Livro do Adeus</i> .....	63
Imagem 6	<i>Cicatriz</i> .....	64
Imagem 7	<i>Espelho Diário</i> .....	65
Imagem 8	<i>Experiência de Cinema</i> .....	66
Quadro 1	<i>Origem, classe e responsável pelo resíduo</i> .....	105
Imagem 9	<i>Sem título (b1)</i> .....	139
Imagem 10	<i>Mais da Série Falsas promessas</i> .....	140
Imagem 11	<i>A mulher que perdeu a memória</i> .....	142
Imagem 12	<i>Obituário transparente</i> .....	143
Imagem 13	<i>Atentado ao poder</i> .....	144
Imagem 14	<i>Imemorial</i> .....	148
Imagem 15	<i>Mais da Série Imemorial</i> .....	149
Imagem 16	<i>Série Cicatriz</i> .....	150
Imagem 17	<i>Mais da Série Cicatriz</i> .....	151
Imagem 18	<i>Menos-valia[Leilão]</i> .....	152
Imagem 19	<i>2005-510117385-5</i> .....	154
Imagem 20	<i>Encouraçado Riachuelo (Marc Ferrez)</i> .....	154
Imagem 21	<i>Aol [Cod. 19.1.1.43] – A27</i> .....	155
Imagem 22	<i>Mais da Série Experiência de Cinema</i> .....	158
Imagem 23	<i>Vera Cruz</i> .....	161
Imagem 24	<i>Vera Cruz – 1500 d.c.</i> .....	163
Imagem 25	<i>Vera Cruz – terça-feira, 21 de abril</i> .....	163
Imagem 26	<i>Vera Cruz – quarta-feira, 22 de abril</i> .....	164
Imagem 27	<i>Vera Cruz – Vamos dormir</i> .....	164
Imagem 28	<i>Mais da Série Espelho Diário</i> .....	167

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
2	<b>ANACRÔNICO, EXTEMPORÂNEO, INTEMPESTIVO! O TEMPO E SUA ARQUITETURA</b> .....	27
2.1	DE FUNÇÃO DIVINA À ATIVIDADE POLÍTICA E CULTURAL: <i>MNEMOSYNE</i> E A CENTRALIDADE DA MEMÓRIA NA CULTURA CONTEMPORÂNEA.....	34
2.2	A IMAGEM COMO OBJETO DE MEMÓRIA E DE RECRIAÇÃO DO PASSADO.....	41
2.3	DA LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO À SUA INCORPORAÇÃO COMO LEGADO.....	47
2.4	O <i>CAOS</i> DE IMAGENS DE MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E DESCARTE EM <i>RENNÓ</i> .....	53
3	<b>MERCADORIZAÇÃO, COMPULSÃO E OBSOLESCÊNCIA: OS OBJETOS E SEUS CIRCUITOS EM UMA SOCIEDADE DE CONSUMO</b> ....	69
3.1	O DESCARTE COMO METÁFORA EM UMA SOCIEDADE DO DESMANCHE.....	85
3.2	OS OBJETOS É QUE LEMBRAM E FALAM DE MIM! O DESCARTADO COMO OBJETO SEMIOLÓGICO.....	90
3.3	OBJETOS, COISAS, TRECOS, TROÇOS, CATEGORIAS DE TUDO QUE EXISTE.....	99
3.4	E DEPOIS? O QUE RESTA PARA ALÉM DOS RESTOS?.....	103
4	<b>COLEÇÃO, ARTE, MEMÓRIA E OS NOVOS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO</b> .....	109
4.1	MEMÓRIA, PATRIMÔNIO, IDENTIDADE: A COLEÇÃO COMO CATEGORIA DE PENSAMENTO.....	118
4.2	COLEÇÃO, INVENTÁRIO, LISTAS E ARQUIVO, DIMENSÕES DE UM <i>LEG.</i> ..	127
5	<b>O UNIVERSO POÉTICO NO ARQUIVO DAS MEMÓRIAS DE ROSÂNGELA <i>RENNÓ</i></b> .....	137
5.1	AS MINHAS, AS SUAS, AS NOSSAS. <i>RENNÓ</i> , A COLECIONADORA DE MEMÓRIAS.....	138
5.2	A MEMÓRIA NO DESCARTE: O ESQUECIMENTO À BEIRA DA IMAGEM...	145
5.3	MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E ESQUECIMENTO NA AMNÉSIA DOS	

ARQUIVOS.....	152
5.4 O PASSADO EM MOVIMENTO: RENNÓ E AS IMAGENS DE MEMÓRIA EM VIDEO-ARTE.....	156
5.4.1 Espectros da memória em uma “Experiência de cinema” com arquivos (audiovisuais) imperfeitos.....	157
5.4.2 De Caminha à Rennó: cartas, relatos e imagens “cegas” do Descobrimento.....	160
5.4.3 Um espelho, mil Rosângelas no diário da memória cotidiana de Rennó.....	166
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS.....	177
ANEXO: OBRAS DE ARTE.....	194

## 1. INTRODUÇÃO

**Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente.**

*(Maurice Halbwachs, 2006)*

**É preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar...**

*(Henri Bergson, 2010)*

**Perder o nada é um empobrecimento.**

*(Manuel de Barros, 1996)*

A arte é, de forma paradoxal, a tradução mais simples e, ao mesmo tempo, refinada da singularidade do olhar (in)consciente de um tempo, de um lugar, de uma cultura, pois como afirma Kandinsky (1996) uma obra de arte é filha de seu tempo e mãe dos nossos sentimentos. Uma observação mais atenta à obra de arte nos suscita o desafio de refletir sobre a forma com que os homens e suas sociedades mediam e representam o conflito entre seus mundos interno e externo. Assim, pensamos duplamente a importância da arte enquanto representação, de um lado, memória (individual e coletiva) da consciência subjetiva de um ser que se diferencia justamente pela forma com que exprime seus níveis de consciência, e de outro, a sua capacidade de comunicar valores.

Clássica, moderna, contemporânea, buscamos na arte um suporte que nos ofereça uma possibilidade de conjugar o real e o sonho, o individual e o coletivo, o visível e o invisível, o sagrado e o profano. Um meio de expressão que mais que qualquer outra linguagem consegue, de certo modo, conjugar e/ou apaziguar as tensões e dilemas que nos tomam em nossas existências. Mas também quando a tomamos aqui queremos chamar atenção a uma outra função que lhe é subjacente e de vital importância aos homens e suas sociedades: a relação da arte com o tempo, ou melhor, a fixação dele.

Entendemos que a obra de arte conjuga em si de um modo bastante singular presente, passado e futuro simultaneamente, isto porque o artista quem lhe dá vida, quem a materializa, é um homem do mundo, moldado pelas mãos da realidade, forjado pelo fogo das questões que lhe incendeiam a alma. O artista só emerge claramente quando seus desejos são considerados no contexto de seu tempo, já que, sempre se dirigem para o meio social (ELIAS, 1995). Todavia, essa íntima ligação que a arte guarda com seu tempo não a impede de se projetar sob o olhar atemporal, na medida em que a obra de arte pela sua essência ritualística (BENJAMIN, 1994) ultrapassa o caráter entediante do total e se recria sob os olhos de tempos outros.

Certos de que uma obra de arte encerra uma temporalidade, um registro do tempo que se fixa pela materialidade de que se compõe e os significados à ela atribuídos, também podemos pensa-las como lugares de memória (NORA, 1993), pois a arte tem sim uma “vontade de memória”, uma intenção memorialista que afiança sua identidade desde a concepção. Tomados por este pensamento e à luz da Memória Social buscamos as continuidades, rupturas e formas de produção, sobrevivência e ativação da memória através da arte, aqui com foco na arte contemporânea, que incorpora um caráter mais conteudista, em que prevalecem características investigativas e críticas (WERNECK, 2011).

E são esses e outros questionamentos que o olhar sobre a obra de Rosângela Rennó nos sugere.

Mineira de Belo Horizonte, Rosângela Rennó é uma das mais importantes e conceituadas artistas plásticas da contemporaneidade. Seu trabalho conjuga de forma peculiar arte, memória e subjetividade através de imagens e objetos descartados que desde de seus primeiros trabalhos em fins da década de 1980 tentam desvelar e, simultaneamente, construir, narrativas. Colecionadora compulsiva como ela mesma diz<sup>1</sup>, a artista exalta a materialidade das coisas, a partir de fotos, álbuns, envelopes de guardar negativos, luminárias, câmeras, projetores velhos, e toda sorte de objetos que por algum motivo foi descartado, e que para Rennó representam memórias. Não podemos esquecer que tanto a experiência como a memória têm como registro o que materialmente as define (MACIEL, 2004). Em meio ao caos de objetos, imagens e experiências, Rennó nos ajuda a dar um sentido, confirmando que o colecionador é uma tensão dialética entre a ordem e a desordem (BENJAMIN, 2000)

O processo de apropriação do descarte que a artista faz começa com o arquivo de fotos de seu pai, uma espécie de fotógrafo “oficial” da família, contudo, com sua mudança para o Rio de Janeiro, Rennó buscou estúdios populares e acabou se envolvendo com um grande volume de material descartado, cujo destino final era o lixo, daí lhe surge o questionamento sobre o ciclo do tempo das imagens.

Rennó atenta para o fato de que o ciclo de vida de uma imagem é variável, algumas tem um ciclo bem curto, como as fotos de caráter jornalístico, ao passo que outras continuam a circular como referencia imagética e textual. Aqui já surge indícios

---

<sup>1</sup> No livro *Rosângela Rennó: depoimento* (2003), a artista traça um perfil de sua trajetória e de suas obras, além de discutir seu processo criativo

de que a memória é relacional, tanto em referência ao suporte de representação (imagem e texto) quanto por aqueles que produzem essas representações (nós e os outros). Halbwachs (2006) lembra sempre que as lembranças são coletivas, já que nunca estamos sozinhos, pois, os fatos passados tem maior importância e intensidade para nós quando também são representados pelos outros.

Esta é a base principal do projeto *O Arquivo Universal e outros arquivos*, um *work in progress* que a artista desenvolve desde 1992 e onde é latente a ideia de que o tempo se fixa do entrelaçamento entre texto e imagem. Um olhar mais atento evidencia esse trabalho feito entre seus textos e as imagens nos fornecendo uma localização espacial do tempo. Em *O Arquivo Universal e outros arquivos* texto e imagens divididos em 19 séries<sup>2</sup> compõem o corpus de uma obra de arte que transcende a realidade e contém informações que vão além do factual, pela maneira especial com que Rennó transpõe para sua visão pessoal de mundo a observação dos registros e convenções contidos nas imagens de arquivos.

*O Arquivo Universal e outros arquivos* apresenta outro traço característico da forma da arte dominante a partir dos anos 90, a reciclagem e a reutilização de objetos. Bourriaud (2002) nos indica uma substituição no sistema formal de produção aproximando o modelo visual dominante aos mercados de pulgas, feiras-livres, bazares, à utilização de materiais usados e produtos de diversas procedências. Segundo ele é uma forma coletiva, desordenada, proliferativa e renovável composta de múltiplos signos, além disso, se configura como local de reorganização da produção passada, ao incorporar e construir os fluxos e relacionamentos do material.

Ressonância desse processo encontramos também em outros trabalhos, como a série *Apagamentos*, que deu origem ao livro *Fotoportátil* (2005), onde Rosângela Rennó apresenta uma coleção de fotografias policiais descartadas que registram cenários de crimes. Nesse trabalho somos impelidos à pensar a vida e o mundo sem as pessoas, pois o momento retratado nas imagens denuncia o fim da história das pessoas (apagamento), restando somente os objetos. Dessa forma, Rennó ao evidenciar a fisicalidade afirma a importância que os objetos têm, afinal, eles estão presentes a todo tempo, nos rodeando, nos representando, nos fixando, nos identificando, nos registrando de uma forma quase natural. A exposição diária a uma ampla gama de objetos nos faz perder em conta o

---

<sup>2</sup> Corpos da Alma I, Imemorial, Atentado ao Poder (Via Crusis), United States (Série Mexicana), História do Amor, Cerimônia do Adeus, Parede Cega, Viagens Especiais, In Oblivionem, Hipocampo, Corpos da Alma II Vulso/Texto Vulso & Anonimato Abdução Vaidade & Violência Série Vermelha (Militares)

papel que eles desempenham, terminamos por naturaliza-los. Em todas as sociedades, sob quaisquer condições, material ou espiritual, os indivíduos encontram nos objetos um auxílio, um mediador para exprimir e sanar as tensões entre as dimensões interna e externa que a emergência da consciência evocou.

Cada sociedade desenvolveu maneira própria de acumular e utilizar os objetos, e é justamente o modo como tecnicamente se servem deles que são caracterizadas. Marcel Mauss (2003) atenta para o fato de que toda técnica tem sua forma e, logo, cada sociedade engendra hábitos próprios, hábitos esses que se cristalizam em todos os tipos de objetos naturais e artificiais que dispomos, até mesmo no corpo humano. O ato de acumular objetos então se tornou uma prática fundamental para a sobrevivência e desenvolvimento dos grupos humanos, já que por meio deles é que o homem atende suas necessidades.

No entanto, aqui, mais do que a dimensão técnica dos usos e funções ordinárias que lhe atribuímos no circuito do nosso dia-a-dia, queremos discutir uma de suas dimensões sociais, seu colecionamento, que atesta um desejo insaciável, um donjuanismo dos objetos (SONTAG, 1994). Nos interessa em especial o sentido que damos a esses objetos quando livres das funções do cotidiano assumem importância a partir de nossa apreciação. A coleção manifesta não só o subjetivo do colecionador como também constrói uma ponte para o coletivo, a partir de “marcos” de ressonância.

Visto desta forma, o ato de colecionar muito mais do que um ato de acumulação, representa as dimensões individuais ou sociais da relação que construímos entre os mundos visível e invisível, de modo que, em nossa cultura, pode-se constatar que praticamente todo tipo de objeto natural ou artefato conhecido pelo homem se encontra em algum museu ou coleção particular (POMIAN, 1984).

Com Marx (1982), aprendemos que o sistema capital apresenta os objetos sob duas dimensões de valor. Tudo tem um valor de uso e um valor de troca, e é no limite da intersecção dessa engenharia social que o sistema atribui status, agrega valor social e realiza a mais-valia. O fetichismo capitalista consiste exatamente na conversão da forma-valor destes objetos-mercadorias em forma total de reprodução social, isso porque o valor não é na verdade a forma social total, a forma-sujeito e forma-pensamento (KURZ, 1997).

Mas e os objetos de coleção? Como enquadrá-los nesta perspectiva se estes aparentemente se caracterizam por terem extraídos o seu valor de uso?

É contraditório pensar um objeto que a priori tem um valor de uso - possui uma utilidade - mas que em verdade assume um fim em si mesmo. Na visão de Krzysztof Pomian (1984), o paradoxo consiste no fato de as peças de coleção serem consideradas objetos preciosos mesmo fora do circuito das atividades econômicas, temporária ou definitivamente. Seu valor de troca se assenta na conotação que recebe como objeto de um valor diferenciado e que por isso mesmo deve ser retirado do uso cotidiano. Contudo, sua aura de objeto valioso, afirmado por seu caráter expositivo, não elimina sua dimensão econômica (esses objetos têm um preço), indo além, quando concede prestígio aos seus detentores, tornando-os objetos de disputa.

Não se pode negligenciar que a atribuição de valor feita a esses objetos de coleção é diretamente dependente dos contextos em que foram enunciados, isso porque, as práticas de colecionamento dos objetos materiais estão intimamente ligadas aos indivíduos e aos grupos (GONÇALVES, 2003). O seu simples deslocamento para fora das coleções particulares ou de museus pode eliminar a supremacia do caráter de exposição que gozavam reconvertendo-o ou não a sua dimensão utilitária. De acordo com Leila Ribeiro e Thainá Costa (2009), cada objeto que compõe a coleção possui um caráter excepcional, ele representa o seu colecionador e encontra-se inserido em um determinado contexto, por conseguinte, determina também um grupo, e uma temporalidade, de modo que, a coleção também guarda relação com o tempo e a memória.

A coleção é uma narrativa que fala do homem e de seu tempo, e afirmamos que por meio dela construímos uma interpretação sobre o passado que afeta profundamente nosso presente e até mesmo o futuro. Não podemos esquecer que o tecido social se constitui do trabalho feito entre o que herdamos de nossos antepassados e o que legamos às gerações futuras, pois como afirma Lotman, a cultura é a memória de uma comunidade (apud FERREIRA, 1994-1995). Assim, nossa atenção se volta para o colecionamento uma vez que, o ato de colecionar pressupõe a ideia de conservação, uma vez que com o aparecimento da coleção, a memória coletiva e transgeracional começam a assumir as características particulares (POMIAN, 2001). Queremos sublinhar a relação estreita entre as coleções e a memória, pois como afirma Ribeiro (2010) a coleção é uma representação da memória na medida em que traz em si valores que podem se atrelar às construções coletivas não só retomando a lembrança de um grupo social mas também da sociedade como um todo em um determinado período.

Nosso projeto de pesquisa tem como um de seus objetivos examinar o conceito de coleção e a sua importância no contexto contemporâneo, a partir da ideia de que, por um lado, as coleções abrem uma perspectiva para o exercício da subjetividade e especulação da identidade, e, por outro, materializam a memória coletiva de um grupo, de um tempo, evitando a dispersão e o esquecimento.

E claro quando falamos de coleção não podemos negligenciar o papel dos objetos que a compõe. Sabemos que uma coleção pode existir sem materialidade, no entanto, em sociedades de consumo profundamente centrada em objetos como as nossas, os objetos assumem grande relevância. De forma específica, buscamos examinar como os objetos, e em especial os de coleção, participam da dinâmica social e nos auxiliam na mediação e (re)ordenamento do mundo. Sendo ainda específico, nos fixamos em examinar como os objetos de coleção operam como linguagem, como articuladores de imagens e narrativas em âmbito simbólico e imaginário (RIBEIRO, 2006), o que propicia aos indivíduos cada dia mais descentrados da contemporaneidade uma nova possibilidade de construção de sentido. Propomos ainda como objetivo específico um debate da própria categoria “coleção” a partir do conceito-chave desenvolvido por Krzysztof Pomian (1984), nos levando à questionar então sobre os objetos que saem do circuito de uso das mercadorias e que não se abrigam pelo seu valor de troca. Como pensar os objetos descartados, os reciclados? Qual o papel desses objetos enquanto linguagem? Como opera o circuito dos objetos, da produção ao descarte?

Pormenorizando ainda nossos objetivos, focamos nosso projeto também nas novas formas de patrimonialização diante dos processos de construção de narrativas desenvolvidas pelos indivíduos a partir de seus objetos de coleção.

O patrimônio desde os séculos XVIII e XIX ganhou novo estatuto pois, além de cristalizar o legado geracional, ajuda a construir uma ponte para o coletivo. Essa mudança de panorama no plano político coincidiu com a invenção histórica dos Estados Nacionais Modernos, da Nação e da Pátria. A identidade cultural foi deflagrada a partir da recuperação e restauração do passado com o discurso dos mitos fundadores. Semióforos-matriz da cultura emergente, Nação e Pátria, se tornaram importantes narrativas da construção identitária, e enquanto patrimônios culturais, signos da cultura, se tornam objeto de celebração conservando e assegurando o sentimento de comunhão e unidade (CHAUÍ, 2007). Daí a relevância que o patrimônio assume, pois ele é

patrimônios manifesta o desejo de valorizar as memórias coletivas das sociedades (JEUDY, 1990). A partir daí, a noção de patrimônio se mescla com a ideia de propriedade, não a adquirida, mas a herdada.

Essa preocupação com a memória, o patrimônio e suas representações ecoam na obra *2005-510117385-5*<sup>3</sup>, de 2010, em que Rennó digitaliza o verso de uma centena de imagens do século XIX e produziu um livro. O livro ao direcionar o olhar para a destruição e não para a beleza das fotos chama a atenção para a questão do patrimônio. Para a artista,

Não é um livro sobre as imagens roubadas. É sobre o que pode acontecer com o patrimônio. Queria dar visibilidade a um material que agora está num canto da biblioteca, porque ainda é objeto de investigação. Só o furto não me interessa, porque não sou panfletária. A amnésia histórica é importante para mim. (RENNÓ apud VELASCO, 2010).

Por isso tomamos a obra de Rosângela Rennó como uma obra de memória que denuncia um espaço de patrimonialização no interior da imagem fotográfica e que é passível de ressignificação na medida em que a imagem realiza o agora e o antes. Ressaltamos aqui que a imagem muitas vezes é que orienta o nosso olhar sobre o passado e media nossa memória. Essa capacidade da imagem, principalmente a fotográfica, de condensar o presente e o passado é que faz da fotografia um importante suporte de memória.

E Rennó atenta à isso se apropria da imagem fotográfica para discutir os limites do patrimônio, ao demonstrar que a arte contemporânea por sua representatividade pode contribuir para os novos processos de patrimonialização da cultura e da memória coletiva. A partir disso nos surge outra questão: o que devemos patrimonializar hoje face as mudanças no cenário social, pois que, o Patrimônio em sua formulação clássica não parece mais dar conta das transformações em curso na sociedade? As formas emergentes de identificação e legitimação têm levado instituições e órgãos públicos e privados à constituírem outros tipos de patrimônio e à desenvolverem outras formas de patrimonializar.

Nesse interim, nosso projeto tem por fim como objetivo pensar também o papel do patrimônio artístico neste processo, dando destaque às novas formas de

---

<sup>3</sup> Trata-se de um livro-obra em que o título faz referência ao número do inquérito criminal que foi aberto

patrimonialização a partir da arte contemporânea. Buscamos de maneira geral analisar as formas de articulação da memória social através da arte, produzindo uma reflexão e uma base teórica que aproxime o campo da arte e da memória social tendo como base a obra de Rosângela Rennó e sempre amparado pelos quadros sociais da memória.

O projeto de pesquisa parte da visão de que a memória coletiva é reconfigurada pelo olhar contemporâneo em movimento. Entendemos que a obra de Rosângela Rennó nos oferece uma possibilidade de pensar a memória coletiva em sua ativação e (re)construção ao se inserir numa cultura mediática em movimento. Nesta direção, este projeto também atenta para as novas formas culturais da arte que tem um inequívoco poder de reconfiguração acelerada da memória, que de antemão se configura como uma forma de conservar os vestígios de uma época passada (POMIAN, 2001).

Nos interessamos pelas novas formas de patrimonializar na contemporaneidade através de mediações artísticas que vêm reconfigurando a memória coletiva. E no momento em que novas técnicas alavancam as possibilidades criativas e a importância da memória, é fundamental que se desenvolvam pesquisas que se centram na arte contemporânea, uma arte notadamente híbrida.

Centramos nos esforços também no descarte e nos objetos descartados uma vez que a chegada ao século XXI nos traz uma série de novos questionamentos, entre eles a questão ecológica que como um imperativo se coloca de forma definitiva em todas as agendas da sociedade. A ameaça imposta pelos limites dos recursos naturais engendra um olhar voltado para novas formas produtivas, inclusive na arte, assim, a busca por novos tipos de energia, a reciclagem e a reutilização de materiais se tornam essenciais na preservação do ambiente. A Memória Social atenta a todos esses movimentos, se vê também impelida a produzir novas reflexões. Por esse motivo ao tomar a obra de Rosângela Rennó como referencial, pois, de forma geral em suas obras, a artista tem como meio de produção o descartado, pensamos o descartado como uma possibilidade autêntica de constituir memória.

Nossa proposta metodológica combinatória, exploratória e analítica está dividida em três partes.

Faremos uma revisão bibliográfica operando de forma interdisciplinar estabelecendo uma via de articulação entre a memória e a arte demonstrando a relação estreita que elas guardam, quando observadas pela questão do tempo. Essa aproximação nos parece sólida e segura apesar do caráter reflexivo e subjetivo que ambas as

do homem, a relevância delas se define pelo grau de afecção e ressonância que nos causam. Partindo desse encontro poderemos operar com algumas categorias do campo da Memória – “memória social”, “ruínas”, “restos”, “lugares de memória”, – a partir da linguagem artística. Pretendemos com isso, contribuir para a análise do atual cenário cultural e social em que nos inserimos através da via criativa que a arte propicia.

Nessa revisão buscamos também atualizar o debate em torno do Patrimônio, categoria esta que ganha novo interesse sob a dinâmica social atual, de descentramento do indivíduo, assumindo novos significados e possibilidades. Buscaremos entender as transformações por que passa o conceito e sua adaptação no Brasil. De forma paralela, pretendemos expandir a discussão do fenômeno social “Coleção” partindo do conceito-chave desenvolvido por Krzysztof Pomian. Mesmo sabendo do caráter descritivo proposto pelo autor acreditamos que a formulação não contempla as novas possibilidades engendradas por um novo circuito dos objetos.

Portanto, nos parece essencial ainda, a partir dessa revisão bibliográfica, desenvolver uma análise exploratória da categoria objeto em suas manifestações, econômica, antropológica, social (bem, mercadoria, trecos, troços, coisa), visando o desenvolvimento de um *corpus* teórico mais preciso deste elemento social que cresce em importância nas atuais sociedades centradas no consumo. Trabalharemos além do conceito clássico de mercadoria, as abordagens que buscam novas perspectivas sobre a cultura material e uma aproximação entre estes espectros. Nossa análise ainda contemplará os objetos sob uma visão semiológica.

Ao lado desta revisão, nossa metodologia se direciona ao cenário das artes plásticas atual. Nos concentraremos em Rosângela Rennó, fazendo uma detalhada biografia da artista, delineando seu imaginário criativo e discursivo, além do seu processo de apropriação e produção.

Em nosso primeiro capítulo, o esforço inicial se dirige a construção de um percurso teórico de algumas concepções de arquitetura do tempo e da experiência que temos dele no contemporâneo, que se caracteriza por uma temporalidade singular. Mesmo que invisível, o tempo é uma barreira e uma imposição tão real e presente nas culturas humanas que tendemos à naturaliza-lo, ou dito de outro modo, de tomá-lo como um dado, algo a que nós simples mortais estamos submetidos e não temos capacidade alguma de intervenção, quando na verdade trata-se de uma construção que reflete contextos específicos ainda mais quando relacionado ao espaço. Com Pomian, Ricoeur,

como tal permite arranjos e rearranjos sociais e culturais os mais diversos, ora deslocando a percepção ao futuro ora ao passado.

Historicamente o homem desenvolveu estratégias e técnicas as mais variadas para tentar se apropriar do tempo, domá-lo, tornando-o mensurável, distinto em suas partes, direções, velocidade, confirmando nossas impressões sobre um passado, um presente e um futuro, sobre um antes e um depois. Ficará evidente que o que chamamos de presente é uma fulgêntes percepção ora espremida ora estendida entre o passado conhecido e experimentado e o horizonte de expectativas que se colocam no futuro, de modo que cada sociedade a sua maneira desenvolveu formas próprias de habitar o tempo, em geral umas mais inclinadas à um promissor ou catastrófico futuro e outras ao estável e seguro passado. Mas em ambas, e especialmente nessas últimas, emerge um importante elemento social e cultural, a Memória. No primeiro subcapítulo nos dedicamos à esta importante categoria que ganha cada vez mais preeminência na cultura hodierna.

Como identifica Huysen (2000), com o fim do perigo iminente de um desaparecimento global (guerra fria, nuclear) cada vez mais a seta do tempo aponta para o passado, e com ele a memória. Toda a instabilidade gerada nas primeiras décadas da Modernidade que impelira os indivíduos e suas sociedades a experimentarem um tempo acelerado e centrado no futuro desloca-se então para o passado. É neste momento que a memória se torna novamente um importante elemento de orientação, de construção de laços sociais e de estabilização psicológica, individual e social. A memória reaparece energizada e ganha cada vez mais espaço e importância na sociedade, além de se constituir em um importante elemento narrativo para o indivíduo contemporâneo. Diante de tamanhas incertezas e mudanças constantes porque passamos, o passado parece ser o único lugar estável onde nossa identidade parece ganhar uma forma constante, onde enfim somos nós mesmos!

Como parte deste primeiro capítulo abordamos as formas de produção e conservação da Memória da Antiguidade ao contemporâneo, partindo da oralidade, passando pela escrita, a imagem e a arte, até o descartado, o ínfimo, o lixo, objetos dessa pesquisa. Neste trajeto evidenciamos as principais diferenças entre mídias que se destinam ao futuro e a posteridade e as mídias do passado como a imagem. A imagem se volta para o passado e não para o futuro, e a partir do século XIX iria se tornar uma das principais estratégias de resistência contra o tempo, a morte e o desaparecimento, um dos principais suportes de massa para a memória com a fotografia. E ainda neste

os restos se tornam uma possibilidade nova e autêntica de “leitura” da sociedade escapando ao controle dos discursos “oficiais”. Por não ser previamente concebido para se legar ao futuro o descartado nos fornece pistas mais “fiéis” da cultura de hoje.

Ainda no primeiro capítulo, localizamos a obra de Rennó no panorama da arte contemporânea brasileira, as principais influências na formação intelectual e artística e um pouco do universo pessoal e profissional da artista. Examinamos seu processo criativo de apropriação de objetos e imagens que se inicia com as fotos e álbuns de família, tendo o foco na questão da amnésia, da memória e o esquecimento.

O segundo capítulo começa com um debate sobre os processos de mercadorização ou mercantilização, compulsão e obsolescência. Discutimos e indicamos os limites entre a objetificação e a singularização das coisas, desde objetos até pessoas. Revisitamos a cadeia capitalista de produção, circulação e consumo das mercadorias demonstrando que em paralelo, e de forma interdependente, ao circuito das mercadorias opera um circuito social das pessoas, dos objetos e das mercadorias. Marx há muito já nos advertia sobre o caráter central da mercadoria no processo metabólico do capital, e, por conseguinte, a sua importância para a realização e manutenção do sistema. Hoje, especialmente, em uma sociedade centrada no consumo desenfreado, esta categoria marxista ganha novo vigor e nos convida à sua retomada, principalmente, quando pensamos no processo social que ela envolve. Seguimos o capítulo com um panorama sistêmico e histórico do capital chegando ao atual estágio da cultura de consumo e obsolescência, que se traduzem na representação de um *imaginário do desmanche*, metáfora trabalhada por Teixeira Coelho (2005) e apropriada por Fabrício Silveira (2010, p. 9), imaginário esse que designa um desejo de destruição sobreposto ao de construção.

O capital desde sua origem se apresenta para nós como um sistema dos objetos, participando ativamente da dinâmica social, daí a necessidade de uma análise mais detida sobre essa categoria tendo como referência as conceituações de Jean Baudrillard, Abraham Moles, Roland Barthes, demonstrando que os objetos não estão limitados ao circuito das mercadorias, mas se estendem aos domínios da linguagem e do simbolismo. Aqui ainda traçaremos a relação dos objetos com o tempo e a memória, ou melhor, na medida em que eles (os objetos) são potenciais deflagradores de memória. Neste capítulo, trazemos também ao debate os desdobramentos da mercadoria e dos objetos sob o ponto de vista antropológico em terminologias como trecos, troços, coisas,

No fim deste capítulo retornamos ao capital pelos seus resíduos. O lixo, o descartado, o resto, o que aparentemente não serve para nada, o que é insignificante, aqui ganha centralidade com o retorno ao circuito como reciclado ou como ressignificado. A arte pelo caráter *avant-garde* antecipou esse processo de ressignificação ao incorporar o “nada” em sua linguagem. Aliás como propõe Maciel (2009) e Assmann (2011), a incorporação do insignificante, do residual, propicia uma reconstrução do passado a partir do que não se destina à posteridade e à preservação. Apresentamos e definimos os principais tipos de resíduos ou restos do Capital. O que é o descartado? Qual o seu circuito no consumo e sua recuperação? O que é lixo e os critérios que definem o que realmente tem ou não mais uso? E as características do reciclado e da reciclagem, que oferecem novas oportunidades para o obsoleto?

O terceiro capítulo terá seu foco voltado para o colecionismo e as novas formas de patrimonialização na atualidade. O esgarçamento da categoria patrimônio para além do tradicional “pedra e cal”, de um lado exigiu importantes esforços teóricos de conceituação e adaptação aos novos contextos de identificação e ressonância (GONÇALVES, 2002), e de outro, engendrou novas possibilidades de seleção e incorporação daquilo que se lega como herança às novas gerações em uma sociedade. Henri-Pierre Jeudy, Françoise Choay, Vera Dodebei, Regina Abreu, Mário Chagas nos conduzem nesse sinuoso debate que vai do material ao artístico passando pelo cultural. Paralelo à isso, revisaremos a categoria Coleção (dimensões e dissonâncias - coleta, colecionismo, arquivo, inventário, listas), que com o descentramento acentuado do indivíduo moderno nos oferece uma via interessante de compreensão para importantes processos sociais individuais e coletivos, identitários e memorialísticos.

O quarto e último capítulo será dedicado à análise das obras de Rennó. Apresentamos a produção de Rennó dividida em quatro partes, afim de contemplar sua obra como um todo, mas sempre focando nas questões principais deste estudo que são o descarte, a apropriação de imagens e objetos, a coleção e o patrimônio. A partir disso, selecionamos e analisamos primeiro as obras desenvolvidas à partir da apropriação de imagens, desde as produzidas pela própria família da artista até as veiculadas em jornais. Em seguida, nossa análise se volta para as obras elaboradas com imagens que foram coletadas, colecionadas e adquiridas em espaços de descarte, como mercados de pulgas, doações, restos de estúdios fotográficos e até mesmo encontradas no lixo. Em um terceiro momento de nossa análise tomaremos as obras de arte criadas a partir do

pelo descaso das autoridades com o patrimônio cultural. E por fim, focaremos nas obras com imagens em movimento, em videoinstalações que recriam temporalidades e memórias “perdidas” criando sob nosso ponto de vista uma autêntica coleção de obras de arte que reafirma o nome de Rosângela Rennó como uma das mais importantes artistas do nosso tempo.

É fundamental ainda aqui esclarecer que, principalmente, por se tratar de obras de arte, nas análises que desenvolvemos nos apoiamos em variados suportes indo de livros-obras a vídeos, passando por programas de TV, imagens analógicas e digitais obtidas em catálogos, folders, volantes de exposições e no próprio site da artista ([rosangelarenno.com.br](http://rosangelarenno.com.br)), além de obras que me foram possíveis a aquisição.

Listamos aqui as obras que serão analisadas neste quarto capítulo.

Nas primeiras análises as obras das séries *O jogo dos sete erros* (1987), *Conto de Bruxas* (1988) e *Pequena Ecologia da Imagem* (1988) desenvolvidas pela artista tendo como referência o universo familiar e as fotos do arquivo de família colecionadas pelo pai e que motivaram Rennó a lidar com as imagens e suas possibilidades de apropriação. Analisaremos também as obras *Obituário transparente* (1991) e *Atentado ao poder* (1992) que foram desenvolvidas com negativos de estúdios populares e fotografias de jornais cuidadosamente coletadas e colecionadas, demonstrando a ampliação no processo de apropriação elaborado pela artista.

Em obras como *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996) e *Menos-valia [leilão]* (2010) focamos no descarte e sua força evocativa de memórias. Nesses trabalhos ficará evidente o direcionamento do olhar da artista e sua preocupação com o que se perde. Rennó aponta para as memórias contidas no descarte nos convidando a refletir sobre aquilo que se quer esquecer nele.

Na terceira parte deste capítulo nossos olhares se voltam para as obras *2005 – 510117385 – 5* (2010) e *AoI [Cod. 19.1.1.43] - A27* (2013)<sup>4</sup>, de cunho colecionista, patrimonial e memorialista. A artista nessas obras acena ao patrimônio e a memória como importantes elementos culturais. Ao desenvolver obras à partir da recuperação do material roubado de acervos públicos, como em *2005 – 510117385 – 5* e *AoI [Cod. 19.1.1.43] - A27*, Rennó nos faz refletir sobre a questão do patrimônio e a sua importância ainda hoje na configuração de uma identidade cultural e nacional. O

---

<sup>4</sup> O título das obras citadas se refere ao número do inquérito da investigação policial e ao código das

abandono, a pouca preocupação com a segurança e preservação de nossos acervos indicam o grau de amnésia cultural à que estamos submetidos.

E ao fim do capítulo o tema das obras de Rosângela Rennó nos convidam ao debate sobre o imemorial, a partir de videoinstalações que buscam além de reconstituir importantes momentos de nossa história, ativar as memórias que trazemos conosco e que nos constituem, abrindo espaço para partilha das obras enquanto “coautores”. Sob esta perspectiva analisamos as obras de “memória em movimento” *Vera Cruz* (2000), *Espelho Diário* (2001), *Experiência de Cinema* (2004-2005).

A partir da análise dessas obras demonstramos o poder da arte de deflagrar memórias e sua capacidade de resignificação, conferindo uma nova possibilidade, uma segunda chance para as coisas e as pessoas.

## **2. ANACRÔNICO, EXTEMPORÂNEO, INTEMPESTIVO! O TEMPO E SUA ARQUITETURA**

A noção que temos da passagem do tempo que hoje vivemos se caracteriza antes de tudo por uma singular paradoxalidade, pois se de um lado ele se mostra transitório, fugaz, efêmero, instável, escorregadio, de outro nos mostra sua face absoluta, eterna e imutável. Como a própria Modernidade em que os contrários não se excluem mas se associam, o tempo conjuga estratos que são consorciantes apesar das propostas “naturalmente” diferentes e contrastantes. Essa sensação de paradoxalidade advém da capacidade singular que o tempo mantém consigo mesmo, ora aderindo, ora se distanciando, em movimentos de dissociação e anacronismo. Nossa sensação do tempo vivido é de um extemporâneo, em que o presente está sempre acompanhado, ora pelo futuro, ora pelo passado e ora pelos dois; um intempestivo que contra ao próprio tempo à espera de um tempo que virá (DELEUZE, 1988).

Esse contraste diz respeito à experiência e à expectativa que indivíduos e sociedades têm em virtude da percepção do tempo, e um estudo comprometido em compreender os liames da cultura atual não pode de maneira nenhuma prescindir do entendimento do tempo e a percepção de sua passagem como um importante elemento de organização e coesão social. Ainda mais quando esse estudo tem como proposta principal examinar o lugar e a relação da Memória com os objetos que circulam, em especial os descartados que parecem de alguma maneira sobreviver à imposição do tempo, nos fornecendo outras pistas para entender a cultura contemporânea.

A concepção que temos do tempo é sempre resultado da operação da consciência e da ciência históricas, tendo como elemento essencial a distinção entre passado e presente, já que este último, está sempre limitado a um instante se tornando um problema para a operação histórica. Assim, para uma concepção do tempo vivido e experimentado torna-se necessário erguer uma fronteira e por conseguinte um antes e um depois, donde pressentem-se as operações, conscientes ou não dessa fronteira em âmbito coletivo. Mas a percepção e a divisão do tempo não se esgotam, em nível individual quanto coletivo, à distinção entre passado e presente. Precisamos tomar em conta ainda uma terceira dimensão do tempo, o futuro, pelo horizonte de expectativas que ele traz e incute nos indivíduos e suas culturas (LE GOFF, 2003).

Como categoria, o tempo se define como um conjunto de operações que organizam variados movimentos, suas direções, propriedades e velocidade, mas também

(POMIAN, 2001). As operações que coordenam os movimentos nos levam a tomar em conta dois tipos de sujeitos: um transcendental (extra-temporal) que pode coordenar ao mesmo tempo que cria diversos movimentos que imprime aos seres e às coisas no limite da eternidade, e outro humano (finito) no qual o tempo se mostra subjetivo, dependente de uma consciência individual que o abstrai das experiências ou o descobre no seu funcionamento. Presume-se que este sujeito humano coordene os movimentos elaborando uma noção de tempo à sua maneira, tendo o acordo desta percepção estabelecido pela troca ou pela aprendizagem, que constitui uma modalidade sua, ou este acordo ocorre *a priori* inscrevendo todos em um mesmo tempo. Há ainda outro modo de situar essas operações assimilando as interações entre os movimentos ou os corpos em movimento abstraindo assim o sujeito que coordena, fazendo do tempo competência da física.

Assim, durante dois mil anos concebeu-se o tempo de três modos de acordo com os movimentos (visíveis e invisíveis)<sup>5</sup>, até que a invenção e aperfeiçoamento dos relógios e dos instrumentos de observação que atendiam as demandas de uma nova física, que explorava todo um universo de objetos observáveis e seus movimentos, puseram fim à esta concepção reivindicando uma nova definição do tempo. (POMIAN, 2001). Mais precisamente a partir do final da Idade Média, a captura do passado se torna cada vez mais indefectível na medida em que os processos de datação e medição do tempo se tornam mais precisos com os relógios mecânicos.

Com isso, o tempo dos movimentos observáveis se torna quantitativo, já que o movimento de referência é o do ponteiro do relógio, fazendo da velocidade a única característica pertinente de todos esses movimentos, tornando-o independente da natureza dos móveis, das propriedades dos objetos, da ligação com os corpos, de qualquer conteúdo. Em suma, o tempo assume uma aparência vazia e paradoxal na medida em que se apresenta invisível e mensurável, relacionando-se com outros objetos invisíveis como o sujeito empírico, seja ele divino ou finito, estendendo-se até o infinito no passado e no futuro e criando novas relações entre o tempo e a experiência. O quadro metafísico no interior do qual se explicavam os fatos físicos passava então ele

---

<sup>5</sup> Segundo Pomian (2001), havia três modos de definir o tempo, que se mostrava sempre invisível face a divisão dos movimentos em visível e invisível. Uma através da determinação dos movimentos irregulares que animam os corpos do mundo sublunar, mediante os movimentos uniformes dos corpos celestes. Outra por meio da coordenação dos movimentos invisíveis: recordações, percepções, antecipações, mudanças que ocorrem na alma e que se projetam sobre as coisas visíveis. E por fim, enquanto interação dos movimentos invisíveis e dos movimentos visíveis subordinar os movimentos do corpo aos da alma os

mesmo a ser um fato físico. Com os dados provenientes de várias ciências como a física, a biologia, a sociologia, a história, o tempo passa a ser concebido como uma sobreposição de estratos ou temporalidades diferentes que correspondem às diversas categorias de objetos e tipos de movimento, e que formam num determinado momento da evolução um estrato superior e posterior erguendo uma arquitetura temporal que para além da razão humana impõem-se a todo indivíduo como um dado que ele pode pouco influir. Produto da interação humana com o ambiente, o tempo se torna subjetivo e objetivo simultaneamente, pois que depende do caráter biológico e histórico do homem e das coisas (POMIAN, 2001).

O entendimento sobre a arquitetural temporal contemporânea passa primeiro pelo exame da orientação ou direção do tempo pois, uma vez que superada a concepção de um tempo homogêneo e único por uma arquitetura com estratos tomados em separado e em especial um que os reúna, torna-se necessário definir se o tempo é cíclico ou linear. Essa discussão tem o tema da visibilidade como termo, afinal o tempo do mundo visível é de fato uma série de ciclos, no entanto, a atribuição de um caráter cíclico à história a subordinaria ao determinismo natural, cósmico, logo, somente uma teoria linear representaria a expressão de liberdade humana em relação ao mundo visível em geral, de modo que essa controvérsia perde seu entusiasmo quando tomada a história como um todo. No caso das Cronosofias<sup>6</sup>, sempre preocupadas com o futuro e os ciclos das civilizações, o tempo tomado não é o dos movimentos visíveis mas sim um tempo reconstruído, com ciclos de caráter local examinados a partir de dados estatísticos (ciclos climáticos, demográficos, econômicos). Vale ainda lembrar que as especulações sobre a orientação do tempo dependem da percepção de futuro da humanidade, ora um fim é mais próximo ora mais remoto, e a forma como conhecemos esses futuros varia de acordo com o ciclo ou a linearidade do tempo tomado (POMIAN, 2001; KOSELLECK, 2006).

No tempo cíclico para uma previsão do futuro é suficiente que se saiba em que ponto nos encontramos entre a ascendente e a descendente no conjunto do ciclo para fazer uma previsão, já no linear é a periodização da história que surge como uma possibilidade de prognóstico ao dividir os períodos em uma sequência de estados e deles extrair a lei de sucessões. Mesmo não obtendo resultados a altura das expectativas sobre o futuro, as periodizações contribuem diretamente para a classificação dos rastros do

---

<sup>6</sup> Cronosofias são formas de pensar o tempo elaboradas de forma histórica discursiva e empírica quanto

passado como veremos mais a frente em outro capítulo.

A periodização nos permite colocarmo-nos pelo pensamento fora do tempo, acima dele, na intenção de compreendê-lo, deste modo produzimos continuidade que pertence à esfera do inteligível, tornando-se a linearidade do tempo um fato admissível; uma condição possível de inteligibilidade e compreensão para o espírito humano. Os hábitos de periodização histórica privilegiam os acontecimentos, ou melhor, a história dos acontecimentos (revoluções, guerras, regimes políticos), criando novas relações e distinções entre passado e presente na consciência coletiva, em especial na consciência social histórica. Essa distinção do presente e do passado (futuro) implica uma escalada na memória e a libertação do presente enquanto construção organizada, que pressupõem pela educação a instituição de uma memória coletiva a par da memória individual. O tempo então não é um dado bruto, mas sim uma construção cultural que determina em cada época e em cada espaço uma relação com o passado e o futuro, sempre com referência ao presente. Isso porque em geral não só as sociedades tomam o passado como modelo, mas é fato que os indivíduos têm necessidade de ter antepassados (LE GOFF, 2003).

Tempo e espaço então são constructos mentais que juntos compõem a principal unidade social e mental que propicia estabilidade e sentido aos grupamentos humanos. Ambos de modo algum podem ser entendidos em separado, pois sendo produto da experiência humana e social, tanto um quanto o outro dizem respeito ao modo como as sociedades e seus indivíduos habitam a espacialidade e a temporalidade. Como categorias da experiência e percepção humanas são sempre sujeitas a mudanças históricas, logo, cada sociedade em seu tempo e a sua maneira desenvolveu estratégias de mensuração baseados em critérios próprios.

O primeiro espaço de que o homem dispõe é o próprio corpo, o objeto de estar no mundo, presença consciente em algum meio, de tal modo que, por conseguinte, de imediato percebemos que o corpo também está vinculado a um ambiente. Do espaço corporal a um espaço geométrico, passamos pelo espaço do ambiente, e é no ambiente que o corpo se localiza ou se desloca, sendo dessa alternância que se procede o ato da habitação, ato este que possui o sentido de construir. Segundo Paul Ricoeur, “é nos confins do espaço vivido e do espaço geométrico que se situa o ato de habitar” (2007, p. 158). A Geografia enquanto ciência da superfície da Terra sobretudo distingue-se da Geologia justamente por tomar em conta a maneira pelo qual as sociedades intervêm

minerais das rochas e dos solos, a primeira está debruçada em compreender como as sociedades humanas criam, recriam e interagem com e no espaço em que vivem, daí que podemos falar da civilização humana em suas variadas tipologias porque a própria civilização encerra uma certa maneira de um grupo humano se estabelecer em um determinado espaço, ou dito de outro modo, é o próprio espaço trabalhado pelo homem e pela história (BRAUDEL apud RICOEUR, 2007).

Logo podemos deduzir que para uma racionalização do espaço devemos ter um contraponto temporal, pois a localização em um espaço determinado ocorre em um tempo específico. Por conseguinte, se há uma dialética entre o espaço vivido, o espaço geométrico e o espaço habitado, teremos em correspondência uma dialética do tempo vivido, do tempo cósmico e do tempo histórico, pois que o espaço torna mais lenta a duração (RICOEUR, 2007). E é este último tempo que mais nos interessa, pois ele faz da História a ciência do tempo e do passado, já que é ela quem organiza e concatena os acontecimentos em uma ordem lógica, produzindo sentido e laços. Conforme afirma Marcelo Jasmim (2006), o tempo é uma construção cultural que determina nossa relação com o passado experimentado e o futuro de expectativas. O tempo se configura então como um tempo histórico, ou seja, uma forma determinada das sociedades o habitarem.

Na antiguidade pagã o tempo se inclina a um passado predominante ante a um presente decadente, assim a cultura grega se volta para a Idade do Ouro e a época heroica, enquanto que a Roma antiga aponta para a moralidade dos antigos e o passado mais remoto. Já na cultura hebraica o presente é novamente preterido, nesse caso há uma fascinação por ambos passado e futuro, em que as origem e o destino de um povo estão à espera do messias que vem. No Cristianismo o espírito dos homens se dirige ao presente, já que a encarnação de Cristo marca o início do fim dos tempos e é o ponto central da história. O período medieval através do milenarismo bloqueia o presente em um movimento de retro orientação para o próprio presente e um futuro-tropismo. E ao reprimir movimentos milenaristas privilegiava o passado, procurando viver o presente de modo atemporal, arrastando para o futuro a salvação ou a danação. Mas ao fim deste período, o passado é cada vez mais capturado a partir dos processos de datação e medição do tempo dos relógios mecânicos. No período seguinte, o do Renascimento, o tempo parece ser apreendido de duas maneiras contraditórias, em uma mão, os processos de datação e medição evoluem permitindo uma perspectiva para o passado, e em outra, o sentido trágico da vida e da morte conduzia à fruição do presente. O

antigos, centrado do desenvolvimento científico, fazendo do ideal de progresso o fio condutor de uma orientação para o futuro (LE GOFF, 2003).

Com a Cronologia<sup>7</sup>, as disparidades foram eliminadas e reunidas em um tempo único regido pelas leis da física e da astronomia, passando então a ter o mesmo valor para todos. Essa inclusão da humanidade em um processo temporal único engendrou teorias políticas e filosóficas que buscavam apreender passado, presente e futuro em uma totalidade dotada de um sentido prévio (JASMIM, 2006). A partir daí, há uma mudança significativa no próprio uso do conceito de história, sendo cada vez mais frequente o termo no singular para designar a história da civilização humana; um *topos* no qual ocorre toda a experimentação possível, e que fez dela, História, a “*Magistra Vitae*”. O emprego semântico do termo História até o século XVIII era um indício da concordância da natureza humana às doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou ainda políticas, em um *topos* que aludia a uma constância efetiva entre premissas e pressupostos possibilitando potencialmente uma semelhança entre os eventos terrenos.

A estrutura temporal da história delimitava um espaço contínuo aonde ocorria toda a experimentação possível, de forma que, o passado continuava profícuo mesmo quando uma transformação social ocorria. Todavia, esse processo não eliminou em definitivo outras temporalidades que passaram a se justapor, sendo mais preciso dizermos tempos históricos, na medida em que eles estão sempre ligados às ações social e política de cada sociedade, pois os indivíduos e as instituições desenvolvem maneiras particulares de ação e consecução que lhe são imanentes em um ritmo temporal próprio (KOSELLECK, 2006).

Pelo menos desde o século XIV, uma série de transformações religiosas, políticas e econômicas<sup>8</sup> se puseram em curso, reordenando a percepção temporal dos fatos, deslocando a sensação estável do tempo vivido para o futuro, produzindo uma ruptura entre a história sacra e a humana, fazendo desta última, campo da probabilidade e da inteligência humana. Lutando a todo custo contra qualquer tipo de profecia política e/ou religiosa, o Estado Absoluto autônomo se torna a força monopolizadora do futuro, e este um campo finito de possibilidades ordenado em graus de probabilidade. Com o prognóstico racional e a filosofia da história, e em similitude às previsões escatológicas,

---

<sup>7</sup> É a ciência das divisões do tempo e da ordenação e sucessão dos acontecimentos. E justamente por ordenar os eventos em função de datas e de nomes e a sequência das eras e das subdivisões, a Cronologia é a ciência que mais se aproxima da intenção historiadora (RICOEUR, 2007).

<sup>8</sup> Citamos as grandes navegações, a Reforma Protestante, a descoberta de Copérnico, a acumulação primitiva do capital como importantes eventos que interferiram diretamente na noção do tempo ao

o tempo se refletirá de forma surpreendente, fascinante, um modo pelo qual o próprio tempo escapa de si mesmo, capturado de modo prognóstico (KOSELLECK, 2006). A partir daí então, o homem passa não só a viver na Modernidade, mas, acima de tudo, toma consciência de sua inserção nela, e o tempo se acelera nos tomando a possibilidade de experimentar o presente como presente e nos inclinando temporalmente a um futuro. A modernidade como uma mônada<sup>9</sup> conjuga em si temporalidades, fazendo com que o próprio futuro esteja contido no presente, com isso, opera profundas modificações em todas as esferas da vida social, que como Marx previu em parceria com Engels no Manifesto do Partido Comunista, na modernidade “tudo que era sólido e estável se esfuma” (2013, p. 6).

Um caráter destrutivo<sup>10</sup> caracteriza esse novo regime desestabilizando as bases sociais e esvaziando de sentido as instituições que forneciam reconhecimento e pertencimento aos indivíduos alterando profundamente a percepção individual e coletiva. A tradição fixa e estável foi substituída por uma tradição mutante, variável e modelizante, em que nada deve permanecer no mesmo lugar por muito tempo, nada deve se fixar, conseqüentemente, as relações sociais estabilizadas se dissolvem e com elas concepções secularmente valorizadas e legitimadas em prol de novas relações que se tornam antiquadas antes de se estabelecerem (MARX; ENGELS, 2013). Neste novo contexto, pouco a pouco o indivíduo se viu livre dos determinismos sociais que limitavam o exercício de sua subjetividade e que determinavam sua posição na estratificação social, no entanto, de outro lado, se viu fragilizado sem o apoio das normas e referências coletivas internalizadas, tendo apenas a si próprio como referência. Para Alan Dawe “O indivíduo moderno é o agente humano autônomo com um mundo a conquistar, mas tendo para isso apenas os seus próprios recursos individualistas” (1980, p. 496).

A recusa por parte do indivíduo ao preexistente e ao herdado, somado a necessidade de constituir a si mesmo fez emergir com toda força o individualismo moderno, que no contemporâneo ganha maior relevo face às transformações conduzidas

---

<sup>9</sup> De acordo com Gottfried Wilhelm Leibniz (1974), em seu Princípios da Filosofia ou A Monadologia, uma mônada é tudo aquilo que é apenas uma substância simples, simples no sentido de dizer sem partes. Por conseguinte se o estado presente de qualquer substância simples é uma continuação natural do seu passado, então o presente traz em si o próprio futuro.

<sup>10</sup> Benjamin (2000), no livro Rua de mão única, acentua as diferenças de personalidade entre o indivíduo tradicional e o moderno através metáfora homem-estorjo e caráter destrutivo. Segundo ele, o homem-estorjo busca a estabilidade através dos rastros que ele imprimiu no mundo, transmitindo as coisas e conservando-as. Já o caráter destrutivo elimina qualquer vestígio mesmo os da destruição ao transmitir

pelo novo contexto tecnológico-informacional que afetou de forma profunda e difusa a sociabilidade, tendo como consequência a ideologia acentuada no autocentramento. Essa tendência contemporânea aponta para uma profunda relativização e individualização dos valores, que agora dizem respeito ao domínio do subjetivo, do sensível, diferente do caráter universal de séculos anteriores que apontava para o sujeito moral em uma existência coletiva. Isto termina por gerar uma grave crise ética, moral e social, resultado direto do desequilíbrio entre a capacidade técnica e as condições de desigualdades. É neste contexto que a memória ganha cada vez mais destaque e retoma seu importante papel na construção dos laços interpessoais e sociais, oferecendo uma possibilidade de estabilidade e estruturação para os indivíduos da contemporaneidade. As experiências que tivemos no passado ganham sentido e importância, isto porque essas experiências se aglutinam em um todo em que diferentes extratos de tempos anteriores estão presentes simultaneamente. (KOSELLECK, 2006).

A memória vai se tornando cada vez mais objeto de estudo e interesse conforme podemos atestar com os inúmeros projetos de musealização, que se estendem de objetos e comunidades até eventos históricos, passando inclusive pelo indivíduo como no caso do “Museu da Pessoa”, modas retro, produtos vintage, programas de TV e canais como o “Viva” e o *History Channel*. Tudo isso atesta, conforme nos antecipou Baudelaire (2010) que o passado retomaria a luz e ao movimento da vida, se tornando presente.

## 2.1 DE FUNÇÃO DIVINA À ATIVIDADE POLÍTICA E CULTURAL: *MNEMOSYNE* E A CENTRALIDADE DA MEMÓRIA NA CULTURA CONTEMPORÂNEA

O conteúdo da física aristotélica descrita nos oito livros de *Física*<sup>11</sup> se desenvolve a partir de um método geral da ciência da natureza que tem como objeto principal o estudo dos princípios, tendo como procedimento a análise dos fenômenos e como postulado fundamental a realidade do movimento. Diferente do modelo platônico, Aristóteles parte da realidade sensível, onde a ideia está totalmente revestida pela matéria, deste modo, a realidade natural em seus aspectos mais gerais emerge para ele de forma autônoma, e a natureza é autocriação que tem como ser potencial o movimento, pois para o filósofo a natureza em si é um princípio de movimento e

---

<sup>11</sup> Física é uma importante obra aristotélica composta por oito livros e que tem como tema central o

mudança.

Partindo da teoria do movimento encontramos os dois princípios básicos fundamentais da dinâmica, ação e potência no mesmo ser, pois que o inanimado não pode se manter em movimento sem a ação contínua de uma força, afinal, o que está em movimento é movido por alguma coisa caso não tenha ele o princípio do movimento em si mesmo (ARISTÓTELES, 1995). O movimento para o filósofo é um processo contínuo de mudança em um lugar ou em um tempo ou ainda no vazio, que se configura na passagem do estágio de potência a ato, aonde o segundo realiza o primeiro, uma vez que, se a potência é a matéria que dá sustentação a transformação (devir), o ato é a forma que os seres atingem através do movimento buscando como fim a perfeição. Em contraposição a ação e potência, matéria e forma aparecem como princípios da estática, cuja a matéria (primeiro substrato em tudo) é possibilidade de assumir formas e a forma (substancial) é atualidade, especificadora da matéria, e a síntese delas constitui a substância (substrato imutável).

Nós, como seres orgânicos, somos constituídos de matéria (corpo) e de forma (princípio do movimento), e, segundo o modelo aristotélico, por sermos mais perfeitos que outros animais e plantas, encontramos-nos em um espaço intermediário entre a física e a psicologia, pois além das propriedades sensitivas e motoras, somos dotados de percepção em grau elevado. E é essa percepção em alto grau que nos gera faculdades, sendo a memória uma delas. Em *Metafísica*, livro I, capítulo I, o filósofo nos lembra que os animais são dotados de sensação, no entanto, nem todos são capazes de gerar memória. Aqueles que da sensação se gera a memória são mais inteligentes e mais aptos para aprender do que os que são incapazes de recordar (ARISTÓTELES, 1973)<sup>12</sup>.

Assumindo o ponto de vista aristotélico, a memória situa-se como uma faculdade que nos torna diferente de outros grupos sociais na medida em que se distingue da repetição e do hábito que não configuram uma tomada de consciência do indivíduo por ele mesmo. Entendemos que a memória se difere do hábito na medida em que garante ao homem a conquista progressiva de seu passado, e ao grupo social da história e do passado coletivo (VERNANT, 1990).

A memória é um dos atributos humanos mais interessantes e complexos, pois ao mesmo tempo que se crê na ideia de lembrar com precisão de pessoas, lugares, objetos e

---

<sup>12</sup> Em nota de rodapé, Aristóteles explica o motivo de somente o homem ser dotado de memória, pois “A razão é que nem todos os animais possuem a faculdade de conservar a experiência transata por *imágenes*”

situações, sabemos de sua inexatidão, de suas falhas. A crença na memória se dá pelo fato de que sem ela estaríamos sempre no estágio primeiro da apreensão e não do aprendizado, não sendo possível então nem mesmo tentar compreender a nós mesmos, ao mundo ou aos fenômenos que nos rodeiam. No entanto, as condições do saber sobre o advento da memória escapam à investigação da ciência, isso talvez porque ela tenha emergido junto com a consciência humana, que conforme afirma Nietzsche (1974), deflagrou a própria linguagem e a sociabilidade. Assim para nós a memória se apresenta também como parte da consciência humana, de um ser que se diferencia de outros na medida em que essa mesma consciência lhe propicia um salto qualitativo em termos de existência.

O interesse pela memória já aparece na Grécia arcaica, entre os séculos XII e VIII a.c., como um objeto de culto, uma divindade com nome de função psicológica: *Mnemosyne*. E como função elaborada atinge grandes categorias como o *eu* e o tempo, sendo sua sacralização o preço cobrado em uma civilização de tradição oral, exigindo esforço, treinamento e exercício e, como documento, as narrativas míticas (VERNANT, 1990). *Mnemosyne* consagra aos seus eleitos uma dádiva: a onisciência dos fatos, permitindo acesso a partes do tempo indisponíveis ao limite mortal humano, uma espécie de *sophía* social ao se deslocar pelo tempo.

Todavia o interesse científico sobre a memória tem seu marco no início do século XX a partir das concepções de dois importantes pensadores franceses: Maurice Halbwachs e Henri Bergson. E a partir deles temos duas concepções diferentes.

Ex-aluno de Henri Bergson e discípulo de Emile Durkheim na tradicional escola sociológica francesa, Maurice Halbwachs funda o campo de estudos da memória social, com a obra “*Les cadres sociaux de la mémoire*”, defendendo a concepção de que a memória é um atributo coletivo que nos ata aos grupos sociais nos quais nos inserimos, e isso ocorre, segundo ele, porque nossas lembranças são sempre coletivas. Para ele,

Tem sido uma questão frequente, em páginas anteriores, da memória coletiva e seus quadros, sem que tenha sido previsto, a partir do ponto de vista de um grupo ou grupos, como uma das funções mais importantes. Nós nos mantemos até aqui à observar e indicar tudo que existe de social nas lembranças individuais, isto é, naquilo onde cada homem reencontra seu próprio passado, e acredita que muitas vezes nada nela encontrar. Agora que reconhecemos a que ponto o indivíduo é, a esse respeito dentre tantos outros, dependente da sociedade, é natural que nós consideremos o próprio grupo como capaz de se

lembrar, e que atribuímos uma memória para a família, bem como à todos os outros colectivos (1925, p. 109).<sup>13</sup>

Em “A Memória Coletiva,” obra póstuma, o sociólogo reforça o caráter coletivo da memória, afirmando que mesmo em eventos em que só nós estivemos envolvidos somos lembrados pelos outros pois fazemos parte de algum grupo. Para ele, o grupo social em que nos inscrevemos sempre nos acompanha e dele nos lembramos enquanto fizermos parte, logo, a duração da memória está limitada à duração do grupo (HALBWACHS, 2006). A memória em Halbwachs se apresenta como um importante elemento da sociabilidade na medida em que propicia a (co)memoração entre gerações, se convertendo em instrumento de construção e reforço da identidade coletiva e dos laços sociais inter e intrageracionais. Sua obra permanece como referência para pensarmos as múltiplas conexões que mantemos com o coletivo através da memória, ao produzir identificação e pertencimento face ao individualismo acentuado que caracteriza o contemporâneo.

Em Henri Bergson (2006), a percepção que me permite reconhecer um antes e um depois é uma experiência psicológica, cujos os nossos estados são movimento e juntos formam um bloco. A memória aqui aparece como uma dobradura na medida em que há uma acumulação contínua e automática do passado, que cresce e se conserva incessantemente. Para o filósofo, a memória se conserva em imagens<sup>14</sup> de modos diferentes, engendrando dois tipos de memória, das quais uma está ligada ao hábito e à repetição, e a outra imagina e se imprime de imediato. Segundo ele, “das duas memórias... a primeira parece portanto ser efetivamente a memória por excelência. A segunda, aquela que os psicólogos estudam em geral, é antes o *hábito esclarecido pela memória* do que a memória propriamente” (2010, p. 91, grifo do autor).

O momento em que ambas as teorias se desenvolvem é marcado por intensas transformações na virada do século XIX ao XX, um temor quanto ao presente, ao receio da desagregação política, às transformações do capitalismo e o enfraquecimento das

---

<sup>13</sup> Tradução livre do original: “Il a été souvent question, dans les pages précédentes, de la mémoire collective et de ses cadres, sans qu'on l'ait envisagée du point de vue du groupe ou des groupes dont elle serait une des fonctions les plus importantes. Nous nous en sommes tenu jusqu'ici à observer et signaler tout ce qu'il entre de social dans les souvenirs individuels, c'est-à-dire dans ceux où chaque homme retrouve son propre passé, et croit souvent ne retrouver rien que cela. A présent que nous avons reconnu à quel point l'individu est, à cet égard comme à tant d'autres, dans la dépendance de la société, il est naturel que nous considérions le groupe lui-même comme capable de se souvenir, et que nous attribuions une mémoire à la famille, par exemple, aussi bien qu'à tout autre ensemble collectif” (1925, p. 109).

<sup>14</sup> Como sugere a crítica de Jean Paul Sartre “Bergson faz do universo um mundo de imagens” (1985 n

instituições e dos valores tradicionais face à cultura modernista que se impunha. Além disso, a cultura modernista, assolada pela catástrofe mundial de duas grandes guerras e assentada em tecnologias da informação, comunicação e transporte, concedeu um privilégio ao futuro, engendrando, com isso, uma percepção bastante acelerada do tempo. Ao ganhar centralidade novamente o futuro se torna um futuro-presente (HUYSSSEN, 2000).

A tecnologia aliás modificou nossa relação com o espaço, proporcionando ao homem ultrapassar barreiras que sempre impuseram limites às suas ações, sejam elas, políticas, econômicas e culturais. A “eliminação” dessas barreiras também implicou em uma alteração na percepção da passagem do tempo. Vivemos em um tempo de aceleração cultural contínua, combinada com uma sobrecarga informacional e perceptiva em escala cada vez maior e com deslocamentos mais rápidos pelo espaço, com isso, a noção do tempo também se tornou mais acelerada, nos dando a impressão de que tudo é móvel e transitório. Nossos sentidos e nossa psique não estão munidos para lidar neste contexto o que gera um estranhamento, de modo que, quanto mais somos deslocados para o futuro tanto mais é desejo nosso de nos voltarmos para a memória e o passado (HUYSSSEN, 2000).

Esse cenário de mudança constante no conduz à uma desestabilização dos valores, engendrando uma crise identitária. Diferente de períodos anteriores, cujas as regras sociais eram mais estáveis e produziam mais homogeneidade, os indivíduos hoje se vêem impelidos a conviver em um mundo onde valores, hábitos, ritos e comportamentos que se alteram a todo instante. Não temos mais regras rígidas que forneçam reconhecimento e pertencimento, por conseguinte, o indivíduo se encontra sem parâmetros “sólidos” para espelhar suas ações. E ainda paralelo a esse processo, notamos a acentuação da individualidade, na medida em que o subjetivo é cada dia mais latente e encontra consonância com as ideologias do novo e da valorização da liberdade individual.

Se o início do século XX conferiu privilégio ao futuro, nas últimas décadas esse privilégio é concedido ao passado, fazendo da memória um dos mais importante fenômenos culturais e políticos. A partir da década de 1980, os olhares se voltam para o passado no que Huyssen (2000) chama de “passados presentes”. Segundo ele, esse deslocamento na experiência e na sensibilidade em direção ao passado e a valorização da memória traduz em parte a angústia provocada por uma série de transformações que

Discursos sobre a memória emergem na Europa e Estados Unidos impulsionados por uma nova consciência histórica, que busca alterar a codificação da história nacional após a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, o Holocausto, enquanto evento histórico traumático e global se torna um denominador comum, uma prova da incapacidade das sociedades ocidentais de lidar com problemas atuais como a alteridade, a diferença, a opressão racial, sexual, de gênero, o acesso amplo aos direitos, a violência. Do ponto de vista local, um evento traumático como aquele auxilia na compreensão de importantes fatores políticos, econômicos e culturais na medida em que o processo de modernização não é homogêneo e os discursos de memória se mostram vinculados à história dos estados (HUYSSSEN, 2000).

Ao lado desse processo desenvolve-se uma revolução tecnológica que modifica a base material e social engendrando novas formas de interação, registro e conservação mas também um medo latente de abandono e esquecimento. As novas tecnologias criaram um contexto novo de sociabilidade mediada modificando a forma dos laços entre os indivíduos. A arquitetura informacional descentrada e desconcentrada refletiu do ponto de vista sociológico e antropológico em uma sociedade e um indivíduo conectado mas que se ressentia da falta de contato físico e das deixas simbólicas da interação face a face (CASTELLS, 2003). Neste panorama, a tecnologia é comumente acusada, paradoxalmente, de aproximar os distantes e afastar os presentes, paradoxalmente essa também observada no que diz respeito à sua capacidade armazenar informações. É notório que a tecnologia desenvolveu e muito sua capacidade de registro e memória, de uma forma quase ilimitada, mas apesar disso esse aumento nos *bytes* de memória veio acompanhado proporcionalmente de um medo cada vez maior do esquecimento. A impossibilidade e ao mesmo tempo desejo de tudo guardar se traduz em um medo latente do esquecimento. Com a evolução das tecnologias da informação, desenvolvemos a possibilidade de registrar cada momento, cada evento, cada experiência, porém, nossa memória continua a mesma para lembrar deles.

Outro importante elemento nessa febre de memória na contemporaneidade se refere ao impacto da mídia. Qualquer tentativa de entendimento do crescimento acentuado da memória seja ela pessoal ou coletiva, não pode desconsiderar o impacto das mídias, na medida em que, cada vez mais, ela domina a percepção social e política do mundo. A mídia é comumente acusada de produzir uma amnésia coletiva ao disponibilizar e comercializar através de filmes, livros de fotografias, quadrinhos, sites

consciência histórica. Assim, questiona-se se “é possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento?” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). Ainda mais porque parte dessas memórias comercializadas não tem lastro de experiências; são memórias criadas e imaginadas, muito mais fácil de serem esquecidas do que aquelas que foram vividas e que se comunicam com as experiências dos indivíduos.

Nesse sentido, esse processo de comercialização da memória corresponde no campo econômico a uma espécie de esquecimento, pois por mais que desejamos não há um espaço imaculado fora da cultura da mercadoria (HUYSSSEN, 2000). E desde meados do século passado, a cultura da mercadoria impeliu os indivíduos aos novos padrões de consumo afim de adequar o ritmo de consumo ao da produção cada vez mais racionalizada. Para manter o metabolismo do sistema produtivo e garantir a realização da mais-valia tornou-se necessário acelerar o processo de consumo, descarte e substituição das mercadorias, criando uma órbita de esquecimento pelo consumo. O descarte é em si um tipo de esquecimento se tomarmos em conta que todos os objetos são datados e, por seus uso e funções na sociedade, portadores de memória como veremos.

Vale ressaltar que esses processos ocorrem em uma escala cada vez maior, globalizada. Com a integração pelo mercado de partes diferentes e distantes do planeta, a sensação que se tem é que nos encontramos em uma mesma temporalidade, o que se mostra um equívoco. O deslocamento em nossa percepção do tempo modificou nossa experiência temporal e se caracteriza como uma reação à essa arena cada vez mais global. Neste cenário, os indivíduos se veem à deriva em uma cultura flutuante, que não oferece mais ancoradouros<sup>15</sup> seguros onde se possa juntar e colar os fragmentos de nossas identidades, de nosso próprio “eu”, assim, buscamos no passado o conforto da estabilidade perdida.

Diante desse contexto e na busca por um ancoradouro de estabilidade para combater nossos medos, em especial o do esquecimento, estratégias de rememoração privada e pública com enfoque na memória foram desenvolvidas de maneiras diversas

---

<sup>15</sup> Em *Memórias do Modernismo*, Huyssen (1996) alerta que a obsessão de memória que vivemos opera como uma reação aos processos técnicos acelerados que transformam aspectos diversos de nossas vidas. Mais que um antídoto à reificação capitalista através da forma mercadoria, e da homogeneidade da indústria da cultura e dos mercados consumidores, a memória anarece como uma forma de resistência ao

tendo variados suportes, e como veremos a imagem é um dos mais importantes (HUYSSSEN, 2000).

## 2.2 A IMAGEM COMO OBJETO DE MEMÓRIA E DE RECRIAÇÃO DO PASSADO

De função divina na mitologia grega à atividade humana, a memória como categoria foi cada vez mais assumindo uma forma de cognição singular assentada nos mais variados tipos de suportes, em especial nas mídias, que ressaltamos alteram profundamente a forma de percebermos o mundo e o tempo. A maneira pela qual uma época se relaciona com o seu passado depende em grande parte da sua relação com as mídias da memória cultural disponíveis (ASSMANN, 2011). Deste modo, da linguagem oral às novas tecnologias passando pela arte, a memória encontrou em cada suporte uma nova forma de manutenção e proliferação.

A oralidade foi o primeiro grande suporte para a memória, que limitada pela capacidade natural humana buscava na mnemotécnica uma forma de expandir suas possibilidades. A memória nas sociedades sem a escrita tem um forte caráter coletivo que se ordena em torno da identidade do grupo fundada em mitos, e no prestígio das famílias dominantes expresso pelas genealogias e o saber técnico que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa (LE GOFF, 1984). Assim sendo, durante muitos séculos a mnemotécnica se manteve como o principal instrumento para a fixação e conservação das informações, todavia, com a ascensão da escrita essa arte da memória vai perdendo centralidade.

Platão foi um dos primeiros a manifestar preocupação com as transformações que a escrita ocasionava na cultura grega. Para ele, por se constituir em um recurso exterior e não interior, há uma oposição entre memória e escrita, na verdade ela está mais ligada ao esquecimento que à memória. Isto fica explícito em uma passagem no livro Fedro quando faz referência ao mito de Thoth e Tamuz “Tu como pai da escrita, esperas dela com teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória” (PLATÃO, 2001, p. 119). Com a escrita, a necessidade de uma memória excepcional capaz de armazenar grande quantidade de informação e conhecimento já não é essencial. Uma memória que antes era treinada e aperfeiçoada para fixar e conservar o conhecimento

começa a sofrer concorrência de um novo suporte que se mostrou bastante eficaz no armazenamento e preservação dos fatos passados e da memória.

A relevância deste suporte é tamanha que é necessário partir dele não só pela sua dimensão social e técnica mas também pela sua capacidade memorativa que varia de cultura para cultura e de época para época de maneira diversa (ASSMANN, 2011). Com a escrita ocorre uma modificação profunda da memória coletiva que progride em duas direções, ou melhor, desenvolve duas formas de memória: a comemoração, através de um monumento comemorativo de um fato memorável, e o documento escrito, que tem duas funções principais, armazenar informações e fornecer um processo de marcação, memorização e registro (LE GOFF, 1984). A escrita é tanto um mediador no sentido técnico (texto) quanto no sentido oculto, já que torna possível a conversa com os antepassados. Enquanto “máquina do tempo” a escrita possibilita a comunicação entre consciências para além dos limites temporais e espaciais. Por exemplo, quando lemos um livro de Platão ou Aristóteles, nos encontramos distante no tempo (a.C. e d.C.) e no espaço (Grécia e Brasil), entretanto essas barreiras desaparecem para que um diálogo se estabeleça entre nós e os filósofos. Uma experiência à distância ou “*actio in distans*: o que requer, antes e acima de tudo – distância!” (2001, fragmento 60) de que Nietzsche nos fala, no livro II de *A Gaia Ciência*. Deste modo, a escrita é um projeto que se lança sempre ao futuro, já que ninguém escreve ao passado. Ela é um meio de eternização, isto porque quem escreve tem a intenção da posteridade. Mas simultaneamente, a escrita é metáfora da memória, no sentido de que os gestos de escrever e gravar são análogos à memória, e é justamente o procedimento de anotação e inscrição a mais antiga e, ainda hoje, a mais atual metáfora da memória (ASSMANN, 2011).

Mesmo assim, a mnemotécnica continuou a desempenhar um papel central no período medieval, fundamentada na teologia e na retórica, retomando a concepção de lugares e imagens em uma dimensão psicológica, como sugere as reflexões que Santo Agostinho faz em suas *Confissões*: “Vencerei então esta força de minha natureza, subindo degrau por degrau até meu Criador. Chegarei assim diante dos campos, dos vastos palácios da memória, onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie” (2002, p. 218). É com o surgimento da imprensa que uma alteração definitiva se fez. A mnemotécnica teve de se adaptar à um novo contexto, sendo integrada ao movimento neoplatônico do Renascimento. Frances Yates (2007) afirma que por volta do século XVI a arte da memória parecia entrar em declínio com a

dos grandes centros nervosos da tradição europeia, pois a educação humanista e as tendências modernas da cultura eram avessas à essa arte clássica. O livro é santificado pela sua força memorativa, torna-se fonte confiável de uma memória que não falseia em imagens. Memória externa daquilo que foi internalizado, o livro se apresenta aos humanistas e à modernidade como uma força de conservação e base para a acumulação progressiva do conhecimento, assim, com a imprensa no início da era moderna, o perigo de uma segunda Idade Média e o medo de se perder a memória da humanidade são praticamente banidos (ASSMANN, 2011).

Um privilégio será concedido aos livros impressos até o século XVIII, quando começa a diluir-se paulatinamente a confiança ilimitada, até que no século XIX a força reprodutiva das letras começa a perder espaço para a imagem, que na visão de Aby Warburg (2013) é a *media* paradigmática da memória. Para Warburg, as imagens desde a Antiguidade são o elemento fundamental para se pensar uma memória social da humanidade. A imagem, para ele, é uma realidade histórica que se insere em um processo de transmissão da cultura (AGAMBEN, 2005). A imagem conserva um poder narrativo, visto que a narrativa existe no tempo enquanto que as imagens no espaço de tal modo que quando lemos imagens lhe atribuímos o caráter temporal da narrativa (MANGUEL, 2001).

Com o advento da modernidade, a construção de uma memória artificial a partir de imagens é retomada por meio de tecnologias de visão engendradas pela Revolução Industrial. A modernidade é entendida como uma nova experiência subjetiva, síntese das profundas transformações sociais, econômicas e culturais, bem como do impacto promovido pelo advento de inovações tecnológicas visuais como a invenção da fotografia e do cinema (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). A partir dessas tecnologias óticas, a imagem amplia sua potencia narrativa e memorialista. Como aponta Benjamin (1994), em virtude deste novo cenário, as artes sofreram uma profunda mudança com o advento de novas técnicas de produção, difusão, percepção e consumo de imagens. O valor de culto foi substituído por um valor de exposição, e as artes fotográfica e cinematográfica talvez sejam as que tenham levado isso às últimas consequências, e impelindo cada vez mais a arte da memória a se desenvolver de forma paradoxal já que a capacidade de representação se confronta com os limites da linguagem (SELIGMANN-SILVA, 2006).

Em uma cultura de massa como a nossa, precisamente moldada por produtos

de memória, visto que é neste contexto mesmo que a imagem ganha cada vez mais preeminência e torna-se também um meio de registro do passado, um meio de memória. A imagem é um *medium* que fala do passado, pois sua razão, em princípio, é atestar uma ausência; ela recria ou reproduz uma visão, uma aparência isolada no tempo e no espaço em que se deu pela primeira vez e que fica conservada durante um tempo (BERGER, 1996).

Hoje, em um mundo dominado por imagens e em meio a uma temporalidade singular conforme vimos, nos parece que são os artistas que justamente se dão conta da complexidade e da importância da imagem para a memória.

A arte é uma necessidade na vida humana há séculos, e prova disso é que, mesmo em um estágio restrito de existência, o homem pré-histórico dedicava parte do seu tempo a produzi-la. Pinturas e gravuras rupestres feitas há milhares de anos atrás nas cavernas de Altamira, na Espanha, e em Chauvet e Lascaux, na França, nos atestam essa necessidade. Segundo arqueólogos e pesquisadores, considerando todas as limitações físicas e técnicas à época, essas imagens não operavam como registro das ações realizadas, mas sim como elemento de representação mágica (FEIST, 2010). Elas faziam parte de uma espécie de ritual a fim de garantir uma caçada bem-sucedida, ou seja, neste caso, imagens que se relacionavam ao devir, a um empreendimento a se realizar. Embora vinculada diretamente às necessidades orgânicas da sobrevivência, as obras de arte rupestre denunciam em alguma medida a capacidade do homem primitivo de contemplar; de habitar um estado meditativo capaz de ultrapassar a realidade em imagens, ou melhor, em um imaginário, pois conforme afirma Gilbert Durand (2011), ele (o imaginário) é o museu onde se encontram todas as imagens: passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nos possibilitando o estudo dos procedimentos da sua produção, transmissão e reprodução.

Portanto, desde sua origem, podemos observar que a obra de arte guarda uma relação bastante íntima com a imagem e o tempo.

Toda vez que estamos frente à uma obra de arte, estamos diante não de um tempo único e homogêneo, mas de camadas de tempo que se entrelaçam e se amalgamam a partir da imagem que a constitui. Isso ocorre porque a imagem tem o poder de constituir elos e reconfigurar os presentes desta mesma obra, de modo que, a imagem, por mais antiga que possa ser, contribui para que o presente sempre se reconfigure. Por conseguinte, a obra de arte é portadora de uma memória que só se

de tal forma que, mesmo diante de uma imagem nova, recente, o passado também se reconfigura na medida em que essa imagem só pode ser pensada em uma construção da memória conforme define Didi-Huberman (2011).

A cada olhar o presente é incorporado à obra e, conseqüentemente, aos outros presentes já nela contidos. A obra de arte conserva em si suas genealogias que se decifram justamente pelo olhar, de modo que, como uma mediadora, a obra opera um *médium* que faz do olhar uma ação tanto de atualização e incorporação como também de deciframento e de memória. De um lado, através do olhar, incorporamos à obra de arte o nosso presente, com suas angústias, dilemas, emoções e afecções, e neste sentido, ela está sempre conectada com o tempo presente pois é sempre o olhar do presente que a contempla, nunca o do passado. Mas de outro, não podemos esquecer que a cada atualização uma camada a mais de experiências se aglutinam e se amalgamam à ela, com isso, podemos supor que ela é capaz de deflagrar memórias, pois o nosso olhar busca referências anteriores para produzir sentido. E não podemos esquecer que o artista é anacrônico quando ao manipular os tempos (seu e os outros) põe em cena essa tensão através dos objetos, em uma montagem de diversos modelos de tempos, fazendo da obra de arte um objeto heterocrônico. Como demonstra Warburg (2013a), o antigo sobrevive nos tempos presentes (*pathosformeln*<sup>16</sup>) a partir de modelos que são retomados pelos artistas através de uma estética psicológica, em que o processo de criação se desenvolve no sentido do ato estético da “empatia” no devir.

A memória é quem atua como princípio ativador dessa montagem de tempos ao relacionar as temporalidades da e na obra. Ao decantar o passado de sua exatidão, ela (a memória) humaniza e configura o tempo (DIDI-HUBERMAN, 2011). Deste modo, ante a imagem nos interrogamos criticamente sobre o tempo que constitui a obra de arte, de modo a pensá-la como um meio de memória, no sentido em que conserva e deflagra uma memória coletiva. Com isso, uma história das imagens ultrapassa o conteúdo artístico possibilitando considerações de valor geral sobre a função da memória coletiva da humanidade e tornando fonte para outros campos da ciência (SAXL apud SETTIS, 2008).

---

<sup>16</sup> *Pathosformeln* é um conceito desenvolvido por Aby Warburg em 1905, em seus estudos sobre Albrecht Dürer, matemático, teórico e um dos principais pintores do Renascimento nórdico, tendo influenciado vários artistas no século XVI. O estudo tratava da sobrevivência da Antiguidade no Renascimento por mobilização de forças emotivas (*natéticas*) herdadas e reavivadas no contato com a tradição (TEIXEIRA

Henri Bergson corrobora neste sentido ao falar na sobrevivência do passado através de imagens. Segundo o filósofo, o mundo é todo ele imagens que se mantêm entre a representação e a realidade, onde o passado sobrevive em mecanismos motores (*imagem-corpo*) ou em lembranças independentes (*imagem-lembrança*). Nosso corpo mantém com as imagens e os objetos uma relação de primazia na medida em que é o corpo o elemento ativo que media e forma as imagens em um processo de corpo/imagem, pois o universo como um conjunto de imagens é percebido e construído por meio de determinadas imagens fornecidas pelo o nosso corpo que é o modelo, e dessa forma, nossa ação sobre as coisas geram imagens-lembrança (BERGSON, 2010).

Neste sentido, a imagem é memória pois através dela (re)ativamos nossas experiências, mantendo em ação passado e presente em um processo circunscrito aos limites de nossa interpretação. Se como afirma Bergson (2006), a percepção mede nossa ação possível sobre as coisas e, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós por ela (pela imagem), então é possível o reconhecimento de uma percepção já experimentada, aonde buscaríamos refúgio em uma certa imagem a encosta de nossa vida passada (BERGSON, 2010). E é, justamente, esta ideia de conservação que, desde a antiguidade, faz da imagem um poderoso meio de memória, tanto que “apenas algumas pessoas sabem que, entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória... Esta arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir ‘lugares’ e ‘imagens’ na memória” (YATES, 2007, p. 11).

Temos que lembrar que a imagem e o ato de ver estão indissociavelmente ligados e são eles que nos auxiliam a perceber o mundo e o nosso lugar nele. Antes mesmo de aprendermos a falar, a visão desempenha o importante papel de mediação entre nós, os outros e tudo o mais que nos rodeia. Nosso saber primeiro se constitui a partir daquilo que vemos, conquanto é fato também que mesmo o saber e as palavras não dão conta daquilo que a sensação de ver nos propicia (ARISTÓTELES, 1973).

Uma observação rápida ao nosso dia-a-dia é suficiente para evidenciar esse papel memorial desempenhado pela imagem. Diariamente lidamos com uma profusão de imagens dos mais variados tipos de dispositivos que nos faz refletir sobre a função de registro da imagem. A quantidade e a circulação de imagens nos parece um sintoma da necessidade que temos no contemporâneo de atestarmos nossa existência em mundo de aceleração e liquidez. Neste sentido, a imagem se torna um testemunho, um documento de que algo ou alguém realmente existe ou existiu, um testemunho direto ou indireto do

mensagem que se elabora ao longo do tempo, temos que reconhecer que ela tem mais de memória do que a gente.

### 2.3 DA LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO À SUA INCORPORAÇÃO COMO LEGADO

Em diversas épocas e culturas a memória cumpre um importante papel, inclusive no que tange a reprodução da vida, dado que está ligada diretamente à experiência, pois “é da memória que deriva aos homens a experiência: pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência, e a experiência quase se parece com a ciência e a arte” (ARISTÓTELES, 1973, p. 211). Notamos aqui uma proximidade com as ideias de Bergson (2006), em que a memória aparece em um *continuum*, em que experiências passadas e acumuladas se amalgamam às presentes. O passado comprimido e conservado vai se atualizando no tempo presente com vista a um futuro. Ligada à experiência, a memória torna-se um saber, pois que, sabemos ser este um sabor que se torna possível pelo intercâmbio da experiência<sup>17</sup>. E a necessidade de se transmitir esse saber às novas gerações sempre exigiu do homem e suas sociedades a capacidade de conservação e transmissão.

Seguindo esse pensamento as perguntas que transpassam as culturas, as civilizações vão desde o que se deve legar e transmitir das experiências passadas às novas gerações à como garantir que essa espécie de *sophia* social encontre as gerações futuras?

Como vimos da oralidade à fotografia e o cinema passando pela arte e a escrita, as sociedades desenvolveram variados suportes para transmitir seus valores, cosmologia e sua memória social.

A memória estava vinculada à uma cultura auditiva, onde a oralidade desempenhava papel central na transmissão da experiência, da cultura, dos valores e do passado. Não obstante, a poesia e a música eram as principais técnicas de memorização para *aedos* e seitas daquilo que deveria ser legado às novas gerações, através de lendas e tradições populares. Em paralelo, a arte (escultura principalmente) e a arquitetura por sua vez garantiam à essa cultura um caráter visual, um registro imagético, e isto foi de

---

<sup>17</sup> A palavra saber tem a mesma raiz da palavra sabor. Isto atesta etimologicamente a relação da experiência com o saber (BARTHES, 1987). Algumas línguas ainda conservam esse caráter, como no português de Portugal: “Tu me sabes bem que equivale à tu me conheces bem” ou na língua inglesa a

importância extrema, pois o pouco que nos restou desse período basicamente tem em algumas esculturas e ruínas seus principais suportes, em virtude da durabilidade de que se compõem.

A cultura e os valores neste período são notadamente em sua forma e função ligada aos valores de perfeição e eternidade, que se ensinava transmitir às gerações seguintes para construir um nexos inter e intrageracional, talvez ainda como um resíduo da Idade do Bronze e da ligação com os deuses. Segundo Gombrich (1993), os artistas se empenhavam em simular com o máximo de perfeição a arte dos antepassados aderindo às regras sagradas que haviam aprendido. Era comum neste período que pelo valor imutável que carregavam as esculturas e outras obras estivessem visíveis em templos de adoração pública. Pinturas, esculturas, painéis, vasos e a própria arquitetura dos templos exemplificavam o que era o equilíbrio, a harmonia, a perfeição, o belo em sua forma pura a ser partilhada, ideais eternos para não serem esquecidos e perdidos.

Na Idade Média, a memorização dos mortos e o sagrado são elementos de comunhão, de transmissão dos valores e de eternização, sendo as obras sacras o principal meio de memória. Para Frances Yates (2007), salvação, danação, purgatório, os caminhos para o Paraíso ou para o Inferno eram esculpidos em igrejas, catedrais, vitrais e afrescos sobretudo para se fixar na memória o pensamento didático medieval. Exemplo desse período são obras como *O Inferno como Memória Artificial* e *O Paraíso como Memória Artificial*, onde fica explícito que o cristianismo da Idade Média dissemina a sua busca pela salvação da alma no Juízo Final.

As pinturas também se tornam imprescindíveis para ensinar aos leigos a palavra sagrada, posto que, segundo o papa Gregório Magno, podia fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler. As imagens das pinturas assumem um caráter sacro, sagrado. Igrejas, campanários, manuscritos e tapeçarias de impressionantes urdiduras caracterizam a forma de transmissão dos valores medievais (GOMBRICH, 1993). Essas verdadeiras obras de arte serviram como narrativas visuais e suporte da memória remetendo às ilustrações dos manuscritos bíblicos e legitimando a ação política dos governantes.

Além daqueles, estátuas, castiçais, pias batismais e outras peças em bronze corroboravam o propósito de levar a mensagem divina aos cristãos, até que a partir do século XII há uma mudança. As grandes catedrais são concebidas de forma imponente, propiciando aos fiéis, o vislumbre de um mundo diferente. “Eles teriam ouvido falar,

incalculável preço, suas ruas de ouro puro e cristal transparente (APOCALIPSE XXI). Essa visão tinha descido agora do Céu à Terra” (GOMBRICH, 1993, p. 141). Pilares, vitrais, pórticos, uma vez mais, esculturas clássicas e manuscritos estão à serviço da igreja na transmissão da revelação divina e na luta contra o esquecimento.

Com o Renascimento uma transformação se põe em curso, e o foco no conteúdo do que deve se legar às novas gerações vai se desviando das concepções teocêntricas, lineares e do plano do Sagrado e Profano, de Deus e do Diabo, do Céu e da Terra, à uma visão mais humanística e humanizada das coisas. A Renascença marca a transição da Idade Média à Moderna no plano artístico e o interesse renovado pela cultura e os valores pagãos da Grécia e Roma antigas. O realismo idealizado da arte grega é retomado e os tesouros intelectuais e artísticos serviram de base para inspirar os artistas renascentistas. Essa redescoberta do mundo clássico, através principalmente da história e mitologia romanas, modificou profundamente a pintura, a escultura e a arquitetura na Itália (FARTHING, 2011). O humanismo, sendo a força motriz da arte desde período, aparece expresso em deuses e heróis da mitologia e da história (LITTLE, 2010), e as obras de arte devocionais renascentistas passam a dar prioridade ao homem e suas realizações, assumindo um caráter mais naturalista, preocupado com as formas humanas e da natureza, além do uso de técnicas artísticas como as perspectivas. Apesar dessa visão mais humanista, o conhecimento teológico e os símbolos de veneração cristãos continuam sendo fonte de inspiração para a cultura da época que ainda se pretende a posteridade.

A modernidade, diferente dos períodos anteriores, teve de se adaptar às tecnologias engendradas tanto pela invenção da tipografia, quanto mais tarde pela Revolução Industrial e o processo de industrialização da cultura. De acordo com Benjamin (1994), em virtude deste novo cenário engendrado pela modernidade, pelo capital e pelas tecnologias, a cultura sofre uma profunda mudança com o advento de novas técnicas de produção, reprodução, difusão, percepção e consumo de imagens. O valor de culto que conferia uma aura e um aspecto ritualístico à obra de arte (autenticidade) é substituído pelo valor de exposição. Como toda a cadeia produtiva industrial, esse processo nos conduz à reprodutibilidade técnica, que aplicada as obra de arte altera a relação das massas com a arte, “pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir” (BENJAMIN, 1994, p. 187). Do ponto de vista do legado uma profunda contradição se faz: diante de tantos suportes de memória há um enfraquecimento da

da vida cotidiana produz um *gap* geracional e a desvalorização das experiências passadas.

No século XIX, o medo de uma perda de memória ganha força novamente e uma nova consciência se manifesta questionando a confiabilidade dos textos, sua capacidade de representação e, por conseguinte, onexo seguro entre passado, presente e futuro. O passado transmitido pela tradição, fundado em textos estáveis, por meio da canonização e do comentário e de legibilidade assegurada, produzia um tecido denso e seguro garantindo a conservação desse passado, com isso a história era medida pelo o que se conservava. No entanto, com o questionamento dos textos duvidava-se cada vez mais dessa capacidade infalível de conservar de forma integral o passado. Progressivamente o pensamento histórico apontava para o fato de que a parte mais importante do passado se perdeu e a realidade passada que nos chegava pela história é uma redução em dados rigorosa mas sem consciência alguma em virtude das imposições da decadência do tempo. Logo uma mudança estrutural na memória cultural ocorre trazendo novas prioridades, indo dos textos aos vestígios como mídias da memória cultural. No âmbito da consciência histórica a memória que se determinava com base na inscrição e no armazenamento, passa a ser determinada pelo apagamento, pelo esquecimento. (ASSMANN, 2011).

Os textos enquanto mensagens codificadas são informações diretas com articulações conscientes de uma determinada época, que se configuram como um legado discursivamente construído para servir de orientação em uma certa direção, um futuro, a partir do que supostamente se conservou do passado. É um suporte cuja intencionalidade é pré-existente, tendo como objetivo-fim a posteridade. Já os vestígios oferecem um acesso diferenciado ao passado na medida em que inserem as linguagens não verbais constituídas em uma cultura passada. Enquanto informações indiretas documentam uma memória não domesticada, livre de censuras e outras alterações. Uma memória desprezível, involuntária, espontânea da sociedade, que por não se submeter à configuração ou desfiguração nenhuma, propicia mais veracidade, mais autenticidade. O vestígio ultrapassa a referência linguística da escrita na medida em que é uma codificação da língua na forma de signos visuais, deixando para trás também o caráter sócio da codificação mas se mantendo como signo indicial sem código algum através de uma imediação. Destarte, “o conceito de vestígio amplia-se para além dos textos e o espectro das “inscrições” se estende às imagens fotográficas e às ações efêmeras no objeto e no meio do objeto” (ASSMANN, 2011, p. 227).

Nesse espectro de “vestígios do real” identificam-se de fotografias e filmes à toda sorte de objetos remanescentes, que como testemunhas mudas muito podem narrar sobre culturas passadas, na medida em que são uma espécie de cunhagem material que ocorre voluntariamente.

Se antes a problemática da tradição em relação ao legado geracional – o quê deve ser transmitido – se centrava na luta contra o esquecimento, a partir de então, se volta para a anexação do próprio esquecimento no processo constitutivo de transmissão do passado. O esquecimento embutido nos vestígios rompe com a linha contínua da tradição, lançando-a para o futuro e causando um estranhamento ante ao passado. O vestígio enquanto possibilidade de reconstrução do passado aspira comunicar seu testemunho daquilo que não foi destinado a durar, testemunho esse ligado ao cotidiano e que a tradição luta por calar.

E esse cenário se torna mais complexo no contexto das novas mídias que aguçam o problema da memória cultural na medida em que há, apesar da capacidade gigantesca de armazenamento dos suportes, uma circulação contínua e veloz da informação em redes de comunicação densas e articuladas, integrando no plano social regiões e culturas que antes eram distantes. Em vez de comemorarmos um possível fim do medo do esquecimento dada as múltiplas capacidades de armazenamento da informação, experimentamos esse medo de forma latente. O medo do esquecimento advém da constatação de que diante de uma avalanche informacional nossa capacidade de lembrar permanece a mesma, mesmo dispondo de tamanho potencial de armazenamento de suportes de dados e arquivos. Com isso, extrapolam-se os limites da memória cultural, e esse contexto de novas mídias tende a tornar obsoleta a escrita analógica, já que essas novas tecnologias de armazenamento e informação se baseiam na escrita digital, que é mais fluida e não guarda mais relação com o antigo gesto da inscrição. A escrita digital não permite mais distinção entre recordar e esquecer (ASSMANN, 2011). A escrita tradicional que durante séculos foi a principal mídia da memória cultural, com uma função clara de recordação na luta contra o desaparecimento, agora é substituída por mídias em que essa relação não se distingue mais.

Essa mudança de paradigma da memória cultural, dos textos e sua preocupação com o futuro para os objetos remanescentes, vestígios e outros não destinados à posteridade abre novas perspectiva de estudos da cultura contemporânea, como por

Thomas Pynchon, “ainda se encontram, em uma cultura que adensa sempre mais sua rede midiática, vestígios de uma vida não programada? A resposta é: sim, no lixo” (apud ASSMANN, 2011, p. 230). Em uma cultura das mídias como a que vivemos e que cada vez mais adensa seu sistema, gerando recordação e esquecimento, os vestígios residuais da programação se tornam uma fonte importante no entendimento da cultura. Testemunhas sobreviventes da ação do tempo, da história e da tradição, tornam-se uma rica fonte de informações no limiar da cultura de nosso tempo presente, demonstrando a possibilidade de existências para além do circuito imposto pela rede midiática e pelo sistema produtivo.

As mídias de massa eletrônicas operam em um processo de inovação e obsolescência exacerbada que produzem uma amnésia coletiva. Essa tendência de inovação e obsolescência já estava anunciada pela cultura impressa, no entanto, as mídias de massa eletrônicas exacerbaram isso. Benjamin (1994) em *O Narrador* nos adverte que a emergência da prensa e a cultura do livro impresso contribuíram diretamente para o fim das narrativas. A narrativa estava diretamente ligada à experiência no tempo e no espaço, o que conferia uma dimensão muito mais profunda na comunicação e na sociabilidade, mas com o romance burguês começa a perder o sentido segregado na experiência interior. O livro impresso possibilitou a valorização da interpretação individual mas também o isolamento do indivíduo no incomensurável exercício individual do ser. Com a consolidação da burguesia e da imprensa, a informação surge como uma nova forma de comunicação ameaçando tanto a narrativa quanto o romance, criando um contexto comunicacional novo pois, “a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

A partir disso, produção e descarte em ciclos cada vez mais acelerados estão em consonância com a própria lógica da informação, que se exaure no momento mesmo em que surge. Ao romper com a tradição, que se apoiou durante séculos nas narrativas delineando uma linha de continuidade, a informação ajuda a construir uma tradição nova, moderna, mutante, modelando uma nova realidade. E em um sistema da cultura de mídias de massa, a informação ora se apresenta limitada ora em volume excessivo, engendrando um mundo de amnésia organizada, ameaçando a memória e produzindo o imaginário coletivo. Nessa direção, o descarte, o lixo enquanto informação que resta

(ASSMANN, 2011). A questão não é mais se perguntar sobre as intenções de quem produziu os rastros, os vestígios, ou as sobras, mas sim a revelação neles daquilo que ficou sem intenção explícita, é procurar pelo que escapa a versão dominante da história (GAGNEBIN, 2012).

No entanto, ao observarmos o desenvolvimento histórico das mídias da memória é importante frisar que não há simplesmente um processo de sucessão, elas subsistem criando continuidade e descontinuidades na memória cultural pois a referência ao passado não se dá de forma única, mas sim a partir de uma complexa rede de superposições e entrecruzamentos entre os diferentes planos da memória: os textos, os objetos remanescentes, os vestígios e o descartado e o lixo (ASSMANN, 2011).

Nesse panorama em que as tecnologias de comunicação, armazenagem e bancos de dados crescem em ritmo acelerado e onde a busca por registrar e guardar de tudo em *terabytes* de informação produzem impacto em todos os setores, a arte não fica de fora. Como nos lembra Kátia Canton (2009b), a arte contemporânea se aproxima do dilemas do mundo atual misturando questões artísticas, estéticas e conceituais e fazendo da memória uma das grandes molduras da produção artística contemporânea. E se a memória só é possível com o esquecimento, é no descartado, no lixo, no esquecido que alguns artistas encontraram possibilidades de se constituir memória.

#### 2.4 O CAOS DE IMAGENS DE MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E DESCARTE EM RENNÓ

Nascida em Belo Horizonte em 1962, formada em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), em artes plásticas pela Escola Guignard (1987), mestre e doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1997), arquivista<sup>18</sup> e colecionadora compulsiva<sup>19</sup> como ela mesma diz, Rosângela Rennó Gomes é um dos principais nomes das artes plásticas no cenário brasileiro e internacional contemporâneo e uma pertinaz pesquisadora da imagem. Fotógrafa, escultora, artista visual desenvolveu e lecionou *workshops* e cursos teóricos e práticos de fotografia em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte por toda a década de 1990. Além de desenho de criação, gravura em metal, Rennó fez incursões em

---

<sup>18</sup> Em entrevista concedida ao programa *Starte da GloboNews* (2009), Rosângela Rennó se autodefine como arquivista

territórios diversos, mas foi na fotografia que preencheu de certa forma a lacuna da falta de ilusão e da alusão à terceira dimensão em seu desenho. Para além dos truques de laboratório e a maneira de fotografar seguindo os modelos da fotografia moderna de Ansel Adams, com seus modelos de zonas, a artista enveredou por trabalhos que discutiam a própria essência da fotografia, preocupados mais com a linguagem que a documentação (FERREIRA, 1998; RENNÓ, 2000; NAVAS, 2008). Atualmente, a artista mora e trabalha no Rio de Janeiro, onde em seu atelier desenvolve de forma singular obras que tem em imagens descartadas, textos e objetos aparentemente obsoletos sua matéria-prima principal, buscando discutir o significado da imagem fotográfica e o seu lugar na arte contemporânea, que desde as últimas décadas do século passado sofre transformações profundas, a ponto de se afirmar que os últimos cem anos da história da arte, tem sido a história daquilo que pode ser fotografado (MALRAUX, 2009).

Nos últimos anos da década de 1960, período da Teoria da Informação e da Cibernética, artistas mais incisivos no universo da arte produziram obras que radicalizavam com suas próprias linhagens desafiando as classificações impostas por museus e galerias sobre o que era arte. Buscavam o real sentido de um tempo novo no qual a noção de forma era substituída por algo imaterial, virtual: a informação. Retomando questões da década de 1920, já aludidas por Marcel Duchamps, Jean Arp, Man Ray e outros dadaístas - como a libertação do materialismo, o papel do inconsciente na vida cotidiana e o repúdio à habilidade artística e às categorias tradicionais da arte através de uma abordagem destrutiva, libertadora e irreverente - esses artistas buscavam exprimir uma arte de não-negociabilidade, não-visibilidade, que fizesse da arte uma “arte-não-arte”; em que a fruição não estivesse de forma nenhuma doutrinada ou interpretada pela informação, que agora substituiria o par forma/conteúdo. Mas do que “ter” sentido a arte deveria “ser” sentida, já que, é essa riqueza polissêmica que nos propicia a conexão com o tempo que experimentamos, visto que uma obra de arte é sempre produto do seu tempo, e este hoje, nos induz à uma nova sensibilidade envolvendo multiplicidades e heterogeneidades temporais. Assim pois, não podemos pensar uma obra de arte em quaisquer de seus aspectos de forma isolada. Ao preconizar uma inversão, relegando a segundo plano a produção e trazendo ao primeiro plano o conceito, os artistas reivindicavam de forma central que a obra de arte era uma ideia e não um objeto material, com isso, afirmavam que o entendimento

e a linguagem. Com isso em mente, borraram os limites entre linguagem e arte, onde a obra em si se apresentava na intervenção sobre o objeto visando integra-la a intenção do artista e a reação do expectador, alterando radicalmente o uso de materiais e o modo de criar. Criticavam a questão do comércio e o valor comercial, que na economia capitalista se vincula a objetos negociáveis, problematizando assim a comercialização da arte que tentava se salvar desse valor. Intentavam ainda um rompimento com o processo de associação entre posse, status e autoridade cultural. Assentadas nesses princípios básicos, diversas obras e manifestações se espalharam e se alinhavam em uma recusa comum ao sistema da arte e suas instituições - como galerias, museus, leilões e críticos de arte - reivindicando somente ao artista o direito de definir o que era arte, e como obra, o próprio corpo, o gesto ou a sua intenção. Esse movimento que ficou conhecido como arte conceitual ou genericamente arte dos 70, ou ainda arte não objetual internacional, influenciou de forma decisiva parte de uma geração de artistas nas décadas seguintes (COELHO 2006; LITTLE, 2010; FARTHING, 2011).

A arte celebrava então a própria morte ao dissolver sua distinção entre a vida e a arte, ao renunciar a seu corpo sensível e buscando o limite do impronunciável e do invisível.

No Brasil, mediado pela censura ditatorial, o cenário artístico acompanhava essas novas orientações de repúdio à arte comercial, ao artista com um ser especial, à arte apenas como um prazer para os olhos, à arte como perícia manual, tal qual Marcel Duchamps defendera no início do século XX. “O verdadeiro artista”, dada a nova condição imposta pela informação, imaterial por natureza, não deveria mais se aproximar da obra, deveria ele, antes de tudo, manter-se distante, independente e indiferente à ela. Deveria ser indelével bastando apenas a imaterial vontade como registro. A partir da década de 1970, em meio a forte repressão política dos militares e a crise identitária depois do segundo pós-guerra, o cenário das artes no Brasil questionava o ingresso do Brasil na modernidade e alguns mitos da cultura, como o brasileiro típico (o indígena), o modelo de crescimento industrial aos moldes capitalistas e as imagens de paraíso tropical de suas principais cidades, através principalmente da fotografia, ou melhor, do apagamento da objetividade fotográfica, como nas obras de Aloísio Magalhães, Júlio Plaza, Donato Ferrari.

Artistas e intelectuais buscavam uma articulação mais crítica e menos ingênua para o artista contemporâneo brasileiro, frente à uma sociedade paradoxal que

consumo, inclusive a arte. Essa geração dos anos 1970 viu ainda o território entre arte e fotografia perder também a rígida demarcação histórica, com a criação de um código a partir das etapas do processo fotográfico e um novo parâmetro de intervenção, mostrando uma nova fotografia como nas obras de Iole Freitas, Boris Nosso, Mário Cravo Neto, Regina Silveira, Farense de Andrade entre outros. Mesmo não sendo aluna de nenhum artista deste período, o trabalho de Rennó tem, em parte, suas raízes na produção dessa época, ao articular algumas estratégias da agenda da arte na década de 1970 - uma fotografia experimental, na qual a fotografia não é necessariamente o ato de fotografar, mas um lugar de trabalho, tomando a fotografia como processo a ser reaberto - demonstrando o contato poético entre as duas gerações. Rearticulando a tradição brasileira da fotografia experimental, que esteve encoberta sob o fotojornalismo, a geração de Rennó surge após a reabertura política brasileira dos anos 1980 ligada à uma estética do desaparecimento, a partir de um olhar poético e politizado, desvelando a fotografia como um ato iminente de poder e apontando para as falhas mnemônicas do sistema se inserindo em um espaço de resistência ético e estético. (HERKENHOFF, 1998; CHIARELLI, 1997a, 1997b; FABRIS, 1997; MELENDI, 2003; COELHO, 2005, 2006).

A década de 1980 e a geração de Rennó em nome do “direito” a um jogo livre com o que foi herdado, recupera um amplo território de imagens que terminava por remeter apenas à própria história da arte, e busca os limites da arte mantendo um distanciamento, uma falta de comprometimento com um estilo e/ou uma técnica definidos (MAMMÌ, 2012). De modo inverso e na contramão da arte moderna, a arte contemporânea ultrapassa o campo especializado construído pelo modernismo e busca uma interface com as outras artes e, com a própria vida, voltando a ser novamente desenvolvida em torno do conteúdo. Na geração de Rennó, o artista convoca o espectador para um jogo assentado em redes de relações possíveis ou não de serem estabelecidas. (COCCHIARALE, 2006). A emoção e o subjetivo do espectador são convidados a (re)criarem narrativas estabelecendo relações próprias com a obra. Ao dialogar diretamente com as experiências emocionais e subjetivas, as obras de Rennó parecem exercitar, em certa medida, nossa memória emocional pessoal, nossos afetos. Vale lembrar que a memória está ligada à emoção e, por conseguinte, ao movimento, pois que “emoção” é uma palavra derivada do latim *moverei*, que se traduz movimento ou por em movimento, de modo que entendemos serem as emoções um movimento de

A obra de Rennó reflete essas influências, com o processo de apropriação e o hibridismo da linguagem com os *medias*. A apropriação é um indicativo de uma modalidade artística no fim dos anos 1970, que sintetiza a produção de artistas que tentavam, sobretudo pela fotografia, evidenciar as alterações que a proliferação de imagens dos meios de comunicação de massa causaram na percepção e na sensibilidade contemporâneas. A apropriação enquanto prática no campo da arte tem seu começo na década de 1920 com os dadaístas que radicalizaram a experiência de colagem feita pelos cubistas. O conceito de apropriação nos *ready made* de Duchamps influenciou artistas pelo mundo todo, se configurando como uma estratégia artística contra a arte e a sociedade burguesas, desestruturando os conceitos de arte instituída.

Apropriar-se no campo da arte não significa tomar posse, tomar como propriedade ou ainda torna-lo próprio, adequado como definem os dicionários. O sentido é justamente o inverso, apagar a posse, a atribuição predeterminada, escapulindo a lógica que o processo de mercadorização do capital impele as coisas e as pessoas em seus circuitos, dando-lhes uma nova chance, uma possibilidade de ressignificação. O ato de se apropriar é um ato de criação, sugestivo, e a questão da autoria e da originalidade, que dominaram a concepção de arte na modernidade, é questionada, ainda mais quando lembramos que vivemos em um mundo de reprodutibilidade. O real sentido quando nos apropriamos de algo reside no ato criador e transgressor dos estojos sociais da visão, de uma certa pedagogia do olhar que nos foi internalizada.

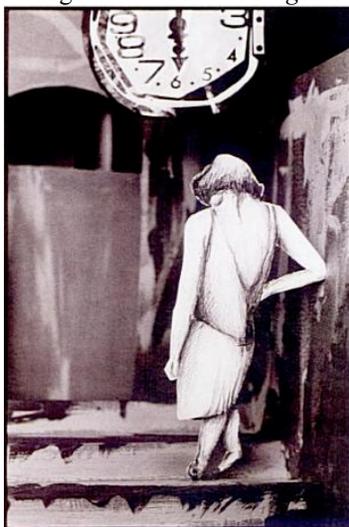
Daí o ponto de partida da artista que se recusa em fotografar mais. Seu objetivo não é somar mais imagens, mas se apropriar a partir de um repertório anônimo. Rosângela Rennó é uma “fotógrafa que não fotografa”, com isso, interrompe o fluxo inflacionado de imagens que circulam a partir de um vasto universo material já existente e que inclui fotografias de jornais, de obituários, 3x4, slides de carrosséis, imagens de identificação criminal, negativos, álbuns, câmeras, arquivos públicos e privados. Segundo Bourriaud, “essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas” (2009, p. 8).

Ao criar com esse material, Rennó nega a proximidade com o real, criando e operando uma segunda realidade, mediada por outro olhar que não viveu o embate com o real. Vale ressaltar que não é com qualquer imagem que a artista trabalha, mas sim aquelas que foram negadas e descartadas pelos seus autores primeiros. Coletando,

esquecimento e oferece uma nova possibilidade de identificação, de afetos, de memória ao ressignifica-lo através de novas relações entre as imagens resgatadas, a situação material delas e os elementos que incorpora como instalações, objetos, intervenções químicas (FERREIRA, 1998; CHAIMOVICH, 1998; CHIARELLI, 1999b, 2002; PIRES, 2004).

Em suas primeiras obras na década de 1980, Rennó trabalhava com desenho, colagem e fotografia, no que hoje se chama fotografia construída ou fotografia encenada, criando um estranhamento ao acentuar o dado ambíguo da fotografia pelo caráter indicial da imagem aproximando-a do desenho. Em 1984, participa da exposição Escola Guignard 40 Anos de Arte, no Itaú Cultural e do 1º Salão de Artes Visuais da Fundação Clóvis Salgado, na Fundação homônima. No ano seguinte, integra as coletivas *Desenhos & Outras Intoxicações*, na Galeria do IAB, e *Fotografias* na Itaúgalerias, em Belo Horizonte, e faz ainda sua primeira exibição solo também na Itaúgalerias com obras como *A Hora do Ângelus*, de 1985 (Imagem 1), fotografia em papel de brometo de prata 35 x24 cm, na qual Rennó faz uma fotografia afastada do real, buscando uma roupagem que libertasse a imagem da superfície plana, criando uma tridimensionalidade que forçava o espectador a buscar algo mais na imagem.

Imagem 1: *A Hora do Ângelus*



Fonte: Rennó (1998, p. 11).

Subversiva com relação aos cânones da imagem, Rennó assume o aspecto didático ensinando o espectador a olhar para suas fotos, que diferente da fotografia de autor eram apropriadas. Ao provocar o espectador mostrando uma imagem que ele já viu só que de outra forma, Rennó questiona a transparência da imagem e sugere: “preste

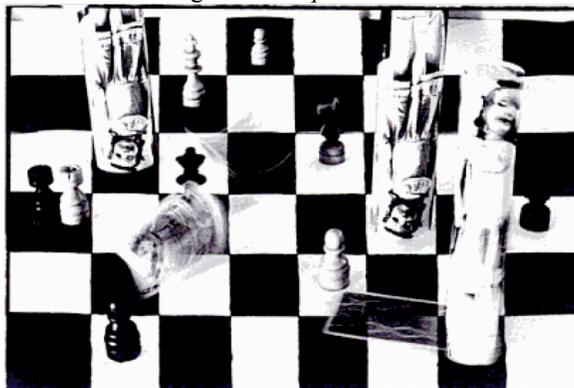
atenção, essa imagem não é tão transparente quanto você pensa. Ela é permeada de códigos. Enfim, nada é tão simples quanto parece não é?” (MONACHESI, 2003, p. 8).

Em 1986 integra as exposições *Bonecas & Bonecas* no 9º Salão Nacional de Artes Plásticas: sudeste, em Belo Horizonte, a 7ª Mostra do Desenho Brasileiro, no MAC/PR, em Curitiba, e ainda neste mesmo ano, participa e é agraciada com um prêmio no 39º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, em Recife.

Os dois anos seguintes seriam de grande importância em seu trabalho, pois influenciada pelas ideias de Andreas Muller-Pohle, pela necessidade de reciclar a informação fotográfica (ecologia da informação), pela Filosofia da Caixa Preta de Vilém Flusser, pela mania de colecionar negativos, slides e coisas achadas no lixo e pelas novas práticas de intervenção física no suporte (negativo e cópia) depois da imagem pronta, Rennó decide ampliar e incorporar este universo ao seu próprio arquivo.

Partindo de uma pesquisa sobre o feminismo, as afetividades e a realidade familiar e social brasileira e tendo como base fotografias de álbuns de família tiradas pelo pai, uma espécie de “fotógrafo oficial”, escolhidas de forma subjetiva, surgem as séries *O Jogo dos Sete Erros* (1986), *Alice* (1987/1988), *Conto de Bruxas* (1988) e *Pequena Ecologia da Imagem* (1988). A partir desse arquivo familiar, o álbum de família, introduz-se os fantasmas e terrores na obra de Rennó. Ao trazer o questionamento da identidade, a narrativa de Rennó problematiza certas noções do que é o real e o ficcional e a tensão entre a presença e a falta, ainda que não esteja necessariamente ligada ao discurso do trauma (KLINGER, 2007).

Identidades melancólicas, nostalgia, objetos lúdicos infantis e brinquedos seus de infância estão presentes em obras como *Alice* (Imagem 2), obra feita no ano de sua formação na Escola Guinard. Uma série de oito fotografias, aonde Rennó recicla seu próprio arquivo de imagens e uma boneca grande que cumpria o papel de Alice. Nessa obra questões ligadas ao feminismo se evidenciam desde o próprio processo de seleção das imagens que em sua maioria tem mulheres como protagonistas, e em um processo de identificação, de reconhecimento naquelas imagens de mulheres que foram descartadas e esquecidas, operando projeções do universo interno da artista ao ultrapassar a realidade das imagens incorporando suas tensões, desejos e dúvidas (CHIARELLI, 1999a; FERREIRA, 1998; RENNÓ, 1998; 2003a).

Imagem 2: *Ataque a Dama*

Fonte: Rennó (2003b, p. 31).

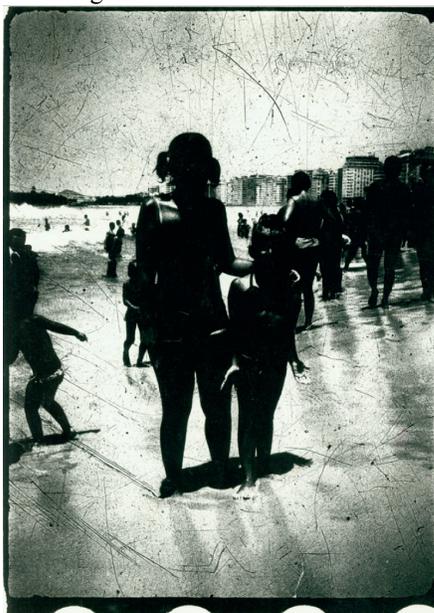
Nesta obra é importante frisar a imagem fotográfica propicia de forma difusa a transformação dos indivíduos em objeto-imagem, mantendo presentes os momentos sucessivos e ordinários da vida e a memória. Nesse sentido, ao centrar nas fotos familiares, as imagens de família podem ser tomadas como equivalentes à memória coletiva, uma imagem fixada de um tempo congelado, permitindo ao espectador níveis de realidade como sentimentos, padrões de comportamento, normais sociais, etc. (LEITE, 2001). Já na série *Conto de Bruxas*<sup>20</sup>, ao recuperar imagens *view-master* retoma o âmbito familiar e o feminismo através de imagens arquetipadas, subvertidas e de caráter surrealista do universo das histórias infantis da década de 1940. Rennó em ampliações de 1,50 x 1,00m, p&b, transforma inocentes bonecos em criaturas desprezíveis por meio da intervenção de fungos no processo de ampliação, impossibilitando explicitamente a obra de repetir a origem de conto de fadas, como pode-se ver na cena de *Falsas promessas* (Imagem 3).

Imagem 3: *Falsas promessas*

Fonte: Rennó (1998, p. 25).

Em *Pequena Ecologia da Imagem*, o processo de apropriação segue sob o caráter autobiográfico e de preocupação com o lugar da mulher, uma escrita de si na medida em que o retorno do autor à obra aparece associado ao retorno do real (FOSTER, 1996). Em *Mulheres Iluminadas* (Imagem 4), Rennó utiliza uma fotografia tirada na praia de Copacabana, durante uma viagem turística realizada com a família em 1968 no Rio de Janeiro, para demonstrar que o processo de identificação não é passivo, nem acrítico.

Imagem 4: *Mulheres Iluminadas*



Fonte: Chiarelli (1999b, p. 237).

A artista produz uma série de ataques químicos ao negativo, uma veladura que impossibilita o reconhecimento das duas meninas, Rennó e sua irmã mais velha, restando apenas a silhueta escura de seus corpos. A luz que ilumina as figuras é a mesma que impede o reconhecimento das meninas ao eliminar informações, potencializando a arbitrariedade do signo fotográfico (HERKENHOFF, 1998; RENNÓ, 1998; 2003).

Rosângela Rennó se muda de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro em 1989 e amplia seu processo de apropriação acrescentando ao seu arquivo incontáveis negativos de fotos coletados em estúdios populares. É desta época a série *Anti-cinema* (1989). Das *snapshots* às 3x4 e influenciada pelas aulas na Escola de Comunicação e Artes da USP, observa-se uma mudança significativa em seu repertório que passa a ter como tema central a identidade. Segundo a própria artista,

Annateresa Fabris foi muito importante por introduzir-me na discussão sobre os primórdios da fotografia, a tensa relação com as belas-artes, a hegemonia do retrato fotográfico. A função social da fotografia desde o século XIX é tão fundamental que passa a ser confundida com a própria fotografia. Minha insistência no 3x4 é devida às aulas de Annateresa (RENNÓ, apud HERKENHOFF, 1998, p. 137).

Passada a fase dos álbuns, brinquedos, memórias familiares e a desconstrução das imagens, Rennó se concentra no deslocamento delas no campo da circulação social, revelando resíduos de presença das pessoas, objetos e eventos em situações descontextualizadas, tendo como temática central os conflitos da esfera pública e do universo coletivo. Ainda no final desta década participa das exposições *Anti-Cinema - Veleidades Fotográficas*, na Sala Corpo de Exposições (individual), *As Afinidades Eletivas*, no Centro de Arte Corpo, na *Operações Fundamentais - A Soma das Diferenças*, na Grande Galeria do Palácio das Artes e no 7º Salão Paulista de Arte Contemporânea - Prêmio Fotóptica.

Na década de 1990, Rennó segue utilizando as fotografias 3x4 coletadas nos estúdios populares acentuando a discussão sobre as identidades, a memória e o esquecimento. São deste período obras como *Homenagem a Fox Talbot* (1990), *Os homens são todos Iguais* (1990) e *Afinidades Eletivas ou as Relações Perigosas*<sup>21</sup> (1990), obra homônima apresentada e destruída em uma exposição e show multimídia em Belo Horizonte, que consiste em fotografias de casamento apresentadas em dois suportes diferentes: uma bidimensional em plástico canelado e moldura de papel e parafina, e as outras duas fotografias em película ortocromática, óleo mineral, mármore, alumínio e vidro.

Ainda em 1990, *O Grande Livro do Adeus* (1990) (Imagem 5), um livro de papelão em zig-zag com 14 fotografias p&b em papel resinado com imagens de um homem e duas mulheres em um écran de imagens circulares onde o início e o fim coincidem.

---

<sup>21</sup> O título faz referência ao último romance do poeta alemão Goethe *Die Wahlverwandtschaften*, ou As afinidades Eletivas. Uma primeira versão foi apresentada no ano anterior para a exposição e show multimedia homônimos idealizados e coordenados por Paulo Schmidt em Belo Horizonte.

Imagem 5: *O Grande Livro do Adeus*

Fonte: Rennó (2003b, p. 34).

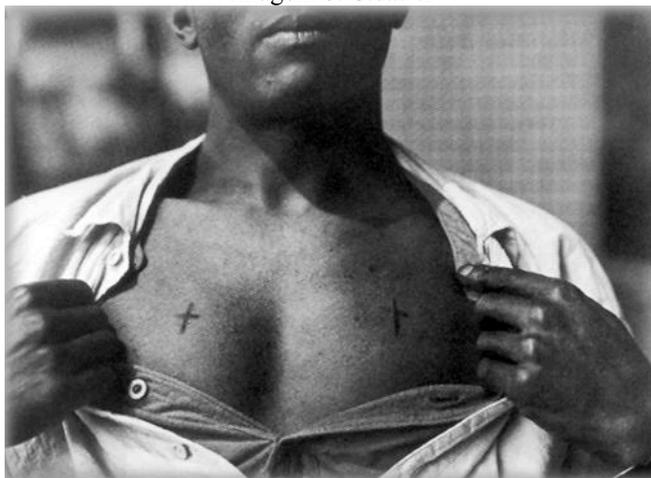
Em 1991, funda um grupo de estudos em arte contemporânea do qual participaria até 1993. Dessa época são as obras *Amnésia* (1991), *Obituário Transparente* (1991), *Obituário Preto* (1991), *O Grande Jogo da Memória* (1991), *Puzzle* (1991), e *Irmãs Siamesas* (1991), *Diferentes Idades da Mulher* (1991) e *Duas Lições de Realismo Fantástico* (1991), obra esta composta de duas lanternas mágicas com negativos fotográficos e 3 fotografias p&b em papel resinado, retornando a essência do cinema. No ano seguinte, *Triângulo Amoroso* (1992), *Paz Armada* (1992), *A Bela e a Fera* (1992), *Primários* (1992) e *Atentado ao Poder* (1992).

Ainda em 1992, Rennó dá início ao seu principal trabalho, *o Arquivo Universal e outros arquivos*, um *work in progress*, onde imagens e textos de jornais rementem despidos de toda e qualquer referência que os identifiquem à imagem fotográfica. “Da coluna social à página policial, o *Arquivo Universal* compõem-se de textos em que a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho” (MELENDI, 2003, p. 24). Colecionando rastros em textos de jornais que ligam pessoas e imagens Rennó se filia ao campo neoconceitual e uma vez mais traz à tona a questão da memória, pois reconhecer por imagens é de alguma maneira ligar a imagem (vista ou evocada) a outras imagens formando um conjunto e com ele reencontrar as ligações com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos (MANGUEL, 2001).

Entre 1993 e 1994 desenvolve *Candelária* (1993), *Humorais* (2003), *Evaporação de Sentido* (1994), *Sem Título (rim)* (1994), *Sem Título (menino)* (1994), *In Oblivionem* (álbum de família) (1994), *In Oblivionem* (mulheres) (1994), e *Imemorial* (1994), esta obra composta com os arquivos dos trabalhadores da construção de

Um ano depois surgem as obras *In Oblivionem (no landscape)* (1995), *Círculos Viciosos (472 casamentos cubanos)* (1995), *Private Collection* (1995), *Private Eye* (1995) e *Hipocampo* (1995). Em março, através de uma matéria do jornal *Estadão* enviada por seu galerista Marco Antônio Vilaça, descobre o acervo do Museu Penitenciário Paulista na Academia Penitenciária (Acadepen). Rennó encontra um vasto material produzido entre as décadas de 1920 e 1940 com um sistema de identificação criminal complexo, com prontuários separados e arquivados pelo médico psiquiatra e responsável pelo setor de Psiquiatria e Criminologia do presídio, Drº. José de Moraes Mello. Trata-se de uma coleção com milhares de negativos de vidro e flexíveis dos presos desde sua chegada vestidos até nus apresentando suas deformações, tumorações, sinais e tatuagens, que era o material que mais interessava a Rennó. O arquivo se encontrava em péssimo estado de conservação, o que a levou a pensar na amnésia histórica que aquele material representava, e de como poderia tira-lo desse esquecimento, trazendo a luz as questões de anonimato, poder, violência que sempre surgem em suas obras, como em *Cicatriz*<sup>22</sup>, de 1996 (Imagem 6) (CHIARELLI 1999b; HERKENHOFF, 1998; MOURA, 2002; RENNÓ, 2003b).

Imagem 6: *Cicatriz*



Fonte: Rennó (1996).

Nesta obra, Rennó conecta os usos da fotografia tal qual Talbot reconhecia, memória material e prova documental pela potencia testemunhal. Ao trabalhar com esse

<sup>22</sup> Rosângela Rennó desenvolve seu doutoramento na ECA/USP sob a orientação do professor Eduardo Peñuela Cañizal e sua tese é composta por um livro de artista com relato e reflexão de sua experiência no

“arquivo da infâmia”<sup>23</sup> (ABREU, 2014), a artista discute os parâmetros de distinção social, o controle através do olhar, confundindo nossa crença na fotografia e nossa vontade de verdade ao intervir de forma poética nas imagens daqueles que estão a margem da normalidade.

Nos anos de 1996, 1997 e 1998, expõe com as obras *Sem Título (bebê)* da série *Vermelha* (1996), *United States (série Mexicana)* (1997), a série *Vulgo* (1998), e *Parede Cega* (1998).

Nos anos 2000 Rennó segue com a produção extensa e reconhecida. Participando de exposições espalhadas pelo Brasil e pelo mundo, com obras em importantes museus e galerias, Rennó é indicada e agraciada com prêmios e bolsas para o desenvolvimento de novos projetos, como *Espelho Diário* (2001), em que Rennó se apropria de 133 textos de jornais coletados entre 1992 e 1998 sobre mulheres também chamadas Rosângela.

Imagem 7: *Espelho Diário*



Fonte: Rennó (2001).

O projeto resulta em um livro de artista e uma videoinstalação (Imagem 7), ambos um diário em que Rennó interpreta as várias Rosângelas colecionadas nesses textos. Segundo Chiarelli, “um marco na obra da artista e pode ser entendida como um ponto de chegada de sua trajetória, uma síntese desse seu caminho tão peculiar não apenas na arte brasileira como internacional” (2002, p. 43).

Em 2000, Rennó ganha o Prêmio Cultural Sérgio Motta pela experiência com novas mídias e meios tecnológicos em arte com a série *Vulgo* (1998). Ainda em 2000

<sup>23</sup> Luiz Pimentel Abreu (2014) discute o conceito no livro *O inventário como tática: a fotografia e a noética das coleções*

produz as *Red Series* (Militares) (2000), *Série Duplo* (2000), *Cartologias* (2000) e o vídeo *Vera Cruz* (2000), premiado em 2001 no 13º Festival Internacional de Arte Eletrônica VideoBrasil em São Paulo. Em 2003 cria a série *Corpo da Alma* (2003) e expõe pela primeira vez *Bibliotheca* (2002), uma obra composta por 37 mesas-vitrines, com álbuns, uma fotografia dupla-face, um mapa, onde se pode apenas imaginar as fotos, já que o material está acondicionado nessas mesas-vitrines. Entre 2004 e 2005 concebe a série *Apagamentos* (2004-2005), *Menos Valia [troca-troca]* (2005-2007), com objetos adquiridos em um mercado de pulga na Praça XV no Rio de Janeiro e *Experiência de Cinema* (2004/2005). Esta última, uma instalação com projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente, em que a sequência de imagens esfumaçadas nos deixam entrever as imagens mentais que nos acompanham, como se estivéssemos uma vez mais diante de experiências tão comuns da nossa cultura e do nosso cotidiano.

Imagem 8: *Experiência de Cinema*



Fonte: Rennó (2004).

De 2006 à 2008 concebe e cria *A Última Foto* (2006), *Série Frutos Estranhos* (2006), *Brèd e [k/t] chocolat* (2008), *Si loin mais pourtant si près [So close and yet so far]* (2008), *Febre do Sertão* (2008), *Febre do Cerrado* (2008) e ainda, *Matéria de Poesia* (2008-2013). De 2009 para cá, a artista continua produzindo ativamente e utilizando suportes múltiplos, como na série de videoinstalações para série *Turista Transcendental* (2009-2012), em que retoma o vídeo como suporte. Apesar de ter a fotografia como sua principal matéria-prima, Rennó tem muitas obras que incursionam pela imagem em movimento.

Em 2010, lança *Per Fumum* (2010), uma obra onde o residual novamente é o elemento identificador. Composta de 7 turíbulos e 7 potes com resinas que são queimadas é o odor produzido identifica as múltiplas etnias que convivem no Saara, conhecida região de comércio no centro do Rio de Janeiro. Nesta obra Rennó aguça nosso sentido olfativo que em geral não é muito requisitado quando se fala em obras de arte. Uma obra de imersão em uma experiência diversa. Também de 2010 é a obra *Menos-valia [leilão]*(2010), uma releitura da obra de 2005, em que realiza um verdadeiro leilão das peças que compõem a obra. Segundo Rennó, “No campo das ideias, este projeto deve ser compreendido, também, como exemplo de ‘recuperacionismo ativo de transformação’ - devidamente ancorado na Ruinologia -, prática já bastante consolidada nos territórios da ética e da estética contemporânea” (RENNÓ, 2012, p. 19). Ao recuperar e colecionar essas ruínas, rastros Rennó remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, tal qual reflete Benjamin. No rastro há um estatuto paradoxal produto do desejo de por um lado deixar marcas de nossa existência fúlgida, e por outro, desenvolver estratégias de destruição ou manutenção do passado (GAGNEBIN, 2012).

Em 2010 com *2005-510117385-5* e com *2013 A01 [COD. 19.1.1.43] - A27 [S|COD.23]*, dois ‘livros de artista’ Rennó atenta uma vez mais para amnesia histórica ao abordar o furto de valiosas imagens de arquivos públicos. No ano retrasado, na *Série Operação Aranhas/Arapongas/Arapucas* (2014) e na *Série Insólitos* (2014), Rennó retoma a fotografia em intervenções que a consolidaram como um dos principais nomes do cenário da arte contemporânea brasileira.

Tomamos a obra de Rosângela Rennó aqui não como um objeto de análise pelo qual cientificamente se busca apropriar das coisas, nem tão pouco de desconstrução artística, tarefa para gabaritados e hábeis críticos de arte, mas sim como um guia, um sintoma do momento histórico em que vivemos. Se como afirma Nibert Elias (1995), o artista enquanto ser humano emerge quando seus desejos são considerados no contexto de seu tempo, apostamos que a partir da obra e da sensibilidade de Rennó podemos capturar os meandros da cultura contemporânea, uma cultura marcada por uma temporalidade específica, que faz passado e presente serem concomitantes, pelo consumo, pela obsolescência e pelo descarte de objetos e imagens, programados em uma lógica cada vez mais acelerada garantindo o metabolismo e a lógica do capital ampliando sua relevância simbólica. Além disso, seguimos com Rennó pela

contemporânea, ao expandir os limites da fotografia, pelo significado de sua geração, que tem como característica o questionamento e o exame do contexto, dos indivíduos e seus papéis, além do significado de suas experiências e experimentações através de nossos afetos, lembranças, inquietações, medos e angústias (CANTON, 2009a).

Hoje, a sensação de que o tempo está acelerado enche-nos de angústia e nos impele a provar a nossa própria existência, sob a pena de sermos esquecidos em uma sociedade que paradoxalmente tudo quer guardar. E ao centrar sua obra no descarte aponta o atual estágio do processo de circulação do mercado e denuncia o nível de obsolescência imposto às coisas, aos acontecimentos e até mesmo às pessoas.

### 3. MERCADORIZAÇÃO, COMPULSÃO E OBSOLESCÊNCIA: OS OBJETOS E SEUS CIRCUITOS EM UMA SOCIEDADE DE CONSUMO

Um dos fatos mais relevantes e decisivo do nosso tempo com efeito em escala global é que o mercado disseminou seu esmagador domínio sob todas as esferas da vida. Nada nem ninguém se mantém efetivamente livre, afastado ou independente da poderosa atração exercida pelo mercado mundial. Nem um só país, mesmo os ditos mais desenvolvidos, como EUA, Inglaterra, França, Alemanha, com suas poderosas economias e influências bélica e política, por mais poderoso que seja, resiste às práticas e mudanças impostas pelo mercado mundial. Os processos de mercadorização se disseminaram de tal maneira que há pelo menos dois séculos o mercado se tornou o grande centro da vida social, organizando a economia, alterando a política, modificando estatutos jurídicos, flexibilizando os regimes de trabalho, impactando até mesmo na forma da sociabilidade e na própria cultura irradiando comportamentos, maneiras de pensar, agir, e claro, de consumir.

Como catalizador das ações humanas historicamente o mercado desenvolveu um importante papel social e foi se consolidando enquanto função social. É fato que onde o mercado se estabelece o comportamento do homem é outro, pois a guerra é incompatível com o comércio (KANT, 2008), assim se tornou um poderoso instrumento civilizador. A ordem do processo civilizador no Ocidente é uma ordem *sui generis* que não decorre nem de uma atitude racional, calculada, nem da falta de planejamento total ou de espontaneidade pura, mas sim de uma mudança na conduta e nos sentimentos humanos que se tornam progressivamente interdependentes, e como tal, cobram autocontrole forjando um comportamento mais estável, uniforme e generalizado. A medida que as atividades humanas se convertem em funções sociais, e estas se tornam mais diferenciadas em função da competição, maior é a necessidade de uma adequação do comportamento com vistas à execução e integração dessas funções (ELIAS, 1993; 1994).

E o mercado enquanto função social teve papel marcante neste processo se estendendo desde o plano econômico até à questão ética conforme Max Weber (2001) investigou.

Durante vários séculos as atividades ligadas ao mercado foram condenadas e alvo de desprezo pelo grau inferior na escala de valores - ganância, amor ao lucro,

durante o período medieval. Desde o início da era cristã as doutrinas escolásticas inculcavam o temor e o perigo que as paixões produziam se tornando objeto de preocupação. Uma delas, o desejo de enriquecimento e de posse era considerado um dos três principais pecados do homem, sendo os outros o de poder e o sexual. A paixão pela honra e pela glória se torna a ideologia dominante durante o período do Renascimento. Com isso surge o pensamento de que uma paixão pode-se se lançar contra as outras afim de evitar que os homens se destruam pelos vicissitudes e pelas paixões perigosas. Esse princípio compensatório do uso das paixões emerge com força mesmo no século XVII e no curso do século seguinte modifica o sentido de que se revestia a palavra interesse. O interesse que estava ligado às paixões passar a ser utilizada como um termo genérico para as paixões designadas para função compensatória. Em fins do século XVI o termo interesse tinha o sentido de aspirações e benefícios, mas não estava de forma nenhuma limitado aos aspectos materiais do bem-estar de um indivíduo, o termo compreendia a totalidade das aspirações humanas, um elemento de reflexão e cálculo de como se almejavam essas aspirações. A definição do termo interesse surge em um contexto de preocupação com o exercício do governo e a qualidade da ciência de governar se relaciona com uma análise mais precisa do comportamento humano. A partir do século XVII a ideia de interesse se dissemina como compreensão disciplinada daquilo que é necessário para promover para o indivíduo riqueza, poder e influência. Daí o termo passa a ser usado de forma abrangente, mas cada vez mais ligado à busca da vantagem material, econômica. Do ponto de vista político a busca pelo interesse trazia a vantagem da previsibilidade da conduta do indivíduo, pois a forma mais elementar da previsibilidade é a constância, e essa o fundamento mais importante para um mundo que tem o interesse como paradigma de governo (HIRSCHMAN, 2002). Em termos de política externa, muitas vezes o interesse é conflitante e até opositivo, mesmo assim supostamente ambas as partes ganham com a concordância de regras, a racionalidade e a eliminação do comportamento passional. Mas é termos de política interna que o paradigma do interesse torna provável um ganho em todas as direções, ao se conectar com as atividades econômicas das pessoas. Resulta daí uma poderosa rede de interdependência que se forma como subproduto da ação previsível dos indivíduos de acordo com seus interesses econômicos. Segundo Hirschman, “dessa forma esperava-se que a expansão do comércio interno criasse mais comunidades coesas, ao mesmo tempo em que o comércio externo ajudaria a evitar guerras entre elas” (2002, p.

Se a busca comercial, o enriquecimento, a objetivação pelo lucro são avaliados como inofensivos, o comércio<sup>24</sup> se torna um espaço privilegiado, onde os de modo polido, refinado são úteis socialmente. O mercado com suas atividades comerciais tornando-se honrado se expande em múltiplas direções e vai cada vez mais catalisar a vida individual e social.

Este processo ganha impulso com a ascensão e sedimentação do modo de produção capitalista dado que o modo de produção é a própria organização social da atividade econômica, sendo a produção dos indivíduos determinada socialmente. Na produção social da vida, os indivíduos “contraem relações determinadas, necessárias, e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais” (MARX, 1982, p. 25). Isto ocorre porque na produção não há apenas ação do homem sobre a natureza mas também sobre os outros homens, ela é uma ação colaborativa com uma determinada forma e com troca entre suas atividades (MARX, 1987). E são dessas relações de produção que surge uma base de onde se levantam as estruturas política e jurídica, que correspondem às formas sociais. O Estado, por exemplo, enquanto relação jurídica, não pode ser compreendido em si mesmo mas sim a partir das relações materiais. Se qualquer transformação na base econômica vem acompanhada de uma transformação também em sua superestrutura, não parece estranho que um estudo preocupado com a sociabilidade e a cultura contemporâneas procure nas atuais relações de mercado causas determinantes para certos aspectos da vida social hoje, já que a produção material condiciona a vida social, político e espiritual (MARX, 1982).

É bem verdade que o mercado como instituição existe desde tempos remotos, no entanto, o papel que desempenhava era eventual na vida econômica, visto que o ganho e o lucro resultantes das trocas não impactava de forma profunda e extensa na economia humana. De fato toda sociedade para sobreviver em um período de tempo qualquer precisa possuir algum tipo de economia isto, e o tipo de economia exercida impacta diretamente na vida como um todo. A partir do século XIX, se instala uma economia, que se caracteriza como um sistema auto-regulável de mercados, ou seja, uma economia dirigida tão somente pelos preços de mercado, capaz de organizar na totalidade a vida econômica sem qualquer interferência externa. Em sociedades capitalistas, onde a motivação do lucro substitui a da subsistência, as relações se transformam em

---

<sup>24</sup> A palavra commerce em conexão com o termo *doux* significava além de comércio uma relação social

transações monetárias, exigindo um meio de intercâmbio nas articulações da vida industrial. A renda, seja ela qual for, é proveniente sempre de uma venda. É justamente isto que significa o termo sistema de mercado. Uma vez estabelecido, ele deve operar sem qualquer interferência externa já que os lucros não são garantidos. Os preços tendo a liberdade de autorregular-se garantem uma economia de mercado, e do ponto de vista da produção, em uma sociedade comercial, a substância natural e humana da sociedade é transformada em mercadorias (POLANYI, 2000).

O capitalismo é um sistema de mercantilização em âmbito nacional e mundial, e seu modo de produção mercantiliza tudo, as coisas, as relações e até a força de trabalho. Sendo esta (a força de trabalho) a energia humana que produz valor, por conseguinte, o capitalismo transforma as pessoas mesmo em mercadorias. E o que distingue o modo de produção capitalista dos outros não é que a sua produção se dá através de mercadorias, mas que tais mercadorias constituem o caráter dominante e determinante dos seus produtos. A mercadoria é o meio pelo qual a produção de mais-valia se realiza, e a mais-valia é a finalidade direta e determinante da produção. Logo, ambas devem ser compreendidas como produtos das relações de produção que produzem o próprio capitalismo (IANNI, 1987).

Uma mercadoria na formulação clássica é tudo aquilo que de alguma maneira é necessário, útil ou de interesse para a vida. Apesar de a mercadoria aparecer isolada em seu modo elementar, ela possui uma dupla face, em razão dos dois tipos de valor nela impregnados. Sendo um objeto de necessidades humanas, a mercadoria apresenta seu valor de uso, ou seja, que tem valor somente para o uso, o que coincide com sua existência palpável, mas que se efetiva de fato no processo de consumo. Seja qual for a forma social da riqueza, o valor de uso constitui o seu conteúdo, e mesmo estando em contexto social, o valor de uso não expressa a relação social de produção. No entanto, o valor de uso é a base material em que se manifesta uma relação econômica determinada, que é a outra face da mercadoria: seu valor de troca. O valor de troca é, *a priori*, uma relação quantitativa que permite o câmbio entre si dos mais variados tipos de valor de uso, daí que em tal relação, os valores de uso de mercadorias diferentes, com seus diferentes usos, atingem a mesma grandeza de troca. Mas *a posteriori* é uma relação qualitativa, já que para mensurar os valores de troca das mercadorias, a energia humana empregada (o trabalho) na produção dessas mercadorias deve estar reduzido a um trabalho uniforme, sem diferenças ou sutilezas. E o trabalho não só é nossa condição

natural de existência como também de metabolismo com a natureza em qualquer tipo de forma social (MARX, 1982).

No âmago da mercadoria se imprimem e conservam as marcas da dominação entre as classes sociais e antagônicas do sistema capital. As relações assimétricas de poder entre aqueles que se vendem como força de trabalho e tem seu trabalho expropriado e aqueles que se apropriam de parte considerável desse trabalho privado, estão registradas de modo abstrato na mercadoria. Todas as mercadorias conservam as marcas da dominação! A mercadoria é um fetichismo da própria relação social na medida em que as relações entre os homens são mediadas no mercado pelo processo de troca das próprias mercadorias, logo, as relações sociais entre os indivíduos se assemelham as relações entre as coisas, entre as mercadorias. São nas relações de troca ocorridas no mercado que nos configuramos socialmente, isto ocorre porque um dos principais traços característicos que distingue a forma dominante do mercado capitalista é que a vida material e a reprodução social são universalmente mediados, em suma, todo indivíduo para acessar aos meios de sua subsistência tem que adentrar nas relações de mercado. Assim os ditames do mercado capitalista regem não só as atividades econômicas mas também as relações sociais, e tudo isso em forma de compulsão apesar da ideologia do mercado dar a entender que é liberdade, já que as mercadorias são livremente escolhidas pelas pessoas. Trata-se de mecanismos em que a oferta e a demanda se equiparam assegurando uma economia racional, ou dito de outro modo, impelem de forma coercitiva os agentes econômicos a agirem de modo racional visando a maximização da escolha e da oportunidade (WOOD, 2001). O fetichismo do sistema capital se funda precisamente na transformação da forma-valor dos objetos-mercadorias em forma total de reprodução social, porque o valor é na verdade uma forma-sujeito, forma-pensamento, forma social total e não uma coisa econômica apenas (KURZ, 1997).

E é também através da mercadoria que os mecanismos do mercado se integram aos elementos da vida industrial, pois de um lado as mercadorias são objetos produzidos para a venda no mercado, este é o contato real entre compradores e vendedores. Os componentes da indústria aparecem como produtos para a venda, logo estão sujeitos ao mecanismo da oferta e da procura, intermediados por um preço, assim, deve ter mercado para cada elemento da indústria, que se ligam a outros mercados formando um mercado maior e mais amplo. O problema é que os elementos vitais da indústria terra,

fato o mercado deles é essencial para a economia de mercado, mas suas descrições como mercadorias é uma ficção, pois terra é um nome outro que o sistema atribui à natureza, da mesma forma que dinheiro é um termo usado para simbolizar o poder de compra e, por fim, e para nós mais importante, o trabalho é uma outra forma de chamar o homem em suas atividades, pois que tudo tem intervenção do homem pode ser chamado de trabalho. E é graças a essa ficção que se torna possível não só a organização real desses mercados como também um princípio de organização em relação à sociedade em sua totalidade afetando todas as instituições (POLANYI, 2000).

O capitalismo ao transformar a natureza em matéria-prima, o poder de compra em dinheiro e o homem em trabalho para produzir mercadorias, desloca o homem e a humanidade de objeto-fim em apenas parte de uma engrenagem, parte do processo metabólico do sistema. A partir disso, qualquer coisa deve ou pode ser transformada em mercadoria para que o sistema possa realizar a mais-valia.

Para além das formas e funções da troca das mercadorias, uma outra perspectiva sobre as mercadorias interessa a esse estudo. Colocando o foco nas coisas trocadas, ou seja, em vez de concentrar-se somente no vínculo entre valor e troca fundados na economia, a questão política emerge como um outro ponto de partida desta relação, o que privilegia nas mercadorias sua “vida social”. Sendo seus significados inscritos em suas formas, usos e trajetórias, é no movimento das coisas que se pode desvelar seu contexto humano e social. As mercadorias são a base da cultura material, e sob esta perspectiva fica claro que não são monopólio das economias industriais modernas. Então, ao invés de contemplar as mercadorias como bens primários, um tipo especial de bens manufaturados, típicas representações materiais associadas ao modo de produção capitalista, a concepção é de uma biografia cultural das coisas (APPADURAI, 2008).

De um lado, a troca das coisas aparece associada ao dinheiro, em virtude da abordagem de valor de uso e de troca, equivalência, circulação e troca em Marx (1982), as relações entre forma-dinheiro e forma-mercadoria, dão origem às duas formas tradicionais de circulação das mercadorias: mercadorias-dinheiro-mercadorias, ou, o que se tornou a representação da fórmula geral do sistema capitalista, dinheiro-mercadorias-dinheiro. Em, ambas as formas as mercadorias estão atreladas ao dinheiro, e mais, à um mercado impessoal. De outro lado, em um sentido contrastante, a abordagem da troca das coisas é animada pelo espírito de reciprocidade,

no fluxo das relações sociais (MAUSS, 1988; 2003). Entre estas duas principais abordagens da troca das coisas, aqui o ponto de vista assumido é de que o principal traço social das coisas resulta de sua capacidade de trocabilidade por alguma outra coisa, determinando sua situação mercantil (APPADURAI, 2008).

A produção de mercadorias do ponto de vista cultural é um processo cognitivo, cujas as mercadorias devem ser culturalmente sinalizadas, no entanto, de tudo que está disponível em uma sociedade apenas uma parte é sinalizada como mercadoria. Além disso, uma coisa pode ser vista como mercadoria por uma pessoa e por outra não, pode ser considerada como tal em uma situação e não em outra, o que denuncia uma economia moral implícita à economia objetiva. Em termos culturais, há o pensamento dominante de que a representação do universo natural das mercadorias (objetos materiais e o direito de possuí-los) está simetricamente oposta à representação do universo natural da individualização e singularização (pessoas), mas historicamente se observa que esta oposição é recente. Esse pensamento traz a impressão de que a mercantilização é um processo culturalmente limitado ao universo das coisas, mas ao se observar, por exemplo, a escravidão nota-se que no curso da história as pessoas também são passíveis de se tornarem mercadorias, alargando a noção de mercantilização do ponto de vista cultural. O escravo tirado de seu contexto social original sofre um processo de desidentificação e desingularização, e assim passível de se tornar uma mercadoria de fato ou potencial. Ao ser adquirido, ele é reidentificado e novamente singularizado ao ser inserido em um novo contexto social, conservando a possibilidade de ser mercadoria novamente em um ciclo de mercantilização, desmercantilização e remercantilização. Esse ciclo aplicado à biografia das coisas pode fornecer pistas interessantes de como a cultura prospecta ser a melhor carreira social para as coisas. (KOPYTOFF, 2008).

Cada coisa tem sua origem, seu tempo de uso, variadas maneiras de ser usada, tem seus mercados culturais, um status que lhe é atribuído em uma época e cultura específicas e que varia conforme o tempo. E como tudo um destino final. Enfim, as coisas tem um circuito que é também cultural desde sua produção, passando pela circulação, consumo e descarte, e as reações culturais aos detalhes biográficos desses circuitos evidenciam um conjunto imbricado de julgamentos sejam eles estéticos, históricos, políticos, e valores que moldam as atitudes das pessoas ante aos objetos. Uma biografia das coisas é realizada tendo em conta algum conceito preliminar que

biografia ser cultural é a perspectiva e a forma como ela aborda a coisa. (KOPYTOFF, 2008). A cultura impõe uma ordem cognitiva que é compartilhada coletivamente ao conjunto interminável e heterogêneo de coisas que é o mundo objetivo, selecionando, discriminando, classificando e criando espectros de homogeneidade dentro dessa heterogenia do qual o mundo é feito. Mas esse processo não pode ser levado ao extremo, já que a função cultural ficaria comprometida, assim, os indivíduos e suas coletividades trafegam entre os polos extremos da singularização e da mercantilização. Afinal, os sistemas culturais refletem a estrutura e os recursos sociais, que sabemos varia de sociedade em sociedade, e que influenciam na questão do valor, da equivalência, e por conseguinte, nos valores de troca. Essas questões impactam diretamente no campo econômico, na maneira pelo qual em termos de valor coisas distintas se tornaram semelhantes. Mas como é impossível agrupar todas as coisas em uma esfera de mercadorias, cada cultura é quem decide a equivalência de valor nas diversas esferas específicas de mercadoria. Os sistemas de trocas tendem a atingir a mercantilização ideal de acordo com a quantidade de itens que sua tecnologia de troca existente permite, com impulso a ampliar a noção de troca. Prova disso é a aceitação universal do dinheiro e os resultados uniformes de sua introdução, evidenciando que a lógica interna da troca adapta de antemão as economias para as oportunidades que surgem associadas à mercantilização ampliada e a fusão das diversas esferas de troca. A mercantilização então é um processo de transformação que pode se expandir de acordo com aquilo que o sistema como um todo está disposto a incluir na esfera do intercambiável, e a capacidade de cada coisa ser trocada por um número cada vez maior de outras coisas. E a cultura é justamente a força que se opõe a esse processo, na medida em que as sociedades têm necessidade de resguardar uma parte do seu ambiente singularizado. Se preciso for, a cultura ressingulariza aquilo que foi mercantilizado, como por exemplo, os objetos de coleção, que muitas vezes são mercadorias e que através da singularização são retirados da esfera mercantil e sacralizados. A sacralização de uma coisa provém da singularidade atribuída pela cultura, porém, o inverso não ocorre pois, a singularidade não é garantia de estima, por isso, uma não-mercadoria é não ter preço sendo particularmente valiosa ou não. Se as sociedades classificam as coisas como mais ou menos singulares, os indivíduos se encontram imprensados entre a cultura da mercantilização e suas formas pessoais de ordenação valorativa das coisas. Um choque no nível cognitivo. (KOPYTOFF, 2008).

Em sociedades complexas com a que vivemos, mesmo existindo algumas esferas de troca descontínuas, a separação entre a esfera dos objetos e das pessoas é inaceitável. Acontece que os valores singularizantes e as classificações discriminatórias ocorrem desde o nível mais amplo abrangendo a sociedade como um todo, passando por segmentos e grupos mais restritos ainda, como profissionais, por exemplo, chegando aos indivíduos e as pequenas redes sociais com suas classificações discriminatórias. A cultura pública em uma sociedade comercializada, heterogênea e liberal por vezes cede espaço ao pluralismo e ao relativismo, criando uma polêmica entre indivíduo e grupos já que não é capaz de fornecer diretrizes claras e firmes, frente a liberdade e o dinamismo que a economia ensina através da mercantilização cada vez mais ampla. Com isso, o desejo de singularização é satisfeito de forma individual a partir da singularização particular, que tal qual grande parte da singularização coletiva, é obtida em uma associação ao tempo, ou para ser mais exato, sua passagem. Uma adaptação moderna que aqui se torna muito interessante é o processo de transformação de objetos em antiguidades, uma espécie de singularização instantânea que faz o objeto ir do lixo para as salas e galerias de arte. O paradoxo é que os princípios de mercantilização e singularização se interpenetram na mesma coisa, daí que os objetos a medida que se tornam mais singulares a eles são atribuídos um valor, e em se tornando valiosos ganham um preço e se tornam mercadoria. Ao assumir essa perspectiva fica evidente que quando a mercadoria está fora da esfera dos objetos o seu *status* é ambíguo e sujeito aos fluxos da vida social, assim, parte do poder atribuído a elas ocorre depois que elas são produzidas, através de um processo cognitivo, autônomo e cultural de singularização<sup>25</sup>. Seguindo essa proposta emerge uma analogia entre a forma como as sociedades constroem as coisas e os indivíduos. Em sociedades mais complexas em que as identidades sociais são mais numerosas e conflitantes não há uma hierarquia das biografias que faça com que uma identidade se torne dominante. Assim, em mundo de mercadorias homogeneizadas, a biografia mais rica ou menos rica de uma coisa depende da história de suas singularizações. Da mesma maneira que a sociedade constrói coisas constrói pessoas. (KOPYTOFF, 2008).

Partindo dessa concepção, o consumo se torna um ponto central nesse processo, pois as coisas tem em grande parte sua biografia constituída a cada vez e maneira que é consumida. Mas ao tomar essa proposição importantes questões surgem como: O que

---

representa o consumo hoje dentro desta órbita? Qual a relação do consumo com a cultura e as identidades? Qual o real sentido do consumo compulsivo e a obsolescência hoje? Por que produzimos e descartamos coisas com tamanha velocidade? Qual o sentido histórico do descarte?

O consumo é um fenômeno essencial para a sobrevivência do homem que não se pode dispor ou negligenciar tal ação, sendo ela determinante para o homem do ponto de vista orgânico, e de forma mais ampla e profunda ainda quando pensamos na dimensão social deste ato. Enquanto atividade da espécie o sentido do consumo está associado às necessidades biológicas, mas do ponto de vista social, o sentido de consumir sofre variações em função do tempo, da estrutura social e da cultura material que sempre exigem determinadas necessidades.

A noção de cultura material (BUCAILLE; PESEZ, 1989) é de relevância pelas características fundamentais que a define, a saber: coletividade, repetição, infraestrutura e objetos concretos. Em se tratando de cultura material o que em primeiro lugar a define é o fato de que se trata de uma cultura, e como tal se define como a cultura da maioria da população, cultura da coletividade, e mesmo se fazendo subdivisões por classes, por área, urbano e rural, o essencial é a oposição à individualidade e a dimensão do majoritário e do coletivo. Ligada à coletividade, visto que os fenômenos da cultura tomam a coletividade como interesse, a segunda característica é a repetição. Os acontecimentos – fatos isolados, excepcionais – representam uma fratura que pouco pode oferecer aos estudos da cultura material. O interesse é pelos fatos regulares, que na coletividade são estáveis e constantes e se repetem suficientemente para serem tomados como hábitos, tradições reveladoras da cultura. Ao se escolher a materialidade para uma aproximação cultural outros dois aspectos emergem para uma definição mais precisa de cultura material, são eles o apego aos fenômenos infra estruturais e a atenção aos objetos concretos. Se deter sobre os fenômenos infra estruturais no estudo da cultura material significa dar importância aos limites e aos aspectos materiais da cultura entendidos como causas explicativas. Daí a recorrência aos objetos concretos que se apresentam como documentos da cultura.

Ao se olhar para a história da humanidade, se notará que as atividades de consumo oferecem informações importantes que contribuíram para a moldagem de variadas formas de vida e padrões de relações inter-humanas com o auxílio da inventividade cultural. Observar o consumo e o seu papel nas transformações históricas

mundo (BAUMAN, 2008).

Consagrados estudos do campo antropológico (MALINOWSKY, 1976; MAUSS, 1988; LEACH, 1996) debruçados sobre culturas ditas menos complexas atentam também para a forma social do consumo dos objetos e seu simbolismo nas relações sociais demonstrando que as atividades de consumo são uma parte importante nas relações sociais, nos laços sociais e políticos. Mas uma ruptura profunda na forma do consumo se dá com a ascensão do sistema capitalista industrial e uma mudança radical no modo de vida, exigindo uma reconfiguração quantitativa e qualitativa na escala de consumo das coisas. A passagem do estágio mercantil ao industrial exigiu uma aceleração no ritmo do consumo, para se adaptar ao ritmo industrial de produção, onde as coisas deveriam ser consumidas em espaços de tempo cada vez menor. Segundo Jurandir Freire Costa, “a conversão do *homo faber* em animal *laborans* foi a fórmula encontrada pelos agentes econômicos de acomodar o poder de compra individual ao ritmo da produção” (2004, p. 133, grifo do autor). O homem que produzia coisas com vistas a atender necessidades reais das pessoas foi substituído por um outro que produz coisas para serem apenas vendidas. Nessa conversão, a cultura do consumo que se ligava ao uso foi convertido em consumismo.

A cultura tem como uma de suas tarefas o apaziguamento das tensões associadas ao reino das funções visando o reconhecimento do ser em uma forma, para além da materialidade e dos conflitos do mundo real. No entanto, hoje a culturalidade se tornou calculadamente impositiva, uma culturalidade sistemática que acompanha a técnica sistemática de nossa civilização, e que ao nível dos objetos é conhecida como ambiência. Como propõe Baudrillard, “as funções viscerais apagam-se diante das funções culturalizadas” (2004, p. 53). Então, no lugar de pensar o consumo e as coisas como necessários à subsistência, talvez seja mais elucidador toma-los do ponto de vista da visibilidade e estabilidade da cultura (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013).

Nesse ponto de vista, o consumo se torna um arauto da modernidade, um lugar de constituição e materialização dos valores trazidos pelo mundo moderno, um mundo sintético, fragmentado e acelerado, para um indivíduo novo. Desvinculado das instituições tradicionais, que durante séculos forneceram reconhecimento e pertencimento mas que também eram responsáveis pelas limitações no exercício da alteridade, o indivíduo moderno se viu livre para exercer um agenciamento ancorado no autocentramento e na ideologia e no desejo do novo. Este desejo se torna indomável e o

Isto se espalha para o mercado, mais do que em qualquer outro lugar (SARLO, 2006).

Mas esse anseio pelo novo terminou por engendrar uma percepção muito instável e fragmentada de nós mesmos e da sociedade, uma sensação de incompletude e de angústia que o indivíduo busca compensar com todos os retalhos da identidade para operar a linguagem da nossa identidade social. Segundo Marshall (1967), a cidadania é resultado da cristalização e exercício dos direitos civis, políticos e sociais adquiridos respectivamente nos séculos XVIII, XIX e XX. Todavia, na passagem do século XX ao XXI afirma-se que a cidadania hoje se constitui no mercado, com isto os shoppings se tornam os monumentos de uma espécie de novo civismo (SARLO, 2006), já que boa parte das atividades cotidianas como ir ao supermercado, banco, correios, faculdade, academia, restaurantes, repartições públicas e, claro, compras são feitas nesses espaços.

De fato, mercado e consumo se afirmam cada vez mais como cenário onde a “cidadania” figura. Há neles uma “ideologia libertária” e a falsa sensação de que cada produto consumido representa o exercício de nosso arbítrio individual, e que somado a circulação constante de pessoas, objetos, imagens e situações trazem a forte impressão de que a vida social como um todo se resume ao mercado, assim, “as particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural” (ADORNO; HORKHEIM, 1985, p. 145). Todavia, um olhar mais detido observará que se trata coerção, de compulsão e não de liberdade. A compulsão é o traço característico distintivo do mercado capitalista com que os indivíduos são levados a agirem em um sistema que aparenta oportunidade e escolha. Isso decorre tanto porque a vida material e a reprodução social no capitalismo são mediadas pelo mercado de forma universal, o que impele todos os indivíduos a participar nas relações de mercado para ter acesso aos meios de subsistência, quanto porque as determinações do mercado capitalista administram as relações sociais em geral e não apenas as transações econômicas (WOOD, 2001). Assim, não há escolha real, pois as possibilidades de escolhas estão sempre limitadas à órbita do que o mercado determina. Essa coerção aparece de forma bastante explícita na fórmula de consumir.

De fato, o sonho de possuir todas essas coisas se dá menos pela necessidade real e mais no afã de experimentar uma sensação de poder, de sentir o mundo girar ao redor. São objetos de desejo, na medida em que boa parte dessas coisas não é utilizada. Um colecionador tradicional sabe o tamanho do investimento monetário, no que se refere ao valor de mercado dos objetos, de tempo, com o trabalho dispensado na busca e

consumidores compulsivos os objetos se desvalorizam assim que ele os adquire. Em um “coleccionismo às avessas” (SARLO, 2006), o valor desses objetos começa a se esvaír tão logo sejam transportados das vitrines das lojas para as mãos dos consumidores. Não há sequer um só objeto com que este tipo de consumidor se satisfaça, pois que na verdade o que ele coleciona são atos de compra. Trata-se de uma coleção de atos de consumo em que o objeto é consumido antes de ser tocado pelo uso.

E isso nos leva a questão da obsolescência!

Um olhar rápido ao redor e pode-se constatar a proliferação de objetos e novas necessidades em uma lógica de produção, circulação e descarte cada vez mais rápida para atender aos ditames do sistema. As raízes desse ideal de obsolescência das coisas podem ser encontradas ainda no século XIX, com a Revolução Industrial que visava adaptar as demandas dos indivíduos a seu ritmo de produção, acelerando o consumo, mas foi no início do século XX que esse ideal ganhou força e forma política com o *American Way of Life*.

As duas primeiras décadas do século XX foram um período extremamente turbulento com uma série de transformações de grande amplitude como surgimento da massa nos grandes centros resultado da migração de grandes contingentes da população rural para as grandes metrópoles, substituição progressiva do trabalho artesanal pela manufatura, crises seguidas da economia mundial, ascensão do nacionalismo e de governos totalitários, competição entre as principais potências europeias por terra, novos mercados e poderio militar e econômico e o mais impactante, e de certa forma produto dessas transformações, que foi a Primeira Guerra Mundial. Após essa primeira guerra global, os Estados Unidos eram o país mais rico e a principal potência industrial, dominando a produção de petróleo, aço, carvão, máquinas, automóveis, produtos industrializados em geral como comida enlatada. A economia vivia um período de euforia e as ações das empresas americanas subiam valorizadas e assentadas nesse crescimento econômico. Mas esse *grande boom* da economia americana não tinha fundamentos sólidos, e em fins da década de 20, uma grande depressão se instala e com ela a maior crise do capitalismo afetando o mundo inteiro. Os excedentes agrícolas e manufaturados não encontravam mais mercado para escoar a produção, desacelerando o consumo e, por conseguinte, a produção levando inúmeras empresas à falência e milhões de pessoas ao desemprego. Em uma quinta-feira “negra”, 24 de outubro de 1929, a bolsa americana quebrou (Crash de 1929), sendo seguida pelas principais bolsas

Na década de 1930 com a eleição do presidente Roosevelt um novo plano foi elaborado (*New Deal*) visando um controle maior sobre mercado, evitando especulações e a retomada da economia. Os pioneiros do marketing e da publicidade determinados a fazer do consumo a saída para a Grande Depressão desenvolvem novas técnicas de consumo. Em *Consumer Engineering: A New Technique for Prosperity* (1932), o pioneiro da publicidade Earnest Elmo Calkins sugere que “os bens são de duas classes os que utilizamos, como carros e aparelhos de barbear, e os que consumimos, como pastas de dentes e biscoitos amanteigados” (SUDJIC, 2010, p. 14). A “engenharia de consumo” consistia justamente em converter os bens utilizados em bens de consumo.

O plano *New Deal* chegou a obter bons resultados, mas a economia só se reestabeleceu mesmo com a intervenção do estado sobre a economia e a ampliação das exportações no início da Segunda Grande Guerra na década de 1940. A Guerra providenciou os meios para que o sistema como um todo saísse da crise, e os Estados Unidos ainda mais fortalecidos do ponto de vista militar, político e econômico. O crescimento da economia americana que durante as décadas anteriores ainda tinha como fatores principais um conjunto amplo de atividades relacionadas à extração de recursos e à produção de bens, com o fim da Segunda Guerra Mundial se apoia definitivamente no consumo. Segundo o presidente do Conselho de Assessores Econômicos do governo do presidente Dwight Eisenhower, na década de 1950, o lema e o propósito da economia americana era produzir mais bens de consumo. Gerações de americanos passavam a ser direcionadas para um inevitável consumo, tanto que nas décadas seguintes, ele assume um papel central não só na economia mas também na cultura (LEONARD, 2011). Cada vez mais a identidade “consumidor” se torna a principal para não dizer única pelo menos sob o ponto de vista econômico e político.

Conforme a morte inelutável dos objetos na consciência do cidadão do Welfare state era internalizada (perempção), introduzia-se o mecanismo essencial da sociedade moderna (MOLES, 1972). Ao aquecer a produção se torna fundamental que os consumidores comprem os produtos para dar sentido à cadeia. E o estímulo aos consumidores para multiplicarem seus atos de compra ocorre principalmente através de duas estratégias, as obsolescências planejada e perceptiva e a publicidade. Todo objeto ou coisa tem uma vida útil, um tempo de uso de acordo com o fim para o qual foi criado, mas com a obsolescência planejada ou programada, essa vida útil tem acelerada a morte afim de que os indivíduos voltem a comprar o objeto mantendo a confiança.

gerações anteriores conviveram por toda uma vida, hoje são substituídas em média a cada dois ou três anos. Alguns como celulares tem duração ainda menor, como vemos em propagandas que garantem a troca do seu Iphone a cada ano, e outros instantâneos, como máquinas fotográficas, talheres, pratos, roupas, e os próprios celulares. E essa obsolescência planejada vem acompanhada e reforçada por um outro tipo de obsolescência que é a perceptiva. As coisas têm uma aparência, e modificar constantemente essa aparência é uma forma de sinalizar para a sociedade em geral a capacidade dos indivíduos de consumir e se integrar à cultura do consumo. Ao ligar o televisor diariamente observamos a proliferação de objetos que por vezes alteram muito pouco a tecnológica mas mudam sistematicamente sua aparência para indicar a obsolescência das versões anteriores. Basta ir a qualquer casa de eletrodomésticos do varejo para ter acesso às novidades em liquidificadores, sanduicheiras, televisores, etc., que em um semestre são produzidos na cor preta, sendo substituídos no semestre seguinte pela cor branca, e em seguida pela prateada. A cada mudança na aparência dos objetos consumidos o indivíduo sinaliza para a sociedade sua participação e integração. Essas estratégias de consumo são reforçadas em massa pela publicidade. Como já advertia Adorno e Horkheimer (1985), a publicidade é o elixir da indústria, e a cada ano que passa indivíduos de todas as idades são bombardeados por milhares de propagandas, que reforçam a todo tempo seus descompassos com os padrões estabelecidos, impelindo-os a corrigirem este através do consumo.

Dados do relatório “Estado do mundo 2013”<sup>26</sup> elaborado pelo WorldWatch Institute demonstram que o impacto desse consumo desenfreado sobre os limites planetários é catastrófico. O planeta sofre uma superexploração da ordem de 50%, com o crescimento da atividade humana alimentado pela exploração de recursos naturais, ou seja, exploramos além da capacidade de regeneração. Ao redor do mundo foram utilizados 68 bilhões de toneladas de matérias – entre metais, minerais, combustíveis fósseis, e biomassa – o que representa uma biocapacidade de 1,5 planetas, muito além do que pode ser sustentável (Pegada Ecológica)<sup>27</sup>. Se a classe media global se ampliar

---

<sup>26</sup> Relatório disponível em:

<http://www.akatu.org.br/Content/Akatu/Arquivos/file/EstadodoMundo2013web.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2016.

<sup>27</sup> De acordo com a WWF Brasil, “A Pegada Ecológica de um país, de uma cidade ou de uma pessoa, corresponde ao tamanho das áreas produtivas de terra e de mar, necessárias para gerar produtos, bens e serviços que sustentam determinados estilos de vida. Em outras palavras, a Pegada Ecológica é uma forma de traduzir em hectares (ha) a extensão de território que uma pessoa ou toda uma sociedade

como previsto de 2 para 5 bilhões até 2030, a demanda no consumo de água aumentará em torno de 30% e de comida e energia em 50%.

Mas esse consumo não é homogêneo<sup>28</sup>. Os níveis de consumo dos 10% mais ricos do planeta terminam por controlar 57% da renda mundial, em uma assimetria profunda no consumo global. Essa assimetria no consumo é comumente atribuída aos diferentes níveis de desenvolvimento, mas a realidade é que o modo de vida assentado no consumo é que produz essas disparidades e lixo, muito lixo.

De acordo com o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA)<sup>29</sup> até 2025 teremos um aumento de 70% na produção de lixo, pulando dos 1,3 bilhão de toneladas para 2,2 bilhões. Os responsáveis pelos dados afirmam que é imprescindível uma gestão de resíduos mais eficiente para a sustentabilidade e o maior entrave nesse processo é que o sistema de coleta e reaproveitamento do lixo ainda é muito caro. No Brasil, o crescimento na produção de resíduos foi de quase 30% entre os anos de 2003 e 2014, quase cinco vezes mais que a população brasileira neste mesmo período segundo a Associação Brasileira de Empresas de Limpeza Pública e Resíduos Especiais (Abrelpe)<sup>30</sup>. Só em 2014 foram gerados 78,6 milhões de toneladas de resíduos sólidos, o que dá uma média de 1062 quilos de lixo por brasileiro. Esses dados apresentados atestam importantes mudanças ocorridas na órbita do consumo, seu impacto global e até o sentido do termo.

Segundo o Online Etymology Dictionary (OED), etimologicamente, o verbo consumir vem do latim *consumere* (com-, prefixo de intensidade + sumere, tomar, levar) cujo significado pode ser traduzido por usar, comer, mas também desperdiçar. Esta última tradução pode ser bastante significativa para compreender o atual estágio do sistema capitalista nas sociedades contemporâneas, em que a falta de proveito, a depreciação, o desperdício e os resíduos se fazem presentes em um espectro bastante amplo e em certo sentido podem estar garantindo a estabilidade do sistema.

---

<sup>28</sup> Ainda de acordo com o relatório, um habitante médio do sudeste asiático usou 3,3 toneladas de materiais, já um Norte-Americano médio usou oito vezes mais, em torno de 27,5 toneladas. Assim, o avanço do consumismo leva algumas regiões a acelerar dramaticamente o consumo de materiais, como na Ásia que aumentou em 450% a mais em toneladas de materiais desde 1980. O curioso é que são os 20% bem educados da população humana e que vivem em sociedades consumistas de alta renda, juntamente com as elites consumidoras dos países de baixa renda que perpetram os níveis mais altos de consumo.

<sup>29</sup> Informação disponível em: <https://nacoesunidas.org/volume-de-residuos-urbanos-crescera-de-13-bilhao-de-toneladas-para-22-bilhoes-ate-2025-diz-pnuma/>. Acesso em: 02 fev. 2016.

<sup>30</sup> Informação disponível em: [http://www.abrelpe.org.br/panorama\\_edicoes.cfm](http://www.abrelpe.org.br/panorama_edicoes.cfm). Acesso em: 02 fev. 2016

### 3.1 O DESCARTE COMO METÁFORA EM UMA SOCIEDADE DO DESMANCHE

Marx (1987) sugere que, para cada fase do capitalismo pode-se associar um modelo de sociedade, e se hoje a vida social como um todo gira em torno do mercado e a experiência cotidiana dos indivíduos se centra em um consumo compulsivo, o descarte e o desperdício podem ser lidos como um símbolo do atual estágio do sistema capitalista, um sistema que em meio a diversas crises desenvolve novas formas de buscar oportunidades de realizar a mais-valia que garante sua condição. Diariamente nos telejornais reitera-se a crise da economia mundial e a necessidade de buscar alternativas para os efeitos de um sistema que tem suas fraquezas e contradições cada vez mais evidentes. A saturação do modelo industrial seja por causa dos mercados já domesticados, seja por causa dos limites naturais exige novas fórmulas para que a competitividade e a apropriação possam continuar possibilitando o modo capitalista de produção.

O capitalismo é um sistema que tem por finalidade produzir lucro, lucro esse resultante da apropriação feita sobre o trabalho dos produtores das coisas, da conversão do valor de uso em valor de troca das coisas e da competitividade contínua em busca da maximização do lucro nos mercados. Comumente se remete as origens do sistema capital ao modelo mercantil de desenvolvimento econômico, de tal modo que o mercado é tomado como o elemento causal do surgimento do sistema, e por isso o capitalismo aparece como a consequência natural da humanidade na medida em que o mercado e o comércio estão presentes na cultura humana desde tempos imemoriais. Apesar dessa ligação com o mercado e o comércio, o que poderia supor que apareceria em qualquer parte do mundo onde quer que estas instituições se fizessem presentes, o capitalismo enquanto modo de produção surge no Ocidente, pois somente nele as restrições políticas, jurídicas, culturais e morais foram eliminadas de maneira ampla e decisiva (WOOD, 2001).

Em geral, os Estados monárquicos na Europa conviviam de forma incômoda com outros poderes (militar, sistemas jurídicos fragmentados, privilégios corporativos pós-feudais) que reivindicavam autonomia face à ação centralizadora do Estado. Esses estados eram sociedades com mercado (POLANYI, 2000) e o comércio era de cunho internacional, caracterizado pelo comércio de transporte e tendo como princípio dominante comprar barato e vender caro. A produção agrícola dos Estados absolutistas

econômicos, o que de um lado permitia a extorsão direta do trabalho dos camponeses em forma de tributos ou rendas, garantindo a auto-reprodução dos latifundiários e detentores de cargos públicos, mas de outro permitia àqueles que produziam com a terra também se reproduzirem (WOOD, 2001).

As forças competitivas entram em ação na constituição de uma “sociedade de mercado” (POLANYI, 2000). Na Inglaterra, onde os cercamentos ingleses, que significavam a eliminação dos direitos comunais e consuetudinários, passam a ser orientados pelo livre movimento da eficiência produtiva e pela maximização dos lucros na unidade, e somado a exploração da mercadoria mão-de-obra passa obter níveis impressionantes de produção fazendo com que as mercadorias inglesas se tornassem competitivas em um mercado internacional mais ou menos consolidado. Em vez de um comércio em que o processo de troca se concentra na esfera da circulação, o inglês centrava na produção fundindo o trabalho com a geração de lucro sob princípios capitalistas. Além disso, e fundamentalmente, os agentes econômicos do setor agrário inglês tinham a preocupação em prover as necessidades materiais básicas da sociedade criando uma dinâmica de crescimento autossustentado, de acumulação e expansão que serviu de origem e base para o capitalismo industrial. Não foi a industrialização que instaurou a proletarização das massas, mas sim a dependência dos produtores e dos apropriadores em relação ao mercado, somados aos imperativos sociais novos. Rapidamente esse padrão imposto pelo capitalismo agrário confere aos ingleses um papel de ascendência e dominância no mercado mundial. O imperialismo britânico amplia a ação predatória sobre as colônias, expande suas leis de movimento nas práticas de um mercado internacional e contribui diretamente para o desenvolvimento do primeiro capitalismo industrial do mundo, que se alimentou em parte dos recursos provenientes desse imperialismo (WOOD, 2001).

Essa acumulação e mercado de capital, de mão-de obra excedente, e claro, de desapropriados nas condições de auto-reprodução são elementos essenciais na transformação de todos os setores da economia em direção a fase industrial que inevitavelmente se instala a partir do século XVIII (POLANYI, 2000).

Por todo o século XIX e XX, o modelo industrial foi se aprofundando, diversificando e difundindo a exploração racionalizada do homem, da sociedade e da natureza. A preocupação com os índices de produtividade despertou a busca de um modelo que simplificasse a produção, reduzindo-a a operações únicas e repetitivas, o

da tecnologia que a esta altura já produzia um grande impacto.

Ainda nas primeiras décadas do século XX a versão fordista surge reforçando a necessidade de racionalização da produção, porém o foco é o "adestramento" dos empregados para a racionalização da produção. A emblemática cena de Chaplin em Tempos Modernos (1936) demonstra poeticamente a que ponto esse adestramento deveria ser internalizado e automatizado. O ideal do fordismo é maximizar a produtividade minimizando o tempo de produção de cada mercadoria – no caso de Ford, carros – a partir de uma linha de produção com uso intensificado de maquinário, diminuindo também com isso os custos com mão-de obra. Com isto o tempo de produção de um automóvel caiu de 14 horas para 1h e 33 minutos e o salário dos empregados em 22 dólares por semana (NÓS..., 1999). Este modelo sobrevive a duas Guerras Mundiais sendo superado na década de 1950 pela indústria japonesa com o Toyotismo. O principal diferencial do toyotismo era a superação do modelo de especialização fordista, buscando na polivalência do funcionário um incremento na cadeia produtiva, no entanto, a produção da mais-valia ainda se mantém relacionada à lógica da repetição.

No plano social, a sociedade de massas a esta altura já consolidada se desenvolve alterando o estatuto da própria cultura e até da arte. Em sociedades capitalistas avançadas, a população é mobilizada a se engajar nas tarefas necessárias à manutenção do sistema econômico e social através do consumo estético massificado, articulado pela indústria da cultura. As tendências à crise sistêmica e deserção individual típicas do modelo industrial são combatidas através da exploração mercantil da cultura e dos processos de formação da consciência através do consumo. A cultura é mais um elemento social a ser convertido em mercadoria, se subordinando à racionalidade capitalista (ADORNO; HORKHEIM, 1985). A arte também sofre o impacto da industrialização. Com a reprodução industrial da música, da pintura da palavra, das imagens em geral tornando-as expressões do cotidiano, se estabelece um relacionamento entre a arte e o sistema industrial, do qual passa a depender a sobrevivência das massas (BENJAMIN, 1994).

Antes do modelo atual centrado no consumismo, o modelo societário se orientava para a segurança, canalizando anseios, vontades e desejos para um ambiente confiável, transparente, ordenado e regular, resistente ao tempo e seguro. Uma sociedade que além de interpelar os indivíduos como “produtores e soldados”, através

os estimulava a adquirirem bens como resposta às motivações e aos desejos de estabilidade, respeito e segurança que orientavam essa sociedade. Assim, a posse de muitos bens era uma estratégia contra os sortilégios. Nesse sentido, os bens não eram para ser consumidos de imediato, já que o principal valor desta sociedade era a segurança a longo prazo (BAUMAN, 2008).

Do ponto de vista sistêmico, o capitalismo industrial sofre uma grande reformulação nas últimas décadas do século XX, quando fez-se emergir com toda força uma revolução tecnológica concentrada nas tecnologias da informação remodelando a sociedade em um ritmo acelerado (CASTELLS, 2003), e onde grandes áreas dos ambientes material e social se organizam por sistemas de excelência técnica (GIDDENS, 1991). Um novo paradigma para o sistema industrial se estabelece apoiado em novas tecnologias de informação e comunicação. Sob este novo contexto, observa-se uma mudança significativa na lógica do capital<sup>31</sup> que para agregar valor e produzir riqueza, passa de uma lógica centrada na reprodução a uma lógica de inovação, da repetição a invenção (CORSANI apud COCCO; GALVÃO; SILVA, 2003). Com isso, informação e produção do conhecimento se tornam molas mestras do processo produtivo e assumem importância central no deslocamento das funções produtivas para as atividades imateriais. Se antes o valor se originava da produção de bens homogêneos e reproduzíveis, onde havia uma valorização sobre o domínio do tempo de reprodução de mercadorias padronizadas, hoje o valor tem origem na mudança e na inovação (PAULRÉ, 2000), ou seja, o valor emana da produção de conhecimento via conhecimento. Neste sentido, qualidade e quantidade de trabalho passam a ser organizados por sua imaterialidade, já que a transformação do trabalho operário em trabalho de controle, de gestão da informação, de capacidades de decisão que pedem o investimento da subjetividade (LAZZARATO; NEGRI, 2001).

Inovação e invenção impõem-se como termos de um tempo de criação contínuo a partir do conhecimento via conhecimento, exigindo das organizações uma posição mais sólida e atenta para com sua produção em todas as etapas da cadeia produtiva, no intuito de manter a competitividade e, claro, a própria sobrevivência da organização. Essa lógica de inovação tem que ser acompanhada pelo consumidor que em um tempo de consumo contínuo precisa abrir espaço para as inovações e invenções que tornam tudo obsoleto rapidamente.

---

<sup>31</sup> Para mais sobre o Capitalismo Cognitivo ver Antonella Corsani em Elementos de uma ruptura: a

Para Bauman, vivemos em uma “sociedade dos consumidores” (2008, p. 70), que saúda, mas também questiona e interpela os indivíduos na condição de consumidores. É um tipo de sociedade que estimula e reforça o estilo de vida consumista rejeitando outras opções culturais alternativas. Seu principal traço distintivo é a prática consumista direcionada para um mercado produtor de mercadorias em que a expectativa de vida e utilidade dos bens é cada vez mais curta. Os anseios, vontades e desejos humanos se transformam de principal ativo em um fator de risco, na medida em que o consumismo associa a felicidade não a satisfação de necessidades mas a um crescente volume e intensidade de desejos que exigem o uso imediato e a substituição o mais rápido possível dos objetos. E é claro novas necessidades são sinônimo de novas mercadorias, já que a obsolescência está embutida em produtos natimortos. Logo torna-se essencial uma indústria de remoção do lixo para absorver os objetos descartados por consumidores ávidos por substituí-los por novos (BAUMAN, 2008).

Esse lixo na visão de Michel Serres é um traço da civilização humana, já que sob sua concepção o lixo é uma marca, uma forma de delimitar apropriação. Uma espécie de direito natural no sentido de que “que se pode considerar direito natural – entendo, no caso, ‘natural’ como uma conduta generalizada entre as espécies vivas – *o próprio se adquire e se conserva pelo sujo*. Melhor ainda: o próprio é o sujo” (2011, p. 14, grifo do autor). As espécies vivas utilizam toda a sorte de sujeira, excreções, restos e resíduos para criar laços pelos quais se apropriam das coisas, assim, entre essas espécies – do qual os seres humanos fazem parte – o termo propriedade-limpeza faz sentido. Daí que o termo “propre” em francês assume sentido ambíguo, pois ao mesmo tempo que se relaciona ao limpo sem apropriação, se relaciona também a apropriado, significando sujo, marcado por alguém. Nossa propriedade sobre as coisas emerge dos resíduos que nelas imprimimos, como o suor e seu odor na camisa, a marca de batom ou saliva em um copo, os grifos em um livro e até nosso barulho que incomoda quase sempre somente aos vizinhos. O ato de se apropriar sem dúvida é necessário para a sobrevivência e parece proceder antes de nossa origem animal do que de uma convenção qualquer mesmo a jurídica. Para organismos vivos sem essa apropriação a existência fica comprometida, daí que ter e ser guardarem relação sob esse aspecto.

Do fisiológico ao material, os objetos também seguem essa lógica, que segundo Serres (2011) corresponde ao processo de externalização na medida em que esses objetos fabricados se originam do nosso organismo e de suas funções, mas ao mesmo

reflete em parte essa dinâmica, nem que apenas no imaginário.

Em uma sociedade de consumidores então todos precisam, devem, tem que ser consumidor por vocação, assim, o consumo se torna simultaneamente um direito e um dever universal. Investindo em uma afiliação social de si mesmo que se traduz em vendabilidade, os consumidores deslocados da condição de sujeitos nas escolhas que fazem tornam-se eles próprios mercadorias.

Essa sociedade de consumidores vai ao encontro de uma sociedade em que o sentido cultural é o da dissipação (SILVEIRA, 2010) instituído pelo ritmo vertiginoso do tempo, responsável pela erosão das instituições e das formas de sociabilidade tradicionais, e pela reconfiguração constante dos hábitos e valores bem como das materialidades do mundo. Assim, o indivíduo se vê paradoxalmente em uma rede, contudo, atomizado em um autocentramento que o desvincula do social, impulsionado na proporção em que o domínio público é esvaziado e abandonado, refletindo na arquitetura onde espaços são isolados do meio exterior. Um paradoxo de visibilidade e isolamento em um espaço público morto, em que as pessoas procuram um terreno íntimo (SENNETT, 1988). Nesta sociedade a precariedade e o descarte definem o panorama das experiências e o imaginário social contemporâneo em um imaginário do desmanche conforme Benjamin (1994) descreve sobre o que chamamos de progresso.

O progresso que durante séculos justifica o desejo e o discurso de modernidade é em si um imaginário de desmanche que avança a medida que fragmenta e dissipa todas as coisas, possibilitando a mutação constante e modulante que define a própria modernidade. O desmanche e o descarte aparecem como engrenagens dessa função de reconfiguração que a modernidade exige continuamente. O imaginário do desmanche corporaliza-se nos objetos, explicitando a cena das culturas, com seus os hábitos de consumo, as afinidades dos grupos, o sistema dos valores? Nesse sentido, os objetos podem servir como índices ou mesmo símbolos do sistema social que os produz, assim, afetados pela degenerescência das tecnologias se tornam prova documental desse imaginário.

### 3.2 OS OBJETOS É QUE LEMBRAM E FALAM DE MIM! O DESCARTADO COMO OBJETO SEMIOLÓGICO

Dos tempos mais remotos ao atual estágio das sociedades modernas, o objeto é

ambiente humano individual e social, e que participa ativamente na mediação do homem com os outros homens, a natureza e o universo como um todo, seja ele mental ou material. Sua relevância ganha destaque recente a medida que vê-se suceder em ritmo acelerado a geração de objetos, a aquisição intensificada, e um modelo de consumo em que o estatuto social se liga à sua possessão. Enquanto fenômeno revelador da relação homem, sociedade, natureza, a problemática do objeto vem a tona em suas múltiplas perspectivas ao direcionar o olhar para o papel que exerce de mediador universal, desvelando a sociedade e sua progressiva desnaturalização, de sistema de comunicação social ao carregar determinados valores e de construtor do ambiente cotidiano (BAUDRILLARD, 2004; MOLES, 1972, 1981).

A civilização industrial ocidental tem como uma de suas características a fabricação dos elementos que a cercam, criando um envoltório artificial chamado cultura, sendo o ambiente a primeira esfera fenomenológica que envolve o indivíduo e por ele transita uma série contínua de mensagens dos outros, reduzindo o estatuto da sociedade no nível da percepção individual a um fator de ambientação. Sob este ponto de vista o ambiente é tudo aquilo que no tempo ou no espaço rodeia o indivíduo, e se distingue em duas categorias: o ambiente próximo e o ambiente afastado. O primeiro e mais importante diz respeito à tudo aquilo que está ao redor e ao alcance do homem tal como ele é, ao passo que o segundo, ao implicar deslocamento ou espera exige esforço do ser físico ou psicológico. Assim, o objeto aparece primeiramente como um prolongamento da ação humana, uma ferramenta de ação, para em seguida intervir como um sistema de elementos sensíveis, uma realidade atirada de encontro aos nossos olhos e sentidos, uma mensagem. Daí que se torna mister compreender justamente essa passagem do primeiro ao segundo, pois se o objeto é proveniente do mundo dos homens e não da natureza, trata-se de uma mensagem, e mais, uma mensagem social, tornando-se mediador da relação entre cada homem e a sociedade como um todo. Todo objeto *à priori* enquanto prolongamento de um ato humano e inserido na ação, tem por papel essencial modificar uma situação apresentada, desempenhando então uma mediação entre o homem e o mundo em uma funcionalidade essencial, mas *à posteriori*, enquanto produto do condicionamento do ser humano pelo ambiente se transforma em um elemento do sistema (BAUDRILLARD, 2004; MOLES, 1972, 1981).

No ambiente privado, esse objeto se insere no universo da vida cotidiana demonstrando a espetacularização desta, uma atração da massificação da vida

preenchendo a vida social contemporânea. Em uma sociedade massificada menores são as possibilidades dos seres se reencontrarem ao nível dos valores personalizados, pois a cotidianidade insere a dimensão sociológica na vivência imediata e pela transformação dos objetos em bens que geram desejos e portadores de signos sociais (MOLES, 1981).

Eles possibilitam um sistema dimensional que descreve os fenômenos do ambiente através de oposições como privado ou público, artificial ou natural, tradicional ou não. Evidencia-se um interesse menor no objeto em sua função do que o processo pelo qual as pessoas entram em relação com eles e a sistemática das condutas e das relações humanas que resultam desse processo. Um sistema falado dos objetos que instaura um sistema de significações que supõe um plano estrutural tecnológico para além da descrição funcional, em uma abstração inconsciente para nós mas que é uma realidade fundamental que dirige as transformações do meio ambiente (BAUDRILLARD, 2004). Essa abstração é tão profunda a ponto de não identificarmos o próprio corpo como primeiro meio técnico e natural e do qual a sociedade forma e se serve conforme adverte Mauss (2003).

O que é essencial ao objeto ocorre no domínio tecnológico e não no domínio sociológico ou psicológico, mas através deste último sobre o objeto somos remetidos sem cessar a um nível mais coerente e que seria uma língua tecnológica, sem relação com os discursos individual e coletivo. E é justamente essa língua, da coerência com o modelo técnico que torna-se possível a compreensão sobre a sua produção, posse, consumo e personalização. Nesta concepção, o objeto técnico tem inicialmente uma forma abstrata em que a unidade é tomada como absoluto em um sistema fechado para constituir-se, mas depois integrado a outros objetos formando uma nova estrutura que integra e ultrapassa a anterior, representando um progresso objetivo do objeto técnico, convergindo funções em uma unidade estrutural. Assim do abstrato ao concreto, o objeto técnico atinge um estado de sistema coerente e unificado consigo mesmo. Assim,

Cada transição de um sistema para outro melhor integrado, cada comutação no interior de um sistema já estruturado, cada síntese de funções faz surgir um sentido, uma pertinência objetiva independente dos indivíduos que a utilizarão: achamos aí no nível de uma língua (BAUDRILLARD, 2004, p. 13).

Deste modo a obsolescência dos objetos pela degenerescência via tecnologia produz uma língua própria e um campo de significação para um sistema integrado no

sociologicamente, instala um corpo de coerções que perturba e modifica a coerência do sistema tecnológico, e que somada a racionalidade dos objetos em contradição a irracionalidade das necessidades faz surgir um sistema de significações. Cada objeto prático sempre associa-se a um elemento estrutural, entretanto, ele escapa da estruturalidade técnica para as significações do sistema tecnológico em um sistema cultural.

O nosso ambiente cotidiano se mantém para nós como um sistema abstrato, e nele os objetos se encontram isolados de suas funções, somos nós quem lhes asseguramos a coexistência em um contexto funcional pouco coerente em razão das necessidades. Hoje a tendência aponta não para a resolução da incoerência, mas para o atendimento das necessidades sucessivas e constantes por via de novos objetos. Deste modo, cada novo objeto somado aos outros cumpre sua função e ultrapassa, o conjunto, por vezes superando até sua própria função,

Ademais, acrescentando-se as conotações formais e técnicas à incoerência funcional, é todo o sistema de necessidades – socializadas ou inconscientes, culturais ou práticas – todo um sistema vivido inessencial que reflui sobre a ordem técnica essencial e compromete o estatuto objetivo do objeto (BAUDRILLARD, 2004, p. 14).

Assim, vivemos na inessencialidade de um sistema que ao convergir para uma ordem técnica essencial faz o objeto perder seu roteiro tornando-se apenas fundamental sua substituição por outros para que o sistema reforce a coerência interna diante de tamanha incoerência técnica e social. Uma estrutura pode se diferenciar em várias funções, e essa diferenciação funcional já é segunda, uma incoerência técnica, por conseguinte, o mesmo objeto-função pode se especificar em variadas formas, então chegamos ao domínio da personalização, da conotação formal, do inessencial. E nisso reside a principal diferença para o objeto artesanal, na medida em que o inessencial que antes ficava ao acaso da demanda e da execução singulares, no industrial é retomado e sistematizado pela produção para garantir sua própria finalidade, garantindo coerência entre o sistema técnico e o sistema cultural. O sistema garante também por essa inessencialidade que o objeto se torne obsoleto rapidamente<sup>32</sup>. Observa-se que os níveis

---

<sup>32</sup> Por exemplo, os computadores e celulares. Todo ano, por vezes semestre, uma nova versão é lançada apresentando uma tecnologia nova e que em pouco tempo transforma esses dispositivos defasados e até inoperantes, no entanto, abrindo o desktop do computador se vê que o muda realmente é basicamente a memória do computador que é desenhada como um quebra-cabeças de tal forma que você não consegue

de denotação objetiva e de conotação - nível pelo qual o objeto é investido, comercializado personalizado e por onde chega ao uso e entra no sistema cultura – não são dissociáveis como o da língua e da fala onde a estrutura é um tanto mais estável. Por isso, o objeto só poder ser descrito cientificamente.

O sistema dos objetos resulta então da interferência que o sistema de práticas produz sobre o sistema de técnicas, ele se funda a partir de uma teoria da prestação social e da satisfação e não de uma teoria das necessidades e de sua satisfação.

De acordo com Veblen (1983), no curso da evolução cultural a ociosidade junto à riqueza e a dilapidação se tornou uma representação expoente do prestígio social, e o universo dos objetos não escapa à essa condição.

Junto com a propriedade surge uma classe ociosa, e ambas instituições são produto do mesmo conjunto de forças econômicas, aspectos diferentes da estrutura social, portanto propriedade e ócio são fatos convencionais. Em qualquer grupamento humano, a apropriação de certo número de objetos para o uso do indivíduo é habitual, contudo, não há o sentido da propriedade, nem a noção de um direito convencional sobre as coisas alheias. Essa convenção começa a mudar ainda no período da baixa barbárie com a apropriação de mulheres, tendo por razão inicial a utilidade de troféus. Ao tomar de forma violenta as mulheres do inimigo como troféus surge a instituição casamento-propriedade resultando em uma estrutura familiar liderada pelos homens. Essa forma de apropriação pouco a pouco foi se estendendo com a escravidão para outros cativos, tendo como consequência a forma do casamento por coerção e o costume da propriedade, que foi se ampliando das mulheres aos produtos e, por conseguinte, a propriedade das coisas. Destarte, onde quer que a propriedade privada se estabeleça o processo econômico assume o caráter de uma luta dos homens pela posse de bens.

Mas apesar desse contexto geral em que o valor das coisas se estabelece pela utilidade de consumo, a riqueza manteve o papel de prova da proeminência do seu dono, então

---

comprar outro. E o que dizer dos Iphones que são lançados sempre em setembro, aquele adquirido na loja em agosto nasce obsoleto a ponto do preço cair em torno de 30%. Mas para a rotatividade do sistema e o desejo de personalização essa dinâmica produz sentido sim a ponto de pessoas venderem parte do corpo para adquirir um desses dispositivos da moda. Em 2012, na cidade de Anhui, uma das regiões mais pobres da China, um adolescente chinês de dezessete anos vendeu um dos seus rins para comprar as novas versões do Iphone e do Ipad que seriam lançados naquele ano (NOBLAT, 2012). Um exemplo claro e dramático de como esses objetos são percebidos e produzem sentido e conferindo lógica ao

gradualmente, a atividade industrial se sobrepõe à atividade predatória na vida diária da comunidade e nos hábitos de pensamentos dos homens; à medida que isso acontece, a acumulação de bens toma cada vez mais o lugar dos troféus obtidos em façanhas predatórias, como índice convencional de prepotência e de sucesso (VEBLEN, 1983, p. 17).

Para as teorias econômicas mais clássicas a luta pela riqueza é interpretada como uma luta pela sobrevivência, no entanto, do ponto de vista econômico, o ócio como atividade está ligado à vida de façanhas e realizações que têm muito em comum com os troféus. Ócio aqui é entendido como tempo gasto em atividade não produtiva, que implica em um sentimento de indignidade pelo trabalho produtivo, e a capacidade pecuniária de viver uma vida inativa. Daí surge uma classe ociosa vicária, em que para o homem ocioso consumir bens valiosos é um instrumento de respeitabilidade. Quanto mais acumula riqueza mais a classe ociosa se desenvolve em sua função e estrutura engendrando um sistema de *status* e posições, de modo que “o consumo e o ócio de tais pessoas representam um investimento que faz o senhor ou o patrono com a finalidade de aumentar sua reputação” (VEBLEN, 1983, p. 39).

Mas não é somente a acumulação de riqueza que garante uma posição privilegiada no sistema de *status*, a classe ociosa demarca sua condição também pelo consumo especializado de bens, que desde antes de qualquer força pecuniária já havia se constituído num sistema mais ou menos elaborado. O estatuto de um indivíduo se define a partir da posição do indivíduo ou família segundo quatro escalas: da participação nas atividades de grupo da coletividade, dos padrões dominantes dos bens culturais, das rendas efetivas e dos bens materiais (BAUDRILLARD, 1972). O padrão de gastos aceito pelo grupo ou pela classe a qual o indivíduo pertence determina seu padrão de vida, e este padrão de qualquer classe no que se refere ao desperdício conspícuo é proporcional a capacidade de produtora da classe (VEBLEN, 1983). Corroborando diretamente com esse processo, quanto maior for a superfluidade dos objetos consumidos (condição de supérfluo, decorativo, não funcional) mais eles se destacam constituindo as conotações, de modo que o objeto não se exaure naquilo para que ele serve, e é justamente, ao ultrapassar a sua serventia que assumem sua significação de prestígio, passando então a designar a posição social de quem o possui. Lidamos com um simulacro funcional aonde todo objeto tem um compromisso fundamental de conferir uma significação, um sentido social, desempenhando o papel

de discriminante, de prestígio, na forma do ócio e do jogo (renovação da ideologia hedonista do consumo), sempre submetido ao consenso da moral democrática do esforço, do fazer e do mérito, já que todo objeto é objeto de um trabalho. Com isso teríamos uma disjunção ligada à hierarquia em duas classes de objetos, uso/prestígio e valor de uso/valor de troca simbólica, no entanto, nas sociedades atuais, o que ocorre é uma ambivalência ao nível de cada objeto, portanto, além das práticas do objeto e a espontaneidade dos comportamentos torna-se relevante apreender no consumo a dimensão permanente da hierarquia social e a moral cada vez mais impositiva que vigora (BAUDRILLARD, 1972). Mas hoje o valor não é mais da apropriação nem da intimidade mais sim da informação, invenção, controle, disponibilidade contínua com as mensagens objetivas, no calculo sintagmático do discurso moderno (BAUDRILLARD, 2004).

Nessa direção e examinando o contexto atual é evidente a consonância entre o sistema dos objetos e o sistema social tendo a obsolescência e o descarte como estratégia que os indivíduos assumem na tentativa de negociar com o sistema moral e a ética de consumo que a cultura contemporânea implica e impõe. Em uma sociedade com forte conotação imagética, a publicidade reforça, enquanto um dos mais ativos instrumentos de comunicação e difusão da hierarquia social e de uma pedagogia de consumo que estimula continuamente a inovação, a substituição dos objetos e o consumo compulsivo amparado em imagens que circulam em âmbito global, uma moral e ética mais ampla e consonante com a fase atual do capital. Como afirma Barthes (1990) imagem vêm do latim *imitari*, e as da publicidade caracterizam-se por uma estética e, por conseguinte uma ética, do consumo rápido e descartável.

Dessa maneira, em uma temporalidade desorientadora, com relações personalistas cada vez mais raras, vivenciando redes com laços sociais mais frágeis e dispersivos, diante de uma mediação e sociabilidade promovidas por mídias invasivas e evasivas, o indivíduo crê que no grande teatro da vida social (o mercado e o consumo) ele não só está em consonância com as regras morais mas também aparenta estar em uma posição de maior prestígio na companhia de tais objetos, ainda mais quando estes objetos são menos essenciais para a subsistência e são descartados rapidamente. Ao direcionar seus gastos para bens supérfluos e descartáveis, o indivíduo sinaliza para a sociedade sua adesão e adequação ao sistema e aos próprios preceitos da modernidade, que tem por tradição a mudança contínua inclusive na órbita do consumo que é um dos

Mais há ainda outro aspecto dos objetos de especial interesse aqui e de suma importância nas sociedades de consumo contemporâneas, a relação que eles guardam com o tempo. O posicionamento de um objeto no tempo é traduzido nos seus caracteres visíveis ou observáveis, e a classificação desses caracteres converte-se em uma periodização ao se introduzir a ideia de continuidade subjacente de algo que se desenvolve, se transforma, embora conserve a sua identidade (POMIAN, 2001). A cada mudança na aparência e nas funcionalidades e a cada novo objeto novos caracteres aderem ajudando a fixar o tempo. Se como precisa Deleuze, “é fácil corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las” (1992, p. 223), o mesmo se pode dizer dos objetos, pois que todos em si manifestam a sociedade que lhes deu vida e o estágio de desenvolvimento dessa, e mais a temporalidade que ela experimenta.

Mas em um universo de objetos, alguns são capazes de contradizer o puro cálculo funcional escapando ao sistema dos objetos, para cumprir um papel de testemunho, de memória. Contudo, é preciso ressaltar que eles não fazem parte de uma ordem tradicional, eles estão na modernidade e dela retiram seu duplo sentido. Segundo Baudrillard,

na realidade, não são eles um acidente do sistema: *a funcionalidade dos objetos modernos torna-se historicidade do objeto antigo* (ou marginalidade do objeto barroco, ou exotismo do objeto primitivo) *sem todavia deixar de exercer uma função sistemática de signo* (2004, p. 82, grifo do autor).

Os objetos antigos tem seu ar de naturalidade, sua conotação “natural” proveniente dos signos de sistemas culturais anteriores, e por não terem mais resultados práticos servem então para significar. Por serem por vezes mitológicos em sua referência ao passado negam as funções primárias, estruturais, todavia não são afuncionais nem decorativos, sua função no sistema é bem específica, eles significam o tempo, não o tempo real, mas o indício cultural do tempo. No objeto antigo não há contradição entre a natureza e o tempo, tudo resulta em signos. Sua natureza é abstraída e sistematizada com alguma facilidade, mas o tempo não, daí que, sua fraqueza crônica torna explícito a contradição viva que carrega e que mal se integra à lógica do sistema. E na medida “em que apresenta uma menor dependência para com os outros objetos e se

é quando não servindo para nada, serve profundamente para qualquer coisa” (BAUDRILLARD, 2004, p. 83). Uma espécie de fenômeno de aculturação que impele os indivíduos para os signos do sistema cultural anterior.

Por serem definitivos, completos, seu tempo é perfeito criando uma simultaneidade de ocorrência no presente e no passado, o que o faz fundado em si mesmo autêntico. Seu mito de origem dá-se por uma elisão do tempo, já que existe de forma concreta como um objeto e, ao mesmo tempo, a imemorialização de um precedente. Diferente dos funcionais que apesar de eficazes hoje estão e amanhã não, os antigos foram e, por isso, perfeitos.

Esse caráter de autenticidade, por vezes mitológico, do objeto antigo carrega dois aspectos importantes que são a nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade. De um lado o objeto antigo faz um apelo místico ao nascimento em seu fechamento temporal. Somos conduzidos às suas fontes, o que na ordem imaginária nos conecta às “divindades”, aos conhecimentos primeiros, de modo que quanto mais velho é o objeto, mais nos aproximamos de uma era anterior. De outro, sua autenticidade provém da obsessão pela certeza da origem, da autoria, do seu *hic et nunc* que compõe sua aura (BENJAMIN, 1994).

Interessante é observar que em uma sociedade mergulhada em uma cultura de consumo compulsivo, com um processo de obsolescência programada e perceptiva cada vez mais acentuado e com uma proliferação de objetos e necessidades supérfluos, a tendência é de termos cada vez mais objetos com esse valor de ambiência (antigo), pois todos esses elementos contribuem para o processo de historicidade.

Para Moles, “quando a população dos objetos do mundo ambiente se multiplica, estabelece-se uma saturação [...]. A sociedade de consumo persegue como fim aumentar o *limiar de saturação* do ambiente” (1972, p. 98-99, grifo do autor). Então, unindo no âmbito da produção uma inovação contínua na criação de objetos e no âmbito do consumo o descarte rápido talvez tenhamos mais objetos escapulindo à sua função primária já que o próprio sistema se encarrega de tornar as funções primárias cada vez menos práticas e inestruturais.

A cada novo objeto ou nova versão o anterior perde sua eficácia estrutural passando a demarcar um atemporalidade, uma significação temporal.

### 3.3 OBJETOS, COISAS, TRECOS, TROÇOS, CATEGORIAS DE TUDO QUE EXISTE

Diversas são as vezes em que termos como objeto, coisa, treco, troço ora se distinguem ora se confundem, e por vezes até aparecem como sinônimos, em virtude dos variados usos e situações que cotidianamente se encontram. De fato, se há um comum entre eles, uma alma comungada é que sem dúvida alguma todos existem, com ou sem materialidade aparente. No entanto, para cada um deles a razão humana designou um termo a fim de atender demandas e contextos específicos.

No caso do objeto, das muitas definições genéricas que o termo abriga que vai de coisa material à tudo aquilo que se oferece à vista, que afeta os sentidos, passando inclusive por qualquer coisa mental ou física para o qual converge o pensamento, sentimento ou ação, há em todas essas concepções o ideal de que o objeto está diante de nós. Para os amantes da filosofia e das ciências em geral o objeto é aquilo que em que oposição ao ser pensante é pensado. Mas segundo a etimologia o termo objeto, do latim *objectum*, significa atirar contra, coisa fora de nós mesmos, coisa colocada adiante. Tomando essa referencia, o termo aparece constituído então pelo seu aspecto de resistência ao indivíduo, pelo seu caráter material e pela ideia de inércia (MOLES, 1981).

Em nossa civilização o objeto está ligado ao artificial, pois que enquanto produto do homem artífice de uma civilização industrial assume simultaneamente um caráter passivo e fabricado. Os objetos são manifestações humanas e sociais. Nisto reside a diferença fundamental para as coisas que em sua naturalidade vivem fora do universo de referência social. Para serem promovidas a condição de objetos, as coisas demandam a intervenção humana, seja ela na modificação de sua natureza ou do seu estatuto ao ser designada à ela uma função, rotulada, precificada, enfim, referenciada socialmente. Os objetos manifestam a ação humana pois, é o homem quem confere sentido às coisas ao ser afetado e sobre essa afecção produzir inteligibilidade, organizando, classificando, hierarquizando e se apropriando ao torná-la dizível e inteligível. Todo objeto é antropomórfico em razão de o homem achar-se unido aos objetos ambientes de forma “visceral”, já que um parcela da natureza fica incluída no objeto (BAUDRILLARD, 2004). O indivíduo está preso ao objeto pelo próprio desejo, pelo prazer e o pesar. O desejo é casual, temporário, transitório, e o indivíduo não o

contínua, orientando seu comportamento visando saciar tal satisfação. A partir disso temos cinco estados na relação indivíduo objeto que é mantida e reforçada pela sociedade consumidora, pelo prestígio social e pelos *mass media* ao elaborarem o arquétipo ideal do ser social, são eles: desejar o objeto, distinguindo-se o desejo intenso (leva à catarse), a necessidade (função permanente) e o desejo impulsivo (resultado de uma pulsão passageira); cobiçar o objeto, quando sua posse um provoca um prazer; habituar-se ao objeto, depois de adquirido e explorado o passo seguinte é o hábito à ele; conservar o objeto, quando o objeto passa a existir e impor sua presença sujeitando o indivíduo quando o observa; e por fim, quando o indivíduo o substituí, pronunciando um julgamento a seu respeito podendo morrer no esquecimento (MOLES, 1972).

Para os sociólogos, tomando o aspecto espaço-tempo, primeiro é necessário separar os objetos fabricados do ambiente dos objetos de consumo, que são originalmente concebidos e fabricados para serem consumidos. Ainda em razão do espaço-tempo, estes últimos admitem ainda uma divisão entre os que são de consumo (não duráveis) e os não consumíveis (duráveis), que se distinguem essencialmente pelo fato de que os segundos são não consumíveis em sua essência, contudo, são submetidos aos processos de desgaste e acidente. Atualmente, “a sociedade introduz *explicitamente* uma passagem regular da categoria de bens duradouros aos bens transitórios de consumo... destinados desde o seu nascimento a mortalidade infantil, e guardando, assim, uma certa juvenildade” (MOLES, 1981, p. 26, grifo do autor).

Os objetos também se caracterizam por suas dimensões que se encontram na escala humana e, ao mesmo tempo, inferior à ela, pois que um objeto é um esforço de percepção e racionalidade do homem, na medida que sendo um esforço desses não é mais um objeto no sentido corrente do termo. Em geral nos encontramos exteriores aos nossos objetos, assim, encontramos a oposição entre os englobados, aqueles que se toma aos braços, e os englobantes, aqueles em que penetramos e que nos acolhem. Assim, na prática encontramos quanto às suas dimensões quatro níveis de percepção tátil: os objetos em que adentramos, objetos de nossa dimensão e pouco móveis, os objetos que se pode segurar nas mãos e os micro-objetos que se pode segurar entre os dedos. Dito isso uma definição mais precisa emerge considerando objeto todo elemento do mundo exterior fabricado e que o homem pode segurar e manipular. Por conseguinte, pode se dizer que todo objeto é independente e móvel, já que sua qualidade de objeto só pode ser atribuída pela sua mobilidade e transportabilidade, daí seu caráter passivo, submisso

funcionais é considerado então um sistema, pela métrica própria, inerente ao universo dos objetos e a grandeza de sua complexidade, que se liga às necessidades dos indivíduos (estrutural) e ao conjunto de peças elementares que se encontram reunidas nela pelo construtor (funcional). Essa noção é essencial à civilização tecnológica uma vez que o *homo faber* substituiu o seu papel na fabricação de objetos unitários feitos à mão pela ideia de arranjo em que seus elementos transcendem os próprios elementos. (MOLES, 1981).

Diante de diversos elementos que interferem na definição e na categorização, o certo é que agora, lembrando Paul Klee (apud VIRILIO, 1993) em seu *Cahier* de artista, nós é que somos percebidos pelos objetos.

Na sabedoria popular o termo “treco” tem uma definição muito ampla que vai desde objeto, coisa, troço até patologias, sendo muito comum as pessoas terem um treco (mal-súbito) ou mais grave como um ataque cardíaco. “Treco” na cultura popular se desvia um pouco da definição etimológica para designar algo indefinível, que não se quer ou não se sabe dizer. Examinando a expressão em sua etimologia fica evidente primeiro o impacto que a cultura islâmica tem nos territórios portugueses, o que resultou na origem de cerca de 600 palavras e expressões de áreas que vão da agricultura a instrumentos científicos e utensílio. O termo treco é uma corruptela da expressão árabe *tarayk*, que significa coisa de pouco valor, e quando associada à cacaréu (caco + aréu, sendo esta última terminação que significa aumento, coleção, grande quantidade de alguma coisa) forma a palavra cacareco, que se traduz por coisa velha de pouco valor (NOGUEIRA, 2014).

Da definição popular à etimológica, os critérios pelo qual uma coisa é ou não incluída na categoria treco é pouco produtivo para dar conta de sua importância na cultura humana. Do ponto de vista antropológico, treco tanto quanto cultura material é de difícil precisão, no entanto, torna-se cada vez mais fundamental dar atenção a materialidade para melhor entender a própria humanidade, e não somente as sociedades ditas consumistas. Sendo onipresentes, e para além dos receios e preocupações ecológicos torna se mais útil ampliar a visão tradicional que confronta pessoas e coisas, em busca de uma simbiose, já que de forma alguma nos são indiferentes, alienígenas, ou de alguma maneira drenam nossa porção humana. Partindo daí se pode reconhecê-los e considera-los como elementos individuais e sociais importantes ao nos expor à nossa materialidade em vez de negá-la, e mais, até assumir que nós mesmos somos trecos. Ao

abordagens para compreender a sociedade moderna, uma sociedade que tem como uma de suas principais características a tendência simultânea a universalização e a particularização (MILLER, 2013).

Acentua-se cada vez mais a busca por modelos econômicos, políticos, jurídicos mais abstratos que possam representar a humanidade, no entanto, esses modelos não se associam às especificidades das diversas culturas, e não comportam as singularidades dos indivíduos descentrados de uma cultura liberal em metamorfose no contemporâneo (LIPOVETSKY, 2004), assim o universal se desliga do particular, e o particularismo particular é o campo da cultura material, dos trecos! Mas nessa proposta eles não nos significam, mas nos criam fazendo cair a distinção entre coisas e pessoas.

Para Daniel Miller (2013), as coisas materiais são linguagens ao exprimir diferenças de gênero, classe, nível educacional, cultura de origem. Mas sob essa perspectiva semiótica, os trecos servem para nos representar apenas de forma passiva, obedecendo às nossas ordens e nos representando no mundo exterior, por isso, superficiais, inanimadas, sem valor. Essa perspectiva conduz a separação entre a profundidade do nosso eu e a superficialidade das coisas, mas se dentro de nós há mesmo sangue, órgãos, músculos, sistema nervoso e linfático ou o nosso eu não está na profundidade ou também está na superfície. Foi com a Revolução Francesa houve uma nova interpretação na relação entre natureza, aparência e o eu, engendrando novos ideais sobre este último, que não deveria ser eclipsado por artifícios de qualquer ordem, daí o deslocamento para o interior profundo. Esse processo pode ser tomado como fundante da cultura liberal na qual o eu é uma meta de vida. Uma das principais preocupações do indivíduo contemporâneo consiste em delinear sua identidade, exercer sua alteridade e subjetividade. Agora somos mais transitórios, mas damos preferência a um ideal meritocrático aparente no qual as pessoas são definidas por realizações cumulativas.

Uma última denominação de uso bastante popular para as coisas que ainda vale aqui ser citada pela sua conotação pejorativa que normalmente aparece associada àquilo que não serve mais é a palavra troço. Dentre as denominações aqui abordadas o troço nos parece um bom indicador cultural das etapas e circuitos do consumo pois, parece ser justamente o ponto de chegada. Se os objetos, as coisas e até os trecos são parte de uma cultura material que está em uso ou tem finalidade, o troço é aquilo que não serve mais.

O termo troço do ponto de vista popular traz em si a ideia de incompletude, que

palavra. Troço (diz-se trôço) é uma palavra informal brasileira variante de uma palavra portuguesa antiga chamada troço (diz-se trôço) prima do espanhol *trozo*, que era muito utilizada no ambiente militar designando as subdivisões das tropas e que originou nosso verbo destroçar e o substantivo destroço. Daí a ideia de desintegração, desfazimento, incompletude, pedaço de algo, resto de alguma coisa, algo que gastou boa parte de si mesmo. Segundo o filólogo catalão Joan Corominas, no *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, a matriz de *trozo* e troço é a mesma o catalão *tròs* (“pedaço”), que está diretamente ligado ao francês antigo *trous* (“fragmento de lança ou tronco”). Todas essas palavras tem uma ascendência comum o substantivo latino *thyrsus* que significa uma parte da planta, a hasta, o talo (RODRIGUES, 2013).

Ao tomar a questão semântica observa-se de que maneira essas expressões denunciam a percepção geral contribuindo para um exame mais preciso da relação que travamos com as coisas, com os objetos, trecos, coisas... Cada uma das designações nos apontam uma parte do circuito por onde elas trafegam, operam, significam e juntas nos oferecem um panorama. A partir dele pode-se montar um simples e reduzido circuito do consumo através apenas da semântica dos termos mais populares e que dão conta do processo. Alguma “coisa” pela ação humana se torna um objeto, vai perdendo valor se tornando um trego até que no ponto final se transforma em um troço e então será destinado à um novo circuito que se instaura depois da extração, transformação, produção, circulação, consumo, o descarte indo para o lixo ou para reciclagem e para ressignificação.

### 3.4 E DEPOIS? O QUE RESTA PARA ALÉM DOS RESTOS?

Está claro que em todo tipo de sociedade há um circuito social por onde trafegam pessoas, instituições e objetos, de modo que, para uma vida social das pessoas encontra-se correspondente uma vida social das coisas girando na mesma órbita e com a mesma intensidade. Sabemos que o fim de nosso circuito social é um destino inevitável e irreversível, pois até que se prove o contrário não podemos ressuscitar nenhuma de nossas relações e papéis quando este fim chega. No entanto, para as coisas, para os objetos, para os trecos e até para os troços, que os acumuladores factuais abrigam de forma insana e desmesurada, há uma segunda chance.

Conforme abordado antes, o início do circuito social dos objetos se dá com a

humana/social, material ou não. Seleccionada, esta coisa sofre intervenção humana tornando-se então um objeto para ser utilizado e consumido de diversas formas, observa-se que este processo de produção das coisas em objetos ocorre em todo tipo de agrupamento humano seja qual for seu estágio evolutivo uma vez que os objetos são uma parte essencial a sobrevivência e na adaptação do homem à natureza.

Depois da coleta, seleção, intervenção, produção, circulação e consumo os objetos quando perdem inteiramente sua função e seu valor são descartados e destinados ao esquecimento, ao desaparecimento. De fato, uma vez inserido nesse processo os objetos seguem esse trajeto de forma mais ou menos homogênea, contudo, há possibilidades de retorno ao circuito. Do lixo à reciclagem e a ressignificação, todos os resíduos e restos deste processo encontram na ideologia contemporânea um bilhete de retorno neste trajeto! Mas antes de examinar as possibilidades é necessário antes de tudo definir a classificação, origem e características deles<sup>33</sup>.

De acordo com a NBR 10.004 - classificação ABNT/04, é considerado resíduo sólido todo resíduo no estado sólido ou semissólido provenientes de atividades da comunidade tendo de origem industrial, domiciliar, hospitalar, comercial, agrícola, de serviços e de varrição, inclui-se nestes os lodos advindos de sistemas de tratamento de águas, os produzidos pelos equipamentos e instalações de controle de poluição, além dos líquidos cujas particularidades impeçam o lançamento na rede de esgotos pública ou em corpos d'água. Quanto ao seu grau de periculosidade os resíduos sólidos são divididos em duas categorias: Classe I – Perigosos e Classe II – Não perigosos, que se subdivide em Classe IIA – Não inertes e Classe IIB – Inertes. Os resíduos radioativos por serem de competência exclusiva da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) estão excluídos desta Norma.

Os Resíduos Perigosos (Classe I) são assim classificados em virtude da periculosidade de suas características físicas, químicas ou infectocontagiosas, apresentando riscos à saúde pública e ao ambiente quando manuseados e descartados de forma inadequada. São resíduos perigosos os resíduos sólidos que apresentarem pelo menos uma das características quanto a inflamabilidade, corrosividade, reatividade, toxicidade, patogenicidade. Vale ressaltar que qualquer material que entre em contato com um resíduo perigoso fica contaminado e enquadrado nesta mesma Classe I, e todos

---

<sup>33</sup> A classificação dos resíduos fica a cargo da Associação Brasileira de Normas Técnicas, que em 31 de maio de 2014 editou um conjunto de normas visando a padronização das classificações de resíduos no território nacional. São elas: a NBR 10.004 – Resíduos sólidos e a NBR 10.005 – Lixiviação de Resíduos

os outros resíduos que se suponha tóxico e não conste nas listagens da norma terá sua classificação baseada nos dados bibliográficos disponíveis.

Os resíduos de Classe IIA (Não inertes) são aqueles que por exclusão não são enquadrados na Classe I nem na Classe IIB, e podem ter propriedades biodegradáveis, combustibilidade ou solubilidade em água. E os resíduos Inertes (Classe IIB) são aqueles que amostrados de forma representativa (segundo a NBR 10.007) e submetidos a contato dinâmico ou estático com água destilada ou deionizada, em temperatura ambiente, (conforme a NBR 10.006), não tenha solubilização de seus componentes constituintes a concentrações superiores aos padrões potabilidade da água, exceto pela cor, turbidez, dureza e sabor. Ou seja, a água continuará potável em contato com esses resíduos. Abaixo segue quadro explicativo das origens, possíveis classes e responsáveis pelo resíduo.

Quadro 1: *Origem, classe e responsável pelo resíduo*

Origem	Possíveis Classes	Responsável
Domiciliar	2	Prefeitura
Comercial	2,3	Prefeitura
Industrial	1,2,3	Gerador do resíduo
Público	2,3	Prefeitura
Serviços de Saúde	1,2,3	Gerador do resíduo
Portos, aeroportos e terminais ferroviários	1,2,3	Gerador de resíduo
Agrícola	1,2,3	Gerador de resíduo
Entulho	3	Gerador de resíduo

Fonte: Classificação... ([2012]).

A partir dessa classificação e embasado nas normas específicas da ABNT temos variados tipos de destinação para os resíduos. A orientação da norma ABNT NBR13896/97 dá destino aos resíduos não perigosos enquanto que a ABNT NBR10157/87 orienta ao destino dos resíduos perigosos. Ambas além de normatizar o destino dos resíduos dita os critérios para o desenvolvimento de projeto, implantação, construção e operação dos resíduos. No Brasil, os resíduos são direcionados para aterros, vazadouros, usinas e para a incineração. Segundo a pesquisa Nacional de Saneamento Básico (2000) do IBGE das 8381 unidades de destinação final do lixo coletado, 5.993 estão em vazadouro a céu aberto (lixão), 63 em vazadouro em áreas alagadas, 1868 unidades vão para aterro controlado, 1452 para aterros sanitários, 810

para aterro de resíduos especiais, 260 para usina de compostagem, 325 para incineradores e 596 para usina de reciclagem.

Em uma breve consulta ao dicionário Aurélio nos deparamos como definição de lixo “o que se varre da casa, da rua, e se joga fora; entulho. Coisa imprestável” (FERREIRA, 2000, p. 430). De acordo com essa definição e com o uso popular, a interpretação que se faz do lixo é de impureza, sujeira, dejetos, coisa sem valor, que não se presta a nada, inútil. Lixo deriva do latim *lix* que significa cinza, devido aos resíduos das cozinhas com seus fornos e fogões à lenha, e também *lixare*, resíduo do ato de polir, desbastar algum material. Quanto ao seu estado o lixo pode ser sólido, líquido ou gasoso, quanto às características físicas seco ou molhado, quanto à composição química orgânico ou inorgânico e quanto à sua origem pode ser variadas procedências, domiciliar, comercial, agrícola, industrial, hospitalar, eletrônico, radioativo, espacial, etc.

O lixo nasce com a humanidade, pois que na natureza nada é inútil, indesejável ou impuro! Enquanto nômade a humanidade não se via diante de seus resíduos que pela ação do tempo eram decompostos no ambiente sendo em sua maioria orgânicos, mas uma vez fixo a terra passa não só a produzir mais mas também conviver com o lixo, já que a vida “civilizada” (cultivo de alimentos, criação de animais, construção de moradias, produção de cerâmicas) exige mais conforto (HEMPE; NOGUERA, 2012). Mas com o advento da era industrial o lixo se torna um problema mundial tanto pela questão quantitativa quanto pela qualitativa. Seu aumento progressivo (produção e consumo) veio acompanhado de uma mudança na natureza com o emprego de novos materiais muitos deles compostos por metais pesados, sintéticos, químicos com polímeros que tornam as coisas mais brilhantes, elásticas, absorventes, duras, mas de impactos sinérgicos desconhecidos para a saúde do homem e do ambiente. Além dos venenosos metais pesados encontrados na natureza, existe também os que estão embutidos nos sintéticos. Sabe-se hoje do uso de cerca de 100 mil compostos sintéticos na produção industrial (LEONARD, 2011).

Uma lista de problemas de saúde está ligada à degradação do ambiente. Segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS, 2014), em todo o mundo cerca de 23 % dos óbitos prematuros podem ser atribuídos a fatores ambientais, e esse número sobe para alarmantes 36% entre as crianças. Anualmente 7 milhões de pessoas morrem ao entrar em contato com poluição em ambientes internos e externos, e diariamente quase

1 milhão de crianças vem a óbito devido a doenças provenientes do consumo de água contaminada.

A maior parte dos resíduos sólidos é produzida pelas populações urbanas de todo o mundo, por ano são cerca de 1,3 bilhões de toneladas ou 1,2 kg por dia para cada habitante segundo dados de um relatório do Banco Mundial em 2012. Só os 34 países membros da Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico (OCDE, 2015) produzem cerca de metade de todos esses resíduos, tendo os Estados Unidos em primeiro lugar com mais de 2,5 kg por dia para cada indivíduo. Esses dados podem ser mais graves se pensar que em muitos países os dados sobre a produção e destinação dos resíduos e as políticas do setor não são bem elaborados e transparentes.

Segundo informações da Associação Brasileira de Empresas de Limpeza Pública e Resíduos Especiais (ABRELPE, 2014), no Brasil, em 2014, foram produzidos 78 milhões de toneladas de resíduos sólidos, cerca de 1,062 kg/pessoa, 29 % a mais que em 2003 e quase cinco vezes mais que o crescimento populacional no mesmo período que foi de 6%, demonstrando que a geração dos resíduos está atrelada ao crescimento econômico dos últimos anos. Do total de resíduos produzidos 58,4 % foram destinados a aterros sanitários, mais de 41% foram direcionados para locais inadequados como lixões e aterros controlados oferecendo risco à população e ao ambiente. Os dados demonstram que cerca de 38,5% da população não tem acesso a serviço de tratamento e destinação adequada dos resíduos, e mostram ainda uma profunda assimetria regional na produção e coleta principalmente entre o Sudeste e o Nordeste. Nos 1668 municípios localizados nos quatro estados da região Sudeste foram gerados 105.431 toneladas de resíduos sólidos diariamente, destes 97,3% foram coletados, ao passo que nos 1794 municípios dos nove estados do Nordeste 78,5 % das 55.177 toneladas produzidas foram coletados. Em relação à reciclagem houve uma evolução de 7,2%. Em 2010, ano que se instituiu a Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS), 57,6% dos municípios tinham coleta seletiva em 2014 passou para 64,8% (AGENCIA BRASIL, 2015).

Desenvolver o potencial de reaproveitamento de resíduos e de tecnologias específicas para solucionar os problemas do setor é fundamental na medida em que não há como fugir dos limites ambientais que se impõem de forma cada vez mais urgentes. Em todo mundo, 15 milhões de pessoas já sobrevivem da reciclagem do lixo sendo 4 milhões somente na América Latina, o problema são as condições insalubres (ORGANIZAÇÃO..., 2014). De acordo com o Portal Brasil do Governo Federal, no

bilhões são perdidos em virtude do não reaproveitamento dos resíduos destinados aos lixões ou aos aterros controlados, contribuindo ainda com esses números o fato de que o descarte incorreto dos resíduos sólidos é recorrente tornando-se uma das principais dificuldades para reciclagem. Dependendo da forma com que os resíduos são manipulados eles se tornam rejeitos inviabilizando o reaproveitamento, assim, é fundamental separar os resíduos secos como plástico, papelão, vidro, etc., dos úmidos como orgânicos, restos de alimentos. A taxa de reaproveitamento dos resíduos cai de 70 para 1% quando misturam-se resíduos secos aos úmidos. De acordo com a ONU (ORGANIZAÇÃO..., 2014), 80 mil toneladas de resíduos sólidos urbanos são descartados de forma inadequada diariamente.

Para a ABNT (NBR10.004), em sua definição técnica, lixo é todo resto das atividades humanas e que é considerada pelos seus geradores como indesejáveis, inúteis ou descartáveis. Vale frisar que uma diferença fundamental aqui se estabelece, porque para ser lixo tem de ser imprestável, inútil, indesejado pelo seu gerador, mas não necessariamente para outrem. Com isto, surgem possibilidades econômicas, políticas, estéticas e éticas na utilização daquilo que é lixo para terceiros. O que precisamos para expandir a prática da reciclagem é rever o conceito que fazemos do lixo como coisa inútil, suja, dejetivo, ele pode ser fonte de riqueza e sua reciclagem uma importante estratégia na economia de energia, de recursos naturais e de preservação ambiental. A reciclagem implementada de forma extensiva e o retorno do lixo ao ciclo da produção contribuem diretamente na geração de emprego, economia na importação de matéria prima e redução dos custos de produção aproveitando os produtos reciclados da indústria.

#### 4. COLEÇÃO, ARTE, MEMÓRIA E OS NOVOS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO

As reflexões feitas sobre o descarte, o resíduo, o resto, o refugo dos processos e circuitos social e econômico nos impele *a priori* a pensar o próprio sentido e a extensão do ato de acumular.

Pomian (1984) afirma que argumentos diversos de inspiração psicológica primária postulam certo instinto de propriedade ou propensão para acumular que seriam próprias senão de todos os homens, pelo menos de todos os homens. Atentar para as dimensões sociais do processo de acumulação e descarte se tornam relevantes na compreensão do desenvolvimento socioeconômico e cultural das sociedades, em especial as contemporâneas que parecem cada vez mais operarem sob a ótica do desmanche, do descarte e do desperdício.

O ato de acumular serviu e serve ao homem sanar necessidades as mais diversas das simples às mais elaboradas, desde a sobrevivência material e espiritual, passando pelos rituais, atos comerciais, e até mesmo identitários, assim, os modos de acumulação e, por conseguinte, o que se acumula, pode sim nos fornecer pistas para o entendimento dos diversos sistemas sociais, que modificam-se de cultura para cultura. Em “A origem da família, da propriedade privada e do Estado”, Engels (1960), a partir dos estudos de Lewis Morgan e Karl Marx, concentra seus esforços em desenhar o quadro do desenvolvimento da humanidade a partir da capacidade humana de acumular alimentos, armas e objetos. Evidencia-se uma vez mais o fato de que o ato de acumular se configura como um dos principais elementos do sistema social, visto que sua importância não se dá somente no campo econômico, mas espraia-se para as outras esferas. Mas *a posteriori* o ato da acumulação nos conduz à questão da sua manutenção, critérios de seleção, salvaguarda e legado, em suma nos conduz à questão do patrimônio que para além de um conceito que mormente aparece ligado a ideia de propriedade se configura como uma das estratégias que a humanidade desenvolveu para legar às novas gerações tudo aquilo que torna mais viável, confortável e complexa a experiência humana coletiva. O fato aparentemente simples de transmitir aos mais novos o conhecimento de onde encontrar e obter alimento, água ou refúgio faz do patrimônio antes de tudo um saber que é ao mesmo tempo objeto de interesse e disputa desde os grupamentos sociais mais longínquos no tempo. Um saber social acumulado que exige

existência, mas também um tipo de laço social intra (entre) gerações produzindo sentido histórico e coesão social. A noção do patrimônio nos permite entender a vida social e cultural, e como categoria de pensamento se apresenta como um elemento de grande relevância para a vida social e mental de toda coletividade humana, não sendo um privilégio das sociedades modernas (GONÇALVES, 2009).

O patrimônio se define não somente pela realidade física dos seus objetos mas também pelo valor estético (documental, ilustrativo e até sentimental) atribuído pelo saber comum, seja via estatuto específico, administrativo ou legal. Ele tem como suporte a articulação entre a reflexão erudita e a vontade política ambas sancionadas pela opinião pública na representação de uma civilização, no interior da interação complexa das sensibilidades relativas ao passado, sua apropriação diversa e a construção das identidades (POULOT, 2009).

Em sua origem a palavra patrimônio estava associada às estruturas familiares, econômicas, jurídicas de sociedade estáveis, com raízes no tempo e no espaço, mas ao ser requalificada assume um caráter nômade e de difícil definição em face de sua composição, daí a diversidade de adjetivações como histórico, genético, cultural artístico, natural, etc. (CHOAY, 2006). A imposição e a própria noção que se tem desta categoria passou um processo complexo do ponto de vista cultural e de duração prolongada, produto da dialética da conservação e destruição no cerne da sucessão das formas ou estilos de heranças históricas adotadas. A escolha de um patrimônio se configura como uma instituição além de um efeito, em que a atitude patrimonial engloba essencialmente a assimilação do passado e uma estranheza à qualquer presença de testemunhas do tempo remoto na atualidade. Em seu aspecto primeiro, que é de transformação contínua, transformação dos vestígios, rastros e restos, recreação anacrônica, ampara o esforço de educação para ordem cívica, que a partir das revoluções liberais será tomado como um projeto de formação dos cidadãos e de culto ao Estado-Nação, daí que ele contribui para a legitimidade do poder que participa por vezes dos mitos de origem. O patrimônio cristaliza, encarna a genealogia, a transmissão daquilo que se destina à geração seguinte. No Direito Romano, o patrimônio compreendia o conjunto de bens familiares em sua condição de bens-a-transmitir e não pelo seu valor pecuniário (POULOT, 2009). Em uma cultura do *patrimonium* “a normal social exigia que os bens de alguém fossem oriundos da herança paterna, que por sua vez, deveria ser transmitida [...]. Era malvisto interromper a cadeia de transmissão, da

2009, p. 16).

Enquanto bens-a-transmitir o patrimônio se configura como uma narrativa que ajuda a construir e reforçar um nexo interno entre as gerações e sua origem, de modo que o patrimônio participa ativamente nos mitos fundadores.

Esses processos são interessantes e auxiliam a entender melhor o lugar do patrimônio na emergência dos Estados Nacionais Modernos quando da queda do absolutismo na virada do século XVIII ao XIX.

Com a queda do antigo regime, o traço unificador do povo e da pátria que até então se achava no soberano absoluto a partir de então se deslocará para uma série de semióforos que são criados, organizados e publicizados na invenção histórica do semióforos-matriz que é a Nação. Os semióforos podem ser desde objetos até acontecimentos passando por animais pessoas ou instituições, mas acima de tudo são signos que para além do valor material ou pecuniário são caros à uma sociedade ou um grupo pelo seu valor simbólico. E por brotar efeitos de significação sem cessar é que o semióforo é fecundo, com capacidade de relacionar o visível e o invisível espacial, seja ele o divino, o sagrado ou temporal, o passado, o futuro distantes, e dar a eles a visibilidade. Os semióforos celebram a unidade daqueles que compartilham uma crença ou passado comum, e a sua posse e propriedade confere prestígio e poder para conservar um sistema de crenças ou de instituições permitindo um domínio do meio social. Esses semióforos foram fundamentais no nascimento das Nações tal qual as conhecemos no início do século XIX (CHAUÍ, 2000).

Mas antes do termo nação estar ligado à política, aos Estado-nação a palavra era usada para designar a descendência dos grupos Nação é uma palavra de origem latina que surge da junção de *nascor* (verbo latino) que significa nascer e *natio* (substantivo derivado) que significa parto de ninhada. Outro importante termo político de estatuto jurídico consolidado pelo antigo Direito Romano comumente empregado à época e que antecede o surgimento da palavra nação é a palavra pátria. Também deriva de um vocábulo de origem latino *pater*, pai. *Pater* é o dono de todo o patrimonium, referindo-se então ao poder patriarcal e pátria é o que pertence e está sob seu poder, daí a origem da expressão jurídica “pátrio poder”. Desta origem descende as palavras patrício e patriarcal, sendo a primeira usada para se referir aos pais da pátria e a segunda ao sistema que estrutura a sociedade a partir do poder do pai. Ambos os termos refletiam a divisão de classes entre aqueles que eram na Roma Antiga os donos de terra e escravos

Uma série de revoluções (inglesa, francesa, norte-americana, ideológica iluminista) entram em curso no século XVIII alterando a estrutura sócio-política do Antigo Regime, com isso mudanças no campo semântico emergem e explicitam não só a entrada na Modernidade, mas a consciência de entrada nela (KOSELLECK, 2006). A partir deste novo contexto o termo pátria assume um novo significado e passa a ser usado para significar o território cujo o povo é o senhor na forma de um Estado independente, no entanto, nação continuaria com o mesmo significado até o século XIX, quando da invenção histórica do Estado-nação (CHAUÍ, 2000).

De acordo com Hobsbawm, o sentido moderno de Nação – “um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum’ e também ‘o território constituído por esse Estado e seus habitantes, considerados como um todo’” – é recente e data de 1884, pois até então nação significava “o agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino e também de “um estrangeiro” (1990, p. 27). Em suma, até fins do século XIX, no vocábulo político nação não tinha ligação com a palavra governo, pois que estando ligada a origem, descendência, a um corpo de homens, dificilmente seriam aqueles que formaram um Estado, já que eram fortuitamente ligados à um território.

A partir de 1830, durante as Era das Revoluções (HOBSBAWM, 1977), francesa e inglesa em especial, surgem como resultado destas revoluções os movimentos nacionalistas conscientes. Um “princípio de nacionalidade” será suscitado para tornar una e indivisa a nação, pois mesmo sendo lá o que fosse nação a época ela teria que incluir necessariamente o elemento da cidadania e da participação das massas e não a etnicidade e a língua, pois, “o que caracterizava o povo-nação, visto de baixo, era precisamente o fato de ele representar o interesse comum contra os interesses particulares e o bem comum contra os privilégios” (HOBSBAWM, 1990, p. 32).

De 1880 à 1918 laços de um “protonacionalismo popular” são forjados através do vínculo entre nação, língua, raça e religião na tentativa de sanar um dos principais problemas do século XIX, o desenraizamento dos povos causado por migrações que destruíram o antigo tradicionalismo local. Os laços “protonacionais” podem ser de dois tipos: formas supralocais de identificação popular que transbordam os espaços reais e laços e vocabulários políticos de grupos seletos ligados a Estados e Instituições com capacidade de generalização, extensão e popularização. Vale uma ressalva pois ambos os laços são legitimamente identificados com o nacionalismo moderno pois não tinham

importante para o que hoje se entende por nação. Para Hobsbawm (1990), três pontos são importantes na construção entre o “nós” e “eles” mesmo em distinções nacionais. Primeiro que as distinções funcionaram horizontalmente e verticalmente, e desde antes da era do nacionalismo moderno, serviram para separar e hierarquizar estratos sociais, como a cor da pele por exemplo. Em segundo, uma etnicidade “visível” tende a servir mais para definir o “outro” que o próprio grupo, por isso, o papel proverbial dos estereótipos raciais. Assim, a homogeneidade étnico-racial da nacionalidade é garantida uma vez que afirmada, mesmo diante de um amplo espectro de tamanho, formas e aparências. E em terceiro, a etnicidade negativa é pouco importante ao protonacionalismo, a não ser que esteja fundida a uma tradição estatal em que haja uma população quase inteiramente homogênea.

E por fim a religião, que pode ter liames bem estreitos com a consciência nacional, principalmente onde o nacionalismo é uma força de massa, de forma bastante diversa como movimento de uma minoria ideológica e ativista.

De 1918 aos anos 1960 a “questão nacional” é evocada enfatizando a consciência nacional a partir de um conjunto de lealdades políticas e de um discurso de nacionalidade proveniente do Estado e dos partidos políticos. A questão nacional surge a partir do poder persuasivo da “ideia nacional” entre fins do século XIX e início do século XX (CHAUÍ, 2000). O último e mais decisivo critério é a consciência de pertencer a uma entidade política durável. A base mais forte do protonacionalismo conhecida é a “nação histórica”, pois a vinculação a um Estado histórico ou real, presente ou passado pode agir sobre as consciências das pessoas diretamente para produzir um protonacionalismo ou até mesmo o sentimento de patriotismo moderno. É explícito o apelo popular de uma tradição estatal por um nacionalismo moderno que visa estabelecer a nação como um Estado territorial. Mas vale ressaltar que apenas o protonacionalismo não é suficiente para formar nacionalidades, nações e Estados, onde se vê continuidades são na verdade as artificialidades em operação, isso porque, a dominação ideológica universal aparente do nacionalismo hoje é uma espécie de ilusão de ótica (HOBSBAWM, 1990).

Desde fins do século XVIII, mais precisamente a partir da Revolução Francesa, observa-se uma preocupação com a definição de políticas para a salvaguarda dos bens que configuram o patrimônio cultural. Isto porque nesse período se desenvolve outra percepção em relação ao que se destinava a invocar a memória e a impedir o

encarregada de elaborar os instrumentos jurídicos e técnicos para a salvaguarda, e os procedimentos técnicos para a conservação e o restauro de monumentos além das primeiras ações políticas para a conservação dos bens que denotassem o poder, a grandeza da nação que os portava (ZANIRATO; RIBEIRO, 2006).

Como foi abordado, a ligação entre terra e Estado não é anterior à 1884 e por volta de 1925 o patriotismo moderno define pátria como a ““nossa própria nação, com a soma total de coisas materiais e imateriais passadas presentes e futuras, que gozam da amável lealdade dos patriotas”” (HOBSBAWM, 1990, p. 28, grifo do autor). Pois a soma total destas coisas corresponde ao patrimônio cultural, abrigando simbolicamente a nação.

Segundo Pelegrini e Funari, “o conceito de patrimônio cultural na verdade, está imbricado com as identidades sociais e resulta, primeiro das políticas do estado nacional e, em seguida, do seu questionamento no quadro da defesa da diversidade” (2008, p. 28). E no Ocidente o conceito de patrimônio cultural adquiriu um significado novo passando de um discurso centrado nos monumentos artísticos do passado aos bens culturais referentes às identidades coletivas, e os bens culturais foram divididos em materiais e imateriais e tangíveis e não-tangíveis, testemunhos da cultura humana e indispensáveis na conformação da identidade cultural de um determinado povo. A internacionalização dessa preocupação com a salvaguarda dos bens patrimoniais ocasionou em 1931 a criação da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual que tinha como objetivo a potencialização das relações culturais entre os países. Organizou-se neste mesmo ano a Conferência Internacional de Atenas que resultou no primeiro documento de cunho internacional (Carta de Atenas) sobre a proteção dos bens de interesse histórico e artístico. Na década de 1940, com a experiência da Segunda Grande Guerra, o surgimento da Organização das Nações Unidas (ONU), e mais enfaticamente com a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), a preocupação com direitos e deveres e a preservação do patrimônio em uma dimensão internacional se torna ponto central. À Unesco coube o papel de articular e regular medidas de tutela e ação internacional bem como de elaborar textos jurídicos e recomendações internacionais (ZANIRATO; RIBEIRO, 2006).

Em 1972 é criada a Convenção do Patrimônio Cultural pela Unesco com o objetivo de incentivar a preservação de bens culturais e naturais de importância significativa para a humanidade. O patrimônio cultural mundial inclui monumentos,

estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico. E o patrimônio natural se constitui de formações físicas, biológicas e geológicas excepcionais, habitats de espécies animais e vegetais ameaçadas e áreas que tenham valor científico, de conservação ou estético excepcional e universal (UNESCO – Patrimônio Cultural no Brasil). Ainda segundo dados da Unesco (World Heritage List) a lista do patrimônio mundial inclui hoje 1031 sítios, sendo 802 culturais, 197 naturais e 32 mistos, em 163 Estados-parte. O Brasil contribui nessa lista com 12 sítios culturais e 7 naturais. (PORTAL BRASIL, 2010).

No Brasil a proteção do patrimônio cultural começa também na década de 1930 com a promulgação do decreto-lei nº. 25 no dia 30 de novembro de 1937, que organizava o Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro, e o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, órgão colegiado de decisão máxima para as questões relativas ao patrimônio brasileiro material e imaterial e que faz parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN – Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural). Em seu 1º artigo, o decreto-lei definia o patrimônio como “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. A partir dessa definição e para efetivar a proteção o instrumento adotado foi o tombamento, um processo técnico, legal e administrativo rigoroso em que os bens são inseridos nos Livros de Tombo Segundo a categoria dos bens. São quatro os Livros do Tombo: Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Livro de Tombo de Belas Artes, Livro de Tombo das Artes Aplicadas e o Livro do Tombo Histórico (BRASIL – Decreto-lei nº. 25).

Mas é com a Constituição Federal de 1988 que o conceito de patrimônio é ampliado incorporando o conceito de referência cultural bem como a definição dos bens passíveis de reconhecimento, principalmente os imateriais. Ela estabelece também as parcerias entre comunidades e poder público no que se refere a promoção e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, como passa a ser designado o patrimônio brasileiro, mantendo a gestão do patrimônio e da documentação relativa aos bens sob responsabilidade da administração pública (IPHAN – Patrimônio Cultural).

O processo de patrimonialização no Brasil seguiu alinhado com o processo francês, que desde a Revolução Francesa teve o foco na conservação dos monumentos históricos em valores fundamentais.

medidas de conservação e justificou o inventário e cotejo das categorias heterogêneas da sucessão. Na França do período revolucionário foi ele (o nacional) quem legitimou os outros tornando-se indissociável, em um conjunto hierarquizado comunica seu poder afetivo. Em seguida o valor cognitivo de caráter educativo também que se subdivide em séries de ramos referentes aos conhecimentos abstratos e múltiplas competências, isso porque os monumentos históricos são portadores de valores de conhecimento específicos e gerais para todas as categorias sociais se tornando testemunhas da história. Deste modo “eles funcionam como introdução a uma pedagogia geral do civismo: os cidadãos são dotados de uma memória histórica que terá o papel efetivo de memória viva, uma vez que mobilizará o sentimento de orgulho e superioridades nacionais” (CHOAY, 2006, p. 117). Depois vem o valor econômico que empresta seu modelo à indústria e, principalmente, fomentará a importância turística dos monumentos históricos, se tornando no século XX objeto de uma política específica.

Para algumas linhas de pensamento, a construção de nossa memória surge com a formação do Estado Nacional no século XIX, quando da independência política de Portugal e sob proteção do imperador D. Pedro I a *intelligentsia* nacional assume a tarefa de construir a história do país. A ideia é de que através da História torna-se possível construir um corpo de representações simbólicas para definir o perfil da Nação brasileira e delinear uma identidade nacional. A partir disso, importantes instituições culturais, preocupadas com o desenvolvimento historiográfico nacional, surgem no País respaldadas por um governo monárquico que buscava legitimação após a declaração de independência e uma série de movimentos separatistas e rebeliões que ameaçavam a unidade territorial. Previsto na primeira Constituição brasileira (1824), o IHGB surge com duas diretrizes principais centradas na coleta de documentos relevantes para a história do Brasil e o ensino público de história. O objetivo é a construção de um Estado Imperial forte e centralizado.

Para outras a preocupação com a salvaguarda dos vestígios do passado da Nação e a proteção dos monumentos e objetos de valor histórico e artístico surge no Brasil na década de 1920, quando os intelectuais modernistas a partir de suas concepções sobre história arte, tradição e nação denunciaram o abandono das cidades históricas e a dilapidação dos tesouros da Nação que não se encontravam protegidos nas coleções dos principais museus nacionais que já estavam em funcionamento. O conceito de patrimônio embasado nessas concepções modernistas se tornaria hegemônico no Brasil

serviço de proteção de obras de arte e de história, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1936 (FONSECA, 2009).

No caso do Brasil onde a tradição ainda estava por se construir a adesão aos novos padrões artísticos necessariamente levaria a descaracterização daquilo que eles teriam, o caráter nacional, perdendo por conseguinte seu valor universal enquanto arte. Da dialética entre o particular e o universal na criação artística elaborada pelos modernistas no campo estrito da arte, emerge o aspecto de sua missão social, a construção de uma tradição brasileira autêntica. Esse movimento em direção à tradição feito na literatura e na artes plásticas ganharia, mesmo que de forma invertida, correspondência na arquitetura, em que o estilo neocolonial representou a primeira reação aos estilos históricos europeus incorporados pelo ecletismo. Inspirados em nossas raízes coloniais, os arquitetos preocupados em integrar modernidade e tradição buscam produzir uma arquitetura que termina por se converter em cópia evocando o passado. A partir das demandas do meio intelectual seguiu-se uma série de respostas do poder público no que se refere a preocupação com o patrimônio nacional. Do nível estadual ao federal inspetorias e órgãos são criados visando a criação de acervos de monumentos históricos e artísticos, mas a entrada do Estado nesse processo só se efetiva em 1936 (FONSECA, 2009).

O tombamento surge como uma fórmula bastante real entre a defesa do interesse público e o direito à propriedade se tornando a principal forma de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional dando prioridade aos remanescentes da arte colonial brasileira. Os critérios de seleção e valoração dos bens para o tombamento eram genéricos já que o tombamento era um ato discricionário e não vinculado, praticado quase que exclusivamente pelos funcionários do Sphan, tendo o estado material do bem como um elemento determinante para o deferimento ou não do processo de tombamento (CHUVA, 2009; FONSECA, 2009).

Assim, a materialização do bens moveis e, principalmente, dos imóveis faz o retrato do patrimônio nacional aparecer então em tons de “Pedra e Cal”!

A partir da década de 1970 e 1980, no Brasil e no Mundo, a noção de patrimônio cultural se amplia bastante. Neste período temos não só o aumento das ações em âmbito federal mas a entrada dos poderes municipais e estaduais, patrocinando institutos e conselhos de preservação patrimonial. Além destes, a própria sociedade civil, na forma das associações de bairro, buscam na preservação uma forma de valorizar, resgatar

rejeitar a noção de cultura autêntica, a ampliação da noção de patrimônio desloca sua atenção para outro lugar: a vida cotidiana do cidadão comum, o que significa que a própria vida é o objeto a ser preservado. Vale ressaltar que conforme vimos apesar do artigo 216 da Constituição definir de forma clara e ampla o que deve ser protegido e as formas de proteção para além do tombamento, ainda hoje tais formas não se encontram regulamentadas por lei (CHUVA, 2009).

Se antes o movimento de valorização se voltava para os aspectos materiais, passou então aos poucos à contemplar e enfatizar as manifestações intangíveis. Restrito ao excepcional, o patrimônio cada vez mais se aproximou das ações cotidianas em sua rica diversidade. Desde 2003 a preocupação com a caracterização, legitimação, valorização e preservação do patrimônio cultural imaterial é objeto de interesse de instituições e políticas públicas. A UNESCO através da “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial” (2003) dedica-se exclusivamente à problemática da imaterialidade do patrimônio cultural. E mais, só tem sentido se significa uma prática regular, daí a dificuldade de definição do registro de um bem imaterial. Uma vez registrado esse bem é inserido em um inventário de bens prestimosos, ou seja, reconhecidos como extremamente importante para os agentes envolvidos em disputas simbólicas (OLIVEN, 2009).

#### 4.1 MEMÓRIA, PATRIMÔNIO, IDENTIDADE: A COLEÇÃO COMO CATEGORIA DE PENSAMENTO<sup>34</sup>

A obsessão contemporânea pela preservação cultural dos objetos, dos costumes, das práticas, testemunhos, e toda sorte de registros e vestígios deixa explícito que, para além da nostalgia pelo passado e uma espécie de recusa do tempo presente, por detrás dessa preocupação com a salvaguarda dos patrimônios há o desejo de valorizar as memórias coletivas das sociedades. Os monumentos e as identidades nacionais não parecem mais ser suficientes para produzir ressonância, sentido e garantir os laços entre os indivíduos. Daí que se multiplicam em quantidade enorme objetos, relatos, imagens e todo tipo de testemunho de riqueza da criação cultural, das dinâmicas de significação dos modos de vida e até das inovações técnicas. Nada parece fugir desse processo de estocagem e classificação, onde a conservação ainda se apresenta como uma estratégia

---

<sup>34</sup> Seguimos a nomenclatura de pensar a coleção como categoria de pensamento a partir da elaboração de

segura diante do desaparecimento dos signos culturais da identidade que a experiência moderna e industrial estariam esvaziando de sentido continuamente. Em diversas partes do mundo, a busca das identidades culturais dinamiza e estimula novas práticas e políticas de conservação, diante deste contexto o próprio sentido de conservar que estaria ligado à preservação, salvaguarda se vincula primeiro a restituição, reapropriação, denunciando o perigo iminente de se perder os traços atuais vivos que comprovam que o passado não está morto. Os diversos grupos sociais de um mesmo território sofrem com o esfacelamento dos referenciais culturais ou a incapacidade de produzir ressonância entre os indivíduos do grupo, daí a tática consensual de reprodução ativa de imagens da cultura. Deste modo, os signos culturais podem ser fabricados, estocados e exibidos transformando-se em meios de animação sociocultural. A necessidade hoje de cultura se traduz por uma objetualização como um todo, em que a própria vida social e afetiva parecem ser cada vez mais o objeto de conservação. Prova disso são as exposições sobre os modos de vida, práticas de troca e tudo o mais que constitui a vida social cotidiana, transitando entre o objeto e a representação (JEUDY, 1990).

Assim, novas percepções sobre a noção de patrimônio e novas formas de patrimonialização oferecem possibilidades outras de entendimento da vida social e cultural. A categoria patrimônio, na visão moderna, emerge com delimitações precisas, individualizadas segundo as divisões estabelecidas pelas próprias categorias modernas, como cultura, economia, política, etc., no entanto, sabemos que estas são construções históricas, produtos de transformações contínuas (JEUDY, 1990). E no momento histórico que vivenciamos uma cultura de forte teor narcísico (LASCH, 1979), em que domina soberana a ideologia do “eu”, do subjetivo, da alteridade, da identidade e seus reflexos, uma forma de patrimonialização ganha cada vez mais relevo, o colecionismo.

As coleções são tão antigas quanto o homem, pelo menos pode se dizer entre aqueles que conseguiram em alguma medida superar as necessidades mais orgânicas e instintivas que a natureza impõe, e pôde a partir da coleta, selecionar e conservar os objetos para algum fim além do uso para o qual o foi criado, concebido. Registros de prática colecionista são detectados desde a pré-história (protocolecionismo) demonstrando que se trata de uma prática milenar e não somente privilégio do homem moderno. Independente da raça, do estágio econômico, político, religioso e cultural observa-se em qualquer sociedade ou grupamento humano o homem tem necessidade de

acumular as coisas, sejam objetos, documentos, formando coleções (WERNECK, 2011).

Mas torna-se válido aqui duas observações, no que concerne a natureza da coleção e a sua utilidade. Nem sempre uma coleção é feita de objetos, tem fisicalidade, existem coleções imateriais conforme o conceito moderno de antropologia cultural. A outra observação é que em geral em coleções materiais, o homem coleciona os objetos para salvaguardar, do tempo, do uso, do desgaste, do desaparecimento, do esquecimento, contudo como demonstra Mauss (1988) e Malinovski (1976) há objetos que tem como utilidade fim serem completamente destruídos, desperdiçados ou trocados em rituais específicos como o Kula e o Potlach. Essas coleções atendem a práticas sociais e demandas simbólicas que preveem um tratamento diferente das coleções em seu sentido mais tradicional, mais comum que é a conservação para a contemplação. Mas seja para conservar ou mesmo para destruir o que se evidencia é a propensão do homem para desenvolver coleções e utiliza-las em suas relações pessoais e sociais.

Diante dessas possibilidades iniciais, de natureza e utilidade, pontuamos aqui o fato de que nossos esforços se dirigem às formas mais tradicionais de colecionismo, em que nos interessa observar e examinar o caráter e a função dos objetos que a compõem e o papel memorial e identitário que eles permitem.

De antemão é fundamental acentuar o caráter extraordinário que todas as peças de coleção possuem, pois que deslocadas das funções para que socialmente foram inicialmente designadas, tais peças passam a ser rodeadas de cuidados onde a finalidade única parece ser a contemplação do olhar. O valor precioso das peças de coleção advém de um lado, de sua saída do circuito ordinário da vida cotidiana e seu ingresso em um espaço sagrado, simbólico, e de outro, na existência de um mercado próprio. Aparte as diferenças entre as coleções públicas e privadas um elemento comum as circunscreve: a coleção é qualquer conjunto de objetos mantidos fora do circuito das atividades econômicas de forma temporária ou definitiva para, sujeitos à proteção especial em lugar adequado, serem expostos ao olhar do outro, do público, dos deuses (POMIAN, 1984).

Uma definição didática e descritiva como esta evidencia um caráter paradoxal, pois se apoia no fato de que esses objetos têm um valor troca sem ter um valor de uso, já que tiveram esse valor abstraído, em suma, são adquiridos para não serem usados,

que foram criados. Como foi abordado no capítulo anterior a diferença fundamental entre uma coisa e um objeto consiste na função para o qual a sociedade o designa, a coisa pode-se dizer de forma simples não sofreu intervenção humana ao passo que o objeto manifesta no seu uso esta intervenção, mesmo que não tenha ocorrido qualquer modificação de sua natureza morfológica e/ou material. O que se distingue aqui é a funcionalidade para o qual a coisa é concebida a fazendo passar à categoria de objeto. Essa paradoxo impele o pensamento à uma reflexão sobre o estabelecimento do valor de troca de um objeto que não tem valor de uso. Conforme definiu Marx (1982), no sistema capital os objetos possuem tanto o valor de uso quanto o de troca, sendo este último o de interesse primeiro pois que através dele se realiza a mais-valia. Então, o valor de troca também se ausentaria já que aqueles objetos não possuem ou perderam seu valor de uso. Para Pomian (1984), o valor de troca advém de motivações diversas, em sua maioria partindo de uma psicologia primária que atribui ao homem um certo instinto de propriedade e a capacidade de acumular, mas também pode advir de um prazer estético, cognitivo, histórico ou científico. Seja qual for a motivação, em todas elas o valor de troca emerge pela posse do objeto que pelo seu valor precioso confere prestígio àquele que o possui, um tipo de status social cristalizado, materializado. De início fica evidente que a coleção é em si sempre uma ponte para o coletivo, para o social, pois por mais que uma coleção só tenha valor para seu dono, ainda assim em sua concepção o que substá nela é a ideia de que ela é portadora de valores caros à uma cultura, à uma sociedade, à um grupo. Daí se configura seu valor de troca, um valor amparado no prestígio que a peça confere.

É impossível se precisar quando se formaram as primeiras coleções, mas seu surgimento necessariamente remonta aos primeiros rituais humanos com objetos que adquiriram um simbolismo específico para um determinado grupo. Essa coleção de objetos rituais foi usada desde o início como manifestação de poder, antes de tudo poder de mediação entre o mundo visível e invisível, o profano e o sagrado, mas também poder que divide primeiro sexualmente, depois socialmente, organizando, hierarquizando e distribuindo as funções na sociedade.

Pomian nos dá indicações disso ao sugerir a importância do ritual da morte e o mobiliário à ela ligado. Segundo ele,

há duas coisas a sublinhar. Em primeiro lugar, o facto de se tomarem toda uma série de medidas para proteger as tumbas contra a nilhaçem

isto é, contra uma re-utilização terrena do que está destinado a ficar para sempre com os mortos no além [...]. Em segundo lugar, o facto de os objectos serem colocados nas tumbas para serem olhados por aqueles que habitam no além (1984, p. 56).

Ainda em acordo com o autor, as oferendas aos deuses são outro exemplo de colecionamento, já que tais oferendas, como todo objeto de coleção, são retiradas do circuito das atividades utilitárias adentrando um espaço simbólico consagrado ao olhar de contemplação. As oferendas feitas aos deuses e por eles recebidas através dos rituais tornam-se sacras, sagradas, participando da majestade do deus, daí a necessidade de mante-las abrigadas nos templos onde deveriam ficar por todo sempre. Jean-Pierre Vernant (1996) exemplifica isso ao falar da estrutura social do mais antigo mundo grego, a Grécia Micênica, atentando para o fato de que uma coleção de presentes em rituais eram usados como símbolos de distinção e instrumentos de poder<sup>35</sup>. A cultura clássica grega, Helênica, de que fala a idade histórica, e que nós conhecemos através de livros, registros, utensílios e mesmo obras de arte, ainda sentia uma forte influencia e se aproximava mais do Oriente próximo que do Mediterrâneo Ocidental, como experimentaria alguns séculos depois. A estrutura de poder econômica, administrativa, militar, política e religiosa se concentrava na figura de um rei divino, o *anax*, que lançando mão de suas prerrogativas religiosas faz da sua coleção de objetos de rito, como mandalas, tecidos bordados, joias, tapetes, esculturas, peças de ourivesaria, armas trabalhadas, discurso de legitimação do poder em uma cultura palaciana. Essa cultura se apoiava também nessa coleção de objetos como discursos estéticos ritualísticos com intuito de garantir a unidade e a estabilidade social. Com a invasão bárbara empreendida pelos dóricos, no período geométrico entre 900 e 750 a. C., a estrutura de poder se modifica, o *anax*, que concentrava o poder nas mãos de um indivíduo agora é substituído pela figura do *Basileus*, uma categoria de Grandes dividindo o poder e as funções sociais. Deste mito surgem as duas entidades divinas, opostas e complementares, o poder de conflito (*Eris*) e poder de união (*Philia*), e aqueles símbolos de poder, aquela coleção de objetos ritualísticos, desde já saem da obscuridade

---

<sup>35</sup> Segundo Vernant, “O solar micênico, tendo no centro o *mégaron* e a sala do trono, é uma fortaleza cercada de muros, um abrigo de chefes que domina e fiscaliza a região plana que se estende a seus pés [...]. Construída para sustentar um bloqueio, essa cidadela abriga, ao lado da morada principesca e de suas dependências, as casas dos familiares do rei, chefes militares e dignatários do palácio. Seu papel militar parece sobretudo defensivo: preserva o tesouro real em que se acumulam, ao lado das reservas, normalmente controladas, postas em estoque, repartidas pelo palácio no quadro da economia do país, bens preciosos de um tipo diferente [...] Símbolos de poder instrumentos de prestígio nessas exprime-

e invisibilidade dos palácios para os templos que tem uma característica especial, são templos de adoração pública.

Além dos dois já aqui apresentados, Pomian (1984) fala também dos presentes e despojos como coleções pois, como os anteriores também saiam do circuito das atividades econômicas e se abrigavam em espaços apropriados, no caso destes além dos templos nas residências dos detentores do poder. Em sua visão, os despojos estão na origem das coleções particulares em Roma, quando na volta das campanhas vitoriosas, gerais e por cônsules, que eram os grandes colecionadores romanos, expunham em suas casas ou nos templos com ostentação os objetos pilhados nas batalhas. No comportamento deles duas características fundamentais: o claro desdém pela utilidade dos objetos e a disputa contínua pela acumulação de tais objetos colocando em jogo não somente o tamanho de suas fortunas, mas a própria dignidade e o prestígio.

Há ainda as relíquias e os objetos sagrados que desde a antiguidade são colecionados pela crença de que estes tiveram contato com um deus, um herói ou que são eles mesmos um vestígio de um acontecimento mítico passado ou longínquo. Essa associação e culto de relíquias e objetos sagrados foi levado ao apogeu pelo cristianismo com o culto dos santos. A crença era que a relíquia por mais ínfima que fosse conservava em si toda a graça divina nela impregnada, daí que ela era usada não somente para santificar espaços como também interromper a propagação de doenças, cura de enfermos, proteção de cidades e até reinos. Aqui também os objetos fogem ao uso comum para assumir um caráter simbólico. Processo esse que também ocorre com os tesouros dos príncipes, que para além do entesouramento discernia a acumulação dos objetos preciosos entre aquelas que serviriam como uma “poupança” em épocas de dificuldade financeira e “joias” feitas para serem contempladas (POMIAN, 1984).

Por toda a antiguidade e a Idade Média o colecionismo se apresenta como uma forma de manifestar objetivamente os valores culturais, contudo, a partir da Renascença há uma modificação neste processo com a entrada em cena dos mecenas. O mecenato foi não somente fundamental para o desenvolvimento das artes, ao contribuir para o início da liberação estética, mas também para o desenvolvimento da prática colecionista, posto que a burguesia que havia enriquecido com o desenvolvimento comercial usou o mecenato e o colecionismo como formas de buscar prestígio na sociedade e alcançar um *status* de nobreza (SCHENKER, 2011).

A paixão pelo colecionismo despertada na Renascença foi ela mesmo produto de uma nova mentalidade de consumo; representava não apenas a objetivação dos valores culturais, mas também a racionalização da possessividade num mundo de bens que se expandia (SIEGEL; MATTICK, 2010, p. 31).

Neste novo contexto, a partir do século XVII e XVIII, coleções particulares serão cada vez mais valorizadas por especialistas e amantes de arte em geral diante de um público crescente. Então, do ponto de vista categórico, as peças de coleção, enquanto um conjunto de objetos que são na proposta que assumimos, só se tornam de fato uma coleção quando em interação específica com os outros objetos, em um determinado contexto e tendo um certo número de pessoas legitimando seu papel simbólico. No entanto, é fundamental que se diga também que as coleções que estão na origem e desenvolvimento da prática colecionista diferem das contemporâneas.

Com a chegada do homem à modernidade no século XIX, o contato entre culturas bastante diversas, a industrialização da cultura – com a serialização das mercadorias e a ação efetiva da publicidade –, a ascensão principalmente da subjetividade e identidade individual, o colecionismo começa a ganhar novos contornos.

o colecionamento está no coração mesmo dos processos de formação de uma subjetividade moderna no ocidente [...]. O colecionamento, nesta perspectiva ganha o status de uma metáfora privilegiada para descrever as relações do ocidente com [...] sua própria subjetividade, para pensar as formas de representação do outro (GONÇALVES, 2007, p. 49).

Para isso é determinante que os objetos da coleção se desliguem de suas funções primitivas, pois oposta à utilidade, podem se situar sob a categoria singular da completude, que é uma tentativa, um estratagema para superar o caráter irracional de sua existência por meio da integração em um sistema histórico novo que a coleção representa, e neste sistema cada uma das coisas se torna um oráculo da época. O encantamento do colecionador consiste em inserir coisas particulares em um círculo mágico para imobilizá-la, assim, o que se lembra, o que se pensa torna-se seu, de sua posse. Neste sentido, as coisas vão ao encontro do colecionador. É ele quem as persegue, as encontra, as altera a condição a cada nova peça adicionada à sua coleção, demonstrando o fluxo contínuo das coisas e de si mesmo. O colecionador torna então, através da coleção, suas questões reais, presentes, representando-as no espaço, de modo que as coisas representadas só admitem construções mediadoras de pequenos contextos

denunciando o movimento de entrada na vida do colecionador e não o reverso. Sendo uma pessoa com instinto tátil, pois possuir e ter se relacionam com o caráter tátil, para o colecionador o mundo está presente em cada um dos objetos e na organização deles segundo o arranjo singular do ordenamento e esquematização comum das coisas. Tocado pela confusão em que as coisas se apresentam no mundo, o colecionador luta contra a dispersão por meio da ordem. Uma ordem do mundo sob vários aspectos, objetivos, subjetivos, temporais, pois basta lembrar a relevância dada não somente ao objeto, mas ao passado dele, sua gênese, sua história, proprietários anteriores, preço, valor. Reunindo a partir das afinidades e através delas, informa a respeito das coisas e das sucessões no tempo. Mas apesar de tudo isso, de ser uma instância de mediação entre o caos a desordem e a ordem, é importante ressaltar que a coleção não se completa nunca, e a simples observação da falta de uma única peça evidencia seu caráter fragmentário (BENJAMIN, 2009). Isto porque, “toda coleção é *Kitsch*. É inevitável. *Kitsch* é tudo aquilo que é supérfluo. *Kitsch* é a necessidade desesperada de morrer *gemütlich* [...]. O que é que as pessoas colecionam? Vou lhe dizer uma frase importante: *coleccionar é preencher o vazio*” (BLOM, 2003, p. 263-264, grifo do autor).

A prática colecionista propicia aos indivíduos descentrados uma maneira de representar, classificar, organizar o caos de suas realidades a partir de marcos de ressonância por eles criados visando a comunicação com o social. Nesse sentido, é importante reforçar que as coleções guardam relação com a memória e o patrimônio cultural, pois toda coleção é uma linguagem e, como tal, propicia o diálogo do passado com o presente, do distante com o próximo, do invisível com o visível, dos mortos com os vivos. E o faz de forma natural e espontânea possível, dada a necessidade de comunicabilidade entre as gerações seguintes possibilitando a transmissão aos jovens o saber dos mais velhos, ou de outro modo “todo um conjunto de enunciados que falam daquilo que os jovens nunca viram e que talvez jamais verão” (POMIAN, 1984, p. 68). Logo, coleção é memória; ou seja, não só uma forma prática de recordação prática, mas também uma manifestação profana da proximidade (BENJAMIN, 2009).

Além disso, as coleções estão na origem do processo de formação dos patrimônios, já que elas se apresentam com efeito explícito de demarcar o domínio subjetivo em oposição ao outro. Em seu sentido moderno a coleção pode ser interpretada como um colecionamento de objetos móveis e imóveis, apropriados e expostos por determinados grupos sociais, sendo resultado precisamente dessa atividade

maneira configura um discurso singular é possível com segurança refletirmos sobre a patrimonialização de pessoas, de coleções, bem como de artistas e suas obras, como uma tentativa de representar uma totalidade discursiva que se relaciona com dois conceitos fundadores do patrimônio: nação e humanidade. Nesta direção é possível preservar um patrimônio que é da humanidade como um todo, ao mesmo tempo, que ele estaria se realizando de forma particular. Por exemplo, a singularidade de Rennó e sua inserção no campo artístico, se assemelharia às peças raras e únicas de um museu, quebrando a monotonia de um discurso que pretende envolver todos os objetos, gritando seus discursos solitários conforme nos lembra Abreu (2009).

Uma perspectiva ainda sobre a coleção parece necessária evocar para analisar o contexto atual, pois de acordo com Pomian (1984) ou os objetos estão no circuito econômico ou estão abrigados dele, porém observa-se de forma recente a emergência e proliferação de um tipo especial de coleção composta de objetos que não tem uso mais e não se encontram abrigados do circuito econômico. Nota-se com certo vigor variadas coleções de objetos descartados, do lixo, resíduos, refugos, nos mostram o espectro que esta categoria assume hoje. Objetos que por algum motivo são vistos como sem utilidade e que também se encontravam fora de um abrigo especial e simbólico conseguem retornar à sociedade, mesmo não tendo valor de uso, nem de troca.

Conforme Ribeiro (2011) observa o colecionador é que institui o caráter de excepcionalidade, e o valor simbólico se estende por categorizações ou semelhanças, daí então que os objetos podem ser categorizados sem uma funcionalidade aparente. A função perdida ou manifestamente preterida não é requisito então, pois o objeto pode adquirir uma qualidade outra ao ser ressignificado, ou seja o estatuto de inutilidade não é uma premissa para que um objeto opere de forma simbólica e/ou se torne de coleção. A questão fundamental é o olhar do colecionador sobre o objeto e a maneira com que o utiliza para narrar e o que quer lembrar já que toda coleção presentifica a memória de um indivíduo ou grupo na luta contra dispersão e o esquecimento. Segundo a pesquisadora, muitas vezes são conferidos componentes afetivos à coleção imprimindo aos objetos um significado intrínseco tornando-os materialmente carregados de memórias e histórias.

As coleções de objetos descartados são um claro indicador de novos processos de formação de subjetividade em que o inútil é um valor que permeia representações sociais, tal qual Rennó nos sugere em suas obras. Benjamin (2009) alerta para o fato de

sociedade. Tudo isso é muito elucidador ao refletir sobre a sociedade atual que descarta, esquece com tamanha velocidade. O descarte, o esquecimento, a morte, são perigos iminentes do qual o colecionador luta como um dique diante de uma maré de recordações que chega até ele (BENJAMIN, 2000).

#### 4.2 COLEÇÃO, INVENTÁRIO, LISTA E ARQUIVO, DIMENSÕES DE UM *LEG*

Muito mais que designar formas de organização, indexação e identificação, cada um desses termos, coleção, inventário, listas, arquivos são na realidade dimensões culturais da linguagem humana. Cada um a sua maneira propicia uma possibilidade de expressão, de comunicação, com a realidade, com o tempo, com a sociedade e com a memória em especial, pois que seus referenciais estão ancorados na cultura, na temporalidade e nas necessidades humanas. Não podemos esquecer que

a dimensão profunda de nossa identidade cultural inclui densas camadas de memória cultural, fatores dominantes ou recessivos de nosso código genético, prontos a eclodir de seu estado de latência, em expressões e cruzamentos que nem sempre chegamos a perceber ou controlar (MARSHALL, 2005, p. 22).

Portanto, o exame de cada uma destas categorias pode contribuir no entendimento da própria cultura.

Nos fundamentos culturais de boa parte da humanidade é possível identificar os traços da relação entre coleção e linguagem, já que há um vínculo originário entre os atos de coletar e falar.

Em sua dimensão etimológica colecionar comunga no protoindo-europeu o universo de sentido de falar bem como os traços genéticos e efeitos civilizatórios. Isso porque coletar e comunicar guardam um nexos semântico civilizatório que remete às experiências reveladoras de práticas sociais fixadas nelas em seus sentidos originais. Do latim *collectio*, colecionar tem a raiz de *leg* em seu núcleo semântico, raiz essa de grande importância nos falares indo-europeus. Mesmo antes no protoindo-europeus a raiz aparece como uma das poucas conhecidas com sentido ordenador há pelo menos 4 mil anos atrás. Segundo a filologia, no grego clássico, a raiz em seu grau “o” resultando no morfema *log*, e em seu grau avizinjado “e” aparece repleta de derivados como *logeín* e *legeín*. Desta família linguística aparece então o núcleo semântico e significativo do colecionismo que relaciona ordenar, no sentido de reunir (*logos*) e

discursar (*legein*). Falar tem seu sentido derivado de coletar, de modo que o discurso aparece feito pela razão, é sua morada. Uma complementariedade semântica se estabelece da prática de ordenar, colecionar, narrar, e donde se pode observar o traço semiológico originário. Neste sentido a própria língua é coleção, coleção de sinais sonoros, gestos, letras, palavras, expressões, períodos, sentenças, fórmulas, números, símbolos, memórias, etc., com reverberação cultural presentes em muitas línguas. Ao se pronunciar palavras colecionistas em que o léxico sobrevive reverbera-se um acervo quadrimilenar de sons e sentidos, uma coleção de sinais sonoros e símbolos de uma mesma linhagem até hoje de grande comunicabilidade (MARSHALL, 2005).

Em sua dimensão ordenadora, colecionar aparece como fundamento cultural profundamente enraizado, com consequências amplas para a trajetória social e cultural humana. Da simples coleta à coleção, nossos antepassados logo aprenderam a distinguir e selecionar um vasto universo de recursos naturais essenciais a sobrevivência no mundo. Paralelo a isso, geração após geração, o homem desenvolveu a capacidade organizar e emitir sons e sinais na forma de discurso. Da capacidade de coletar e falar torna-se possível as condições fundamentais para a vida comunitária que é a sustentabilidade e a comunicação. Em um mundo culturalizado ambas as atividades se desenvolvem para atender as complexidades sociais e culturais que emergiam. Um complexo tecido classificatório passa cada vez mais a ordenar o espaço lastreado por saberes colecionistas como a escrita, o arquivo, não só usados na planificação dos Estados mas também na anotação e registro da vida cotidiana. Ao assumir diferentes formas em cada momento, com seu complexo sistema de funções e fins, e implicações cognitivas e culturais que acrescentaram à humanidade em seu desenvolvimento cultural, o colecionismo foi ganhando relevância trans-histórica. No primeiro estágio civilizatório colecionista o homem caçador-coletor mediado pelo conhecimento age amparado por sua capacidade sensorial e grande senso de espaço, com alguma argúcia taxonômica, e motivado pela intensa relação entre desejo e necessidade. Nesse momento as práticas colecionistas humanas se assemelham ao de certas espécies de animais de tal forma que, desses últimos talvez possamos falar em protocolecionismo, ao mesmo tempo em que também seja possível dizer tal prática é uma circunstância instintiva própria dos animais. Após milhares anos, em que a partir da coleta e da comunicação se desenvolveram revoluções culturais que constituem a identidade cultural humana, a humanidade chega ao segundo estágio civilizatório colecionista que

A vida urbana é em si mesma uma forma de experiência individual e coletiva muito mais complexa, já que a cidade exige mais cognição, interação e integração, transformando as ações dos indivíduos em uma função social, pois que em ambiente urbano a divisão social do trabalho atinge tamanha especificidade exigindo especialização no desenvolvimento das tarefas mais ordinárias do cotidiano e impondo uma interdependência que também se torna exigência. Neste contexto, a coleção reforça sua força evocativa diante da multiplicidade de discursos operando e circulando na cidade.

Os propósitos e motivações das coleções vão se modificando com o tempo, segundo os interesses de cada época, mas o certo é que toda a coleção sempre tem como intenção comunicar alguma coisa a um observador, visível ou invisível, a que a mensagem se destina. A natureza da coleção depende da relação entre a mensagem a ser comunicada e o tipo de item colecionado, assim, por exemplo, coleções que comunicam poder são em geral compostas por raridades ou objetos de valor mercadológico alto.

Um exemplo disso é a obra *Menos-valia [troca-troca]* (2005-2007) em que Rennó transforma artigos fotográficos como filmes, álbuns, fotografias, negativos adquiridos em um mercado de pulgas, na Praça XV, no Rio de Janeiro, para atentar ao nosso próprio esquecimento contido nos álbuns e objetos guardados no fundo de nossos armários.

O objeto é a linguagem que materializa o invisível que “permite aos indivíduos comunicarem reciprocamente os seus fantasmas, e transformar assim num fato social a íntima convicção de ter tido um contato com algo que jamais se encontra no campo do visível” (POMIAN, 1984, p. 68). Isto porque não é possível atribuir a uma entidade qualquer função representante de qualquer outra coisa que sempre foi e permanece invisível, a linguagem é materialidade. Não há representação sem materialidade, conforme Pierce (1974) nos adverte em sua formulação da noção de signo como um elemento de representação<sup>36</sup>.

Os fenômenos para serem percebidos necessitam se materializar de alguma maneira, pois que caso contrário não há como produzir resistência a nós e à nossa consciência. Assim, no caso de coleções de objetos são eles (os objetos) o índice, o

---

<sup>36</sup> Signo é qualquer coisa que sugere a presença de um fato, condição ou qualidade, a partir de um lógica entre o signo, o objeto e o interpretante, em operações de semelhança, contiguidade e contiguidade instituída. Mas para que isso ocorra é essencial que, sendo o signo qualquer coisa que está no lugar de outra, um fenômeno qualquer (primeiridade) ganhe a consciência se materializando pelo seu poder sensível de afecção (secundidade) para em seguida funcionar simbolicamente para um determinado

indicativo que tornam o invisível palpável, por conseguinte, a coleção tem uma marca de criação, de autoria, um traço estilístico da mediação e da representação de alguém!

Muito ligado ao vocabulário jurídico, o inventário faz referência a um tipo de levantamento em geral de bens de uma pessoa, empresa ou instituição, mas precisamente, segundo o dicionário Aurélio (2016), a palavra significa relação de bens, móveis e imóveis, de alguém, descrição dos bens ativos e passivos de uma empresa ou sociedade comercial mas também descrição minuciosa, e ainda menção ou enumeração de coisas. A origem da palavra é latina, *inventarium*, que era um termo Romano usado para designar um importante documento onde se registrava os produtos dos armazéns, daí sua ligação com o mundo jurídico. O inventário tinha uma relevância muito grande pois era fundamental para o controle dos bens, e tinha como método a contagem dos bens classificados conforme sua natureza, na medida de que a palavra conta designa o agrupamento de itens de uma mesma espécie (ZANLUCA; ZANLUCA, [2016]).

A necessidade de contabilizar os bens e organizar sua sucessão denuncia a preocupação já do homem antigo com a questão da propriedade e do patrimônio, assim as primeiras escritas contábeis datam do período final da Era da Pedra Polida. As primeiras civilizações da Mesopotâmia, (sumérios, assírios, babilônicos) aproveitaram a argila das margens para fazer seus registros contábeis em tábulas retangulares ou ovais entre 2,5 e 4,5cm, combinando o sistema figurativo e o numérico. Com a evolução das sociedades, a divisão das funções sociais, a necessidade de controle e registro da produção, o sistema contábil foi evoluindo e os registros se tornaram diários, sintetizados em papiros ou tábuas, ao fim de períodos determinados, lembrando hoje o diário, o balancete mensal e o balanço anual. Foram os egípcios que legaram um rico acervo de inventários que datam de 6.000 anos antes de Cristo. A preocupação administrativa e financeira com tais inventários era tamanha cabendo sua fiscalização ao Fisco Real e sua elaboração por funcionários especializados, os escriturários. Todavia, seu espectro de influencia não se limitava ao campo econômico, mas se estendia também à esfera cultural, com a o inventário dos bois, divindade adorada pelos egípcios, marcando o início do calendário. (ZANLUCA; ZANLUCA, [2016]).

Pouco a pouco o âmbito particular também se torna objeto de inventário. Os bens de um indivíduo passam a ser inventariados a fim de inumar os corpos de seus proprietários como mobiliário funerário, esta ligação com a morte resiste ainda hoje não sendo possível o inventário ser feito em vida. De acordo com a legislação atual em seu

deve ser aberto dentro de 60 (sessenta) dias a contar da abertura da sucessão, ultimando-se nos 12 (doze) meses subsequentes, podendo o juiz prorrogar tais prazos, de ofício ou a requerimento de parte” (BRASIL, 2007). A lei não só legitima a sucessão dos bens mas também identifica os herdeiros nesta sucessão, que podem procurar um tabelionato para dar entrada no processo, caso haja testamento ou qualquer discordância quanto ao herdeiros o inventário só é possível por via judicial. Segundo o artigo 982, “havendo testamento ou interessado incapaz, proceder-se-á ao inventário judicial; se todos forem capazes e concordes, poderá fazer-se o inventário e a partilha por escritura pública.” (BRASIL, 2007).

Pomian (1984) argumenta que as formas mais antigas de colecionamento consistia em um primeiro momento em inventários de objetos mortuários, tesouros principescos, espólios de guerra, acervos de templos, relíquias, oferendas, que depois serviram para uso variado de profano ao religioso, e em grande parte, cerimonial, assumindo valor simbólico.

De acordo com Leandro Pimentel Abreu (2014), no domínio da arte o inventário tem em geral conotação pejorativa, pelo gesto burocrático que ele representa na ação de escolher, numerar e classificar. Nessa concepção o inventário não permitiria o procedimento que poderia definir alguma coisa como arte. No entanto, o inventário como termo associado à obra de arte encontra sentido na origem da palavra também. Inventário tem a mesma origem da palavra inventar, que significa descobrir algo com engenhosidade e meditação, usada comumente para se referir a inovações tecnológicas e científicas mas também à uma imagem mental que se distingue da realidade. Ambas derivam do latim *inventum*, infinitivo de *invenire*, que significa achar, encontrar, adquirir. É claro que o artista não inventa sua obra, o sentido aqui aparece ligado a uma composição na busca de uma solução para algum problema; a invenção consiste na produção de uma imagem que antes não existia, mas que emerge no momento em que ocorre um problema e recorre-se a um repertório de imagens já existentes na busca de uma solução. Invenção assume o significado de criação e que ainda em acordo com o autor, “a sobrevivência desses termos na arte moderna indica uma continuidade na analogia entre o trabalho do artista e o de Deus, ambos resultando em algo original” (ABREU, 2014, p. 28).

Com Le Goff (1996) fica a proposição de que o processo de memorização pelo inventario, pela lista hierarquizada não se configura somente como uma atividade nova

de organização do conhecimento, do saber, mas um aspecto da organização de um poder novo.

A essa altura, as categorias acima examinadas deixam claro que se trata de linguagem, de um recurso e de uma estratégia que o homem utiliza para marcar sua propriedade sobre as coisas. O fato próprio de se nomear, enumerar, colecionar, inventariar expressa um desejo íntimo de propriedade, de possuir e manter as coisas sob seu domínio, um espécie de instinto primitivo que acompanha o homem em sua luta pela sobrevivência material e espiritual. No entanto, com esses termos estamos diante de uma certa dimensão, da dimensão do que se pode dizer, daquilo que é dizível para o homem em sua mente e para sua memória.

Frente ao que é imenso, desconhecido, ou o que talvez nunca se saberá o suficiente, o homem desenvolveu um tipo de linguagem que são as listas. Elas possibilitam dimensionar o indizível, propicia um *tópos da indizibilidade*, enumerando tudo aquilo que compõe um mesmo fenômeno (ECO, 2010). As listas são narrativas que se estendem para além daquilo que pode ser dito. É justamente este estado de transbordamento que se estende ao leitor. Aquele quem escreve a lista conta com a imaginação de quem a lê. O que torna efetivo o intercâmbio de conhecimento e a fixidez na memória é o fato de que a narrativa o tanto mais aberta conta com a experiência do ouvinte, aproximando os dois. A experiência ganha outros contornos se tornando mais viva e visceral para aquele que ouvindo imagina os fatos, ele se insere no ambiente da narrativa.

Diante do indizível o homem busca através das listas exprimir seu êxtase diante de um número de coisas que excedem as possibilidades da mente humana. O temor de não se conseguir dizer tudo diante de uma infinidade de coisas levou ao homem à criar coleções obsessivas das coisas. De nomes a objetos passando até por lugares muitas vezes o que resta ao escritor é usar o termo “eticétera” para dar ideia da grandeza do qual está diante. Esta palavra vem da expressão latina *et cetera* (ou *et cætera*, ou ainda *et coetera*), formada pela conjunção de *et* (“e” em nossa língua atual), mais *cetera* (plural neutro de *ceterus*, “o resto”) significando “e o resto (tratando-se de uma relação de itens)”; “e assim por diante”; “e outras coisas da mesma espécie” (MORENO, 2009); ou seja, tudo o mais para além do citado, as outras coisas mais que pela sua incomensurabilidade não pode, ser descrita, ou de outra forma, muitas vezes, são os restos, o restante que um mundo inteiro a ser dito, mas que exaure a capacidade humana

de entendimento. Quase sempre a utilizamos no fim de uma frase para exprimir a continuação lógica em uma enumeração ou série de coisas.

Para Umberto Eco (2010) as listas se dividem duas: as práticas e as poéticas, que atendem por sua vez a necessidades específicas, sendo as primeiras mais comumente usadas para necessidades ordinárias, práticas, e as segundas para as necessidades artísticas.

As lista práticas são aquelas presentes em nosso cotidiano, como a lista do supermercado, o cardápio do restaurante que frequentamos, a lista de convidados da festa dos nossos filhos, etc. Essas listas possuem três características principais: tem função referencial, pois que todas essas listas se referem a objetos do mundo com o objetivo prático de nomear e elencar tais objetos; são listas finitas já que se trata de um elenco de objetos que existem e que são conhecidos, além disso há de se lembrar que com essa lista se pretende abordar todos os objetos a que se refere e mais nenhum; e por fim, esse tipo de lista representa uma forma ao dar unidade a um conjunto de objetos que atendem à uma pressão contextual por mais que sejam desconformes entre si, ou seja, ela nunca é incongruente desde que se identifique os seus critérios de inclusão. Em resumo, já que a lista caracteriza uma série, ela confere ordem, forma a um conjunto que, sem ela, seria desordenado (ECO, 2010).

*A priori*, as listas poéticas podem ser lidas como listas práticas, da mesma maneira que as práticas também podem ser lidas como poéticas, o que diferencia fundamentalmente as duas é a intenção e a finalidade com que são contempladas. A lista poética quando invocada deixa de ser uma simples enumeração, um inventário simples, para se tornar uma evocação encantatória que traz a luz o *tópos da indizibilidade*, sua finalidade se vincula à arte, à um projeto artístico com diversos propósitos, papéis diferenciados a serem ressignificado (ECO, 2010).

Como uma revelação, um lampejo, um elã, uma arte da incompletude, as listas poéticas são representações tempo-espaciais, já que elas se referem não somente ao espaço mas também ao tempo em que os acontecimentos se sucedem. Por isso mesmo se fazem listas poéticas, porque não temos capacidade de enumerar tudo que transborda nossa capacidade de controle e denominação. Essas listas denunciam a rebeldia contra toda ordem lógica pré-construída. Como exemplo de oposição àquelas listas que se referem aos objetos existentes em determinado lugar, as práticas, citamos a própria coleção que, como uma coletânea, é sempre aberta podendo ser enriquecida com novos

características mesmo da cultura, que como afirma Eco (2010), tem em sua origem as listas e nos possibilita compreender o incompreensível, como na obra *Espelho Diário* (2001) em que a artista se depara com a multifacetada de sua própria identidade a partir de uma lista de Rosângelas diariamente retratadas em seus dramas e existências pessoais nas páginas de jornais.

Uma coisa todas essas dimensões de linguagem têm em comum: a relação com a memória. Coleções, inventários, listas se configuram desde tempos remotos como estratégias de resistência ao tempo e ao esquecimento. São eles memórias artificiais desenvolvidas pelo homem e que proporcionaram um salto qualitativo do ponto de vista cultural e social àquelas sociedades em que se desenvolveram e proliferaram. À medida que foram se tornando cada vez mais importantes na administração, na política e na cultura tiveram seus status modificados de registros a verdadeiros documentos, sendo fundamentais para a história político, econômica e social das nações. Enquanto inscrições no tempo e no espaço, de pessoas a acontecimentos, a relevância deles se sentiu tanto no âmbito social quanto individual, sendo sua manutenção e guarda objeto de controle por parte dos administradores e governantes e realizado por indivíduos especializados em espaços criados e desenvolvidos para recebê-los e mantê-los a salvo da erosão material e temporal. Aqui emerge a questão do arquivo, como uma forma adequada, sistemática e técnica de promover a salvaguarda e a manutenção.

A palavra arquivo vem do latim *archivum*, e significa lugar onde se guarda documentos de todo tipo de natureza, guardando assim estreita ligação com a informação. O arquivo surge junto com a escrita na Antiguidade diante da necessidade de produzir e guardar informações essenciais ao desenvolvimento das variadas atividades. A palavra latina deriva dos termos gregos *ta archeia* (registros públicos), *archeion* (prefeitura, governo municipal) e *arché* (governo, comando, mas também começo, origem). Etimologicamente *archivum* é uma derivação do grego *archeion*, composição de *arkhaios* (antigo) + *Epo* (dispor, ter cuidado), sendo seu significado portanto cuidado com as coisas antigas (DERRIDA, 2001).

Derrida pensa o arquivo a partir de *arché*, e os dois princípios nele contidos, um de começo referente à natureza ou à história, princípio físico, histórico ou ontológico, e o outro de comando referente à lei, uma ali onde se exerce a autoridade, a ordem social e outro nesse lugar de onde a ordem é dada, princípio normológico. Daí emana uma ordem sequencial e outra de comando (jússica), que produzirão uma série de clivagens

comando. Ao conservar em si mesmo a memória de *arché* o conceito de arquivo também se conserva ao abrigo desta memória, ou seja, o esquece, deste modo, o vocábulo remete ao *arché* no sentido físico, histórico ou ontológico, mas antes disso remete ao sentido normológico, ao comando, sendo seu único sentido proveniente do grego *archeion*, residência dos arcontes, magistrados superiores que comandavam. Mas esse poder arcôntico, com suas as funções de unificação, identificação, classificação, não é suficiente sendo necessário o exercício do poder de consignação, reunindo os signos, coordenando um *corpus* único em um sistema ou sincronia onde todos os elementos articulam a unidade. Ou seja, o princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de reunião (DERRIDA, 2001).

Com Lissovsky chamamos atenção para as dimensões do arquivo contemporâneo no exercício de seu papel de proteção, segundo o artigo primeiro da Lei 8.159 que diz que é “dever do Estado a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos como instrumento de apoio à administração, à cultura” (2003, p. 48). São elas: historiográfica, republicana, cartorial, cultural e a poética.

A dimensão historiográfica se refere ao papel de proteção que o arquivo cumpre da ação do tempo que corrói a tudo. A ideia de proteger os documentos da ação de corrosão do tempo é em larga medida um projeto moderno de edificação de uma sociedade sem ruínas, como desarruinamento da história e a representação da ressurreição heróica do passado. A dimensão republicana atenta à proteção contra a apropriação privada, já que por direito os arquivos que a sustentam são públicos, se aproximando do interesse público. O deslocamento entre essas esferas de acordo com o autor ajuda a proteger ambas, pública e privada, tendo o interesse público como objetivo-fim. Outra dimensão é a dimensão cartorial que afirma o caráter verídico do arquivo contra as falsificações, fraudes e mentiras. Essa relação do arquivo com a produção da verdade são complexas e se dá em um processo “cartorial” de autenticação, testemunho, registro e autorização, aliás, o arquivo contemporâneo combina esses regimes de produção do verdadeiro. A dimensão cultural reforça o papel dos arquivos em uma cultura moderna onde o perigo do esquecimento é iminente assombrando o homem moderno esquecido por natureza. Contrariando a ideia de que os arquivos lutam contra o esquecimento o autor nos faz refletir sobre a relação com o tempo, a experiência e a história, desaguando em uma dimensão poética. A poética do arquivo deve ser buscada no esquecimento do próprio acontecimento que lhe deu origem,

Essa dimensão interessa aqui especialmente na medida em que a partir das décadas de 1960 e 1970 com o surgimento do efeito arquivo nas artes passa a se problematizar os limites entre o documento e a obra, e o próprio sistema de representação e classificação dos museus, promovendo um confronto da arte com o tempo. Os artistas interessados no presente possibilitaram à história retornar como questão no contemporâneo com seus inventários e coleções, deixando rever a imagem do tempo como presença cindida e plena de multiplicidade. Em sociedades sem tradição arquivista como a nossa os trabalhos em arte vinculados ao testemunho e ao documento proliferaram e ganham destaque a partir da década de 1990 abordando a memória histórica (COSTA, 2014).

Neste contexto observamos a produção de Rennó que se centra na questão da amnésia, nos fazendo refletir sobre o momento histórico a que estamos submetidos e o medo latente do esquecimento, da morte e do desaparecimento, inventariando imagens que servem para marcar a existência em um movimento de resistência. Assim, como propõe Abreu,

Talvez, exerça o mesmo papel de um simples técnico da polícia que vem recolher os indícios de um crime. Mas em vez de querer provar algo, o ‘artista inventariante’, ou o ‘artista inventor’, não visa encontrar um culpado afim de prescrever uma punição. Seu papel é produzir índices de uma existência, apontando para um futuro aberto para outras invenções possíveis (2014, p. 42).

E como veremos no capítulo seguinte ao analisarmos as obras, Rennó produz estes índices em um jogo de velamento feito a partir de vários tipos de intervenções na imagem, quase sempre tornando nossa visão translúcida ou mesmo opaca, nos impelindo à ampliar os sentidos e a memória.

## 5. O UNIVERSO POÉTICO NO ARQUIVO DAS MEMÓRIAS DE ROSÂNGELA RENNÓ

Do ambiente familiar aos dramas do cotidiano nas grandes cidades, passando pelos medos e fantasmas, afetos, amores, prazeres, lembranças e esquecimentos, é todo um universo humano comum que Rosângela Rennó transporta para sua visão de mundo, a partir de imagens poéticas que transcendem a realidade, os registros e as convenções dos modos de ver.

Como já frisado, para além daquilo que os olhos podem ver, Rennó denuncia que há algo mais nas imagens, algo para além da evidência explícita que se apresenta aos nossos olhos, alertando que a imagem é incompleta.

É justamente esse algo que se esconde, que se esgueira, na sombra, na margem, na beira, nos pontos-cegos que Rennó direciona o nosso olhar, mas paradoxalmente não com os olhos e sim com os nossos sentimentos e a nossa imaginação.

Em um jogo de intertextualidade bastante original a artista faz da imagem palavra e do texto imagem para narrar histórias que nos convidam a um retorno ao passado, às nossas raízes, aos sentimentos mais íntimos que parecem adormecidos, obscurecidos, esquecidos pelo turbilhão de sensações que experimentamos em nosso dia-a-dia.

Segundo a própria artista,

quando exponho o texto, obrigo o espectador a ler. Ele compreende o conteúdo e constrói sua própria imagem. De uma certa maneira ele destrói o texto que acabou de ler no momento em que constrói uma imagem mental. Portanto, quando associo um texto a uma imagem é como se relacionasse duas imagens (RENNÓ, 2003, p. 11).

E essas imagens que são sua matéria-prima principal não são produzidas por ela. Atenta à cultura contemporânea em que cotidianamente prolifera, circula e se descarta uma quantidade muito grande de imagens, Rennó desenvolve um complexo projeto de apropriação, coleta, organização, listagem, arquivamento e posteriormente ressignificação, transformando-as o descarte em obra de arte para falar daquilo que ainda nos reúne, para falar do que é humano como veremos adiante.

## 5.1 AS MINHAS, AS SUAS, AS NOSSAS. RENNÓ A COLECIONADORA DE MEMÓRIAS

Nossa primeira forma de apropriação diz respeito ao estar no mundo. Este sabemos ser desde o início um espectro muito amplo e turbulento de afecções que podemos sentir em toda a sua concretude se debruçando cotidiana e ininterruptamente sobre nós. O sentimento de estar e fazer parte do mundo vem da sensação de tomar posse de si mesmo, dos nossos sentimentos e sensações a cada momento em que nossa percepção nos coloca diante dos inúmeros fenômenos que nos rodeiam, a cada experiência que vivenciamos.

Aproximando-nos da visão de “próprio” em Seres (2011) nosso “eu” aparece como produto, resíduo, o que resiste ao que em nós esbarra, limita, define, porém, uma vez de posse de si é o homem que se torna o elemento ativo, buscando se apropriar das coisas deixando suas marcas pelo mundo. A linguagem humana por si só exprime esse desejo latente de posse, de tomar as coisas nem que seja pela palavra, pelo pensamento. Todavia, Rennó em suas obras inverte essa lógica de apropriação através de técnicas de massificação que ela utiliza para apagar as marcas da posse na imagem, pois como enfatiza Chaimovich “nada identifica mais um modelo do que outro” (1998, p. 8). Assumindo isso, a imagem se torna um espaço amplo de comunicação, de partilha de sentimentos, valores, afetos e memórias.

Seu processo de apropriação como já abordamos começa em casa, aliás, em suas primeiras obras podemos ver o impacto do ambiente familiar, desde a matéria-prima, álbuns, negativos e fotografias tiradas por seu pai, até a temática, a família, as viagens, os fantasmas e medos de infância, as brincadeiras, os contos de fadas.

A família é uma forma ampliada e consciente de relação com o outro. O ambiente familiar deixa marcas profundas que nos acompanham por toda trajetória de vida, com impacto direto em nossa personalidade. A família em geral é o grupo que percorre todas as fases do indivíduo, do momento em que ele nasce até o fim de sua existência, em suma, é ao mesmo tempo a memória passada e futura e, talvez por isso, celebrar, registrar e relembrar momentos de família foi e ainda é uma estratégia importante e eficiente de se manter os laços entre os indivíduos. Como a artista afirma, “As imagens de álbuns de família possuem a magia de salvaguardarem nossa fábula pessoal. É também tido como comprovação máxima das nossas falsas identidades”

história, em especial a parte imemorial de quem somos, está disponível através de relatos e de muitas imagens de família. Vale aqui lembrar novamente Halbwachs (2006) quando afirma que ao lembramos com os outros as lembranças se tornam mais vivas e precisas para nós e para o nosso grupo.

E é esse ambiente familiar a linguagem comum que nos une e nos transporta ao passado nas séries *O jogo dos sete erros*, *Alice*, *Pequena ecologia da imagem* e *Conto de bruxas* em que Rennó cria imagens de memória utilizando fotografias em que se pode entrever pessoas, brinquedos, jogos que fizeram parte de nosso universo infantil. A artista convoca nossas reminiscências mais íntimas e antigas através de um ambiente lúdico e nostálgico dos brinquedos conforme podemos ver abaixo na obra “sem título (b1)” da série *O Jogo dos sete erros* (Imagem 9).

Um obra de memória que convida o espectador à recriar através de imagens fotográficas em papel resinado um passado familiar, íntimo e seguro que contrasta com os sentimentos de angústia, de receio e indefinição que vivemos hoje. Diante desta obra a sensação que temos é que o tempo está suspenso nos proporcionando um recuo até reencontrarmos com nossa primeira idade, nossa infância.

Imagem 9: *Sem título (b1)*



Fonte: Rennó (1998, p. 13).

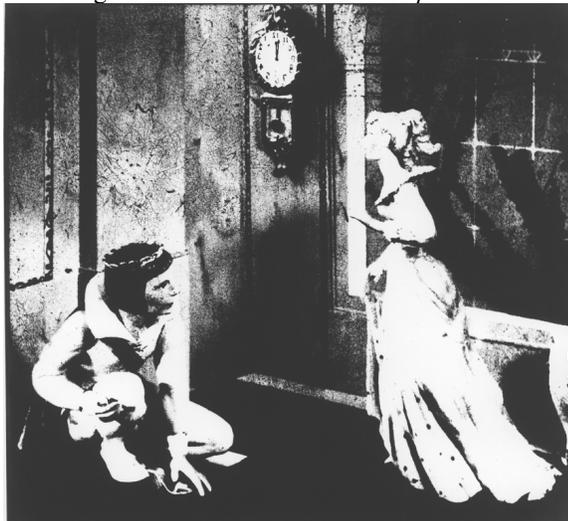
O ar de nostalgia emerge primeiro com as nuances de preto, cinza e branco da fotografia criando uma percepção temporal de um tempo passado. Rennó constrói essa temporalidade através de uma semiose visual que exprime o sistema social internalizado através das cores, que não podemos esquecer, são signos e, como tal, exprimem os códigos culturais sociais, isso porque somos de uma complexidade tamanha e as

Nesta obra a pluralidade de linguagens permite a artista expressar e simular o tempo de maneira diversa. Os negativos, por exemplo, para além da representação de analogia com o filme fotográfico assumem o caráter indicial do tempo, ainda mais se degustados pela lente do olhar digital do contemporâneo. O negativo fotográfico é em si mesmo enquanto suporte o registro de um tempo passado que contrasta anacronicamente com a imaterialidade das “nuvens” e os milhões de bytes que conservam quantidades cada vez maiores de imagens e informações.

Com o olhar voltado para a boneca, nossa memória se aguça ainda mais lembrando de nós mesmos, dos familiares, pessoas e situações que vimos ou em que estivemos envolvidos. Uma irmã, uma prima, amigas da infância, pessoas e eventos do nosso passado parece retornar através daquele objeto tão natural e tão íntimo, assim, “os sinais de vida latente congelados numa fotografia são índices do mundo passado que se busca compreender e podem se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser reconstruída” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2001, p. 11).

E os brinquedos infantis, o que dizer deles? Não são simples artefatos lúdicos de um universo individual infantil mas signos sociais. Benjamin (1994) lembra que o brinquedo infantil representa um diálogo entre a criança e a sociedade; eles são uma parte importante das relações sociais e da constituição do indivíduo, e aqui memória, conforme podemos estender essa relação à obra *Falsas promessas* da série *Conto de Bruxas* (1988) (Imagem 10).

Imagem 10: *Mais da Série Falsas promessas*



Fonte: Rennó (1998, p. 13).

Nesse trabalho em fotografia em papel de brometo de prata de 1,60 x 1,0 m, Rennó nos reconduz ao universo das histórias infantis e os contos de fadas. Nossa memória é ativada a partir daquela imagem e daquela narrativa tantas vezes contada e encenada por nós mesmos nas peças de fim de ano da escola ou diante de nós nos teatrinhos da praça, nos filmes de romance no cinema, nas telenovelas. O conto de fadas é segundo Benjamin (1994) uma das mais antigas e eficazes narrativas e uma forma da criança conhecer o mundo a partir de suas próprias construções engendrando um microcosmo dentro do macrocosmo, construindo seu mundo com esses contos, ou os utiliza para ligar seus elementos. Esse tipo de narrativa sabemos com o próprio Benjamin (1994)<sup>37</sup> guarda uma relação muito forte com a memória, na medida em que eles (os contos de fadas) são formas de narrativas que contam com nossas experiências para criar um ambiente de imersão, nos fazendo mergulhar na história como protagonistas ao mesmo tempo que se registram no âmago do nosso espírito e da nossa memória. No conto de fadas renunciamos ao máximo às sutilezas psicológicas para que a história se fixe com maior profundidade e possamos recontar e conservar aquilo que se quer transmitir. Os contos de fadas têm função memorial.

É interessante observar o realismo com que as crianças representam essas histórias em suas brincadeiras. Para além das regras e dos ritmos individuais, as brincadeiras são regidas pela lei da repetição, essa é a verdadeira essência da brincadeira, sempre retornando e restaurando até o início, uma forma de se representar a experiência tornando-se senhor das situações e de si mesmo. Nesse ato repetido de brincar da criança os hábitos se cristalizam, tanto que de forma inversa os hábitos mais rígidos dos adultos conservam em si resíduos de brincadeiras. Através das brincadeiras a criança encena, representa e constrói seu mundo. Rennó nesta obra nos convoca o universo mágico de nossa imaginação propiciando superar a barreira do tempo e buscar em nossas lembranças mais íntimas, recuperando a criança que ainda existe em cada um de nós.

A questão da memória reaparece de forma central em *A mulher que perdeu a memória* da série *Pequena ecologia da imagem* (Imagem 11). Como não lembrar das tardes de domingo na casa de nosso avós. As brincadeiras no quintal. Aquele cheiro de bolo quentinho no ar. A voz terna e carinhosa da vovó a porta da cozinha nos

---

<sup>37</sup> Em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin (1994) discute as características dos gêneros narrativos. Segundo ele, nas formas épicas e nos contos de fadas subsiste um interesse de conservação do que narra. E a memória sendo a mais épica das faculdades através das

convidando aos quitutes elaborados para atender somente aos nossos caprichos. São essas primeiras lembranças que nos vêm à mente ao contemplarmos a imagem do que parece ser uma senhora a porta de casa.

Imagem 11: *A mulher que perdeu a memória*



Fonte: Rennó (1998, p. 33).

Rennó intervém na imagem desfigurando o rosto de uma mulher idosa a desidentificando enquanto indivíduo para transformá-la em um signo em processo de significação, propiciando uma identificação comum, massiva. A artista ao adotar como estratégia a intervenção sobre a imagem do rosto nos lembra que este tem uma função social, tem uma imagem social em sua base no qual a singularidade se estabelece a partir de redundâncias de significância e ressonâncias de subjetividade, em que o rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita. Muito mais que uma fisionomia, o rosto retrata a dialética social, quando de uma relação muro-branco e buraco-negro a singularidade emana. O rosto tem uma importante função que ultrapassa a questão estética simples, é nele que a singularidade enquanto obscuridade do “eu” surge de uma máquina abstrata de roscidade (DELEUZE, 1996).

Além disso através a imagem desfocada se torna uma metáfora para falar da questão da memória. A perda da memória aparece indicada no desfocado, no que fica à margem. Se a memória traz a luz, dá visibilidade, põe à vista dos sentidos, o desfocado é a amnésia e o processo de esquecimento em andamento. Interessante observar a sutileza com que Rennó usa nosso psicológico na composição da obra, aliás “a fotografia molda e é moldada por uma psicologia da memória” (HERKENHOFF, 1996,

p. 139). Um olhar rápido à imagem e somos capazes de completa-la com os olhos da memória. Barthes (1984)<sup>38</sup> atenta ao que remete para fora da imagem, a padronização das imagens fotográficas que as conduzem ao invisível. Segundo ele, nos retratos de família o observador não chega a ver a imagem de fato pois recebe a sugestão de outras imagens que já viu e que se conservaram em sua memória.

Ao experimentar em suas obras ainda o ambiente confessional e privado Rennó faz dos registros de família um documento poético para entendermos as relações sociais e o dia-a-dia

Com sua mudança para o Rio de Janeiro em 1989, o processo de apropriação se amplia muito com o rico universo de imagens dos estúdios populares e a imagens veiculadas nos jornais. Rennó passa a abordar em sua obras questões de âmbito público e coletivo nos grandes centros urbanos, mas mantendo a estratégia da amnésia como podemos observar nas obras *Obituário transparente* e *Atentado ao poder*, de 1991 e 1992 respectivamente.

Imagem 12: *Obituário transparente*



Fonte: Rennó (2003b, p. 41).

Em *Obituário transparente* (Imagem 12), a artista explora a questão da massificação e do esquecimento das pessoas a partir da indiferença entre os 378 rostos obscuros dos negativos 4 x 5 de milhares de anônimos pacientemente coletados nos arquivos mortos dos estúdios populares. As imagens de desidentidade estão em analogia

<sup>38</sup> Para Barthes o *punctum* é o extracampo que nos desloca para o campo fora da imagem levando o espectador para fora do enquadramento questionando o caráter de transparência absoluta da imagem

com as identidades sociais de uma sociedade de acumulação, inclusive de pessoas. Como afirma Herkenhoff, “a consequência é que centenas e milhares de rostos reunidos parecem perder todos a possibilidade da diferença, tornando-se uma superfície virtualmente cega” (1998, p. 145).

Esse jogo de opacidade e transparência criado por Rennó nos propõe questionar os limites e o poder de representação da fotografia. A fé cega que depositamos na fotografia como registro e documento é posto em xeque ao vermos imagens que não identificam, não singularizam. Com isso somos levados a questionar os limites da linguagem hoje estão dilatados pelo surgimento de novas tecnologias, novas semióticas, que nos fazem pensar que a memória enquanto categoria de análise tem seu lugar e sua própria organização interna da função reconfigurada, ampliando as possibilidades não só do registro histórico, o patrimônio, mas também o registro subjetivo, a criação, como nesta obra.

A cidade grande com suas aglomerações de anônimos, o esquecimento e a violência também são temas recorrentes na obra de Rennó, como em *Atentado ao poder* (1992) (Imagem 13).

Imagem 13: *Atentado ao poder*



Fonte: Rennó (1998, p. 33).

Concebida e realizada durante o mês de junho de 1992, em que no Rio de Janeiro ocorria o evento Rio 92<sup>39</sup> ou Cúpula da Terra<sup>40</sup>, a instalação Rennó põe em discussão a questão do poder, da violência e do esquecimento. Composta por 13 fotografias p&b, em papel resinado, acrílico, parafusos, lâmpadas fluorescentes e texto em plástico adesivo, nesta instalação Rennó nos chama atenção para a incorporação do esquecimento na memória cultural.

Alterado o noticiário tradicional em função da importância, repercussão e visibilidade do evento político citado, Rennó se volta para a imprensa popular que manteve seus padrões de noticiabilidade e coletou 13 fotos de homens assassinados, um por dia durante os treze dias da conferência. Em acordo com Assmann (2011), lembramos que a relação de uma época com o passado depende em grande parte da relação com as mídias da memória cultural, deste modo, carregado de discursos e ideologias e preocupado com que se registra na memória coletiva o noticiário tradicional empurra para o esquecimento o drama das relações sociais, a violência e a assepsia social de classe em um monopólio do poder de visão. Nesta obra, Rennó subverte isso criando um espaço de recordação com aquilo que fica à margem, com o que cai no esquecimento. A crítica à um sistema midiático descomprometido com a questão pública e produtor de amnésias sociais é evidente, por isso, como ela mesma afirma, "prefiro a amnésia à memória. Para lembrar as coisas é preciso ter a capacidade de esquecer. O tempo da memória é o tempo do deslocamento do presente" (RENNÓ, 2003).

## 5.2 A MEMÓRIA NO DESCARTE: O ESQUECIMENTO À BEIRA DA IMAGEM

A natureza em seu equilíbrio garante que o consumo não extrapole o sentido da manutenção da vida, por isso, no mundo natural não existe o desperdício, tudo se consome em uma justa medida. Entretanto, em uma espécie específica o sentido do consumo assume uma outra conotação. Entre nós, seres humanos, o consumo ultrapassa

---

<sup>39</sup> A Rio 92 foi uma conferência realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU) no Rio de Janeiro de 3 a 14 de junho de 1992, que colocou em pauta no âmbito global questões sobre o meio ambiente e o desenvolvimento. O evento gerou um acordo aprovado por 157 países e uma organização de integração econômica mundial e um documento que consistia em um programa de ação visando um novo padrão de desenvolvimento ambientalmente racional, o Agenda 21 (ECO-92, [2016]).

<sup>40</sup> A Rio 92 também ficou conhecida como Eco-92, Cimeira do Verão, Conferência do Rio de Janeiro e Cúpula da Terra, ao ser considerada o maior encontro de chefes de estado da história. Rennó faz referência a esse simbolismo na obra com o texto em plástico adesivo *The Earth Summit* ou em inóclês

o nível biológico pois atende não somente às necessidades imperativas da natureza mas também deve dar conta daquelas que são provenientes da própria sociedade humana e que aparentam ser de igual imperativo.

Para o homem, além da dimensão natural, o consumo também possui uma dimensão social, em alguns casos podemos dizer que esta última dimensão supera em importância a primeira bastando a simples observação do comportamento em determinados contextos. Consagrados estudos antropológicos Mauss (1988), Malinowsky (1976), Evans-Pritchard (1978), Fraser (1978) demonstraram que mesmo em sociedades ditas menos complexas o sentido do consumo se expande muito e assume para além da configuração econômica uma configuração social, política e cultural.

É somente entre os grupos humanos que o significado de consumo se atrela ao uso sem proveito, ao esbanjamento, ao exagero, à perda, ao desperdício, por conseguinte, para além do julgamento moral que se pode fazer, o consumo se constitui em si mesmo como linguagem, já que podemos de certa maneira examinar uma sociedade, um grupo social, pela forma com que exprime sua relação com os recursos necessários à sua sobrevivência material e imaterial.

Para Hanna Arendt (2000), neste ponto as sociedades capitalista tomam uma direção diversa das outras, pois o consumo se desvia essencialmente da ideia de uso das coisas. Consumir não se prende mais ao valor de uso, mas ao valor de troca, assim, entre as sociedades capitalistas o consumo implica e manifesta a forma-social através da forma-mercadoria. E no capital como vimos tudo pode vir a ser mercadoria seja objeto, imagem, mesmo pessoas, tudo pode ser mercadorizado, pois já está bastante claro que não há espaço puro fora da cultura da mercadoria (HUYSSSEN, 2000).

A cultura da mercadoria coloca todos os setores da sociedade em circulação continua para gerar consumo, mesmo espaços ditos sagrados como a religião se tornam mercado, com público e perfil de consumo definido, não há contradição! Como já propunha no século passado Adorno (1985) a cultura como um todo passa a ser produzida em escala industrial visando atender a racionalidade metabólica do sistema capital, daí que varias estratégias são desenvolvidas no plano discursivo, ideológico, estético e ético. Nesse contexto acenamos uma vez mais com a prática da obsolescência, que internaliza um desejo constante e compulsivo de substituição e descarte das coisas, e que parece ser a forma encontrada pelo capital para adaptar o consumo a forma

O capital não poderia se estabelecer em um sociedade de tradição fixa e estável, aliás seu surgimento e consolidação foi justamente contra isso. O capital opera por modelização mutante e o consumo no formato que conhecemos é uma das faces desse processo. Para a massa, a substituição das coisas engendra a percepção de adequação à modernidade, ao tempo histórico do capital, entretanto, não são as coisas que se transformam em mercadorias mas sim as pessoas, que são colocadas em circulação, em movimento contínuo, para manter a sociedade de consumo e a política de vida desta sociedade visando garantir a partir do ciclo econômico - comprar, desfrutar e descartar - a expansão da economia. Se o princípio ético da vida produtiva consistia no atraso da satisfação, na vida para o consumo o princípio ético é evitar a todo custo a satisfação do consumidor. Nas sociedades de consumo que tem como lema único a satisfação do consumidor, o consumidor satisfeito é uma catástrofe pois representa estagnação econômica. Por isso, a satisfação tem que ser uma experiência efêmera e paradoxal pois de um lado elas devem estimular e impulsionar a procura incessantemente por satisfação, e de outro, temer os tipos de satisfações que interrompem estas experiências, em um consumo falho (BAUMAN, 2008).

E para onde vão todas as coisas substituídas? Para o descarte, para o lixo, para invisibilidade, para o esquecimento! Disso pode-se deduzir que um outro significado se associa ao ato de consumir, esquecer. Se o consumo demanda justamente uma experiência efêmera de descarte da própria identidade e do passado como condição de inovação e de construção de algo mais do que o “eu”, os descartados são um ponto de partida interessante para entendermos a cultura contemporânea e a predominância da memória.

Se o tempo histórico está aplicado em tudo, então o descartado também é memória, pois ele não só carrega o registro do tempo mas também dos modos de uso prático e social das coisas da produção até seu descarte e esquecimento, e, justamente, nas falhas desses sistema, que enseja que o fim do circuito é o descarte, é que Rennó encontra a matéria-prima, constrói sua linguagem para falar humanidades, para contar histórias, para registrar fatos históricos que se perdem na tramas do esquecimento.

Sob esse viés, Rennó em suas obras nos impele à pensar o descartado e o que deixamos para trás em imagens e objetos. O que se vê em muitas de suas obras é que o ínfimo, o descartado, as sobras da cultura, se tornam matéria viva e ressonante que Rennó utiliza para alertar ao perigo da amnésia e do esquecimento em uma sociedade

peças que proliferam e circulam em nossa sociedade, o descarte vai se tornando mais presente em suas criações como nas obras da série *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996) e *Menos-valia [leilão]* (2010).

Imagem 14: *Imemorial*



Fonte: Rennó (1994).

Apresentada na exposição “Reverendo Brasília” a série *Imemorial* (Imagem 14) compõem-se de 50 retratos, sendo 40 em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos de funcionários mortos durante a construção da capital federal, em um trabalho de luto e luta contra o esquecimento e os instrumentos de opacidade do poder.

A estratégia de tratar as imagens por opacidade propõe uma memória de Brasília e daqueles que ajudaram a construí-la e que por força da historiografia oficial, com seus jogos de dominação e ideologia, ficaram relegados ao esquecimento. Um trabalho arquivístico em que tensão esquecimento e memória está muito presente. Segundo ela, “transformo a pessoa em número puxado da pasta: resgato a ideia de arquivo, conserve o anonimato da pessoa” (RENNÓ, 1998, p. 171). Com Assmann (2011), reforçamos o fato de que do ponto de vista cultural o esquecimento com o qual a humanidade sempre lutou passa no contemporâneo a ser incorporado às mídias da memória cultural. O título da obra é sugestivo nesse sentido, a palavra “Imemorial” aparece na parede em letras de metal pintado, 60 x 40 x 2 cm cada com moldura de ferro anunciando o esquecimento que oblitera a tragédia em que milhares de pessoas simplesmente desaparecem.

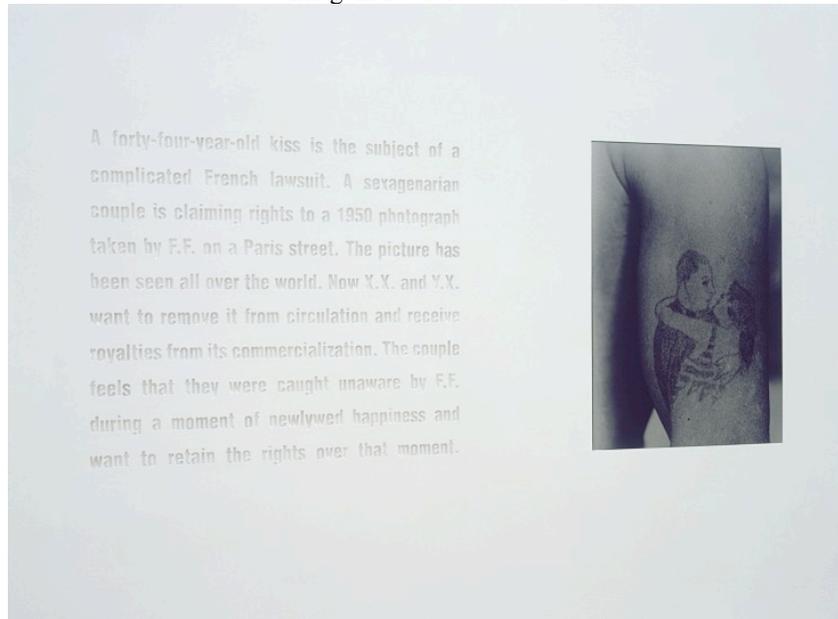
Imagem 15: *Mais da Série Imemorial*

Fonte: Rennó (1994).

A partir de um mergulho no Arquivo Público da cidade, no fichário correspondente aos funcionários da construtora do governo a época, a Novacap, Rennó denuncia o silêncio gritante de cerca de 5000 mil espectros fotográficos de candangos mortos, “o caráter inumerável e do imponderável: Os mortos não foram contados. As pessoas morriam muito novas. Uma coisa que me impressionou era que havia muitas crianças empregadas” (1998, p. 171) (Imagem 15).

Em *Cicatriz* Rennó coleta seu material de trabalho entre milhares de imagens descartadas e esquecidas, mais precisamente fotografias e negativos em vidro que a artista encontra nos porões do antigo complexo de presídios do Carandirú em São Paulo, e que posteriormente foram reunidos de forma aleatória e sem condicionamento adequado em uma sala da Academia de Administração Penitenciária (ACADEPEN). Adequada a dois suportes diferente, *Cicatriz* foi concebida primeiro como instalação (Imagem 16) no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles de agosto a outubro de 1996, e depois adaptada ao formato de livro<sup>41</sup> e incorporada à principal obra da artista o Arquivo Universal, um *work in progress* que Rennó desenvolve desde 1992.

<sup>41</sup> O projeto foi adaptado em 1997 para as páginas de um livro em papel pergaminho que remete à alegoria da nele onde se inserem 34 fotografias com 32 textos “escarificados” por meio de relevo seco

Imagem 16: *Série Cicatriz*

Fonte: Rennó (1996).

Em uma parede tratada como uma pele, Rennó inscreve 18 fotografias de tatuagens e 12 textos em baixo relevo construindo um diálogo visual e poético entre as imagens e os textos que se ilustram reciprocamente, e de onde a memória surge trazendo a luz a história dos presidiários e da própria instituição que serviu de modelo para a América Latina. Como afirma Seligman-Silva (2006) a arte da memória hoje se filia à tradição da antiga arte da memória retórica, a partir de uma concepção espacial e de um trabalho de entrelaçamento entre palavras e imagens, onde uma traduz a outra, mas de forma diversa no contemporâneo isso é posto em questão, mas o trabalho de entrelaçamento entre palavras e imagens é mantido, valendo também para a espacialização do tempo.

Rennó ao enfatizar as tatuagens e cicatrizes aponta para o fato de que os homens registram a conquista do corpo como lugar na cultura, eles fazem do próprio corpo documentos da vida, espaço de registro do prestígio, a agregação ou a exclusão do indivíduo ao grupo, bem como das crenças, hierarquias, jurisprudência e a estética de sua época (RAMOS, 2005). Despojados de suas individualidades, tendo seus cabelos raspados para se tornarem uma só massa carcerária são as tatuagens que identificam os indivíduos e que também servem de suporte à memória coletiva dos fatos passados, na medida em que esta tatuagem é a prova documental dos crimes cometidos e registrados como um código social em suas peles. No ocidente, modificações corporais, como as

tatuagens, tiveram um estatuto negativo, eram um símbolo indicativo de marginalidade (FARIAS, 2012).

Eles carregam uma marca na carne, uma memória no corpo.

Imagem 17: *Mais da Série Cicatriz*



Fonte: Rennó (1996).

Em *Menos-valia* [Leilão] (2010) (Imagem 18), não são as imagens mas os objetos que Rennó coletou, organizou, indexou, que se tornam um meio de memória. A posição que o objeto ocupa no tempo aparece traduzido nos caracteres visíveis do objeto, e a classificação desses caracteres torna possível uma periodização, no momento mesmo em que se introduz a ideia de uma continuidade implícita, de que as coisas se desenvolvem, evoluem, mudam, ainda que conservem a sua identidade.

Exposto e leilado na 29ª Bienal de São Paulo, este projeto reuniu 73 objetos do universo fotográfico que a artista encontrou e adquiriu em feiras e inscreveu como “denominação de origem” de cada objeto. A partir de um processo que Rennó chama de “recuperacionismo ativo de transformação”, a artista agrega valor material e simbólico às peças ressignificando-as através de um longo processo de “seleção, recomposição e acondicionamento, transformação, recontextualização e exposição [...] até seu destino final: um leilão dentro de um espaço institucionalizado da arte” (2012, p. 19).

Imagem 18: *Menos-valia* [Leilão]

Fonte: Rennó (2002).

Com Rennó observamos o tempo no objeto, pois a inscrição da utilização no uso é uma memória datada., e o uso é o que cria o valor que damos a um certo número de objetos. O objeto se inscreve numa duração cultural em que vivemos, produzindo uma tensão psicológica crescente entre a presença do objeto e uma certa imagem do “eu” no mundo atual (MOLES, 1981).

### 5.3 MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E ESQUECIMENTO NA AMNÉSIA DOS ARQUIVOS

Como já se evidencia de forma latente aqui, as obras de Rennó carregam um forte teor mnemônico, colocando nossos sentimentos, sensações, nossa memória em movimento, a partir de afetos imagéticos. Rennó faz da memória como que a nossa consciência nos chamando para o universo de experiências, sensações, mas principalmente de afetos que se esvaem rapidamente carregando consigo um pouco de nossa humanidade.

Mas não é só o âmbito particular, pessoal, individual que Rennó põe em debate. Em algumas de suas obras a artista através da memória constrói uma ponte entre os dilemas, angústias e tensões do indivíduo e da sociedade, demonstrando que em meio ao individualismo acentuado precisamos reencontrar o que nos une, nos identifica no plano social. Com essas obras Rennó reforça a importância do patrimônio que em países como o nosso – de tradição colonial – é constantemente negligenciado face às políticas de esquecimento que a divisão de poder encerra.

A experiência colonial de dominação legitimou discursos de pseudo-superioridade racial do ponto de vista civilizatório, econômico, estético, moral e cultural que engendraram um certo modo de existência social e um padrão de modernidade para as sociedades colonizadas, em uma “colonialidade de poder”. Segundo Quijano (2002), a “colonialidade de poder” é uma dimensão integrante da divisão de poder em escala mundial. É um constructo, uma estratégia de naturalização e legitimação de um espectro amplo de valores sociais e culturais, engendrando uma memória oficial que propaga no imaginário social relações de poder invisíveis legitimando os detentores do poder, mesmo os que o tenham tomado arbitrariamente, revolução ou golpe.

Padrão histórico de poder que comumente faz da memória oficial um instrumento de disseminação, naturalização e legitimação. Por meio dessa memória oficial se opera um processo de esquecimento forjado, que muitas vezes vela o passado repressivo produzindo um eficaz efeito de desmobilização da população, e é válido observar que as experiências que temos do presente dependem do conhecimento que temos do passado, e as nossas imagens desse nos servem para legitimar a ordem social. (CONNERTON, 1999).

Em uma sociedade como a nossa, em que os períodos democráticos são raros e curtos, as instituições oficiais e a própria população se preocupam pouco com a preservação do patrimônio nacional. É nesta direção que Rennó chama nossa atenção em obras como *2005-510117385-5* (2010) e *AoI [Cod. 19.1.1.43] - A27* (2013), que evidenciam o esquecimento, a amnésia e o descaso com o patrimônio nos arquivos públicos. A luta na construção de nossa identidade passa necessariamente primeiro pela apropriação de nosso passado e o patrimônio como vimos antes é uma das estratégias mais efetivas e eficazes.

Durante uma greve de funcionários da Biblioteca Nacional entre abril e julho de 2005 foram roubadas 751 fotografias raras do século XIX da Divisão de Iconografia, sala Aluísio Magalhães, entre elas, fotos de importantes nomes da fotografia brasileira como Marc Ferrez, Benjamin Mulock, Albert Frisch. Meses antes da greve e do furto, o setor de Laboratório de Fotografia e Digitalização da instituição já havia sofrido um outro furto em que subtraíram os discos rígidos dos computadores, onde se arquivavam as reproduções digitais do acervo. Em ambos os casos, os criminosos nunca foram encontrados, mas no caso do roubo durante a greve, aos poucos parte das fotografias foram devolvidas em péssimo estado de conservação, praticamente estragadas na

Imagem 19: 2005-510117385-5



Fonte: ArtAddict.net (2011).

As margens rasgadas, marcas de cola e tinta, camadas de papel retiradas, restos de anotações do verso são os elementos visuais da obra *2005-510117385-5* (2010) (Imagem 19). Com autorização da Polícia Federal e o apoio da Biblioteca Nacional, neste projeto, composto de uma instalação com pranchas soltas e um “livro de artista” em off-set, Rennó digitaliza as 101 imagens recuperadas e nos convida ao debate sobre o que pode ocorrer ao patrimônio histórico diante da amnésia histórica e a negligência em uma instituição de memória.

Imagem 20: *Encouraçado Riachuelo* (Marc Ferrez)

Fonte: Livro de artista (2010).

Rennó desvia o nosso olhar das belas imagens das fotografias para as marcas de apagamento feita pelos ladrões (Imagem 20), metaforicamente representando a lacuna

aberta no acervo da instituição e do país, que tem nessas fotografias um parte importante de sua história visual. Segundo a artista, "é um livro sobre o 'furto' das fotografias e não sobre fotografias. Não mostrar a imagem propriamente dita é respeitar o profissional que a fez e botar foco sobre a fragilidade do objeto, da coleção e do patrimônio" (CYPRIANO, 2010, p. [1]).

Seu trabalho arquivístico explicita as falhas e a fragilidade do sistema de arquivo brasileiro mesmo diante de todo o processo de inventariação, arquivamento e catalogação das imagens feito pela Biblioteca Nacional. Para Costa,

O procedimento do inventário totalizador nas instituições de memória do país convive com a ausência de arquivo que permite o apagamento voluntário da história. Isto é fundamental, pois mostra a fragilidade das instituições de memória da cultura e levanta o problema da modalidade da crítica institucional necessária em países em desenvolvimento que não chegaram a constituir organizações fortes nesse âmbito da cultura moderna (2014, p. 135).

Rennó com imagens "quase" invisíveis torna latente o tempo passado impresso nas desfigurações, nas obliterações, nos apagamentos e outras opacidades brincando com o estatuto fotográfico de evidência, de índice, ampliando o poder simbólico da imagem como podemos observar uma vez mais na obra *Aol* [Cod. 19.1.1.43] - A27 (2013) (Imagem 21).

Imagem 21: *Aol* [Cod. 19.1.1.43] - A27



Fonte: ArtAddict.net (2011).

Outra vez um furto em uma instituição de memória é o ponta pé inicial para mais uma criação de Rennó. Em junho de 2006, foram furtados dezenove dos vinte e sete álbuns da coleção Pereira Passos/Malta pertencente ao acervo iconográfico da Subgerência de Documentação Especial do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

As fotografias datam do início até meados do século passado e foram feitas por Augusto Malta e seus filhos, fotógrafos oficiais da Prefeitura. Os oito álbuns restantes foram encontrados nas caixas dispostas nas prateleiras onde costumavam ficar, mas no interior delas o furto era evidente com fotos recortadas, capas sem o conteúdo, páginas arrancadas. Desse material remanescente, Rennó reproduziu cerca de vinte por cento do conteúdo fotográfico a partir da notação e ordenação originais dos álbuns (RENNÓ, 2013).

Outra vez Rennó atenta para o descaso com o patrimônio e a fragilidade do arquivo público nacional. O fato de não haver qualquer vestígio de arrombamento, sugere que o furto ocorreu de forma lenta. A tática da artista mais uma vez foi através do processo arquivístico direcionar o olhar para as ausências, em um jogo visual de esquecimento e memória, “o livro apresenta a heterogeneidade própria da dimensão temporal. Representa simultaneamente o desaparecimento e a amnésia social possibilitada pelo descaso” (COSTA, 2014, p. 139).

Rennó utiliza o recurso do arquivo para se apropriar dos objetos da cultura, deslocando-os para o espaço da arte. Essa forma de apropriação, ainda segundo Costa, suscita de um lado, problemas pela forma precária dos sistemas de classificação das instituições de arte que geram incertezas entre a obra e o documento, entre aquilo que deve ser exposto e o que deve ser arquivado. De outro lado, simultaneamente, “a metáfora do arquivo reflete a consciência de que qualquer material – signo ou imagem – pode ser considerado documento-monumento de uma formação social, implicando a memória e o esquecimento de um tempo da cultura” (COSTA, 2014, p. 23).

Como diz Rennó, o arquivo é uma forma de ironizar da ideia do colecionamento infinito das fotografias que só é possível por meio dos textos que as acompanham, uma vez que o observador não tem acesso à imagem propriamente dita. Assim, em um arquivo universal, “você pode projetar a si próprio ou projetar sua foto, pelo fato de não poder conhecê-la. Assim, a foto transformada em palavras passa a integrar um arquivo que não acaba nunca, um arquivo que está sempre em transformação, que não tem tamanho definido, um arquivo virtual” (RENNÓ, 2003, p. 11).

#### 5.4 O PASSADO EM MOVIMENTO: RENNÓ E AS IMAGENS DE MEMÓRIA EM VIDEO-ARTE

vezes, imagens que como vimos foram descartadas, abandonadas, doadas e apropriadas. É a partir delas a artista nos alerta sobre a amnésia histórica que vivemos em um mundo repleto de dispositivos de armazenamento de informações. Aqui analisamos quatro importantes trabalhos de sua obra que passeiam por temas comuns do cotidiano aos históricos. Em *Experiência de Cinema* (2004/2005), *Vera Cruz* (2000) e *Espelho Diário* (2001).

Trabalhamos esses vídeos como uma forma de pensamento. Ao atribuir-lhe um corpo estético específico, pensamos o vídeo como um estado do ver e do visível, como um estado, um estado da imagem, uma forma que pensa e não um objeto. Nos propomos trabalhar a proposta das imagens videográficas de Rennó inicialmente tal como ela é, escorregadia, flutuante, sem um corpo e sem uma consistência existindo unicamente para ser transmitida. Funcionando ora no plano da técnica ora no espaço da estética, aqui o que nos importa é referenciá-los, os vídeos, como dispositivos que se prestam em ir além (DUBOIS, 2004).

Na esfera artística, o trabalho de Rennó acompanha um projeto também midiático, fazendo uso de uma linguagem (dentro da esfera artística) pretende ao mesmo tempo, tornar-se ação de um processo de disseminação comunicacional. A artista em seu trabalho propõe, em acordo com Dubois, a desenvolver outros modelos de linguagens, ao instaurar novos modos de funcionamento. Ela faz do vídeo uma imagem além da própria imagem, como dispositivo que a imagem pode ser e o próprio dispositivo como imagem ao funcionar como projeto (JAIME; RIBEIRO, 2014).

#### **5.4.1 Espectros da memória em uma “Experiência de cinema” com arquivos (audiovisuais) imperfeitos**

A ambiência translúcida é a mesma, com seu ar de encantamento e magia. Pequenas lâmpadas alaranjadas ajudam a formar uma penumbra que ao mesmo tempo que aquece o espírito e aguçam os sentidos, nos orienta e conduz ao nosso lugar de (contempla) ação, e imaginação. De repente, imagens que mais parecem fantasmas surgem e desaparecem rapidamente em uma cortina, confundindo nossos olhos e mente. Elas indagam nossa consciência sobre o que realmente vimos. Mas não se engane, não se trata de uma descrição de uma sala de cinema, mas da obra *Experiência de Cinema* (2004/5) (Imagem 22), de Rosângela Rennó apresentada no Festival Inventário do

A videoinstalação é uma obra de arte que remete a questão das múltiplas possibilidades do uso da imagem de arquivos, que parecem manter uma relação forte com a imagem, entendida como sinal evocativo de realidade. (COLOMBO, 1986).

Imagem 22: *Mais da Série Experiência de Cinema*



Fonte: Rennó (2004).

Em vez de utilizar uma tela comum, Rennó projetou imagens fotográficas sobre uma cortina intermitente de fumaça, onde se reproduzem 4 DVD-Rs com 31 fotos cada programado para *loop*, e que trata de temas como crimes, guerras, família e o amor. Como em outros de seus trabalhos, Rennó nos convida a refletir sobre o poder das imagens, o tempo, a efemeridade das coisas e o medo do esquecimento que assolam a contemporaneidade. Um escoar de tempo que faz arquivo e performance, memória e instalação, artista e espectador se articularem. Isso fica claro em instalações e experimentos de manipulação da imagem quando ao deduzir em parte o conhecido incorpora uma expectativa do inesperado, do fantasmagórico, do porvir (JAIME; OLIVEIRA FILHO; RIBEIRO, 2013).

A imagem aponta para uma multiplicidade de práticas, enunciados, materialidades e aparências, e se configura tanto como memória de uma experiência quanto um gerar de expectativa. Por isso, observamos que o retorno à performance, agora com mais ênfase no arquivo e na memória audiovisual, pode ser assim um reflexo da experiência (passado-presente) e da expectativa (futuro-presente) incorporados. Esses diálogos nos ajudam a entrar no criativo mundo de Rennó e pensar instalações

futuro.

A obra têm como foco central as múltiplas possibilidades de uso que a imagem propicia, conserva, ou como pretendemos, arquiva. A imagem, o som e os seus arquivamentos no contemporâneo assumem uma importante função social na medida em que oferece aos indivíduos uma ancoragem, uma possibilidade de conjugar seu imaginário com as torrentes de fenômenos audiovisuais globalizados. Na proposta desta obra, memória e arquivos tornam-se quase sinônimos ao entendermos a primeira aproximando-a tecnicamente como “um dispositivo no qual as informações podem ser introduzidas e depois extraídas em um tempo posterior considerável” (ERNST, 2013, p. 100) e o arquivo como algo da ordem do imperfeito impregnando além do processo de culturalização coletivo, a vida cotidiana, os modos de pensar, as convicções pessoais e do grupo (COLOMBO, 1986).

A memória coletiva se evidencia nessa obra afirmando o arquivo, o achado, o tempo profundo dos *media* (ZIELINSKI, 2006). Rennó nos faz ver ou parcialmente ver um conjunto de imagens socialmente construídas, imagens de crianças brincando e sorrindo, uma mulher de burca, dois homens em seus ternos, imagem de um casamento, entretanto, salientamos que mesmo socialmente construídas elas não estão acabadas. A artista frisa que em suas obras, o espectador pode trazer “algo para completar uma imagem que você não vê, entendeu? Algo que venha da sua própria vivência, da sua própria memória, da sua própria história e do seu próprio álbum de retrato, entendeu?” (GLOBONEWS, 2009). Rennó nos indaga sobre nossas experiências com a imagem.

Nesta obra somos levados a revisitar o passado como em um filme, através de imagens comuns como as que vemos diariamente nos noticiários de TV, nos cinemas, nos álbuns, nas páginas de livros, em revistas e jornais. A sequência de imagens esfumaçadas nos deixam entrever as imagens mentais que nos acompanham, como se estivéssemos uma vez mais diante de experiências tão comuns da nossa cultura e do nosso cotidiano.

Entretanto, as possibilidades criadas por Rennó para a imagem não se limitam à memória e o passado, mas também nos ajudam a pensar o porvir. Com Rennó somos levados também à um estado de expectativa!

Para nós, a força maior de sua arte reside no lirismo com que constrói imagens conjugando passado, presente e futuro, em um jogo de experiência e expectativa. A cada momento em que as imagens aparecem, o tempo parece estar suspenso, pois ao

e com ela, novos sentimentos, novas memórias, novas possibilidades, mesmo sabendo que, passado e futuro jamais chegam a coincidir (KOSELLECK, 2006).

Todavia acreditamos que a imagem tem a capacidade de sintoniza-los. Desmascarando a imagem de sua virtude de transparência real e total, ampliando justamente o que está em sua margem, “Rennó nos sugere que as imagens são mentirosas: o que se vê nelas, é apenas uma névoa que oculta seus sentidos” (MELENDI, 2003, p. [3]). A sequência de imagens concebidas pela artista nesta obra dialoga ressaltando a diversidade, fugindo da condição de simples registros, fazendo com que a natureza do arquivamento de informações ganhe outros contornos, outras dimensões com a inclusão de componentes guiados pela emoção e pelos sentimentos.

As aberturas imagéticas e temporais que a obra traz ajudam a nos inserir nas multiplicidades da imagem pensada vis à vis ao arquivo. Uma dimensão mais poética do arquivo ou como observa Lissovsky, “aquela através da qual ele pode vincular-se à memória das gerações futuras” (2003, p. 47). Nesse sentido, Rennó potencializa as imagens arquivadas, que graças a obra ganham novos horizontes, novas histórias, além de construir novas possibilidades para os próprios arquivos, propiciando aos espectadores projetarem passado, presente e futuro para o interior da imagem dirigindo assim suas expectativas em função de suas experiências. Logo, o arquivo não pode ser pensado somente como documento, apresentando-se não apenas como um lugar físico, espacial, mas também como um lugar social (RICOUER, 2007).

A imperfeição arquivística não se pauta somente por uma comparação, mas também por uma abertura, que faz do arquivo um lugar de “diálogo com o passado, de criação e inovação, e a conservação que só tem sentido como fermento dos saberes e motor dos conhecimentos a serviço da coletividade” (COLOMBO, 2008, p. 9). E Rosângela Rennó ao trabalhar com arquivos não perfeitos mas poéticos, nos leva a experimentar continuamente enquanto espectadores, e por isso também nos faz criadores de uma obra nova, que só faz sentido a partir de uma experiência da ordem do coletivo, da memória social (JAIME; OLIVEIRA FILHO; RIBEIRO, 2013).

#### **5.4.2 De Caminha à Rennó: cartas, relatos e imagens “cegas” do Descobrimento**

Em Vera Cruz, vídeo experimental de 44 minutos dos anos 2000, concebido e dirigido por Rosângela Rennó em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do

partir de um texto-legenda, baseado no primeiro documento da História do Brasil, a carta que Pero Vaz de Caminha envia ao rei D. Manuel I, e as imagens “cegas” da chegada das caravelas de Cabral, Rennó constrói o mítico dia do Descobrimento. Com este vídeo somos levados a refletir acerca das possibilidades da imagem quando do transbordamento daquilo que se espera encontrar nelas e a forma particular com que a questão da memória emerge a partir do entrecruzamento de mídias (a escrita e a imagem) que se destinam a tempos diferentes, uma ao futuro, a outra ao passado.

Vera Cruz (2000) (Imagem 23) é uma obra audiovisual singular na medida em que as imagens e áudios esperados estão praticamente ausentes. Nele a única imagem que vemos é de um filme queimado e os sons do mar e do vento soprando forte.

Imagem 23: *Vera Cruz*



Fonte: Rennó ([2012]).

A narrativa do vídeo se consolida no momento em que a ação do Descobrimento e suas imagens são, pelos espectadores, imaginadas já que não poderiam ser filmadas. Isso porque à época do Descobrimento o registro mais comum era a narração escrita, tal qual podemos constatar com a Carta de Pero Vaz de Caminha. Assim, “Da imagem que foi subtraída vemos apenas a ‘imagem da película’, desgastada pelos 500 anos de existência. O som foi também subtraído. O que restou do relato, portanto, assumiu a forma de texto-legenda” (RENNÓ, 2013). E é este texto-legenda que funciona como o bilhete de embarque que nos conduz à uma grande viagem imaginária de “reconstituição” da “irreconstituível” imagem fundadora de nossa Nação. Nossa imaginação se torna um lugar de memória pois lembrando Mário Quintana: “A imaginação é a memória que enlouqueceu” (2013, p. [1]).

*Vera Cruz* (2000) é uma obra em que Rennó nos convida a compor juntos e o

nosso trabalho enquanto espectador não é passivo, nem tão pouco é só de contemplação. É imaginativo, reflexivo e criativo. De forma bastante singular, nossa mente é provocada, instigada, aguçada, em um ato de criação resultante da articulação da imagem pela sua “ausência”, pelo seu “silêncio” ou pela sua impossibilidade de presentificar-se enquanto imagem sígnica. Ao primeiro olhar, parece natural e até óbvio, quando nos dirigimos à imagem, que o fazemos de forma direta a partir do que os nossos olhos estão vendo - no que a gente pode ver da imagem -, entretanto, quando, em um momento seguinte, atentamos que as imagens que vemos são justamente imagens que nada nos mostram, somos levados à construí-las então nós mesmos (JAIME; RIBEIRO, 2013).

Das várias imagens que tomamos ao mesmo tempo em que nos tomam, ficam alguns questionamentos: Qual terá sido realmente a vista que Pero Vaz de Caminha teve do “Novo Mundo”? Uma vista bucólica? Pássaros? Praias? Índios? Não temos ideia exatamente de como saber, ela se foi com os quinhentos. Cabe à nós construirmos as imagens e os fatos perdidos, já que não nos é possível reconstituir quase nada. Diferentemente do Coliseu, das Pirâmides ou do Parthenon, não há ruínas a serem refeitas, não há pedras a serem repostas, não há o que restaurar a não ser seguindo os rastros deixados pela Carta de Caminha.

Marilena Chauí (2006) nos auxilia a desvelar nossas “origens” com uma discussão acerca do mito fundador que se origina no Brasil a partir dos 1500. A Carta de Caminha pode simbolizar de forma exemplar como uma expressão narrativa e épica do nosso passado contribui para entendermos a ausência de tensões que marcam nossas representações de um povo pacífico, ordeiro e feliz (ainda que sofredor), da nossa natureza pródiga etc. Segundo a autora (2006, p. 12), o mito fundador funcionaria como um elemento de “vínculo interno com um passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca”. Continuando, ela esclarece que mesmo que esse passado seja apresentado sob novas roupagens, ou seja, por meio de novas linguagens, parecendo outra coisa, na realidade, esse passado não cessa de se repetir.

Outro aspecto interessante nesta obra diz respeito à temporalidade, aliás, a percepção de sua passagem. O fio condutor é o texto. Para nós, quatro legendas cumprem importante papel na localização do tempo das ações, desde a chegada da aproximação das caravelas de Pedro Álvares Cabral até o seu desembarque em *Terra Brasilis*.

Imagem 24: *Vera Cruz - 1500 d.c.*

Fonte: Rennó ([2012]).

A abertura temporal é inaugurada com a legenda do ano de 1500 d.C. (Imagem 24), nos advertindo que estamos prestes a ver e fazer uma grande volta ao passado, àquele das grandes navegações contadas nos livros didáticos e nas bancadas escolares. O segundo texto-legenda que nos auxilia na marcação do tempo é sobre o dia que antecede ao Descobrimento, e surge com uma legenda “terça-feira, 21 de abril” (Imagem 25).

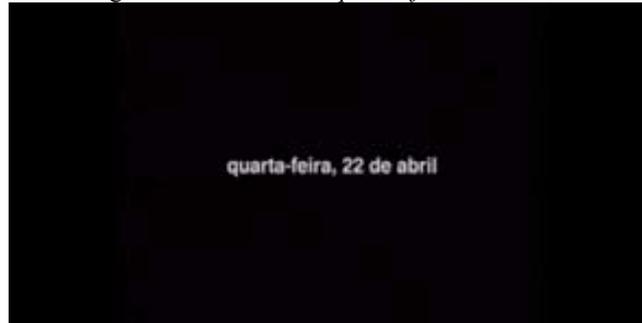
Imagem 25: *Vera Cruz - terça-feira, 21 de abril*

Fonte: Rennó ([2012]).

E assim seguimos o nosso caminho,

por esse mar de longo, até que, terça-feira das oitavas de Páscoa, que foram vinte um dias de Abril, estando da dita ilha, 660 ou 670 léguas segundo os pilotos diziam, topamos com alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno (INSTITUTO..., [2014], p. 1).

A partir dela e nas legendas seguintes percebemos que a esquadra se aproxima da costa brasileira pois, os diálogos se concentram na possível distância que os desbravadores guardavam da terra firme.

Imagem 26: *Vera Cruz - quarta-feira, 22 de abril*

Fonte: Rennó [2012].

A terceira legenda (Imagem 26) é a mais emblemática já que marca a data histórica de 22 de abril, a quarta-feira dia do “descobrimento”. Os diálogos versam sobre a imagem do Monte Pascoal: “Terra à vista! Terra à vista, Capitão! [...] Um monte redondo e muito alto! Sim. Sim. Ali está... Vasco estava certo” (RENNÓ, [2012]) mais uma vez autenticando fragmentos da mensagem epistolar de Pero Vaz de Caminha:

E quarta-feira seguinte, pela manhã topamos aves a que chama fura-buxos. Neste dia, a horas de véspera, houemos vista de terra. Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chá, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs nome – o **Monte Pascoal** e à terra – a **Terra de Vera Cruz** (INSTITUTO..., [2014], p. 1, grifo do autor).

Ao final do vídeo, após a terra descoberta, a última legenda nos comunica o futuro que então se anuncia, nos guiando no caminho de volta aos nossos dias: “Vamos dormir. Amanhã veremos...” (RENNÓ, [2012]) (Imagem 27).

Imagem 27: *Vera Cruz - Vamos dormir*

Fonte: Rennó [2012].

Com Vera Cruz (2000) frisamos a forma híbrida da arte contemporânea e o seu inegável poder de conservação e memorização. As mídias, sempre é válido lembrar, guardam para além de um lado técnico, em que textos e oralidade cristalizam um estado de consciência, um sentido oculto também, na medida em que engendram e permanecem em contato com o tempo passado. Dos livros às imagens, pensamos as mídias não somente como importantes dispositivos mas também como energia social armazenada, como sementes de formas de vida conservadas que se encontram em estado de potência. Ainda mais quando deslocamos nosso pensamento para o contemporâneo, onde as novas tecnologias alargam as possibilidades da linguagem de forma acelerada e difusa. Mas aqui queremos salientar que as mídias alavancam a importância da memória, com transformações no interior mesmo do inconsciente coletivo e engendrando também vestígios que fantasmagoricamente atravessam os tempos. “É um *medium* técnico pelo qual as vozes dos mortos ecoam e ficam acessíveis de tempos em tempos” (ASSMANN, 2011, p. 194).

Neste sentido mídia é memória! E a obra que aqui analisamos nos parece um eco singular deste processo, propiciando uma perspectiva sobre a arte da memória no mundo de hoje.

Sugestionado pela poesia da arte de Rosângela Rennó, nosso objeto se encontra nas divisas entre o que se conserva à posteridade e o que não é assim concebido. Em Vera Cruz (2000) é evidente o papel da escrita tanto como *medium* quanto como metáfora, afinal o texto-legenda está amparado na carta de Pero Vaz de Caminha e é ele quem nos conduz às imagens mentais que criamos. Todavia, esse projeto experimental da artista nos indica um outro elemento que se encontra amalgamado na substância da arte contemporânea, o vestígio ínfimo, o esquecido, o que não se dirige à posteridade.

O “analista da cultura” contempla o esquecido, o insignificante, transformando-o em informação tal qual um garimpeiro que identifica as pepitas douradas entre o cascalho do leito do rio que peneira. Para lermos a cultura contemporânea precisamos estar atentos ao que aparentemente não serve mais para nada, garimpar preciosas memórias no lixo, no residual, no esquecido da cultura, afinal, quando algo é destinado ao lixo, do que se quer esquecer? E isto também observamos de forma original no trabalho de Rennó, que faz de um simples filme queimado, que poderíamos dizer um ínfimo destinado ao lixo (esquecimento), a imagem central do vídeo abrindo espaço

Descobrimos.

Em suma, se a escrita se volta sempre para o futuro fazendo da carta um documento-monumento (LE GOFF, 2003), a imagem se volta para o passado já que ela é uma “cópia” do original, torna visível o que não está mais (BERGER, 1984). Nesta obra que ora analisamos encontramos uma justaposição entre os dois elementos, o consagrado ao eterno e o que foi destinado ao esquecimento.

Assim, entre a realidade e a representação, o filme Vera Cruz (2000) nos convida à uma viagem no tempo, à uma dimensão “perdida” em um tempo já vivido, nos lembrando do que nós é comum enquanto nação. As imagens cegas de Rennó, ao exigirem uma composição justaposta das imagens que estão faltando, em um misto de imagens e imaginação, nos faz reviver o passado. Em Rennó, a imagem ganha um outro vigor que advêm da mente e do espírito de cada espectador que cria e isso acontece porque “A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós...” (BLANCHOT, 2011, p. 278). Mas, o que nos chama mais a atenção é a perspectiva de olharmos para seu vídeo experimental Vera Cruz (2000) como uma “testemunha muda”, um projeto memorialístico que aponta para o futuro com a ideia de incorporar elementos da tradição que por ventura possam ter caído no esquecimento (ou melhor, incapazes de permanecerem vivos) e presentificá-los e reforçá-los com os “testemunhos falantes” (ASSMANN, 2011). Ou seja, ao incorporar às imagens o texto-legenda como uma escritura pautada no texto da Carta de Caminha como um projeto que “comemora” os 500 anos, Vera Cruz (2000) reatualiza o nosso mito fundador e ao mesmo tempo reinventa a impossibilidade de transformar o “insignificante” (as imagens ‘cegas’ ou queimadas) como um legado para a posteridade. Fugindo das possibilidades do apagamento e do esquecimento, o vídeo apresenta um novo modo de olhar o mundo velho ao também apropriar-se de documentos/monumentos (LE GOFF, 1996), como a carta de Pero Vaz de Caminha, Rosângela Rennó escolhe e legitima a força documental e a aparente fraqueza imagética. Ou se quisermos a efemeridade e a impossibilidade das nossas imagens e lembranças & a capacidade e permanência imaginativa e criadora da nossa memória (JAIME; RIBEIRO, 2013).

#### **5.4.3 Um espelho, mil Rosângelas no diário da memória cotidiana de Rennó**

Mãe e ré primária. Colunável. Secretária. Detetive. Enfermeira. Atendente de

Cabelereira. Missionária. Sem-teto. Namorada de político. Alcoólatra. Órfã. Testemunha. No total 133 Rosângelas, coletadas, listadas, classificadas e colecionadas a partir de matérias de jornais durante as décadas de 1992 e 2000, são a matéria-prima de “Espelho Diário”<sup>42</sup> (Imagem 28), uma videoinstalação com formato de exibição em 2 DVDs/NTSC, para projeção em duas telas em ângulo de 90/120 graus com duração de 121’ cada uma, formato DV-CAM.

Imagem 28: *Mais da Série Espelho Diário*



Fonte: Rennó (2001).

Exibida pela primeira vez em 2001 no Museu do Chiado em Lisboa, a obra é uma espécie de diário-colagem audiovisual, que promove um encontro inusitado entre o que nos transborda e, ao mesmo tempo define, como sentença a epígrafe sem referência no livro homônimo da instalação: “Impossível alcançar a unidade sem a soma, a identidade sem a comparação” (RENNÓ; PENNA, 2008, p. [2]). Nesta obra, Rennó não faz atentar que em um universo de reproduções em abundância que nos cerca, onde o autêntico parece não ter mais lugar, o medo de ser mais um dentre tantos objetos de uma cultura material excessiva intensifica e torna dramática a constante e árdua busca pela identidade; uma luta que parece se perder em vão diante de tantas possibilidades.

Em “Espelho Diário”, todas são e, ao mesmo tempo, não, Rosângela Rennó, pois ao atuar e personificar 133 diferentes histórias de mulheres chamadas Rosângela, Rennó se projeta de forma estratégica no outro, retomando a questão do sujeito e o objeto, desenvolvendo uma obra entre o documento e a ficção. “No vídeo, eu performo a Rosângela, personifico todas elas. Para mim é uma maneira de resolver minha

---

dificuldade com a representação, com a minha própria memória. Com o fato de não gostar de minhas imagens, de preferir a memória dos outros, e muitas vezes a falta de memória dos outros...” (RENNÓ apud SILVA, 2003, p. 23). Estaríamos diante de uma crise do “eu”?

Veiculadas na imprensa todas aquelas Rosângelas ajudam a apaziguar o problema da existência, conjugando à sua maneira nossa relação com o tempo. Fica explícito que uma desordem se instaura provocada por uma temporalidade singular no contemporâneo. Segundo Rennó, o trabalho

É uma colagem de textos copilados de jornais. Coisas que li, recortei, classifiquei durante oito anos e que se referem a acontecimentos com Rosângelas, histórias reais que viraram notícias de jornal. A partir delas, crio uma narrativa como se fosse uma única Rosângela, cada história corresponde a um dia no diário de uma Rosângela (apud SILVA, 2003, p. 22).

Enfatizamos como característica da narrativa contemporânea, que ao colecionar e listar, o artista busca dar um sentido ao seu mundo. Inventariar, catalogar, classificar e nomear coisas/objetos/vidas faz parte das práticas mnemônicas, colecionistas e ordenadoras das diversas culturas. Em obras concebidas a partir destes recursos, observamos uma importante categoria proposta por Eco (2010) nomeada de “listas poéticas”, cuja finalidade se caracteriza por qualquer projeto artístico que cumpre diversos papéis a serem ressignificados em outros espaços ou com propósitos diferenciados. Ao ser invocada como “uma ladainha”, uma lista deixa de ser um simples inventário e transmuta-se numa leitura de evocação encantatória. É o que nos insinua a obra “Espelho Diário” (2001), e como conta a própria artista sobre a inspiração que deu partida a essa obra,

O trabalho partiu de um problema com meu próprio nome. Entre 1992-1993 li no jornal uma notícia sobre uma sequestrada classe A do Rio de Janeiro: ‘Rosângela foi libertada enquanto rezava’. Achei genial, a primeira classe A que vira notícia e tem um nome tão popular (RENNÓ apud SILVA, 2003, p. 23).

Tão popular a ponto de reverberamos Eco que acerca da infinitude das coisas e notadamente dos nomes: “Em suma, parece que já em Homero se oscilava entre uma poética do “tudo está aqui” e uma do “et cetera” (2010, p. 7). E tal qual a imagem-

metáfora do escudo de Aquiles citado por Umberto Eco, em “A Vertigem das Listas”, Espelho Diário também se mostra com uma arte da incompletude, uma epifania.

Rennó ao elencar a enumeração de “Rosângelas”, à partir de um inventário de “lista prática”, propõe uma enumeração poética ao manter um princípio identitário ao inventariar em sua narrativa as origens, contextos e nomes.

Assim temos que a enumeração de uma lista prática enuncia sua incompletude poética ao sugerir uma “infinidade” frente aos eventos que abriga, já que são 133 Rosângelas, sendo 10 do mês de janeiro, o que corresponde à 7,52%, 9 em fevereiro, o que corresponde à 6,77%, 11 em março, o que corresponde à 8,27%, 4 em abril, o que corresponde à 3,01%, 14 em maio, o que corresponde à 10,53%, 11 em junho, o que corresponde à 8,27%, 18 em julho, o que corresponde à 13,53%, 11 em agosto, o que corresponde à 8,27%, 12 em setembro, o que corresponde à 9,02%, 12 em outubro, o que também corresponde à 9,02%, 11 de novembro, o que corresponde à 8,27% e 10 em dezembro, o que corresponde à 7,52%. Elas foram listadas em 62 categorias diferentes entre as quais mãe 11 vezes (8,27%), morta 9 vezes (6,77%), sequestrada 7 vezes (5,26%) namorada de notável 6 vezes (4,51%), dona-de-casa 5 vezes (3,76%), irmã 5 vezes (3,76%), presidente, vice-presidente ou coordenadora de algo 5 vezes (3,76%), colunável 5 vezes (3,76%), delegada 5 vezes (3,76%), ferida 3 vezes (2,25%), sem-teto 3 vezes (2,25%), secretária 3 vezes (2,25%), esposa 3 vezes (2,25%), menor 2 vezes (1,50%), artista plástica 2 vezes (1,50%), estuprada 2 vezes (1,50%), noiva 2 vezes (1,50%), jurada 2 vezes (1,50%), leitora 2 vezes (1,50%), funcionaria 2 vezes (1,50%), moradora 2 vezes (1,50%), assaltada 2 vezes (1,50%), vizinha 2 vezes (1,50%), empresaria 2 vezes (1,50%), golpista 2 vezes (1,50%), testemunha 2 vezes (1,50%), desportiva 2 vezes (1,50%), paciente 1 vez (0,75%), pesquisadora 1 vez (0,75%), ex-funcionária 1 vez (0,75%), assediada 1 vez (0,75%), fabricante de chocolates caseiros 1 vez (0,75%), cabelereira 1 vez (0,75%), obra de arte 1 vez (0,75%), missionária 1 vez (0,75%), frentista 1 vez (0,75%), atendente de telemarketing 1 vez (0,75%), empregada doméstica 1 vez (0,75%), psicóloga-musa 1 vez (0,75%), viúva 1 vez (0,75%), monitora 1 vez (0,75%), operada 1 vez (0,75%), assassina 1 vez (0,75%), vestibulanda 1 vez (0,75%), restauradora 1 vez (0,75%), homem 1 vez (0,75%), não-modelo 1 vez (0,75%), auxiliar de administração 1 vez (0,75%), gêmea 1 vez (0,75%), alcoólatra 1 vez (0,75%), jornaleira 1 vez (0,75%), órfã 1 vez (0,75%), amiga 1 vez (0,75%), solteira 1 vez (0,75%), internada em estado grave 1 vez

passageira 1 vez (0,75%), telefonista 1 vez (0,75%), enfermeira 1 vez (0,75%) e consumidora 1 vez (0,75%).<sup>43</sup>

O passeio feito aqui pela trajetória e por essas obras de Rennó nos permite agora não somente afirmar sua importância e inserção no contexto da cultura de hoje como uma autêntica artista contemporânea, incorporando em suas criações um caráter mais conteudista, investigativo e crítico, mas também um olhar mais poético e ao mesmo tempo, porque não, preciso sobre o contexto e os dilemas e questões que experimentamos hoje.

Em suas obras somos convidados a refletir sobretudo sobre a realidade em que estamos inseridos e sobre nós mesmos, nossos sentimentos, nossa identidade que a todo momento parece ameaçada e condenada ao desaparecimento pelo fluxo de transformação das coisas no contemporâneo. Suas obras têm uma ressonância muito forte no espectador, pois está em sintonia com a sensação paradoxal que vivemos hoje de lutar pelo delineamento de nossa identidade e simultaneamente atender às necessidades de transformação contínua dela. A fragmentação e a multiplicidade das identidades abriu um espectro de possibilidades muito grande para os indivíduos, mas simultaneamente trouxe uma angústia profunda. O desejo de experimentar as possibilidades do novo encerradas em um futuro é acompanhado pela busca da estabilidade perdida no passado, um sentimento bastante contraditório e paupável.

Com Rennó somos levados ao encontro desta realidade que tanto nos atormenta, mas que ignoramos ou negligenciamos em virtude da velocidade com que as coisas ocorrem. Ela suspende o tempo para que possamos então fazer esse diagnóstico através de nossos próprios sentimentos. Suas imagens de memória apontam de um lado, para os nossos lapsos, vazios, os nossos hiatos, um convite a pensar em que momento as coisas se perderam ou se modificaram, mas de outro, mostram que o nosso “eu” também está ali em nosso íntimo, que somos uma construção e como tal não podemos esquecer das raízes. Família, amor, dor, saudade, mulher, violência, crime, temas recorrentes em suas criações que permitem uma reflexão bastante ampla do cenário atual, estabelecendo uma ponte através da memória entre o “eu” e o “nós”, entre o individual e o coletivo, o privado e o público, o local, o nacional e o global.

Rennó utiliza a memória como linguagem, como instrumento eficaz e efetivo para contar histórias e falar de humanidades, ressaltando sua importância na construção

---

<sup>43</sup> Informações coletadas no livro homônimo à videoinstalação “Esnelho Diário” (RENNÓ· PENNA

dos laços sociais geracionais, e nos levando a concluir e confirmar a ascedência da memória como um dos principais fenômenos culturais e sociais desse início de século XXI.

Atenta ao sistema informacional massivo, à cultura material e ao padrão de consumo em voga, a artista compõe seu universo poético a partir de um grande arquivo das sobras da sociedade. Observando os processos de produção e circulação da informação e o impacto dos *mass medias* em uma cultura de massa, Rennó examina o papel da imagem, a crença que depositamos nela e a relação com a memória. A imagem para ela é uma formas mais efetivas de narrativa, além de ser uma linguagem que se tornou mais difusa, mais popular, na medida em que as cameras se tornaram quase onipresentes, principalmente com a cultura digital e os *smartphones*. Rennó enfatiza fortemente o caráter memorial da imagem, no entanto, nos adverte que elas não só têm um ciclo de tempo definido pela cultura mas também que nossa capacidade de lembrar delas é limitada. Por isso, resiste em produzir novas imagens se apropriando de um universo quase ilimitado de imagens produzidas e que por motivos diversos foram descartadas, esquecidas.

Mesmo trabalhando majoritariamente com imagens, os objetos também servem de matéria-prima para suas criações. Rennó demonstra que a cultura de mercado produz tudo em excesso, isso faz parte da condição de consumidor de hoje, sempre insatisfeito ou podemos dizer inacabado como sua identidade. O sistema capital cria, projeta e alimenta esse processo de associação entre identidade e consumo engendrando uma cultura de excesso que se espalha em todos os níveis produzindo uma quantidade gigantesca de lixo, de resíduos, de restos que se acumulam por toda parte. É para todo esse material descartado que Rennó chama nossa atenção demonstrando que uma segunda chance é possível, que podemos reintroduzir as coisas em vez de descarta-las. Através da arte e suas possibilidades estéticas e éticas as coisas podem ser resignificadas e reinseridas na sociedade.

Com sua arte Rennó nos chama a atenção ainda para importantes estratégias de identidade e de construção de laços sociais como vimos aqui: a coleção, o arquivo e o patrimônio. Eles guardam relação com o passado mas também com o presente visando um futuro, pois são feitos para durar, para resistir ao tempo, ao esquecimento. Nesse sentido eles são memória, são rastros dos que nos antecederam e de suas sociedades e valores, criando um linha de continuidade, um sentido geracional.

A coleção é antes de tudo uma narrativa, uma linguagem que expressa o modo de ver e organizar o mundo de um indivíduo ou instituição a partir de um certo conjunto de coisas. A importância maior da coleção está nos critérios, nos valores, no sentido social que ela veicula, no tempo que ela cristaliza já que seus elementos são datados e valiosos, o que os levou para fora do circuito comum das mercadorias. Como vimos as coleções existem desde períodos imemoriais, mas historicamente o que se destacava era o caráter coletivo, social, hoje, a coleção em suas mais variadas tipologias assume um caráter individual mas sempre guardando uma ponte para o coletivo. A obra de Rennó é exemplo disso, uma autêntica coleção que exprime o modo bastante pessoal da artista de perceber a realidade e através dela (da coleção) produzir sentido. O que torna a coleção de Rennó ainda mais especial é que seus elementos são obras de arte! Uma coleção que a artista constitui a partir de um grande arquivo que mantém com imagens e objetos quase sempre relacionados ao universo fotográfico.

Rennó coleta, indexa e organiza o caos de imagens da vida cotidiana que há algumas décadas proliferam e circulam via jornais, tv, máquinas fotográficas, analógicas e digitais, câmeras, celulares e toda sorte de dispositivos, como vimos nas obras analisadas. Arquivos desde da década de 1970 são utilizados em processos de criação artística, e hoje esta tática é cada vez mais presente pela ressonância anacrônica que ele permite e que se alinha com a experiência do tempo que experimentamos. Na obra de Rennó o arquivo é memória, é identidade, é cultura. Em duas das obras a pouco analisadas a artista segue essa direção, atentando para o patrimônio cultural que nos identifica e nos une, mas em outras ela faz da obra um patrimônio em si, como no vídeo *Vera Cruz*. Com isso Rennó afirma e confirma para nós a validade das novas formas de patrimonialização através da arte contemporânea.

Pelo exposto nessa pesquisa frisamos a contribuição de Rosângela Rennó não só no cenário artístico contemporâneo mas também para a identidade cultural brasileira e para uma compreensão mais precisa do momento histórico atual.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida desse trabalho surge de uma pergunta que nos toma durante toda a pesquisa: que momento histórico é esse em que o descartado assume a cena da vida cotidiana, inclusive na arte contemporânea que cada vez mais recicla, reutiliza, ressignifica para criar?

A observação deste elemento proliferante da cultura contemporânea em obras de arte tão presente hoje em dia nos chamou a atenção, para o lixo, aliás, trata-se de uma montanha de lixo. Espalhado pelas esquinas, depósitos, lixeiras, incineradores, aterros, todos cada vez maiores, mas que se mostram insuficientes perto das toneladas de resíduos que são produzidos diariamente nos lares mas, principalmente, na produção industrial, a fim de atender a demanda crescente e compulsiva do consumo, que é outro elemento que também define os traços da face atual das sociedades ocidentais.

Em geral, esses resíduos pouco chamavam a atenção pois gozavam de certa invisibilidade na medida em que estavam fora do alcance da visão, mas com seu crescimento vertiginoso passou a se tornar uma questão pública e de política pública. A preocupação com os resíduos se torna mais latente a partir de fins da década de 1960 quando um grupo de cientistas (Clube de Roma) divulgaram um relatório com projeções sobre os riscos ambientais (*Limits of Growing*). Nos Estados Unidos, talvez por efeito mais imediato do *Way of Life*, surgem leis voltadas para minorizar os efeitos e impactos sobre o ambiente, como a Lei da Água, a Lei do Ar, a Lei dos resíduos sólidos, a Lei dos Pesticidas e das Substâncias Sólidas, e que serviram de modelo para outros países. Mas a questão ambiental se torna global a partir de junho de 1972 quando a ONU organiza a 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, em Estocolmo, na Suécia. Ao fim da conferência foi aprovada a Declaração Universal do Meio Ambiente que transformou os recursos ambientais em patrimônio e legado para gerações futuras, servindo de base também para a legislação em vários países, inclusive no Brasil que tem como marcos da questão ambiental a Lei nº 6938 de 1981, dispondo a Política Nacional do Meio Ambiente, e a Lei nº 7347 de 1985, que editava a Lei de Ação Civil Pública.

A partir da Eco 92 no Rio de Janeiro o tema se torna imperativo e recorrente do ponto de vista midiático, em virtude de uma série de estudos que demonstram o impacto da civilização humana no ambiente (Pegada Ecológica). Em geral, o principal vilão apontado por estes estudos é o consumo, na medida em que este se relaciona

diretamente com a geração de lixo com resíduos provenientes da produção ou do consumo.

O problema é que o consumo é uma seara difícil já que a sua relevância não se limita à esfera econômica mas também política, social, cultural e até artística. O consumo muito mais que uma ação de satisfação material é também uma linguagem, um código da cultura que aponta quais os valores hegemônicos, identificando os indivíduos e as classes, mesmo que de forma apenas aparentemente.

O consumo é uma condição que se impõe ao homem como forma de sobrevivência, consumimos tudo, do reino mineral ao vegetal e animal, de objetos aos nossos próprios corpos, tanto do ponto vista prático quanto simbólico. Historicamente observamos que ele (o consumo) faz parte das relações sociais, no entanto, em sociedades ocidentais modernas onde o capitalismo é o modo de produção, termina por assumir uma outra dimensão. De meio de obter a sobrevivência (material ou espiritual) se torna o objetivo-fim, guardando assim uma relação muito forte com o indivíduo contemporâneo, que desvinculado das gaiolas de ferro que o subjulgaram durante séculos e autocentrado, luta para delinear sua identidade.

Paralelo à isso temos que reforçar que este indivíduo ainda tem que lidar com a questão da experiência do tempo, que se mostra cada vez mais heterogênea e expandida, contemplando temporalidades diferentes. Diante da possibilidade de se conjugar passado, presente e futuro a um só tempo, os indivíduos se vêem cada vez mais liberados das amarras sociais, dos valores, do coletivo em si, contudo, também se vê tomado por uma angústia profunda e o receio constante de desaparecer, de ser esquecido em um turbilhão de possibilidades.

A luta contra o esquecimento, e mesmo a morte, sabemos não é nova. Há milhares de anos lutamos coletivamente contra esse destino inevitável da espécie, desenvolvendo estratégias múltiplas e até certo ponto eficazes, como a memória. Apesar de conhecermos de forma bastante incipiente os processos biológicos, a memória enquanto técnica individual, coletiva e social proporciona há muito para o homem e suas sociedades o conhecimento de eventos, lugares, pessoas, anteriores, um conhecimento social importante na reprodução da vida e um legado à ser compartilhado geração a geração. Em períodos diversos, em virtude de questões variadas como vimos, a memória ganhou ascendência e até preponderância, e hoje observamos seu retorno com força e vigor, se tornando novamente uma estratégia autêntica para o indivíduo e

Conforme vimos a partir da década de 1980 e da experiência traumantizante da Segunda Guerra Mundial, a Memória se torna um importante elemento político, econômico, turístico e cultural. Em função disso, se torna claro um campo de disputa, onde circulam discursos, ideologias, identidades, interesses, e de ação política e mercadológica. Expandida, termina por participar da divisão global de poder, sendo possível até mesmo no espaço da arte sentir sua presença e influência.

A arte sempre muito sensível ao contexto social, já que todo artista é antes de tudo um indivíduo do seu tempo, antecipa a partir da década de 1970 passando a incluir em sua temáticas as questões relacionadas ao consumo desenfreado, o papel dos objetos na sociedade, o próprio estatuto da arte e a memória frente ao esquecimento iminente em uma sociedade de excesso: de informação, de imagens. Rosângela Rennó como uma autêntica representante da arte contemporânea traz para suas obras todas essas questões. Ela foi nosso ponto de partida objetivamente, na medida em que as questões emergiam na leitura de suas obras. Em Rennó encontramos uma interseção, uma forma de leitura mais ampla da sociedade frente a esses fatores.

Rennó desde a década de 1980 parte justamente do descartado, se apropriando em especial de imagens e objetos que para ela estão carregados de histórias, sentimentos, lembranças, memórias. Suas primeiras obras são provas disso. Rennó demonstra que fotografias de família e brinquedos infantis guardados no fundo do armário têm uma potência memorial e uma ressonância muito fortes. Essas imagens e objetos são, podemos dizer, potencialmente onipresentes, testemunhas de tudo que nos acontece em nossa vida. Eles são provas materiais para além de nossa existência, das nossas relações, dos eventos em que estivemos presentes, ou no mínimo, rastros, registros de tudo isso. São manifestações nossas!

Assim, Rennó em sua obras para além do âmbito individual nos mostra que os objetos e as imagens são bons para pensar a sociedade, já que os usos, as funções, a durabilidade e o simbolismo depende em grande parte do âmbito social. Ao toma-los como matéria-prima em suas obras, a artista nos faz questionar o ciclo do tempo como um todo. Nos propõe suspender o tempo em sua máxima de aceleração para pensar as múltiplas possibilidades que as coisas têm para além do circuito limitado da produção ao descarte imposto pelo capital neo-liberal. Se há memórias no descarte, há vida no lixo, no refúgio, nos restos. E para nós uma vida mais interessante, mais autêntica na medida em que escapa aos discursos e ideologias oficiais impregnados em tudo aquilo

durar e se tornam obsoletos cada vez mais rápido para atender à lógica de consumo, atendem somente as paixões e os interesses dos indivíduos, não ao que é imposto como politicamente correto.

E é a partir dos descartados que Rennó concebe e cria obras de arte.

A partir de uma pesquisa sobre a vida passada e os caminhos tanto da imagem quanto dos objetos Rennó coleta, organiza, indexa nos demonstrando a potência poética por detrás das coleções, dos arquivos e da memória, na construção de uma ponte para que o indivíduo possa se conectar ao coletivo pelas experiências partilhadas.

Rennó coloca nossos sentidos, nossas lembranças, nossas memórias em movimento para completar suas obras. Ela nos faz mergulhar fundo para que imersos em uma ambiência atemporal possamos ser guiados pelos sentimentos e não pela visão. Ela nos tira da zona de conforto dos estojos sociais da visão, de uma pedagogia do olhar que orienta mas também limita muito nossa forma de enxergar as coisas, as culturas, e o mundo como um todo.

De maneira similar, é a partir da amnésia que a artista aborda a importância da memória e do patrimônio como elementos de subjetividade individual e social. Rennó em um jogo de lembrança e esquecimento reforça a importância da memória como elemento social e cultural e instrumento de articulação indivíduo-sociedade. Ao mesmo tempo faz uma crítica profunda das instituições de memória oficiais, que de um lado por motivos políticos e ideológicos produzem esquecimento contribuindo para manutenção do *status quo* social e as hierarquias, e que de outro, se mostram negligentes com o próprio patrimônio histórico e a história do país, dado o tamanho do descaso com que Rennó encontra parte dos acervos.

Com isto Rennó demonstra que a memória é um campo de luta com impacto direto na identidade, na sociabilidade e no reconhecimento de grupos, de comunidades, que muitas vezes se encontram à sobra, à espera de legitimidade, de reconhecimento e de direitos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Leandro Pimentel. **O inventário como tática**: a fotografia e a poética das coleções. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ADORNO, Theodor; HORKHEIM, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome. In: **La potenza del pensiero**: saggi e conferenze. Vicenza: N Pozza, 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/82130092/Agamben-Aby-Warburg-E-La-Scienza-Senza-Nome>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

ARISTÓTELES. **Física**. Madrid: Planeta de Agostini: Editorial Gredos, 1995. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2013/03/15-e28093-fc3adsica.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Prefácio. In: LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ARTADDICT.NET. **Rosângela Rennó**: 2005-510117385-5. Paris: International Contemporary Art Galleries Scene, 2011. Disponível em: <<http://artaddict.net/events/article/4003/rosangela-renno-cristina-guerra-contemporary-art>>. Acesso em: 05. jun. 2016.

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

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE LIMPEZA PÚBLICA E RESÍDUOS ESPECIAIS. **Panorama dos Resíduos Sólidos no Brasil 2014**. São Paulo: ABRELPE, 2014. Disponível em: <[http://www.abrelpe.org.br/panorama\\_edicoes.cfm](http://www.abrelpe.org.br/panorama_edicoes.cfm)>. Acesso em: 02 fev. 2016.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10004:2004**: Resíduos sólidos – classificação. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.abntcatalogo.com.br/norma.aspx?ID=936>>. Acesso em: 04 mar. 2016.

BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Orgs.). **O poder das bibliotecas**: a memória dos livros no Ocidente. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.

\_\_\_\_\_. **Aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (Ensaio crítico, v. 3).

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. A moral dos objetos: função-signo e lógica de classe. In: MOLES, Abraham et al. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 2).

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOM, Phillip. **Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BOURRIAUD, Nicholas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.

\_\_\_\_\_. **Postproduction culture as screenplay**: how art reprograms the world. New York, USA: Lukas & Sternberg, 2002. Disponível em: <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2011.

BRASIL. Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, DF, 06 dez. 1937. Seção 1, p. 24056. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm)>. Acesso em: 02 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Lei nº. 11.411, de 04 de janeiro de 2007. Altera dispositivos da Lei nº 5.869, de 11 de janeiro de 1973 - Código de Processo Civil, possibilitando a realização de inventário, partilha, separação consensual e divórcio consensual por via administrativa. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, DF, 05 jan. 2007. Seção 1, p. 1. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2007/lei/111441.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/lei/111441.htm)>. Acesso em: 30 abr. 2016.

BRAUDEL, Ferdinand. Fase documental: a memória arquivada. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. In: GIL, Fernando. **Homo-Domesticação**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989. (Enciclopédia Einaudi, v. 16).

CANTON, Kátia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.

CHAIMOVICH, Felipe. Apresentação. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. Direito à memória: natureza, cultura, patrimônio histórico-cultural e ambiental. In: \_\_\_\_\_. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 103-128.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999a. p. 115-120.

\_\_\_\_\_. A identidade no universo da reprodução. **Bravo!**, São Paulo, n. 53, p. 43, 2002.

\_\_\_\_\_. Photography in Brazil in the 1990s. **Lapiz**, [Madrid], n. 134/135, p. 110-123, jul./set. 1997a.

\_\_\_\_\_. Rosângela Rennó. In: FABRIS, Annateresa et al. **Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997b.

\_\_\_\_\_. O trabalho de Rosângela Rennó: considerações preliminares. In: **Arte Internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999b. p. 234-239.

CHIODETIO, Eder. Rennó ordena a amnésia social. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 out. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2310200303.htm>>. Acesso em: 28 maio 2016.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CLASSIFICAÇÃO, origem e características: classificação do lixo quanto às características físicas, composição química, origem. [Curitiba]: Ambiente Brasil, [2012]. Disponível em: <[http://ambientes.ambientebrasil.com.br/residuos/residuos/classificacao%2C\\_origem\\_e\\_caracteristicas.html](http://ambientes.ambientebrasil.com.br/residuos/residuos/classificacao%2C_origem_e_caracteristicas.html)>. Acesso em: 04 mar. 2016.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2006.

COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COELHO, Teixeira. **Arte no Brasil: 1981 – 2006**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. (Coleção Itaú Contemporâneo).

\_\_\_\_\_. **Moderno, pós-moderno: modos & versões**. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta, 1999.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. **Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

COSTA, Luiz Claudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.

CYPRIANO, FÁBIO. Livro reúne fotografias furtadas da Biblioteca Nacional em 2005: obra organizada por Rosângela Rennó mostra apenas o verso de 101 imagens. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 fev. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2102201021.htm>>. Acesso em: 05. Jun. 2016.

DAWE, Alan. Teorias de ação social. In: BOTTOMORE, Tom; NISBET, Robert. **História da análise sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

DELEUZE, Giles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. Post-Scriptum. In: \_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **O patrimônio natural no Brasil**. Brasília, DF: IPHAN, 2004. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Patrimonio\\_Natural\\_no\\_Brasil.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Patrimonio_Natural_no_Brasil.pdf)>. Acesso em: 01 abr. 2016.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. 3. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby-Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 5. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

ECO-92. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l.]: Wikipedia.org, [2016]. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/ECO-92>>. Acesso em: 28 maio 2016.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIAS, Nobert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

\_\_\_\_\_. **O processo civilizador**: formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. v. 2.

\_\_\_\_\_. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. v. 1.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Editorial Vitória Limitada, 1960.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FABRIS, Annateresa. O indício negado. In: FABRIS, Annateresa et al. **Tridimensionalidade**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Instituto Itaú Cultural: Cosac & Naif, 1997.

FARIAS, Francisco Ramos de. **Memórias na carne**. 1. ed. Curitiba: CRV, 2012.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FEIST, Hildegard. **Arte rupestre**. São Paulo: Moderna, 2010.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937). In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 5., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro : Casa de Rui Barbosa, 2010. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/18-JOSÉ-RICARDO-ORÍÁ-FERNANDES.1.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. **Revista da USP**, São Paulo, n. 24, dez./jan./fev. 1994-1995.

FERREIRA, José Guilherme R. Entrevista – Rosângela Rennó. **Cult**, São Paulo, n. 6, p. 4-11, 1998.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FOSTER, Hal. **The return of real**: the avant-garde at the end of the century. Massachusetts: The Mit Press: 1996.

FRASER, James. **O ramo de ouro**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GLOBONEWS. **Starte**: entrevista com Rosângela Rennó. Programa de TV, Globo News, 2009. (23 min.), son., color.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

\_\_\_\_\_. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC-IPHAN, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Félix Alcan, 1925. Disponível em:  
<[http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/cadres\\_soc\\_memoire/cadres\\_sociaux\\_memoire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf)>. Acesso em: 05 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HEMPE, Cléa; NOGUERA, Jorge Orlando Cuellar. A educação ambiental e os resíduos sólidos urbanos. **Revista Eletrônica em Gestão, Educação e Tecnologia Ambiental REGET/UFSM**, Cascavel, v. 5, n. 5, p. 682-695, 2012. Disponível em:  
<<https://periodicos.ufsm.br/reget/article/viewFile/4117/2798>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1998. p. 115-191.

HIRSCHMAN, Albert O. **As paixões e os interesses**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HOBSBAWM, Eric J.. **A era das revoluções**: Europa 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **Nações e nacionalismo desde 1870**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOORNWEG, Daniel; BHADA-TATA, Perinaz. **What a waste**: a global review of solid waste management. Washington, DC, USA: World Bank, 2012. (Urban Development Series, n. 15). Disponível em: <  
[http://siteresources.worldbank.org/INTURBANDEVELOPMENT/Resources/336387-1334852610766/What\\_a\\_Waste2012\\_Final.pdf](http://siteresources.worldbank.org/INTURBANDEVELOPMENT/Resources/336387-1334852610766/What_a_Waste2012_Final.pdf)>. Acesso em: 06 mar. 2016.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.  
\_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**: Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IANNI, Otávio. A produção da sociedade capitalista. In: IANNI, Octávio (Org.). **Marx: sociologia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 10).

IBGE. **Pesquisa Nacional de Saneamento Básico 2000**. [Rio de Janeiro], 2000.

Disponível em:

<[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/pnsb/lixo\\_coletado/lixo\\_coletado109.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/pnsb/lixo_coletado/lixo_coletado109.shtm)>. Acesso em: 05 mar. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil).

**Carta de Pero Vaz de Caminha**. Brasília, DF: IPHAN, [2014]. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Pero%20Vaz%20de%20Caminha%201500.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. **Conselho consultivo do Patrimônio Cultural**. Brasília, DF, [2014].

Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/220>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Patrimônio Cultural**. Brasília, DF, [2014]. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

JAIME, Rafael Rocha. **Memórias do olhar: o universal e o singular na arte contemporânea de Rosângela Rennó**. 2012. Projeto (Doutorado em Memória Social)– Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

JAIME, Rafael Rocha; OLIVEIRA FILHO, Wilson; RIBEIRO, Leila Beatriz.

Multiplicidades da imagem em Rennó e Spooky: a experiência do cinema pelos arquivos (audiovisuais) imperfeitos. **Avanca | Cinema 2013**, Avanca, Portugal, p. 294-301, 2013.

\_\_\_\_\_. O mundo como *filmes-listas*: coleção e memórias em Rennó, Greenaway e Berliner. **Avanca | Cinema 2014**. Avanca, Portugal, p. 410-417, 2014.

JAIME, Rafael Rocha; RIBEIRO, Leila Beatriz. Do Ritual da Serpente à Serpente Espiralada: interseções transcendententes entre cinema, artes plásticas e memória na obra de Rosângela Rennó. In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais...** Foz do Iguaçu: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1111-1.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2014.

\_\_\_\_\_. Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil: Memória epistolar e Imagens “Cegas” do Descobrimento. In: XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. **Anais...** Manaus: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1131-1.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2014.

JASMIM, Marcelo. Apresentação. In: KOSELLECK, Reinhart. **Futuros presentes: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. **A paz perpétua: um projeto filosófico**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuros presentes: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KURZ, Robert. **Os últimos combates**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LATOURE, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas e coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Orgs.). **O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. (Enciclopedia Einaudi, v. 1).

LEACH, Edmund Ronald. **Sistemas políticos da Alta Birmânia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **A monadologia**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LE MOS, Carlos A.C. **O que é patrimônio histórico**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEONARD, Annie. **A história das coisas**: da natureza ao lixo, o que acontece com tudo que consumimos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LIPOVETSKY, Giles. **Metamorfoses da cultura liberal**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LISSOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (Org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LITTLE, Stephen. **Ismos**: para entender a arte. São Paulo: Globo, 2010.

LIVRO de artista. **Rosângela Rennó, 2005-510117385-5**. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2010. Disponível em: <<https://coleccionivrodeartista.wordpress.com/2010/07/07/rosangela-renno/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

MACIEL, Camila. Produção de lixo no Brasil cresce 29% em 11 anos, mostra pesquisa. **EBC Agência Brasil**. São Paulo, p. [1], 27 jul. 2015. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-07/producao-de-lixo-no-pais-cresce-29-em-11-anos-mostra-pesquisa-da-abrelpe>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes visuais. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MALRAUX, André. **Arquivo universal**: exposição no museu Berardo. Lisboa: APPH, 2009. Disponível em: <<http://apphphotographia.blogspot.com/2009/04/blog-post.html>>. Acesso em: 03 set. 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Revista Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan./jun. 2005.

MARSHALL, Thomas. H. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

MARTON, Fábio. Kamikazes. **Revista Aventuras na História**, São Paulo, n. 119, p. 28-37, jun. 2013.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política; salário, preço e lucro: o rendimento e suas fontes.** São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. Relações de produção e relações sociais. In: IANNI, Octávio (Org.). **Marx: sociologia.** 5. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 10).

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista.** 1848. Disponível em: <[www.vermelho.org.br/html/biblioteca/docs/manifesto.doc](http://www.vermelho.org.br/html/biblioteca/docs/manifesto.doc)>. Acesso em: 25 out. 2013.

MAUSS. Marcel. **Ensaio sobre a dádiva.** Lisboa: Editora 70, 1988.

\_\_\_\_\_. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELENDI, Mária Angélica. Apresentação. In: SILVA, Fernando Pedro da (Org.). **Rosângela Rennó: depoimento.** Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

MELLO, Christine. Os artistas e suas obras: Rosângela Rennó. In: BOUSSO, Vitoria Daniela (Org.). **Mídia-arte: fomento e desdobramentos.** São Paulo: Instituto Sergio Motta, 2003. p. 167-171. (Cadernos ISM II/Coleção Cultural)

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MOLES, Abraham et al. **Semiologia dos objetos.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

MONACHESI, Juliana. Partículas Elementares. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 13 jul. 2003. Caderno Folha de São Paulo Mais!, n. 595, p. 8-9.

MORENO, Claudio. **Pontuação do etc.** 2009. Disponível em: <<http://sualingua.com.br/2009/05/13/pontuacao-do-etc/>>. Acesso em: 27. Abr. 2016.

MOURA, Rodrigo. Pequena história da imagem. **Casa Vogue,** São Paulo, edição 207, p. 160-163, 2002.

NATIONAL Park Service. **Abolition.** Disponível em: <<http://www.nps.gov/stli/historyculture/abolition.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). **Heteronímia Brasil.** Catálogo de exposição. Madrid: Museo de América, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia Ciência.** São Paulo: Abril Cultural, 1974.

\_\_\_\_\_. **Gaia Ciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOBLAT, Ricardo. Adolescente chinês vende rim para comprar Iphone e Ipad. 06 abr. 2012. O Globo, Rio de Janeiro, 07 abr. 2012. Blog do Noblat. Disponível em: <<http://noblat.globo.globe.com/noticias/noticia/2012/04/adolescente-chines-vende->

rim-para-comprar-iphone-ipad-439212.html>. Acesso em: 16 fev. 2016.

NOGUEIRA, Sérgio. Palavras de origem árabe. **Globo.com**, Rio de Janeiro, 29 abr. 2014. Dicas de português. Disponível em: <<http://g1.globo.com/educacao/blog/dicas-de-portugues/post/palavras-de-origem-arabe.html>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2014.

NÓS que aqui estamos, por vós esperamos. Direção de Marcelo Masagão. Rio de Janeiro: Riofilmes, 1999. (73 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-PXo5oGztiw>>. Acesso em: 06 out. 2016.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio Intangível: considerações iniciais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ONLINE Etymology Dictionary. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/>>. Acesso em: 13 jun. 2012.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Banco Mundial estima que 4 milhões de latino-americanos vivem do lixo reciclado**. 31 dez. 2014. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/banco-mundial-estima-que-4-milhoes-de-latino-americanos-vivem-do-lixo-reciclado/>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **No Brasil, 80 mil toneladas de resíduos sólidos são descartadas de forma inadequada por dia, afirma ONU**. 14 ago. 2015. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/no-brasil-80-mil-toneladas-de-residuos-solidos-sao-descartados-de-forma-inadequada-afirma-onu/>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Programa das nações unidas para o meio ambiente**. Disponível em: <<http://www.unep.org>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA. **Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Patrimônio cultural no Brasil**. [Brasília, DF]: UNESCO, 2016. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/cultural-heritage/>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **World Heritage List**. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 1992-2016. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list/>>. Acesso em: 01 abr. 2016.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **7 million premature deaths annually linked to air pollution**. 25 Mar. 2014. Disponível em: <<http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2014/air-pollution/en/>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

OSAMA bin Laden. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l.]: Wikipedia.org, [2016]. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Osama\\_bin\\_Laden](http://pt.wikipedia.org/wiki/Osama_bin_Laden)>. Acesso em: 20 maio 2016.

PAULRÉ, B. De la new economy au capitalisme cognitif. **Multitudes**, Paris, n. 2, p. 87-97, 2000.

PELLEGRINI, Sandra C. A.; FUNARI, Pedro Paulo A.. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PIERCE, Charles Sanders. **Escritos coligidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PIRES, Rafaela. As imagens e as coisas. **Revista CULT**, São Paulo, ano VII, n. 84, p. 10-13, set. 2004.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

POLANYI, Karl. **A grande transformação**: as origens da nossa época. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. (Enciclopédia Einaudi, v. 1).

\_\_\_\_\_. Tempo/Temporalidade. In: GIL, Fernando. **Sistemática**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2001. (Enciclopédia Einaudi).

PORTAL BRASIL. **Brasil tem sete sítios do Patrimônio Mundial Natural**. 2010. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2010/01/brasil-tem-sete-sitios-do-patrimonio-mundial-natural>>. Acesso em: 01 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Saiba quais bens brasileiros são Patrimônio Mundial Cultural**. 2009. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/10/saiba-quais-bens-brasileiros-sao-patrimonio-mundial-cultural>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Separação incorreta do lixo dificulta reciclagem**. 2012. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/meio-ambiente/2012/04/separacao-incorreta-do-lixo-dificulta-reciclagem>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, Marília, SP, ano 17, n. 37, 2002. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/view/2192/1812>>  
Acesso em: 05 Jun 2016

QUINTANA, Mario. **Frases**. Disponível em: <<http://frases.globo.com/mario-quintana/13465>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

RENNÓ, Rosângela. Os artistas e suas obras - Rosângela Rennó. In: BOUSSO, Vitoria Daniela (Org.). **Mídia-arte: fomento e desdobramentos**. São Paulo: Instituto Sergio Motta, 2003a. p. 167-171. (Cadernos ISM II/Coleção Cultural).

\_\_\_\_\_. **Fotoportátil 3**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

\_\_\_\_\_. **Kundalini Freedom**. [2011]. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/35>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **Menos-valia [leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Menos-valia [leilão]**. 2010. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/1>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Notas de viagem de um turista transcendental**. Catálogo de exposição. 2011.

\_\_\_\_\_. **Prêmio multicultural Estadão**. São Paulo: Estadão Sesc, 2000.

\_\_\_\_\_. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. **Rosângela Rennó: depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Série Cicatriz**. 1996. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/57/3>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Série Imemorial**. 1994. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Série Matéria de Poesia**. [2010]. Disponível no site: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/47/1>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. **Vera Cruz**. [2012]. Disponível em: <<https://vimeo.com/42299686>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. **Vera Cruz: sobre a Obra**. [2000]. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/29/1>>. Acesso em: 24 Jun. 2013.

RENNÓ, Rosângela; PENNA, Alicia Duarte. **Espelho diário**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas**. Projeto de Pesquisa (Programa de Pós-Graduação em Memória Social)–PPGMS/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas**. Relatório Parcial n. 4064/0604. Rio de Janeiro: UNIRIO, mar. 2010/mar. 2011.

\_\_\_\_\_. Por que você não coleciona selos como todo mundo? Velhice e objetos de coleção na trajetória de Urbano, O Aposentado. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 47, n. 3, p. 199-207, set/dez 2011.

RIBEIRO, Leila Beatriz; COSTA, Thainá Castro. **O colecionador**: uma análise informacional de coleções de objetos em histórias de quadrinhos. In: V ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2009. Disponível em: <[www.cult.ufba.br/enecult2009/19451.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19451.pdf)>. Acesso em: 03 set. 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Sérgio. Troço? Que troço é esse?. **Veja**, Rio de Janeiro, 07 mai. 2013. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/curiosidades-etimologicas/troco-que-troco-e-esse/>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **A origem das línguas**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1973.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difel, 1985.

SCHENCKER, Libia. **Colecionismo moderno**: uma saga russa. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Palavra, imagem, memória e escritura**. Chapecó, SC: Argos, 2006.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. São Paulo: Companhia. das Letras, 1988.

SERES, Michel. **O mal limpo**: poluir para se apropriar? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

SETTIS, Salvatore. Warburg *continuatus*. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Orgs.). **O poder das bibliotecas**: a memória dos livros no Ocidente. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

SIEGEL, Katy; MATTICK, Paula. **Arte & dinheiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés (Coords.). **Rosângela Rennó**: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

SILVEIRA, Fabrício. **O parque dos objetos mortos**: e outros ensaios de comunicação urbana. Porto Alegre: Armazém Digital, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SONTAG, Susan. **O amante do vulcão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

SUDJICK, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2010.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia**, n. 5, p. 134-147, 2010. Disponível em: <[www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/download/171/146](http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/download/171/146)>. Acesso em: 06 mai. 2014.

TEMPOS modernos. Direção de Charles Chaplin. 1936 (87 min).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VEBLEN, Thorstein Bunde. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os economistas).

VELASCO, Suzana. Rosângela Rennó cria livro com fotos furtadas e devolvidas à Biblioteca Nacional. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 fev. 2010. Cultura. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/02/15/rosangela-renno-cria-livro-com-fotos-furtadas-devolvidas-biblioteca-nacional-915867702.asp>. Acesso em: 05 set. 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. In: \_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WEBER, MAX. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

WERNECK, Sylvia. **De dentro para a fora**: a memória do local no mundo global. Porto Alegre: Zouk, 2011.

WOOD, Ellen. **A origem do capitalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WORLDWATCH INSTITUTE. **Estado do Mundo 2013**: a sustentabilidade ainda é possível?. Washington, DC: Worldwatch Institute; Salvador: Universidade Livre da Mata Atlântica, 2013. Disponível em:

<<http://www.akatu.org.br/Content/Akatu/Arquivos/file/EstadodoMundo2013web.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

WWFBRASIL. **O que compõe a Pegada?**. [Brasília], DF: WWFBrasil, [20--?].

Disponível em:

<[http://www.wwf.org.br/natureza\\_brasileira/especiais/pegada\\_ecologica/o\\_que\\_compo\\_e\\_a\\_pegada/](http://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/especiais/pegada_ecologica/o_que_compo_e_a_pegada/)>. Acesso em: 09 mai. 2016.

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

ZANIRATO, Silvia Helena; RIBEIRO, Wagner Costa. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. **Revista Brasileira de Historia**, São Paulo, v. 26, n. 51., jan./jun. 2006. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882006000100012&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000100012&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 02 abr. 2016.

ZANLUCA, Julio César; ZANLUCA, Jonatan de Souza. **História da contabilidade**.

Portal de Contabilidade, [2016]. Disponível em:

<<http://www.portaldecontabilidade.com.br/tematicas/historia.htm>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas de ver e ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

## ANEXO

### OBRAS DE ARTE

2005 – 510117385 – 5, livro de artista, 232 páginas no formato fechado medindo 29,0 x 34,5 cm, impressas em papel couchê 150 g/m<sup>2</sup>, 4 x 4 cores (CMKY), com acabamentos de douração na lombada, capa em cartão Horlle 18 com gravação em baixo relevo e aplicação de tecido Frankônia vermelho na lombada (tipo “meia casaca”). 2009.

Ao1 [Cod. 19.1.1.43] - A27, livro de artista, 336 páginas no formato fechado medindo 29,0 x 34,5 cm, impressas em papel couchê 150 g/m<sup>2</sup>, 4 x 4 cores (CMKY), com acabamentos de douração na lombada, capa em cartão Horlle 18 com gravação em baixo relevo e aplicação de tecido Frankônia azul na lombada (tipo “meia casaca”). 2013.

AS AFINIDADES ELETIVAS, 2 fotografias em película ortocromática, óleo mineral, mármore, alumínio e vidro, 19x09cm, 1990.

AS AFINIDADES ELETIVAS OU AS RELAÇÕES PERIGOSAS, fotografia bidimensional, plástico canelado, moldura de parafina e papel, 35x25x1cm, 1990.

AMNÉSIA, aproximadamente 2000 negativos 3x4cm, caixa de latão e lâmpada fluorescente, 6,5x75x10cm, 1991.

ANULOMA-VILOMA AZTECA [série Turista Transcendental], vídeo monocal HDV/NTSC cor/som, duração: 26'41", 2011.

O ARQUIVO UNIVERSAL E OUTROS ARQUIVOS, *work-in-progress*, com textos e imagens divididos em 19 séries. [1992 -].

ATENTADO AO PODER, 15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit), 1992.

A BELA E A FERA, 2 fotos em película ortocromática, acrílico, ferro cromado e equipamento elétrico, 30x15x35, 1992.

BIBLIOTHECA, 37 vitrines contendo álbuns antigos de fotografia e fotografia em cor laminada sob acrílico, mapa e arquivo de aço, 2002.

BOUK [RING/LOOP] [série Turista Transcendental], vídeo monocal realizado a partir de tomadas feitas na Ilha da Reunião, França Ultramarinha, DV/NTSC colour/sound, duração: 111", 2006.

BRÈD E[K/T] CHOCOLAT, vídeo instalação com 2 telas de projeção, 2006-2008.

CANDELÁRIA, projeto “arquivo universal” textos em adesivo, acrílico, verniz fluorescente, parafusos, lâmpadas UV-negras, material elétrico, 220x250x10cm, 1993.

CARRAZEDA+CARIRI, vídeo-instalação com duas projeções sincronizadas e som, duração: 35:30 min , 2009.

CARTOLOGIA, fotografias em cor, laminadas e emolduradas, mesa estilo império e álbum de fotografias. Acompanham pedestais e cordão de isolamento, 2000.

CERIMÔNIA DO ADEUS, 40 fotografias digitais, laminadas sob acrílico 50 x 68 cm cada, 1997-2003.

CICATRIZ, 12 textos esculpido em drywall e 18 fotografias p&b em papel resinado laminado, dimensões variáveis, 1996.

CÍRCULOS VICIOSOS, negativos fotográficos p&b 35mm, acrílico e parafusos de latão, 70x155x13cm, 1994.

DUAS LIÇÕES DE REALISMO FANTÁSTICO, três fotografias p/b em papel resinado, encapsuladas, contendo nove retratos cada e duas lanternas mágicas com negativos fotográficos, 1991.

ESPELHO DIÁRIO, vídeoinstalação, duração: 121' em cada tela de projeção. Duração total: 242'. Formato DV-CAM, versão em português. Format Digital Beta, English version and French version. Formato de exibição 2 DVDs / NTSC, para projeção em duas telas em ângulo de 90/120 graus, 2001.

2015. Vimeo, disponível em <https://vimeo.com/47749382>. Acesso em: 21. ago. 2015.

EVAPORAÇÃO DE SENTIDO, fotografias em cor de papel resinado, acrílico e parafusos, 60x70x0,5cm, 1993-1994.

EXPERIÊNCIA DE CINEMA, Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente. 4 DVD-Rs com 31 fotos, cada. Duração da projeção de cada DVD: 21 minutos, programado para loop. Suporte: 4 DVD-Rs. Crime; Guerra; Família; Amor, 2004. Disponível em: <http://vimeo.com/40170481>. Acesso em: 16. jun. 2016.

FEBRE DO CERRADO, impressões digitais em papel de algodão Mutsubishi Smooth 300gr, emolduradas, 2008.

FEBRE DO SERTÃO, dois vídeos simultâneos apresentados em leitores portáteis de DVD, 2008.

O GRANDE JOGO DA MEMÓRIA, 2x fotografia em papel de brometo de prata, plástico polivinílico e título impresso (detalhe com 256 peças), 1991.

O GRANDE LIVRO DO ADEUS, livro em “zigzag” com 14 fotografias p&b em papel resinado 4x50x61cm (fechado), 1990.

HIPOCAMPO, projeto “arquivo universal”, 16 textos pintados com tinta fosforescente sobre as paredes, lâmpadas halógenas e temporizador. Dimensões variáveis, 1995-1998.

HOMENAGEM A FOX TALBOT, fotogramas em cianotipia sobre papel, 1000x100cm 1990

OS HOMENS SÃO TODOS IGUAIS, papel fotográfico, vidros e parafusos, 12x16x26cm, 1990.

A HORA DO ANGELUZ, fotografia em papel de brometo de prata 35x24cm, 1985.

HUMORAIS, filme ortocromático, gelatina, acrílico, caixa de ferro, lâmpada halógena e transformador (caixa de luz); filme ortocromático, gelatina, acrílico, pvc, lâmpada cilindros, 97x72x42 (caixa de luz) e 186x20cm (cilindros), 1993.

IMEMORIAL, 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor 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), 1994.

IN OBLIVIONEM, álbum de família, 13 fotografias pretas em papel resinado, molduras em madeira pintada e 17 textos esculpidos em isopor extrudado., dimensões variáveis, 1994.

IN OBLIVIONEM, mulheres, 4 fotografias em película ortocromática pintada e 4 textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis, 1994.

IN OBLIVIONEM, no landScape, estruturas de ferro e madeira com negativos fotográficos de vidro e 7 textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis, 1994.

IRMÃS SIAMESAS, fotografia p&b em papel resinado, acrílico e parafusos, 120x50cm, 1991.

KUNDALINI FREEDOM [série Turista Transcendental], vídeo monocanal, HDV/NTSC-colour/sound, duração: 11'29", 2011.

MATÉRIA DE POESIA, Série Matéria de poesia (Para Manoel de Barros), 6 impressões em jato de tinta sobre papel Canson Rag Photographique 310gr, 2 caixas em acrílico e PVC contendo slides e versos de Manoel de Barros, 2008-2013.

MENOS-VALIA [TROCA-TROCA], artigos adquiridos na feira do Troca-troca, Praça XV, Rio de Janeiro, no dia 18 de junho de 2005, seccionados de acordo com os respectivos níveis de depreciação no ato da negociação e materiais fotográficos diversos sobre PVC e moldura de madeira. Tríptico - 187 x 105 x 15 cm (cada), 2005-2007.

MENOS-VALIA [LEILÃO], 73 objetos pertencentes ao universo fotográfico, encontrados e adquiridos em diversas feiras, e sua "denominação de origem" - inscrita, fisicamente, em cada um deles, 2010.

OBTUÁRIO PRETO, 378 negativos 3x4CM, veludo sintético, espuma, alfinetes e parafusos, 115x88x0,5cm, 1991.

OBTUÁRIO TRANSPARENTE, 84 negativos 4x5", resina de poliéster e parafusos, 112x86x1cm, 1991.

PAREDE CEGA, pintura sobre fotografias adquirida em feiras de artigos de segunda mão ou doadas por familiares ou amigos e fotografias pintadas sobre painéis de espuma e lycra, 165x105x7cm cada, 1998-2000.

PAZ ARMADA, fotografias p&b não fixadas, acrílico, caixas em chapa de zinco, 18x30x4cm, 1990-1992.

PER FUMUM, 7 turíbulo e 7 potes contendo 8 resinas aromáticas [mirra, olíbano, mastique, estoraque, copal, breu branco e benjoim do Sião + de Sumatra], sobre 7 mesas. Ação que conta com a queima dessas resinas sobre pastilhas de carvão acesas dentro de cada turíbulo, 2010-2011.

PRIMÁRIOS, 3 fotos em película ortocromática, acrílico, caixa de ferro, gelatinas coloridas, equipamento elétrico, 30x70x16cm, 1992.

PRIVATE COLLECTION, aproximadamente 2000 fotografias em cor de papel resinado com texto esculpido, cabo de aço e aço inoxidável, 14x43x9cm, 1994.

PRIVATE EYE, 2 dicionários esculpidos e texto impresso em lombadas, 20x30x17cm, 1994.

PUZZLES [MULHER E HOMEM], provas fotográficas em papel com gelatina e sais de prata, vidro acrílico, parafusos, eucatex e madeira. 54 x 68 x 2,5 cm cada quebra-cabeça, 1991.

RED SERIES (MILITARES), Fotografia digital (processo Lightjet) em papel Fuji Crystal Archive, laminada, 180 x 100 cm ou 71 x 39 1/4", 1996-2000.

SEM TÍTULO (MENINO), fotografia em papel de brometo de prata em moldura de madeira pintada, 80x60x5cm, 1994.

SEM TÍTULO (RIM), projeto "arquivo universal", texto esculpido em isopor extrudado, 90x120x3cm, 1994.

SÉRIE ALICE, fotografia em papel de brometo de prata 27x35, 1987-1988.

SÉRIE ANTI-CINEMA, fotografia em papel de brometo em prata, 120x100cm, 1989.

SÉRIE APAGAMENTOS. APAGAMENTO. Dispositivos em caixa de luz em madeira e acrílico 74,5 x 135,5 x 10 cm, 2004-2005.

SÉRIE CONTO DE BRUXAS, fotografia em papel de brometo de prata, 160x100 cm, 1988.

SÉRIE CORPO DA ALMA, imagens digitais realizadas a partir de fotografias publicadas em jornais, 2003.

SÉRIE DUPLO V, chapa de zinco oxidado sobre veludo e espuma 38 x 33 x 5 cm, 2000-2003.

SÉRIE FRUTOS ESTRANHOS, animação de imagem e som reproduzido em DVD player portátil, DJ MPC, 10min. in loop (versão demo 3') DVD+R NTSC cor/som, edição de 5 + 2 a.p, 2006.

SÉRIE LANTERNA MÁGICA, 12 fotografias em papel de prata/gelatina Ilford Multigrad IV, com viragem de selênio, 147 x 99 x 5 cm (fotografias), 2012.

SÉRIE O JOGO DOS 7 ERROS, fotografia p&b em papel resinado 24x30cm, 1987.

SÉRIE PEQUENA ECOLOGIA DA IMAGEM, fotografia em papel de brometo de prata, 35x27 cm ou 120x80cm, 1988.

SÉRIE VULGO, vídeo-objeto com animação de palavras projetadas sobre acrílico e tripé de alumínio, 200 x 50 x 50 cm e imagens em Laminated Cibachrome print, 1998.

SI LOIN MAIS POURTANT SI PRÈS [SO CLOSE AND YET SO FAR], vídeo-instalação com duas projeções sincronizadas e som. 35:30 min, entrevistados: Rosie Harris; Bruce “Sunpie” Barnes; Roland Chermie; John Norbert e Norman Templet, 2008.

SPECIAL TRIPS, projeto “arquivo universal, instalação na 96 Containers: Art Across the Oceans, Langelinie, Copenhagen, Dinamarca, 22 textos em vinil autoadesivo aplicados sobre as paredes de um container, dimensões variáveis, 1996.

TRIÂNGULO AMOROSO, 2 fotografias em película ortocromática, alumínio e parafusos, 30x40x16cm, 1991-1992.

A ÚLTIMA FOTO, 43 dípticos, compostos por câmeras e a última foto registrada por elas, 2006.

UNITED STATES (SÉRIE MEXICANA), projeto específico para as janelas do Children's Museum, mostrado na exposição binacional Insite'97, San Diego, Estados Unidos e Tijuana, México, 1997.

UYUNI SUTRA [SÉRIE TURISTA TRANSCENDENTAL], vídeo monocal HDV/NTSC - color/sound, duração: 21'10", 2011.

VERA CRUZ, projeto experimental, direção e concepção: Rosângela Rennó. BRA: 2000, vídeo, colorido, 44 min.

YANĞYIN BOSPHOROS [SÉRIE TURISTA TRANSCENDENTAL], vídeo, 2012.