

---

## ARQUIVO E TEMPO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: UM PERCURSO POR SEIS OBRAS

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.8521

*Keith Valéria Tito<sup>1</sup>*  
*Ana Rita Vidica<sup>2</sup>*

**Resumo:** Esse texto se propõe a refletir sobre formas de apropriação do arquivo a partir de seis obras artísticas. Parte-se de uma discussão teórica sobre arquivo e temporalidade por meio dos autores Derrida, Koselleck e Samain e a montagem como método de Warburg para percorrer e apresentar as obras “Bibliotheca” (1992-2002) de Rosângela Rennó, “88 from 14.000” (2005) de Alice Miceli, “Aberto pela Aduana” (2019) e “Boa Aparência” (2000) de Eustáquio Neves e Baby in belly (2020) e Woman with a book (2020) de Frida Orupabo e friccionar com os conceitos sobre arquivo e tempo apresentados, a fim de compreender os modos de ressignificação e como o uso dos arquivos constitui cada obra.

**Palavras-chave:** Arquivo; Tempo; Montagem; Obras Artísticas

## ARCHIVE AND TIME IN CONTEMPORARY ARTISTIC PRODUCTION: A JOURNEY THROUGH SIX WORKS

**Abstract:** This text proposes to reflect on ways of appropriating the archive based on six artistic works. It starts with a theoretical discussion about archive and temporality through the authors Derrida, Koselleck and Samain and montage as Warburg's method to go through and present the works “Bibliotheca” (1992-2002) by Rosângela Rennó, “88 from 14.000” (2005) by Alice Miceli, “Aberto pela Aduana” (2019) and “Boa Aparência” (2000) by Eustáquio Neves and Baby in belly (2020) and Woman with a book, (2020) by Frida Orupabo and friction with the concepts about archive and time presented, in order to understand the ways of resignification and how the use of archives constitutes each work.

**Keywords:** File; Time; Assembly; Artistic Works

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG) com pesquisa financiada pela CAPES. Mestre (UFG), bacharel e licenciada (PUC-GO) em História. Atuou como diretora do Museu da Imagem e do Som de Goiás. Atuou como Gerente de Museus, Bibliotecas, Instituto Goiano do Livro e Arquivo Histórico. Possui experiência em gestão de museus, gestão de acervos museológicos, conservação fotográfica e pesquisa histórica. [keith.tito@discente.ufg.br](mailto:keith.tito@discente.ufg.br). <http://lattes.cnpq.br/0395991334766890>. <https://orcid.org/0009-0005-4392-3547>.

<sup>2</sup> Vínculo Institucional: Universidade Federal de Goiás. Atualmente é docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFG) e da Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda. Doutora em História (FH-UFG) com doutorado sanduíche na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). Mestre em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG) e Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda (FIC/UFG). Vice-coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (UFG/Cnpq). Goiânia-Goiás-Brasil. [ana\\_rita\\_vidica@ufg.br](mailto:ana_rita_vidica@ufg.br). <https://lattes.cnpq.br/9011537191118959>. <https://orcid.org/0000-0001-6253-4428>.

## ARCHIVO Y TIEMPO EM LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: UM RECORRIDO POR SEIS OBRAS

**Resumen:** Este texto propone reflexionar sobre formas de apropiación del archivo a partir de seis obras artísticas. Se inicia con una discusión teórica sobre archivo y temporalidad a través de los autores Derrida, Koselleck y Samain y el montaje como método de Warburg para recorrer y presentar las obras “Bibliotheca” (1992-2002) de Rosângela Rennó, “88 de 14.000” (2005). de Alice Miceli, “Aberto pela Aduana” (2019) y “Boa Aparência” (2000) de Eustáquio Neves y Bebé en vientre (2020) y Mujer con libro, (2020) de Frida Orupabo y fricciones con los conceptos sobre archivo y tiempo presentado, con el fin de comprender los modos de resignificación y cómo el uso de archivos constituye cada obra.

**Palabras Clave:** Archivo; Tiempo; Montage; Obras Artísticas

### Introdução

Qual é o sentido dos arquivos? Foi com essa pergunta que Heloísa Bellotto (2014), especialista em arquivística, iniciou a sua palestra, na Universidade Federal de Minas Gerais, durante o I Ciclo de Palestras da Diretoria de Arquivos Institucionais – DIARQ. Bellotto constatou que a finalidade dos arquivos é a de ser o espelho da sociedade que o constitui, os conserva e os explora para fins administrativos, jurídicos, culturais, patrimoniais ou de pesquisa. E esse espelho representa a soma das informações contidas nos arquivos das organizações privadas, dos órgãos públicos, das famílias, das pessoas, sejam os seus arquivos correntes<sup>3</sup>, sejam os históricos. Nessa perspectiva, os arquivos podem ser compreendidos

[...] como criações sociais, no sentido de serem produtos da sociedade humana que, ao longo da sua história, vai acumulando, formando e transmitindo características que naturalmente se refletirão na natureza de seus produtos, estando os arquivos entre eles. (EASTWOOD, 2010, apud. BELLOTTO, 2014).

Jacques Derrida em seu livro *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*<sup>4</sup> propõe uma ampliação do conceito de arquivo. Ao romper com a sua concepção clássica, o insere numa visão de história oposta ao positivismo. Derrida através de uma leitura crítica, reflete sobre as descontinuidades, lacunas e questões temporais intrínsecas ao arquivo. Priscila Arantes (2015), discorre a respeito de como esse teórico compreende o sentido dos arquivos.

Na sua versão clássica, o arquivo seria um conjunto de documentos estabelecidos como positivamente, representação “real/original” do que ocorreu de fato em determinado momento histórico; portanto, como verdade de fato de uma dada tradição. O arquivo, na sua versão clássica, seria o monumento dessa tradição construído pelo princípio da lei. É dessa falácia da concepção de arquivo, ou seja,

---

<sup>3</sup> Arquivo corrente é conjunto de documentos estreitamente vinculados aos objetivos imediatos para os quais foram produzidos ou recebidos no cumprimento de atividades-meio e atividades-fim e que se conservam junto aos órgãos produtores em razão de sua vigência e da frequência com que são por eles consultados (Glossário do Arquivo Público do Paraná). Disponível em:

<<http://www.arquivopublico.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=24>>. Acesso: 27.03.2023.

<sup>4</sup> O mal de arquivo para Jacques Derrida está ligado ao apagamento e esquecimento dos seus traços, à sua morte. “A pulsão de morte não é um princípio, é um principado, todo primado arcôntico, todo o desejo de arquivo. É a isso que mais tarde chamaremos de *mal de arquivo*”. (DERRIDA, 2001, p. 23)

dessa ideia de que o arquivo dá conta, no seu processo de arquivamento, da totalidade da realidade histórica-original, que Derrida se coloca: o arquivo seria necessariamente lacunar e sintomático, *i.e.*, descontínuo e perpassado pelo esquecimento (Birman); portanto, a constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e o esquecimento de seus traços (...). Para Derrida, o arquivo não diz respeito ao “registro” do passado somente, mas, principalmente, do futuro e do vir a ser. Repensar o “passado”, inscrever o passado no presente significa, paralelamente, abrir novas significações para o futuro, rompendo assim com um pensamento linear e homogêneo (ARANTES, 2015, p.94-95).

Assim, o arquivo não pode ser compreendido apenas como uma questão de passado. Em sua reflexão sobre os cruzamentos entre arquivo-tempo, Jacques Derrida nos mostra que esta é uma questão de futuro. “É uma questão do futuro mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo se quisermos saber o que isso queira dizer, isso somente será do nosso conhecimento no tempo que há de vir” (DERRIDA, 2001, p. 88).

Etienne Samain (2012) também reflete sobre as relações entre arquivo e tempo. Para ele, o arquivo não pertence somente ao passado, mas também não deve estar fadado a pertencer a um desejo somente de futuro. O arquivo em consonância com o pensamento, seria “um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as conjugações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, participio) e as declinações de nossas aventuras humanas” (SAMAIN, 2012, p. 161).

O entrecruzamento de temporalidades percebido por Derrida, Arantes e Samain, nos remete a outro teórico, o historiador Reinhart Koselleck. De acordo com o seu pensamento, é na relação entre o passado e o futuro que ocorre no presente, que se constrói o tempo histórico. Este não é natural e evidente e, sim, uma construção cultural “que em cada época determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro, no horizonte de expectativas” (KOSELLECK, 2006, p.9).

Para refletir a respeito do tempo histórico e suas sobreposições, o autor cria duas categorias: o *horizonte de expectativa e o espaço de experiência*. O horizonte de expectativas visa o futuro, corresponde a todo o universo de sensações e antecipações que se referem ao que ainda virá: nossos medos e esperanças, nossas ansiedades e desejos, apatias e certezas, inquietudes e confianças. Tudo o que aponta para o futuro, faz parte desse “horizonte de expectativas”. O espaço de experiência remete à ideia de passado tornado atual, na perspectiva de que no espaço do presente convivem simultaneamente diversos tempos anteriores preservados na memória e incorporados no cotidiano. Assim, o tempo histórico, compreendido na perspectiva de Koselleck, seria uma construção cultural, fruto da tensão entre *experiências e expectativas*.

Nas primeiras décadas do século XX houve por parte da historiografia da arte questionamentos relacionados a concepção de tempo linear, homogêneo, assim como do método formalista de investigação<sup>5</sup>, “que se fundamenta numa análise imanente das obras e condicionada ao sentido

---

<sup>5</sup> A concepção de tempo linear, homogêneo, assim como do método formalista de análise está ligada a uma visão positivista da história que prioriza a objetividade no domínio da História, que “tem até uma forma dada, uma estrutura definida diretamente acessível ao conhecimento (...). A tarefa do historiador nessa perspectiva consiste em “reunir um número suficiente de fatos baseados em documentos ‘confiáveis’; a partir desses fatos, a narrativa histórica se organiza e se deixa interpretar por si mesma”. (BOURDÉ; MARTIN, 2018, p.165). O historiador não interfere nessa operação, apenas registra os fatos dados pela documentação escrita. Não há espaço para questionamento e nem o diálogo ou a confrontação com outras fontes, além dos documentos escritos. A contraposição ao positivismo ocorreu nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente em 1929, através de uma corrente historiográfica francesa chamada *Escola dos Annales*. Dentre as suas principais características estão a interdisciplinaridade e a ampliação das fontes de pesquisa. Em sua perspectiva, não se prioriza somente os documentos escritos como no positivismo. Fotografias, música, relatos orais, indumentária, moda, sexualidade são alguns exemplos de fontes/ temas adotados pelos Annales. O historiador, a partir de então, ganha autonomia para interpretar as fontes e a buscar diálogos com outros campos do saber. A História

evolutivo”. Em oposição a esse método temos o “que se poderia chamar de método cultural, que em detrimento da forma busca considerar as representações e as condições sociais, externas à criação das obras” (BASTOS, 2010 apud, ARANTES, 2015, p.74). Nessa última perspectiva situam-se os trabalhos do historiador da arte Aby Warburg, que se dedicou intensamente em compreender como o Renascimento (Florença) reinterpreto a Antiguidade e como esta sobreviveu ao Renascimento, considerando assim, as sobrevivências do passado, do mundo antigo no mundo moderno.

Etienne Samain se refere a Aby Warburg como um *metapsicólogo do gesto*. Para ele, Warburg não é “somente um ‘historiador das imagens’, mas um desbravador que questiona o inconsciente, tanto o da história humana como o inconsciente intemporal das imagens” (SAMAIN, 2012, p.55). No que tange aos métodos formalista e cultural, Warburg se opõe ao primeiro, investindo em estudos interdisciplinares, dando ênfase às experiências individuais dos artistas e aos sistemas simbólicos vinculados às práticas culturais. Durante seus estudos sobre Antiguidade/Renascimento, Warburg nos traz os conceitos de *sintomas e sobrevivências*. A ideia de sobrevivência permite a Warburg identificar as manifestações artísticas como

Fenômenos vinculados à história e a evidenciar os diferentes sentidos e temporalidades presentes nas obras. Ele trabalha essa noção a partir do processo de comparação entre as obras em distintos momentos históricos, tendo em vista verificar as razões dessas sobrevivências (...). Segundo sua concepção de história, o passado não é um tempo concluído, já que emerge de forma recorrente no presente (BASTOS, 2010 p.16 apud. ARANTES, 2015, p.75).

O Atlas Mnemosyne<sup>6</sup> de Warburg, construído entre 1923-1929<sup>7</sup>, constituído por 63 pranchas que totalizam aproximadamente mil imagens, explicita a noção de comparação e também sobre os sentidos múltiplos das temporalidades que permeiam as obras de arte. O Atlas é uma espécie de inventário, um arquivo de elementos visuais. Com ele, o autor ambiciona

Explicar, a través de un amplísimo repertorio de imágenes y otro, mucho más reducido, de palabras, el proceso histórico de creación artística de lo que hoy llamamos Edad Moderna, especialmente en sus momentos iniciales y el comienzo del Renacimiento italiano, centrándose en algunos aspectos esenciales de finales del siglo XV en Florencia, buscando sus fundamentos en la Antigüedad” (CHECA, Fernando, apud WARBURG, Aby, 2010, 138)

Aby Warburg não assimila a história da arte de maneira cronológica onde o sentido já esteja a priori dado. Ele a concebe sob uma perspectiva coincidente. A sua análise comparativa é feita a partir de uma “montagem” entre as obras de momentos históricos distintos, possibilitando, a investigação e a compreensão das razões pelas quais, ocorre a *sobrevivência* dessas obras. As análises das imagens numa perspectiva warburguiana “são efetuadas porque elas [as imagens] são consideradas como

---

da Arte acompanha essas mudanças de paradigmas. Um exemplo desse acompanhamento é quando Aby Warburg trabalha as suas montagens imagéticas de forma interdisciplinar, alinhada à memória e a ideia de sobreposição dos tempos, onde nada mais se situa no passado ou no futuro, mas, de maneira simultânea.

<sup>6</sup> Na Mitologia Grega, Mnemosyne é considerada a deusa da memória, “mãe de todas as musas. Entre as filhas encontra-se Clio, a deusa da História, que segue os passos de sua mãe na tentativa de fazer com que os feitos do passado não sejam ‘esquecidos’ (...). Entretanto, há uma deusa que forma um par constante com Mnemosyne: ela recebe o nome de Lete, a musa do esquecimento. Essa deusa vem da linhagem da noite e foi gerada pelo ventre da discórdia” (OURIQUES, apud. ARANHA; FARIAS, SILVA, 2013, p.84). Mnemosyne e Lete são chaves para se compreender o mundo através de um equilíbrio entre memórias e esquecimentos.

<sup>7</sup> Este período compreende o período de produção do Atlas Mnemosyne.

verdadeiros mediadores culturais, vivas, dinâmicas, e que contribuem para dar forma, sentido e existência ao mundo” (BARROS, 2010, p.16 apud. ARANTES, 2015, p. 76). Através das pranchas de Aby Warburg torna-se possível perceber vestígios de certos períodos históricos. Os espaços que separam uma imagem das demais em seu trabalho também merecem atenção. Podem representar as lacunas ou os intervalos que se fazem presente diante dos estudos imagéticos.

O estudo da temporalidade sob a perspectiva de teóricos como Koselleck, Samain e Derrida – no caso dos dois últimos, a temporalidade associada às questões do arquivo – e, ainda, os conceitos de montagem e sobrevivência de Aby Warburg, nos levaram a pensar a respeito da produção de artistas contemporâneos que se propõem a “escavar” os arquivos para a produção de suas obras.

Percebe-se que os artistas operam pela lógica da montagem warburguiana, fazendo cruzar diferentes tempos históricos. Para verificar isso, propõe-se, neste texto, percorrer as obras “Bibliotheca” (1992-2002) de Rosângela Rennó, “88 from 14.000” (2005) de Alice Miceli, “Aberto pela Aduana” (2019) e “Boa Aparência” (2000) de Eustáquio Neves, e *Baby in belly* (2020) e *Woman with a book* (2020) de Frida Orupabo para refletir sobre possibilidades de apropriação do arquivo para a abertura a outros tempos, espaços de experiência e horizontes de expectativa.

Para isso, nos guiamos pelas questões: “Como os arquivos, essas ‘declinações das nossas aventuras’, nos dizeres de Samain (2012), têm sido ressignificados por suas apropriações e montagens? Como são perceptíveis as propostas conceituais de Derrida, Samain e Koselleck, conforme apresentadas neste texto?”

Alguns artistas garimpam objetos em feiras, recebem doação de terceiros e formam o seu próprio arquivo; outros realizam as suas pesquisas em acervos de museus, galerias de arte ou arquivos particulares. Temos ainda, os artistas que no decorrer do seu processo de criação, acumulam objetos diversificados e, após a finalização de sua obra, estes passam a integrar o arquivo desses artistas que optam por mantê-lo ou fazem o seu encaminhamento para museus e instituições afins. Passamos, na sequência, a percorrer as obras destes quatro artistas, a fim de compreender suas formas de apropriação e montagem de arquivos e friccionar com os conceitos dos autores citados.

### **Por uma poética da apropriação de arquivos**

O uso de documentos de arquivos é recorrente nas obras de Rosângela Rennó. Ela desloca esses arquivos para outras dimensões, subverte as normatizações de arquivamento, criando assim, releituras, novos arranjos, ambientações e realidades. Ao utilizar objetos como jornais, fotografias, slides, álbuns de família, “arquivos mortos”, a artista permite que eles abandonem a condição de meros registros documentais.

A artista se apropria de materiais advindos dos mais variados tipos de arquivo. Os seus trabalhos possibilitam que o arquivo ganhe outras proporções, nos levando a pensar sobre vários conceitos como os de memória, apropriação, identidade e também esquecimento. Desde o final dos anos 1980, a obra de Rosângela Rennó permeia

Pela elegância formal e pela denúncia social. Através de refinadas estratégias de apropriação, deslocamento e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um. A beleza de uma configuração formal impecável permite que uma voz poética irônica se faça escutar persuasivamente. Ávidos por contemplar, os expectadores são impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras. (MALENDI, p.24 apud. RENNÓ, 2003)

Para a composição da obra *Bibliotheca*<sup>8</sup> [*Library*] (1992-2002), Rosângela Rennó utilizou coleções de slides e álbuns fotográficos do final do séc. XIX até os anos 1980, angariados em feiras de artigos usados e também por meio de doação de familiares e amigos dos retratados. Através desse trabalho, ela busca instigar o seu público a refletir sobre esquecimento e memória. O contato com essas imagens nos faz sentir próximos aos personagens ali retratados, talvez, por possuírem temas comuns a muitos de nós. Todos estranhos, mas com memórias convergentes.

Ao mostrar para nós, que vivemos em outras terras e temos outras línguas, as fotos dos seus, esses desconhecidos se tornam, subitamente, familiares. Olhamos para eles, como eles olhariam para nós, nas mesmas circunstâncias. Nós nos reconhecemos na situação em que essas fotos foram feitas: no grupo escolar, na carteira de identidade, no colo da mãe, na festa de aniversário, nas férias. Essas fotografias são provas da existência que resistem a se incorporar ao campo da representação, pois, emergem irrefutáveis, como espelhos do real, detentoras privilegiadas dessa única verdade possível. Ao reconfigurar os álbuns perdidos, Rosângela Rennó realiza uma operação similar. Apropria-se das memórias dos outros e as levanta, como espelhos, para que nelas possamos ver a nós mesmos. (MALENDI, p.24-25 apud. RENNÓ, 2003)

Esse trabalho consiste em um livro de artista com cerca de 350 fotografias dos álbuns reunidos para a obra e uma instalação composta pelos álbuns e slides adquiridos ao longo dos dez anos de pesquisa e aquisição desses objetos; um mapa-mundi, textos e um arquivo de aço também integram a obra. Para essa instalação, a artista criou um sistema de cor para as vitrines que indica a origem das fotografias e o local de aquisição dos álbuns e slides (figuras 1 e 2). Assim, “a agrupação das vitrines, com seus álbuns e suas estruturas coloridas, cria uma nova cartografia, o mapa de um mundo nômade, atravessado por navegações e regressos” (MALENDI, p.24-25 apud. RENNÓ, 2003).



Figura 1: Recorte da série composta por 37 vitrines contendo álbuns e fotografias digitais coloridas, montadas em Plexiglass, mapa e arquivo de aço. Dimensões variáveis. Photo: Eduardo Eckenfels. Museu da Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2002. Fonte: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63457b90cc21cf7c0a1f4d/72/rosangela-renno>

<sup>8</sup> No livro *O arquivo universal e outros arquivos*, Rosângela Rennó apresenta além de *Bibliotheca*, outras obras idealizadas por meio de material de arquivo. São elas: *Corpos da Alma*, *Imemorial*, *Atentado ao Poder (Via Crucis)*, *United States (série mexicana)*, *Histórias de Amor*, *Cerimônia do Adeus*, *Parede Cega*, *Viagens Especiais*, *In Oblivionem*, *Hipocampo*, *Corpos da Alma II*, *Vulgo/Texto*, *Vulgo & Anonimato*, *Abdução*, *Vaidade & Violência*, *Série Vermelha (Militares)*, *Cicatriz*, *Arquivo Documental*.



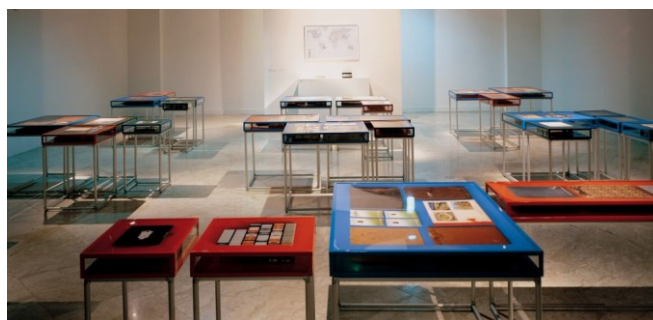


Figura 2: Recorte da série composta por 37 vitrines contendo álbuns e fotografias digitais coloridas, montadas em Plexiglass, mapa e arquivo de aço. Dimensões variáveis. Fonte: <https://www.mor-charpentier.com/es/artist/rosangela-renno/>

Rennó assume a postura de uma arquivista ao montar, agrupar, classificar, separar. A estrutura criada por ela, dá mostras de uma montagem warburgiana, em que percebemos vestígios de outros tempos históricos. Estes vestígios estão presentes na materialidade dos diferentes materiais e no conteúdo visual, já que são fotografias produzidas desde o século XIX à década de 1980, além da materialidade que as abriga, como os álbuns, apresentados por suas capas. Nesse sentido, a artista inventa um outro destino para as fotografias e as pessoas desconhecidas que a compõem. Assim como expõe Rubens Fernandes Jr. (2023), cria um novo circuito de visibilidade.

A disposição dos objetos e fotografias deixa a ver os espaços vazios, que podem sinalizar, na perspectiva de Derrida (2001), as lacunas, as discontinuidades, o apagamento e o esquecimento e, ao mesmo tempo, abre possibilidades de futuro, a partir do momento que o espectador tem contato com a obra e cria suas próprias conexões a partir de suas memórias individuais. Desse modo, na esteira de Koselleck (2006) deflagra-se um processo de construção do tempo histórico, cujo presente se dá na relação entre passado e futuro.

Continuamos o nosso percurso com a fotógrafa e videoartista Alice Miceli que é conhecida por seus trabalhos de cunho político e social, onde evidencia traumas ocorridos em paisagens urbanas ou naturais, como o vídeo *88 from 14.000*, de 2005. Para a realização dessa obra, a artista recorreu a fotografias de arquivos pessoais e institucionais para criar uma narrativa sobre o genocídio no Camboja, entre 1975-1980, pelo Khmer Vermelho, partido político daquele país (figuras 3 e 4).



Figura 3: 88 de 14.000, 2005. Still de vídeo [esquerda >direita] *Uy Thoan, Prum Khean, Nguyen Yang Anh*. Fonte: Portfólio Alice Miceli. Galeria Nara Rosler.



Figura 4: 88 de 14.000, 2011. Max Protetch Gallery, New York City, EUA. Vista da exposição. Fonte: Portfólio Alice Miceli. Fonte: Galeria Nara Rosler.

As imagens em movimento<sup>9</sup> produzidas a partir dessas fotografias, mostram 88 prisioneiros executados, dentre os 14.000 detidos na prisão S21<sup>10</sup>. Essas projeções registradas em vídeo, na concepção da artista, são tentativas de restituir as pessoas ali retratadas, a humanidade que lhes foi brutalmente retirada. Abaixo, Miceli descreve como chegou a esse material e também sobre o seu processo de criação:

Ao pesquisar os arquivos originais no país, encontrei apenas 88 fotografias para as quais foram registradas as datas de encerramento e execução. Voltei a fotografá-las em filme de slide para projetar cada imagem em uma tela de areia caindo, como em uma ampulheta, com uma quantidade de areia exatamente correlacionada ao número de dias que cada pessoa viveu na prisão antes de ser executada. Quando a areia da tela de projeção se esgota, o mesmo ocorre com a imagem. Ter a imagem de cada pessoa aparecendo e desaparecendo reflete o tempo decorrido entre a entrada na prisão e a execução. Até que se esgote, a areia que cai continua a ser uma oportunidade para a imagem sobreviver apenas um momento a mais, permitindo a possibilidade de imaginar não apenas as mortes, mas também as vidas daqueles que se foram, encenando uma reconstituição temporal e visual de seu desaparecimento. A pesquisa do projeto foi desenvolvida em Phnom Penh, em colaboração com o Museu do Genocídio Tuol Sleng e o Centro de Documentação do Camboja (MICELI, apud. SILVEIRA, 2019).

Neste trabalho, Alice Miceli nos mostra que o uso do arquivo é um projeto de construção, como propõe Samain (2012). Nesse sentido, ela o tira do passado e refotografa, abrindo-o ao futuro. Ela cria uma reconstrução possível, um recomeço, a partir das articulações entre as projeções das fotografias dos 88 mortos e a passagem do tempo entre a entrada da prisão e a execução de cada um deles, a partir da representação da areia da ampulheta. Nesse tempo decorrido um outro horizonte de expectativa é criado, não o da morte, mas da imaginação da vida de cada uma daquelas pessoas.

<sup>9</sup> Acesso ao vídeo: <https://vimeo.com/19375197>. Link acessado em 31.07.2023.

<sup>10</sup> Esse local foi transformado posteriormente no Museu do Genocídio Tuol Sleng.



O fotógrafo e artista visual Eustáquio Neves, referência da fotografia conceitual brasileira, utiliza o seu arquivo pessoal para a criação de narrativas sobre escravidão e o lugar histórico da população negra na sociedade brasileira. Seu interesse pela fotografia surgiu em Goiás, onde viveu por um período trabalhando como químico e como fotógrafo. Suas obras são elaboradas através de processos de experimentações com a fotografia analógica associada a outras linguagens: artes gráficas, pintura, desenho, escrita e a procedimentos químicos trabalhados em seu laboratório, construindo dessa maneira, camadas de sobreposições de imagens. Podemos considerar a sua produção como autobiográfica, uma vez que a partir de sua origem e das pessoas do seu entorno é que surgem as questões exploradas por ele. As temáticas abordadas por Eustáquio Neves tocam o universo das pessoas que se sensibilizam com estas, ao mesmo tempo em que fala de si próprio.

*Aberto pela Aduana* é um livro de artista com duas edições (figuras 5 e 6). A primeira, constituída de um exemplar artesanal que integra o acervo do Museu Afrobrasileiro e a segunda, com tiragem para comercialização. Essa obra gerou também uma exposição de nome análogo. Aduana é o nome do órgão governamental responsável pelo controle de entrada e saída de mercadorias do Brasil. A ideia para a composição dessa obra ocorreu quando um pacote vindo de outro país, com uma das obras de Eustáquio Neves foi aberto pela Aduana. A violação desse material serviu de gatilho para ele, que naquele momento associou o ocorrido às múltiplas violações sofridas pelo corpo negro, do período da escravização aos dias atuais.



Figura 5: Imagem do livro Aberto Pela Aduana. Fonte: Youtube Museu Afro Brasil, 2019.



Figura 6: Imagem do livro Aberto Pela Aduana. Fonte: Youtube do Museu Afro Brasil, 2019.

No que aconteceu isso, não tive dúvida, já pensei em um trabalho. Aberto pela Aduana me remete a essa coisa forte, de se apropriar de um corpo com violência, assim como foi o tráfico negreiro e a escravização. É também sobre essas fronteiras, sobre migração. Eu pego referências atuais, como um passaporte já vencido e uso algumas páginas dele. Todos os elementos lembram essa coisa do ir e

vir (...). (NEVES, 2022 in: <https://dasartes.com.br/livros/eustaquio-neves-lanca-museu-afro-brasil/>).

Esse trabalho de Eustáquio Neves é constituído por retratos do seu arquivo particular (mãe e avó), autorretrato, colagens e desenhos. Em algumas páginas aparecem números que podem parecer aleatórios, mas se observamos atentamente, estão associados às práticas do período da escravização do povo negro<sup>11</sup>.

A obra deflagra um tempo histórico, o período da escravidão no Brasil, que é fruto da tensão entre experiências e expectativas, como expõe Koselleck (2006). Uma ação ocorrida no presente, o fato de um pacote endereçado ao artista ter sido aberto pela Aduana, remete ao passado de violação dos corpos negros, como o dele e de seus antepassados, abrindo a um espaço de experiência que, com a proposição da obra, vai em direção a um horizonte de expectativa, ou seja, a um futuro possível em que o passado é problematizado para que outras formas de ser do corpo negro sejam construídas

*Boa Aparência* é uma série que tem como base uma fotografia do arquivo de Eustáquio Neves tirada aos 18 anos. Essa imagem é trabalhada juntamente aos classificados de oferta de emprego dos jornais impressos, onde exigia-se “boa aparência” dos candidatos. Em muitos casos, uma pessoa negra devido aos seus traços, já estava eliminada da seleção, mesmo antes de realizar a entrevista de emprego. (figuras 7 e 8). O artista confronta essa imagem com textos desses jornais, juntamente com os anúncios publicados nos periódicos do período de escravização, onde havia essa mesma inscrição (boa aparência), no intuito de valorizar os escravos como produtos comercializáveis.

Eu confronto essas ideias, estou sempre questionando isso na minha arte. Até mesmo quando um fotógrafo branco dizia que a pele negra na fotografia era muito bonita é uma polêmica. Essa é uma afirmação de redução da condição humana para um objeto. Temos que valorizar a nossa estética negra na fotografia com conteúdo. (NEVES in: SITE ALMA PRETA, 2021).



Figura 7: Série Boa Aparência #1 (2000).  
Fotografia com técnica mista. Fonte: Sesc SP  
<https://www.sescsp.org.br/estilhacos-de->

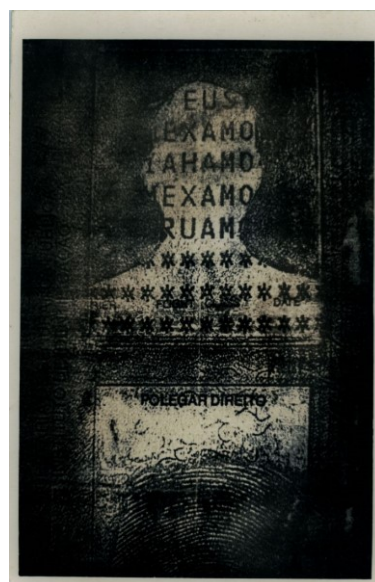


Figura 8: Série Boa Aparência #1 (2000).  
Fotografia com técnica mista. Fonte: Sesc SP  
<https://www.sescsp.org.br/estilhacos-de->

<sup>11</sup> Ver vídeo “Aberto pela aduana – Livro de artista de Eustáquio Neves” / Entrevista. Youtube do Museu Afro Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2WQxnDINW4I>. Acesso em: 19.11.2022.

Mais uma vez, Eustáquio Neves fricciona os tempos históricos, remontando ao período escravocrata no Brasil. Desta vez, parte de sintomas da construção visual estereotipada do negro, cuja aparência lhe dá um lugar subalterno, afirmando um lugar construído historicamente. A montagem entre texto e imagem, feita pelo artista, tornam perceptíveis estes vestígios de tempos históricos. Com isso, assim como expõe Derrida (2001), a obra não diz respeito ao registro do passado, mas de um futuro que permanece a discriminar o negro na sociedade brasileira.

Frida Orupabo é uma artista nigero-norueguesa que vive e trabalha em Oslo. Em 2021, teve a sua obra difundida no Brasil em dois momentos: uma exposição individual no Museu Afro Brasil e, na exposição coletiva da 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro mas eu canto*<sup>12</sup>. A produção de Orupabo é essencialmente digital. O seu perfil de Instagram criado em 2013, tem sido o campo mais vanguardista de sua prática<sup>13</sup>. Nesse espaço, a artista constrói suas narrativas, se posiciona diante de questões vinculadas à raça, relações familiares, gênero, sexualidade, violência e identidade. Sobre a relevância do Instagram para a constituição de suas obras, ela relata que:

Desde 2013, o Instagram faz parte da minha jornada para encontrar como eu quero me expressar. É como escrever um diário: todo dia preciso trabalhar em alguma coisa. Porém, quanto mais seguidores eu ganhava, menos eu queria mostrar a minha vida privada, e mais pensar um caminho para falar das minhas experiências e de sentimentos como raiva, tristeza, depressão. Com as colagens digitais, criei também uma narrativa, uma expressão diferente para a mesma prática de colocar juntas coisas que não foram feitas para estar juntas. E assim criar novos significados e uma nova linguagem pra falar. (ORUPABO, In: Revista Continente, 2022).

A sua poética se constitui de forma rizomática juntando colagens, fotografias, esculturas, vídeos. Por estar vinculada a uma plataforma digital, o Instagram, o acondicionamento de sua produção artística ocorre através do feed e do seu perfil. O entendimento que esta também é uma maneira de acondicionamento arquivístico, nos ajuda a perceber que as práticas de arquivamento e a compreensão sobre conceito de arquivo são dinâmicas, sujeitas a mutações e adaptações, conforme o surgimento de novas tecnologias e padrões de comportamento da sociedade.

Orupabo se apropria de imagens disponíveis na internet para evidenciar em seu perfil da rede social, os violentos processos de objetificação do corpo da mulher negra, do período colonial a atualidade. Dessas apropriações surgem as suas colagens, fotomontagens e esculturas. A artista transita entre o digital e a materialidade ao trabalhar com as suas esculturas e no momento de suas exposições.

Lola Olufemi, em seu artigo para a Revista Zum (2021), ressalta que as imagens de Frida Orupabo causam sentimentos incômodos que nos levam a outra região temporal. Para ela, a artista tem uma “extraordinária competência em construir imagens dotadas de diferentes texturas e cores, provocando um formigamento – uma onda de sensações afetivas e corpóreas – que nos deixam com um sentimento agudo de que há algo fora do lugar” (2021, p.49), como vemos nas figuras 9 e 10.

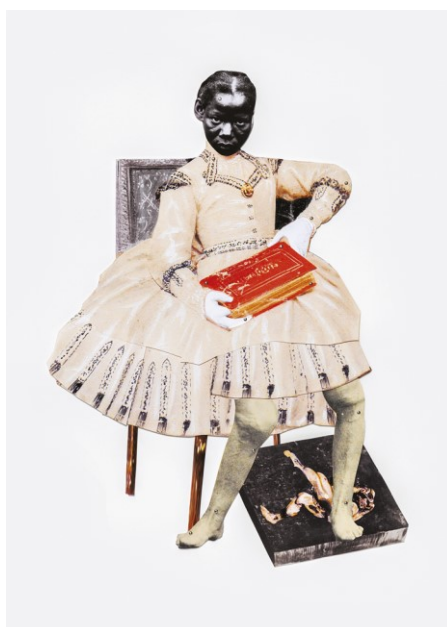
---

<sup>12</sup> Museu Afro Brasil: exposição individual Frida Orupabo (28.08 a 05.12.2021). Pavilhão da Bienal: exposição coletiva *Faz escuro mas eu canto* (04.09 a 05.12.2021).

<sup>13</sup> Para visitar o perfil de Frida Orupabo no Instagram acessar: @nemiepeba.



*Baby in belly*, 2020, colagem com alfinetes de papel. Imagem: Mario Todeschini/Cortesia da Stevenson.  
Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>



*Woman with a book*, 2020, colagem com alfinetes de papel.  
Imagem: Mario Todeschini/Cortesia da Stevenson. Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>

Vivenciar o trabalho de Orupabo é sentir no nosso próprio corpo partido, observar distorções visuais que nos levam a pôr a nossa solidez em dúvida. Ao cortar o corpo negro em pedaços, ao posicionar olhos, mãos e pés em lugares onde eles não deveriam estar, a artista identifica o deslizamento entre os domínios do vivo e do morto. É uma tarefa sombria: deslocar visualmente o que se espera da forma humana leva o espectador à contemplação e o incita a reconsiderar o que um corpo pode ser (...). Em muitos casos, Orupabo responde a uma paisagem cultural na qual o corpo da mulher negra não passa de objeto: produto a ser consumido, posto em circulação, exposto à violência e, no processo, reduzido a nada além da dor que experimenta. Orupabo focaliza o esfolamento público da subjetividade da mulher negra, expondo a resplandecente carne viva desse ser a um outro tipo de consumo, que nos faz ir além da armadilha da corporeidade. Afinal de contas, não estamos

todas fartas do corpo? Fartas do modo como o corpo nos arruma encrenca, nega nossa fala ou limita nossa possibilidade de ter uma existência expansiva? Orupabo registra essa frustração e tenta contorná-la, dotando-nos de corpos que não são corpos (OLUFEMI, Lola. 2021, p.49).

Frida Orupabo, através das suas colagens, cria corpos incômodos. Em “Baby in belly”, o corpo com o bebê exposto, problematizando o corpo da mulher negra “feito pra parir”. Com um dos seios à mostra, remete à figura da ama de leite, cujo seios fartos servem para alimentar um bebê branco. Imagens do período colonial que são reavivados, assim como na colagem “Woman with a book”, aqui imagina-se um futuro no passado, uma jovem negra com roupas de uma “sinhá” e com a permissão de ler livros. Imagens fabricadas no presente, que por um processo de montagem, aos moldes de Warburg, no sentido de cruzar fragmentos de tempos distintos, atuam no sentido de reconstruir arquivos, como Samain (2012) propõe, feitos a partir de outras articulações propostas pela artista.

Tanto Frida Orupabo quanto Eustáquio Neves, embora apresentem obras distintas, reconstróem outras leituras sobre o negro e a negra na sociedade, a partir do período colonial e escravocrata, problematizando seus modos de construção histórica e abrindo outros futuros. A forma como Frida Orupabo lida com a questão do corpo da mulher da negra, nos causa incômodo. Assim como a produção de Eustáquio Neves. O desconforto que sentimos ao deparar com a obra desses artistas, nos fazem confrontar os nossos preconceitos, refletir sobre a forma como lidamos com eles no cotidiano.

### **Considerações Finais**

Esse percurso descritivo, por estas seis obras, evidencia que os arquivos são dinâmicos, capazes de oferecer inúmeros subsídios para o processo criativo de artistas visuais, fazendo com que operem reinventado e os ressignificando, de formas distintas.

Os quatro artistas criam montagens, no sentido lacunar e não-linear proposto por Warburg, a partir de diferentes formas de arquivo (materiais fotográficos, impressos ou refotografados, fotografias pessoais e de família), misturando, som, texto e imagem em visualidades impressas, projetadas ou publicadas no Instagram, para tratar de diferentes temáticas. Rosângela Rennó aborda a memória e o esquecimento a partir de arquivos pessoais, Alice Micelli dá possibilidades de humanização das pessoas executadas pelo Khmer Vermelho, um partido político cambojano. Eustáquio Neves propõe reflexões sobre violações sofridas pelo corpo negro desde o período da escravização no Brasil. E, Frida Orupabo, recorta, abre corpos de mulheres negras por meio de suas colagens.

Embora de formas e temáticas distintas, os quatro artistas, nas seis obras apresentadas operam a partir das perspectivas teóricas de Derrida (2001), Samain (2012) e Koselleck (2006), uma vez que revelam aberturas aos arquivos trabalhados, mostrando que estes não são dados fixos, mas cabem reaberturas a fim de refletir sobre as lacunas, as descontinuidades e os cruzamentos temporais existentes quando se fricciona o passado no presente, criando outras perspectivas de futuro.

## Referências

- ARANTES, Priscila. **Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo, mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- BELLOTTO, Heloísa. O sentido dos arquivos. In: **I Ciclo de palestras da diretoria de arquivos institucionais**. (Conferência pronunciada). UFMG, 2014.
- CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929). In: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Ediciones Akal S.A: Madrid, 2010).
- DASartes. **Eustáquio Neves lança** | Museu Afro Brasil. Site: Dasartes. s/d. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/livros/eustaquio-neves-lanca-museu-afro-brasil/>>. Acesso em: 19.11.2022.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FERNANDES JR, Rubens. **Fotografias deserdadas**. Ed. Tempo D'Imagem, Fortaleza-CE, 2022.
- GUIMARÃES, Juca. **“Temos que buscar uma estética negra na fotografia”, diz fotógrafo Eustáquio Neves**. In: Site Alma Preta. <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/temos-que-buscar-uma-estetica-negra-na-fotografia-diz-fotografo-eustaquio-neves/>
- KOSELECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- OLUFEMI, Lola. **Procurando fantasmas**. In: Revista ZUM, n.21, outubro 2021, p. 32-51.
- MELENDI, Maria Angélica. **Bibliotheca ou das possíveis estratégias de memória**, In: RENNÓ, Rosângela. O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SAMAIN, Etienne. **As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo**. In: Revista Visualidades. Goiânia, v. 10 n.1, jan-jun 2012, p. 151-164.
- SILVEIRA, Fernanda Antônia da. **O inabitável em Alice Miceli: violência histórica do rastro da guerra**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.
- VERAS, Luciana. **Frida Orupabo. “O começo é sempre o corpo”**. In: Revista Continente, março de 2022. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>
- WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Ediciones Akal S.A: Madrid, 2010.