



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MINI CURSO TÓPICOS ESPECIAIS EM COMUNICAÇÃO
PROFESSORA CLÁUDIA MESQUITA
JULHO DE 2019

**DISPENSADOS POR MOTIVO DE MORTE: Rastro e memória nas imagens de
Rosângela Rennó**

***DISMISSED FOR REASONS OF DEATH: Trace and memory in the images of Rosângela
Rennó***

Alessandra Marinho Bouty¹

Resumo:

Em sua obra *Imemorial* (Brasília, 1994), a artista Rosângela Rennó expõe, por meio da apropriação de imagens do arquivo Arquivo Público do Distrito Federal, cinquenta retratos de operários – os candangos – que ajudaram a construir a capital do Brasil e pereceram sob ela. As fotografias, resgatadas e tratadas digital e quimicamente, são dispostas ao público como ressignificação de uma parte esquecida da nossa História e se alicerçam nas ideias de rastro, memória e esquecimento, discutidas no presente ensaio à luz de autores como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jeanne-Marie Gagnebin, Michael Pollak e Márcio Seligmann-Silva.

Palavras-chave: Memória. Esquecimento. Rastro. História.

Abstract:

Trough her art work *Imemorial* (Brasilia, 1994), the artist Rosângela Rennó exposes, in a appropriation of images stored in the Public Archive of the Federal District, fifty portraits of construction workers - the candangos - who helped to build the capital of Brazil and perished under it. The rescued photographs, digitally and chemically treated, tease the audience towards a re-signification of a forgotten part of our History and grow under the concepts of trace, memory and forgetfulness, that are highlighted in this essay based on authors such as Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jeanne-Marie Gagnebin, Michael Pollak and Márcio Seligmann-Silva.

Keywords: Memory. Forgetfulness. Trace. History.

¹ Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, o PPGCOM – UFC, e vinculada ao Grupo de Pesquisa Imago, sob orientação da Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo. Email: alebouty@hotmail.com.

Ao padrão cubo branco, o grande salão do Palácio Capanema, em Brasília, abriga, solenemente, uma série de cinquenta fotografias: dez delas, em tons mais claros, dispostas na parede, como um painel gráfico, e quarenta outras, bem escuras, no chão, como lápides em um cemitério. Na parede que encara o visitante de frente, a palavra imemorial se destaca pelas sombras das letras brancas em caixa alta sobre o fundo branco (FIG. 1). É um espaço de exposição e de reverência. Mais que um convite, a instalação obriga a andar de cabeça baixa para tentar visualizar com detalhes os rostos retratados nas molduras coladas ao chão. As imagens foram impressas em filme gráfico, cuja superfície brilhante com o verso pintado de preto se converte em um espelho negro, primeira pista da sombra social a que as figuras lá impressas eram relegadas (HERKENHOFF, 1996). São anônimos, meros fantasmas. Ou seriam, se a artista plástica Rosângela Rennó não tivesse descoberto mais de quinze mil arquivos sobre os empregados da Companhia Urbanizadora da Nova Capital - Novacap, responsável pela construção de Brasília, em malas estocadas em um depósito do Arquivo Público do Distrito Federal. As fotografias produzidas pela artista são reproduções dos retratos em tamanho 3x4 de alguns dos milhares de migrantes, em especial do Nordeste e do Norte do país, que chegavam, a partir de 1957, ao recente Distrito Federal para erguerem a nova capital do Brasil, projeto visionário dos arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

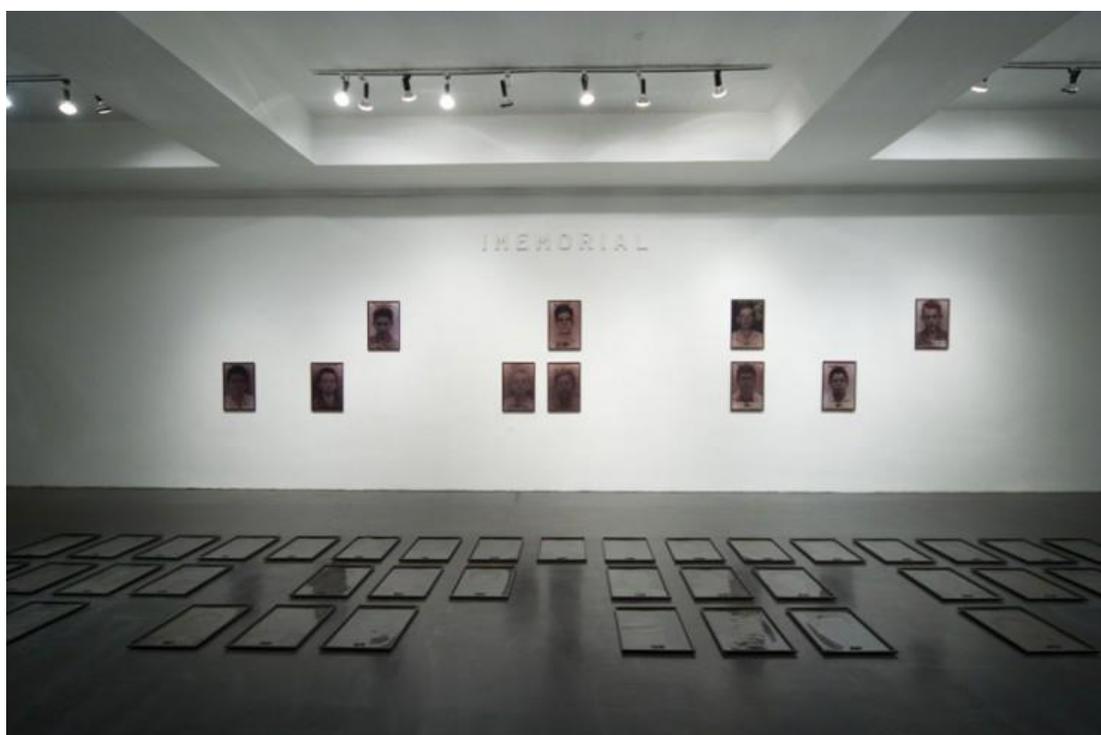


FIGURA 1 – *Imemorial*, Rosângela Rennó, 1994. Instalação na Exposição Revendo Brasília, Palácio Capanema, Brasília, DF.

FONTE: Rosângela Rennó. Disponível em < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/3>>. Acesso em: 05 abr 2019.

Esses retirantes eram os candangos, como eram chamados os homens, mulheres e crianças – muitas crianças² –, contratados pela empreiteira oficial do então governo Juscelino Kubitschek, a construtora Pacheco Fernandes, para trabalharem na construção de Brasília. Nos alojamentos da construtora, cerca de mil e trezentos operários se espremiavam para dormir e comer, em um ritmo acelerado para dar conta da obra monumental. Em fevereiro de 1959, às vésperas do Carnaval e a apenas um ano da inauguração da cidade, a empresa resolveu evitar que seus funcionários deixassem o alojamento. Cortou a água e reteve o salário semanal. Serviu comida estragada no fim de semana e, em revolta, os operários começaram um grande tumulto no refeitório, chegando a atacar a temida GEB – Guarda Especial de Brasília, que tentava contê-los sob agressão e espancamento. Diante da forte reação, os policiais se retiraram, mas retornaram de madrugada, metralhando as fileiras de beliche em que os operários se agrupavam para dormir. Ao fim do derramamento de sangue, não houve contagem de vítimas, a limpeza foi efetuada e a história oficial registrou nove mortos e sessenta feridos. Os sobreviventes, contudo, testemunharam ao jornal alternativo *Binômio* que o número chegava a quase cem corpos, sepultados em uma grande vala comum, nos arredores de Planaltina ou jogados no fundo da Lagoa Feia³.

São desses homens, mulheres e crianças os retratos que contam, de imediato, da identificação necessária ao documento de contratação. São imagens obrigatórias de identificação profissional: sérias, sisudas e eretas, números de identificação sobre o peito. Entretanto, os olhos, os sorrisos contidos e o pouco que se entrevê da roupa de domingo vestida especialmente para a foto guardam histórias de vida e experiências que não foram contadas e acabaram esquecidas pela História. Os candangos que jazem naquele salão foram “demitidos por motivo de morte”. É esse o epitáfio que encerra seus arquivos, narradores derradeiros de suas vivências. Os donos daqueles retratos não tiveram direito a lápides até o momento em que a obra foi montada, ironicamente, como parte da exposição coletiva *Reverendo Brasília*, em celebração ao aniversário da capital. Irônico também é o título da instalação, *Imemorial*, “frente ao levantamento de monumentos apologéticos, (...) como um monumento à capacidade do olhar de resistir à amnésia” (HERKENHOFF, 1996, p. 64).

² Em entrevista a Paulo Herkenhoff, quando da curadoria de suas obras, Rosângela Rennó enfatiza o quanto se impressionou com o número elevado de crianças que eram contratadas para trabalhar nas obras. As crianças e as mulheres têm destaque em *Imemorial*. São as fotografias mais claras, em tons dourados, que ornaram as paredes em painel. (HERKENHOFF, 1996)

³ Construção de Brasília: o Massacre da GEB. **Memorial da Democracia**. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilgia/7>>. Acesso em 15 jun 2019.

Resistir à amnésia é o principal objetivo da mineira Rosângela Rennó, uma fotógrafa que, na ruptura com o fluxo fotográfico, não mais fotografa. Graduada em Arquitetura e em Artes Plásticas e doutora em Artes, constrói narrativas visuais e ressignifica passagens de histórias individuais ou coletivas por meio da apropriação de imagens de arquivo. A memória e as reminiscências são a matéria prima de seu trabalho desde as primeiras obras, em que se utilizou de álbuns de família diversos para compor as séries *Contos de Bruxa*, *Mulheres Iluminadas* e *Pequena Ecologia da Imagem*, nos anos 1980. Com mais de cinquenta trabalhos produzidos e expostos ao redor do mundo e vários prêmios e referências, sua matéria-prima ela encontra em arquivos públicos, jornais, bibliotecas, ateliês fotográficos, mercados de pulgas, feiras e bazares.

São fotografias que, descontextualizadas pela artista por meio de fragmentações, colorações, colagens, intervenções, associadas por vezes, a vídeos e instalações sonoras, incitarão os espectadores a buscar, dentro das imagens – e de suas próprias imagens endógenas e exógenas, suas memórias e visões do mundo, fontes essenciais para completar e interpretar qualquer narrativa visual, como reforça Hans Belting (2012) –, as histórias que estão por trás delas.

Na busca por narrar essas histórias, as fotografias, para Rennó, são um lugar de trabalho que só poderão ter sentido se forem, também, lugar de conhecimento. Assim, é que a artista vasculha, tateia na escuridão de arquivos e memórias soterradas, escava o passado, nas palavras de Walter Benjamin⁴, para trazer à tona restos fotográficos de histórias dos oprimidos e dos vencidos. É na apropriação das reminiscências daqueles que não tiveram o poder da narrativa que Rosângela (re)articula o passado e dá visibilidade à história esquecida (BENJAMIN, 1992).

Em *Imemorial*, ao usar os retratos de identidade dos candangos mortos, a artista reforça sua opção pelos vencidos. Como uma herança da Coroa Portuguesa e exibição metafórica de exclusão e imobilidade social, relata Herkenhoff (1996), a produção de retratos no Brasil colônia era desestimulada, uma vez que apenas os rostos imperiais podiam ter algum simbolismo de poder. Na História da Fotografia, é sabido que, ao desvelar para o mundo a fixação de uma imagem por meios mecânicos, a Fotografia tomou o lugar da pintura como captura de reis, clérigos e imperadores. A nova e muito onerosa técnica só podia ser adquirida e fruída por pessoas abastadas e poderosas, autoridades que posavam para a película com

⁴ BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

soberba. Eram, literalmente, retratos do poder. Ora, Rennó subverte a função colonialista do retrato e traz para o palco da exibição os rostos dos oprimidos e dos excluídos de uma história enquadrada, para usar um termo caro a Michael Pollak (1989). Os rostos estão ali, sob lápides escuras, olhando para o espectador como a cobrar-lhe o esforço do reconhecimento e da revelação das memórias subterrâneas.

Ainda, ao escolher se apropriar de imagens de arquivo como fonte primária de seus trabalhos, Rennó se contrapõe à ideia do cineasta Claude Lanzmann, autor de *Shoah*, 1985, de que são imagens sem imaginação, “um mero conjunto de documentos visuais do passado”, passíveis de manipulação, de alteração da verdade e de refutação dos fatos, paradoxal ao testemunho verbal de sobreviventes, que estavam, como em seu filme, corporificando suas lembranças e ancorando, nessas verdades, “seus corpos, seus traumas e suas vozes” (FELDMAN, 2016, p. 136).

As imagens de arquivo são um fermento para a imaginação. Despertam no espectador fantasias e utopias, desafiadas pelo mistério que cada uma carrega. Os arquivos de Rosângela Rennó, refotografados, tratados, expandidos, postos em movimento e em circulação. Na contramão das palavras de Lanzman (1985), estimulam a imaginação e agem como gatilho para a apreensão de significados perdidos ao longo da História. Levam o espectador da obra a imaginar quem seriam e como seria a vida daqueles candangos. A imaginação em torno das imagens é algo de alto valor para o historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012), uma faculdade política, que serve como enfrentamento a possíveis crises e aporias do testemunho, pensamento compartilhado por Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 70), quando reforça que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”.

O trauma exposto em *Imemorial*, o massacre do alojamento da Pacheco Fernandes, como muitas outras chacinas e tentativas de extermínio no Brasil, é um evento que foi empurrado ao esquecimento. Do acontecimento, abafado pela história enquadrada de um governo estabelecido sobre o objetivo maior do progresso e focado em transformar o país em uma potência industrial, restaram as memórias burocráticas, arquivadas nas malas. Restaram, nas imagens daqueles homens, mulheres e crianças, os rastros de suas existências. Rastros que, para Benjamin, são uma tentativa de não apagamento do caminho, de deixar marcas, um fio de Ariadne a ser seguido por algum narrador que lhes exponha ao mundo. O rastro, traço de extrema fragilidade, é, nas palavras de Jeanne-Marie Gagnebin (2012, p. 27), de uma

“complexidade paradoxal: a ausência de uma presença e a presença de uma ausência”. É uma vontade de não se deixar morrer.

Rastro é também indício, um sinal de que algo – ou alguém – aconteceu. A memória se alimenta de rastros, de migalhas de pão distribuídas pelo caminho dos acontecimentos. São essas pistas que desmascaram o real e trazem experiência e conhecimento. Assim são as imagens, um traço visual do tempo que arde pela memória, como uma vocação essencial de sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2012). As fotografias-lápides de Rosângela Rennó são quase uma materialização desses rastros, pois que assinalam, nas molduras de ferro presas ao chão, o túmulo daquelas identidades sumidas em uma vala comum de localização incerta.

Ali, no chão do salão de exposição, estão os rostos dos esquecidos, os significados, a narração do acontecimento, mas, acima de tudo está um signo⁵ completo, uma marca de suas existências, de sua presença e uma indicação de que o luto, de fato, pode acontecer. Os candangos podem, enfim, ser lembrados: “o verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só a sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (GAGNEBIN, 2012, P. 35). Uma sepultura é um indício de uma existência prévia.

As valas comuns da História são uma dor perene para os que ficam. No desconhecimento do paradeiro de seus familiares e amigos, existe um lapso na ordem dos acontecimentos. Não houve o velar, a certificação da morte, o último olhar. Restam a incompreensão, a incompletude e a dúvida. O que não é visto e sabido, é esquecido. Não permitir a um morto – ou aos seus – uma marca de sua passagem é apagar da existência os seus indícios. A memória é fugidia, volve-se subterrânea e ilegível. (POLLAK, 1989).

São as imagens escavadas, ressignificadas e dispostas na montagem específica de Rosângela Rennó que tornam legível uma parte da História e combatem o esquecimento programado pelos vencedores, aqueles que, detentores do poder da palavra, determinam o que tem ou não relevância para ser contado adiante. No caso de *Imemorial*, a montagem da artista delinea a narrativa, empresta voz aos silenciados e abre os caminhos de uma interpretação por parte do espectador. Este, olhando para dentro das imagens e lendo-as, renova o acontecimento e juntam o passado ao presente.

⁵ Em *Apagar os rastros, recolher os restos*, Jeanne-Marie Gagnebin lembra que a palavra grega *séma*, relacionada na língua portuguesa a signo, vestígio ou rastro, significa originalmente túmulo.

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis*, essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica (julgada herética pela Igreja) de Orígenes, citado em mais de uma passagem por Benjamin. (GAGNEBIN, 2006, p.118)

A instalação de Rennó torna legível o desaparecimento dos candangos de Brasília. Nas palavras de Didi-Huberman (2018), torna-o visível, renova as questões globais e acerta na temporalidade, alerta o “agora” que provoca o conhecimento histórico. Para que essa legibilidade aconteça, já refletia Walter Benjamin, há que haver um ponto crítico, um sintoma, um mal-estar na tradição que reconecte o passado ao contexto presente. Instalado bem no centro das memórias da construção da capital do Brasil, o (i)memorial de reverência aos oprimidos de Rosângela Rennó é uma pontada no estômago.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. Teses sobre o Conceito de História. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. (Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto; Prefácio de Theodor Adorno), Lisboa: Antropos, 1992.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BELTING, Hans. **Antropologia de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2012.

CONSTRUÇÃO de Brasília: o Massacre da GEB. **Memorial da Democracia**. Disponível em: < <http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia/7>>. Acesso em 15 jun 2019.

Cursino, Adriana Lins, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. **Conexão - Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010. Disponível em < <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/462>>. Acesso em 11 mai 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as Imagens Tocam o real. **Revista Pós UFMG**, v. 2, n. 4. Nov. 2012. Disponível em: < <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/5>>. Acesso em 05 mai 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Abrir os campos, fechar os olhos. Imagem, história, legibilidade. In: **Remontagens do Tempo Sofrido**. O olho da história II. Belo Horizonte, editora UFMG, 2018.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 135-153, 28 dez. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In: **Rosângela Rennó**. Edusp: São Paulo, 1996.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em 15 abr 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**. 2008, vol.20, n.1, pp.65-82. ISSN 0103-5665. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>>. Acesso em 05 abr 2019.