

CAPÍTULO 5.3.

Arte, memória e remix: Considerações sobre estética e política

Art, memory and remix: considerations about aesthetics and politics

Pedro de Assis Pereira SCUDELLER^{263.)}

Resumo

O presente artigo propõe uma análise de processos comunicacionais operantes no âmbito das artes visuais, tomando por objeto as coleções brasileiras, e questionando, a partir destes textos da cultura, as potencialidades de manutenção ou reiteração de uma partilha específica do sensível, no sentido de Jacques Rancière. Ressaltamos algumas características fundamentais a serem tidas em conta acerca das condições de produção destas representações e de sua reiterada veiculação na cultura, bem como as consequências de se considerar tais textos de modo acrítico. Propomos, então, uma leitura a contrapelo, informada pela noção de remix como operador cultural, de modo a proceder à mobilização teórica de alguns elementos da memória atinentes ao objeto, e também a uma consideração sensível de fazeres artísticos artistas, que têm por objetivo questionar o imaginário e as memórias hegemônicas destas representações, em uma chave simultaneamente estética e política.

Palavras-chave: memória, remix, artes visuais, estética e política

Abstract

This article proposes an analysis of some communicational processes operating in the visual arts field, taking the 'brasileira' collections as its object, and questioning, from these cultural texts, the potential for maintaining or reiterating a specific distribution of the sensible, as formulated by Jacques Rancière. Here, we emphasize some fundamental characteristics of the conditions of production of these representations and their repeated dissemination in culture, as well as the consequences of considering such texts in an uncritical way. We propose, then, a reading against the grain, informed by the notion of remix as a cultural operator, in order to proceed with the theoretical mobilization of some notions pertaining to memory elements and dynamics as it relates to the object, considering specifically artist artistic doings, which aim to question the imaginary and hegemonic memories of these representations, in a simultaneously aesthetic and political way.

Keywords: memory, remix, visual arts, aesthetics and politics

²⁶³⁾ Doutorando e Mestre em Comunicação e Práticas do Consumo pelo PPGCOM ESPM-SP; bolsista Capes. Graduado em Direito pela Universidade de São Paulo. Membro do grupo de pesquisa CNPq Juvenália, e do grupo de trabalho Infancias y Juventudes da CLACSO. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1468-5528>E-mail: [pedroscudeller\(at\)gmail\(dot\)com](mailto:pedroscudeller(at)gmail(dot)com)



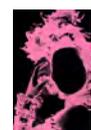
1. Considerações Iniciais

O presente artigo propõe uma análise de alguns dos processos comunicacionais, semióticos e simbólicos operantes no âmbito das artes visuais. Partimos de um recorte de obras específicas, que, em sua maioria, compõem o que se compreende por coleções brasileiras, aquelas que reúnem obras cujo tema é o Brasil e sua formação sociocultural e histórica, tendo sido particularmente importantes na história da arte brasileira e na formação do imaginário colonial do país.

As representações do Brasil nas artes visuais foram produzidas de maneira bastante variada ao longo dos séculos. A história da arte brasileira considera, em seu cânone, a produção artística diversa que se dava em território nacional anteriormente ao século XVI, incluindo as artes pré-históricas e rupestres, e as artes indígenas, que reúnem diferentes manifestações e estilos. Entretanto, as representações do Brasil como um território específico, assim como ocorre também em outras colônias, dão-se historicamente a partir da chegada dos colonizadores, que produziam numerosos relatos e imagens de cunho sobretudo documental, de maneira a informar a Europa acerca das terras "descobertas", discorrendo sobre a fauna, a flora, os territórios e os povos nativos destas regiões.

Assim, é possível identificar, a partir deste período e ao longo dos séculos subjacentes, uma grande proliferação de representações literárias e imagéticas do Brasil, que contribuíram para a composição de um imaginário das colônias e, mais especificamente, do país. Estas, durante séculos, foram realizadas por artistas viajantes, que não tinham vínculos diretos com o Brasil nem com seus habitantes; estavam de passagem por este território, observaram e converteram-no em símbolos e imagens, na qualidade de testemunhas da efervescente ambiência provocada pelos choques culturais desta nova configuração do mundo, tanto material quanto simbólico. Neste processo, algumas das representações realizadas tinham caráter mítico, fabulativo ou moralizante, ora retratando o Novo Mundo como a barbárie que se aproximava da ideia católica de inferno, ora como uma terra paradisíaca povoada pelo "bom selvagem".

Estes relatos e as imagens que os acompanhavam posteriormente informaram as coleções sobre as colônias, como as *Les Grands Voyages* (1593 - 1603) e *Les Petits Voyages* (1599), editadas por Théodore de Bry (1528 - 1598) - que nunca esteve pessoalmente em nenhum destes territórios - publicadas na Holanda entre 1590 e 1634, e que conferiu a seu editor grande notoriedade no que toca às ilustrações coloniais. De Bry reelaborou as imagens que acompanhavam relatos literários, dando às representações autonomia em relação aos relatos, principalmente por seu valor artístico, simbólico e imagético (*Brasiliana Iconográfica*, 2020a). Conferiu aos personagens representados certas características estilísticas próprias, raramente fundamentadas em um relato imparcial, mas que revelavam um forte apelo moralizante que passou a compor o imaginário que tinham os europeus sobre as colônias. Em seu *O Brasil dos Viajantes*, Ana Maria Belluzzo (1999) afirma ter de Bry



por matéria-prima a fantasiosa memória pós-viagem dos autores e manipula livremente as informações visuais de várias procedências. [...] A imagem dos canibais, reiterada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados (Belluzzo, 1999, p. 67).

A autora, também curadora da exposição "O Brasil dos Viajantes", que teve lugar no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1994, afirma que

mais do que entrever o Brasil, essas imagens elaboradas a partir de motivos brasileiros deixam ver o europeu. Antes de revelar a vida e a paisagem americana, levam a focalizar a espessa camada da representação. Evidenciam melhor as versões do que os factos (Belluzzo, 1995, p. 2).

Argumenta ainda que as imagens elaboradas pelos artistas viajantes participam não somente da construção da identidade brasileira, mas também da europeia, uma vez que "apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o diferente" (Belluzzo, 1995, p. 8). É a partir desta dimensão simbólica, que se relaciona diretamente à produção de imagens e de imaginários, que reconhecemos a fundamental importância destas imagens, reunidas em coleções hoje denominadas Brasilianas, para a cultura e para a memória do país, como se verá.

É possível nomear uma diversidade de representações e de artistas viajantes que compõem o imaginário de que falamos aqui, realizadas nos mais diversos períodos da história brasileira. Dentre as obras destes artistas, há tanto aquelas que apresentam os episódios históricos mais significativos, como casamentos ou coroações imperiais, ou retratos dos monarcas e de sua família, quanto as que retratam os acontecimentos mais corriqueiros da vida cotidiana, tal como homens e mulheres sendo transportados pela cidade do Rio de Janeiro, as feiras e mercados, as praças e seus acontecimentos, e ainda cenas como as refeições e o trabalho doméstico. É notável o papel que atribuem estes artistas às relações sociais e à sua representação. As relações de raça e classe, sobretudo entre pessoas brancas, negras e indígenas, saltam aos olhos, uma vez que presentes em grande parte das imagens produzidas pelos artistas. Vê-se, portanto, um notável esforço da parte destes artistas de produzir um registo para a preservação não somente dos grandes eventos históricos, mas também das relações cotidianas.

É neste sentido que propomos analisar as representações do Brasil destas coleções a partir do ponto de vista da memória, e destacar algumas dimensões que, argumentamos, podem servir de base teórica para uma reavaliação das narrativas produzidas quando da criação destas obras. Para além, vemos que estas narrativas imagéticas nos apresentam fragmentos de uma época passada organizados de um modo específico, que nos informa como estas relações se dão e forja, ainda hoje, o imaginário do Brasil colonial, uma memória que é retomada nos mais diversos âmbitos da cultura e do consumo. Produções culturais recentes, como as telenovelas e séries, retomam estas imagens e as reproduzem, normalizando algumas problemáticas que já se anunciam nestas mesmas imagens, mas que, para serem reconhecidas, demandam uma leitura crítica, como propõe Moacir dos Anjos:



Há uma série de objetos cotidianos que se baseiam na construção de suas imagens e narrativas, naquelas imagens e nos registros que encontramos na Brasileira. Sem perceber, estamos restaurando esta memória por meio do consumo cotidiano destes objetos. É uma memória da qual foram apagadas as brutalidades e violências coloniais, e também silenciadas as resistências a estas condições de abusos físicos e mentais; exclui crenças, símbolos e modos de vida que não importavam ao europeu, pondo em seu lugar aqueles que eram de seu interesse, que realçam seu ponto de vista de quem tem o poder de incluir ou apagar representações. Memória seletiva que é igualmente um modo de dominar, mesmo depois do término formal do colonialismo como forma de dominação política (Anjos, 2020, s/p.).

Para este autor, as coleções Brasileiras já trazem, em si, sementes dos grandes problemas sociais que nos acompanham até os dias de hoje. Embora cada autor tivesse seus objetivos ao construir estas imagens e de registrar estas situações, ao serem consideradas em conjunto, estas imagens compõem um repositório, um inventário do que chama uma "distribuição desigual de corpos" (Anjos, 2018, s/p.) em relação aos lugares que podem ou não ocupar os diversos corpos da sociedade brasileira. Neste sentido, o autor explica que as Brasileiras podem ser entendidas como um conjunto de práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que no Brasil, naquele tempo, possuía visibilidade social e poder explicativo sobre um mundo que então se construía no país. É um arquivo que expressa "a medida em que aquele mundo era desigual, fundado em conflitos, e como era repartido entre quem manda e quem não manda, em virtude de razões étnicas e raciais". (Anjos, 2018, s/p.) São imagens que revelam com mais ou menos clareza a gradual formação de um lugar de vida cindido, radicalmente desigual, em termos do acesso que estes corpos possuíam em relação à existência autônoma e segura.

Uma partição que não se ampara em nenhuma razão natural, mas sim no racismo e no poder de impor o racismo, e que se projeta e atualiza no tempo por meio de processos materiais e simbólicos que se entrelaçam e marcam o Brasil até hoje (Anjos, 2020, s/p.).

Andreas Huyssen fala da cultura da memória no âmbito da cultura midiática, mais especificamente da obsessão pós-moderna pela preservação da memória. Assim, na tentativa de se identificarem os "passados presentes", acabam por acarretar o consumo do passado: o passado se torna rentável. Esta dimensão coloca o consumo em um lugar de análise privilegiado, que também se relaciona com o consumo cotidiano destas representações de que fala Moacir dos Anjos. Huyssen (2000, p. 21) ressalta o enorme papel das novas tecnologias de mídia como "veículos para todas as formas de memória", não sendo mais possível pensar nos eventos históricos (e traumáticos) como o Holocausto, mas também - argumentamos - a escravidão e a colonização, sem pensar nas formas como estão relacionados à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, bens de consumo, conteúdos midiáticos, etc. Uma vez que, de acordo com o autor, não devemos privilegiar as representações não espetacularizadas em relação àquelas que se propõem abertamente ao espetáculo, já que todas têm grande papel a desempenhar na cultura da memória contemporânea, é necessário considerar o papel privilegiado do consumo em reiterar e mobilizar estas representações.

Assim, para além do âmbito estético que fundamenta as artes visuais, principal objeto de nossa análise, vemos uma clara dimensão política, que se relaciona justamente nas



escolhas acerca das representações e dos silenciamentos que são feitos em relação à memória. A Brasileira pode ser compreendida, então, como um conjunto de memórias que se optou por manter, às custas de outras, que se preferiu silenciar ou apagar. Uma leitura contemporânea destas imagens deverá identificar os apagamentos que se deram ao longo dos séculos, e esclarecer também sobre os processos que atravessam a memória, sua natureza social e política, bem como os mecanismos que se podem mobilizar para atingir tal resultado, de modo a serem possivelmente revisados em favor de uma justiça social que tenha em vista, sobretudo, os grupos silenciados e marginalizados.

Neste sentido, valemo-nos aqui, para fundamentar o argumento que se passará a desenvolver, do pensamento de Jacques Rancière (2009) no que tange à relação de imbricação entre estética e política. Em sua Partilha do Sensível, o filósofo nos explicita que a estética é capaz de nos fornecer evidências sensíveis de um comum que é partilhado, e cujas partes são distribuídas. Assim, é por via da estética que se logra perceber quais as atribuições de competências, espaços, poderes em determinada partilha, e é por meio dela que se pode atuar politicamente, de modo a enfrentar a distribuição desigual. Neste contexto, atentamos para o papel primordial da estética, ao questionar as condições de produção das representações e de sua reiterada veiculação na cultura, bem como as consequências de se considerar os textos culturais de modo acrítico. Propomos, então, uma leitura a contrapelo, almejando proceder à mobilização teórica de alguns elementos da memória atinentes aos objetos ora em análise, e também a uma consideração sensível de fazeres artísticos artivistas, que têm por objetivo questionar o imaginário e as memórias hegemônicas destas representações, em uma chave simultaneamente estética e política. Nesta última instância, a dos artivismos que atuam diretamente sobre as representações e sobre os textos da memória, nos valemos grandemente dos princípios do *remix* e da cultura *remix*.

O *remix* é um conceito de natureza polissêmica, que, embora tenha sua origem nos modos de produção musical a partir da segunda metade do século XX, e início do XXI, não se limita a este âmbito. Concordando com Eduardo Navas (2012), que afirma ser o *remix* um aglutinador cultural, informando a cultura a partir de suas lógicas próprias (notadamente o recortar/copiar e colar), argumentamos, para além, que, com os meios de produção pós-massivos e com a chamada cibercultura *remix* (como proposta por Lemos, 2005), as lógicas do *remix* tornam-se um operador cultural atuante sobre um regime estético (Rancière, 2009) pós-moderno. Neste, processos como os de remediação (Bolter & Grusin, 2002), apropriação, citação e referência tornam-se um *modus operandi* cuja ubiquidade é notável, exigindo mudanças em conceitos como o de autor/ autoria e originalidade, sobretudo no que tange às instâncias da linguagem que constituem, organizam e informam a produção signíca e do discurso.

Considerando o *remix* para além de um modo de produção artística específico, o entendemos como operador cultural que passa a informar o desenvolvimento dos modos pelos quais a humanidade se relaciona com a realidade material. É possível pensar, por consequência, o *remix* como texto, como discurso e como linguagem, um modo de produção criativa ao mesmo tempo estético e político, e que nos permite atuar de maneira crítica, conferindo visibilidade e legitimidade a novas partilhas do sensível. Partindo desta perspectiva, argumentamos que os princípios do *remix* estão presentes também na consideração das expressividades artivistas que mencionamos, se não explicitamente como modo de fazer artístico, como operador cultural que os atravessa.



2. Memória, remix e os textos culturais

Um primeiro aspecto que nos permite analisar a relação entre a memória e as coleções brasileiras, argumentamos, é justamente em relação à sua materialidade na cultura. Partiremos, então, dos estudos de semiótica da cultura de Lúri Lotman para compreender a natureza das representações, e como estes signos, materializados em textos, têm por propriedade a memória.

Ao falarmos destas imagens, é possível que as localizemos na semiosfera lotmaniana, o espaço dos signos, um contínuo "completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização" (Lotman, 1999, p. 11). É possível, ainda, pensá-las como textos culturais, um conjunto de signos que cumprem uma dupla função: "a transmissão adequada dos significados e a geração de novos sentidos" (Lotman, 1999, p. 11). O texto cultural é pensado como "um dispositivo formado como um sistema de espaços semióticos heterogêneos em cujo continuum circula alguma mensagem inicial", um "dispositivo pensante" capaz de produzir possibilidades de sentido maiores, já que não se trata de um "recipiente passivo de um significado nele depositado desde fora, mas um gerador". Assim, "o texto é um espaço semiótico em que interatuam, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente as linguagens" (Lotman, 1999, p. 67).

Os textos culturais atuam como materialidade sobre a qual a memória se apoiará. Um texto cultural, por conseguinte, não é realidade em si, mas é uma materialidade que representa uma realidade ao condensar informação, adquirindo, assim, a propriedade da memória. Se para Lotman a cultura se faz por meio dos textos culturais, é justamente pela capacidade do texto em condensar informação, e, assim, adquirir memória. Assim, é possível concluir que a cultura, para Lotman, é memória.

O autor propõe, ainda, a existência de um processo dinâmico dos textos na e da semiosfera, perpassando as fronteiras semióticas e produzindo sentidos outros, informados pela propriedade do todo textual de reconstituir suas partes e vice-versa. Este movimento de memória é fruto de um mecanismo dialógico e das formações semióticas que transitam na semiosfera. Este tipo de construção, nos parece, é bastante compatível com as lógicas culturais do *remix*, como argumentamos acima. Esta compreensão derivativa e modular que nos é apresentada pelo *remix* pode ser compreendida no contexto da semiosfera lotmaniana, de modo que é possível aproximar os princípios do *remix* daqueles de produção de sentido e de memória.

Ao falarmos das Brasileiras como textos culturais, entendemos estes objetos como materialidades que representam uma realidade e condensam informações. Em seu processo de criação ao longo dos séculos, estes textos condensaram os mais diversos elementos, não só aqueles observados pragmaticamente pelos artistas viajantes, mas também outros símbolos e signos já conhecidos do imaginário europeu que se propunha a descrever o Brasil em textos e imagens. Assim, vemos que estes textos culturais altamente complexos ganham sentido diverso ao serem pensados em conjunto. Tendo por base este mesmo texto cultural, podemos considerar, por exemplo, um conjunto de representações de um país, povo ou território específico, que informa e serve de funda-



mento para a formação de uma memória nacional, de um lado, ou, de outro, outro conjunto, que relaciona-se mais com o imaginário europeu do que seriam as colônias naquele tempo, aí incluídos componentes já conhecidos dos povos colonizadores, inseridos nos textos culturais das brasileiras de modo a produzir uma significação outra.

Um exemplo da arte contemporânea capaz de realizar uma nova produção de sentido tendo por base o texto cultural das brasileiras, ao conferir-lhes novas dimensões, dentro da perspectiva de *remix* que estamos adotando neste artigo, é a obra de Jaime Lauriano. Este artista se apropria dos mapas e cartografias realizadas ao longo dos séculos e insere nestes documentos inscrições que se referem aos factos históricos, mas a partir de uma leitura contemporânea. Assim, evidencia os movimentos de navegação dos navios negreiros, os processos de dizimação de populações indígenas, e os diversos traumas sociais sofridos no território colonizado que são apagados das representações que compõem as Brasileiras. É esta leitura a contrapelo que modifica a memória dos textos, mas não a apaga completamente; remixa, promove novas significações, mobilizando os textos culturais justamente no que toca à sua função como dispositivo pensante, como propõe Lotman (1999).

3. A memória social e o remix nas brasileiras

Uma perspectiva bastante fundamental à análise que aqui realizamos diz respeito à dimensão social da memória, fundamental à compreensão dos processos que levam as coleções Brasileiras a tornarem-se representações da memória nacional. Para tanto, nos valem dos escritos de Maurice Halbwachs, que funda a noção de memória coletiva, pensada a partir dos grupos sociais. A memória é compreendida, portanto, como produto da sociedade.

O autor preocupa-se com os processos de formação e manutenção da memória, tendo em mente sobretudo que não é no âmbito individual, mas no coletivo que a memória se mantém. Para ele, a memória se forma como se estivéssemos diante de um "confronto de depoimentos" (Halbwachs, 1990); não se apoia somente sobre nossas memórias, mas também aquelas dos outros, restando clara, portanto, a centralidade da dimensão social na formação da memória. Halbwachs não descarta a individualidade, mas o individual não é aquilo que predomina quando falamos da formação da memória, uma vez que a dimensão individual é informada pelas relações entre os diversos grupos sociais do qual um sujeito faz parte. Esta é a ruptura epistemológica que nos propõe Halbwachs, retirando a memória do campo da psicologia e inserindo-a no campo social.

O autor parte da ideia de quadros sociais da memória a partir de três variáveis: espaço, tempo e linguagem, dimensões estas que fazem a configuração das memórias sociais (ou coletivas) dos grupos. Conclui, ainda, que "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios" (Halbwachs, 1990: 51). Assim, a memória pode ser compreendida como um enquadramento construído socialmente. Estas articulações sociais, porém, não são estanques, porque a conjuntura social tampouco o é; assim, os pontos de vista condensados pela memória coletiva também são dinâmicos.

Podemos pensar a Brasileira e suas representações como memória coletiva, que se compõe de diversos relatos, testemunhos e depoimentos individuais coletados ao lon-



go dos séculos, mas que levam à formação de uma narrativa coletiva, produzida com base em grupos sociais e a partir dos quadros sociais da memória. Em associação com os processos de uma cultura *remix*, podemos compreender esta composição de elementos heterogêneos a partir de práticas de *sampling*, bricolagem, apropriação ou montagem, permitindo-nos inferir a relação da memória coletiva com as escolhas dos produtores dos textos culturais quanto às representações e às narrativas que seriam selecionadas para compor estas memórias, e das tantas outras que seriam apagadas e silenciadas, como relatamos anteriormente.

Por este ponto de vista, propomos pensar a obra de Thiago Martins de Mello. O artista reúne elementos da iconografia contidos nas brasileiras e os reúne a novos signos, formando composições bastante complexas, dotadas de forte caráter simbólico. As antigas obras dos artistas viajantes são apropriadas, e justapostas a outros símbolos de violência, luta e resistência, que nos apontam para uma mudança significativa da conjuntura social que recebe, contemporaneamente, o imaginário colonial. Estas mudanças se refletem diretamente na compreensão deste texto da cultura, promovendo assim uma associação não mais entre aquelas imagens e um país sem conflitos, mas a traumas do passado e do presente que se confundem, como feridas sociais que se estendem pelos séculos.

4. Memória construída e escolha política

Vimos, com Halbwachs, que esta construção da memória é social, e se fundamenta na dimensão não do indivíduo, mas dos grupos e quadros sociais. Entretanto, é necessário precisar que mesmo no espaço destes grupos, a construção da memória não se dá de forma homogênea e sem contestação. Jô Gondar admite que a memória, conceito plural de caráter polissêmico, transversal e transdisciplinar, é uma construção. Ela afirma que a memória "não nos conduz a reconstituir o passado, mas sim a reconstruí-lo com base nas questões que nos fazemos, que fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmo, de nossa perspectiva presente, que do frescor dos acontecimentos passados" (Gondar, 2005: 18).

Neste sentido, não há que se falar que a memória se dá apenas como "reconstrução racional do passado", sem lutas e sem escolhas a partir de grupos sociais bem definidos e consolidados. Pelo contrário, afirma Gondar, utilizando-se de Foucault, que a memória sempre pressupõe escolhas éticas e políticas (Gondar, 2005, p. 16). As construções narrativas da memória se dão em meio a disputas de poder, a lutas em torno de qual passado será escolhido para permanecer, e sobre qual ou quais deveriam ser esquecidos. Haverá aqui sempre uma escolha, que funciona como uma aposta em um futuro a que se almeja; a memória é construção projetiva.

Aqui, em nossa aproximação dos estudos de memória e das coleções Brasileiras, argumentamos haver um grande potencial emancipatório. É justamente por considerarmos a memória uma construção ética e política, que nos parece essencial compreender quais escolhas foram realizadas quando da produção e da manutenção destas imagens, destes imaginários e destas narrativas, e buscar contestar aqueles passados apagados, e as memórias que vão ao encontro de um futuro a que almejamos. Uma vez que são sempre construídas a partir do presente, e não do passado, as memórias apresentarão sempre nova articulação, já que nova também é a conjuntura social do presente em relação ao passado. É por meio da possibilidade de compormos uma construção projetiva



que argumentamos ser necessária a reconsideração da Brasileira como representação de uma memória social, e que é, na arte contemporânea, objeto de pesquisa de diversos artistas brasileiros.

Para Gondar, a memória é construção processual, e está sempre em movimento. Cita o conceito de devir, de Deleuze e Guattari, não se tratando de uma compreensão estanque do tempo, mas de um tempo em constante mudança, em que têm lugar os diversos conflitos gerados nestes processos de formação. Assim, podemos também associar esta perspectiva ao *remix* a partir do pensamento rizomático que pressupõe. Já em outra oportunidade (Scudeller, 2018) nos ocupamos de precisar os processos de desterritorialização e reterritorialização ensejados pelo *remix*, aclarando sua politicidade específica, no que nos parece ir ao encontro das ideias de Gondar.

A autora também menciona que a memória tampouco se confunde com suas representações: as representações coletivas referem-se a cristalizações da memória. A memória é também representação, mas é necessário que se discuta como esta representação foi inventada, o que envolve sua criação. Gondar traz os afetos como jogos de força que nos interpelam, apostando em uma certa singularidade que somente é possível ao reconhecermos as representações como invenção; aqui haverá um tempo em movimento, que não é congelado (Gondar, 2005, p. 24). Passa a representação constantemente por um jogo de forças que nos afetam e mobilizam como humanos e como sociedade.

Já Michael Pollak pensa a memória como par dialético do esquecimento; a memória necessita do esquecimento para lembrar, já que nossa atenção é seletiva, fruto de um estímulo que nos interpela em virtude de intensidades ou no tempo. Na medida em que alguns textos da cultura são selecionados, outros são abandonados. Assim, o autor passa a se interessar pelos conflitos que se dão na esfera deste par, nas lutas que se travam entre memória e esquecimento, conflitos entre memórias concorrentes e sobre os processos de formação do que chama de "memória oficial", a memória hegemônica, e "memórias subterrâneas", aquelas que foram silenciadas, relegadas ao esquecimento, mas que de certa forma ainda permanecem nas margens da cultura (Pollak, 1989, p. 5).

Na camada aparente da memória, aquela considerada oficial, há a história contada e considerada como "a verdade". Há uma grande variedade de barreiras ao enfrentamento desta memória oficial, seja de cunho material, social, jurídico-político ou psicológico. Entretanto, as memórias subterrâneas seguem sendo transmitidas nas redes familiares, ou em outras redes e grupos afetivos. Estas memórias afloram em momentos de crise ou sobressalto, e o que estava no subterrâneo vem então à superfície. Pollak reconhece o poder deste enfrentamento, momento até o qual é necessário que se preservem as memórias subterrâneas para que, ao aflorarem, se possa passar com eficiência do silêncio à contestação (Pollak, 1989, p. 9).

Como Jô Gondar, Pollak pensa a memória social como um enquadramento. Há nela uma escolha, e, portanto, uma dimensão política. Aqui, ele opta por falar não somente em memória coletiva, mas numa memória enquadrada, que "se alimenta do material fornecido pela história". Esse material pode ser "interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas, guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las" (Pollack, 1989: p. 7), processo que relacionamos também às lógicas do *remix*. Aqui, pensamos com o autor que o *remix* auxilia esse trabalho de reinterpretar "incessantemente o passado em função dos combates do



presente e do futuro" (Pollak, 1989, p. 10). Também vemos grande relação com a politicidade do *remix* no fato de serem capazes, as memórias subterrâneas, de provocar questionamentos não apenas acerca do conteúdo e narrativas das memórias, mas também em relação aos sujeitos a que se permite a distribuição legítima de sua manutenção ou do esquecimento. O *remix*, ato derivativo por definição, questiona inerentemente a autoria e a originalidade, e dá especial atenção à contestação de hierarquias, como já mencionamos em outra ocasião (Scudeller, 2020).

Assim, podemos identificar nas memórias subterrâneas uma importante ferramenta para realizarmos a leitura a contrapelo das imagens da Brasileira. São as narrativas que pudemos acessar em razão de memórias preservadas ao longo dos séculos que nos permitem encontrar, ali onde a memória oficial pretendia apagar e silenciar, alguns rastros, vestígios e índices que nos apontam para outros modos de apreensão da história e do passado. É fundamental que proporcionemos novos enquadramentos à memória e às representações que ali estão, de forma a permitir que novas memórias subterrâneas venham à tona e contestem a memória oficial, que, hoje entendemos, tanto silenciou, apagou, feriu e desumanizou as populações oprimidas no Brasil.

O fazer artístico de Rosana Paulino remete aos pensamentos de Jô Gondar e Michael Pollak no sentido de explicitar, por meio da estética, as escolhas éticas e políticas e os enquadramentos da memória. É constante, em sua obra, o uso de imagens da brasileira, sobretudo no que toca ao tema da escravidão e da colonização, dois grandes traumas sociais dos quais o Brasil jamais se recuperou. Rosana evidencia as violências cometidas contra as populações escravizadas a partir de grandes narrativas, tais como "O progresso das nações", "a salvação das almas", e "o amor pela ciência" (Paulino, 2019, p. 127), explicitando as formas como estas memórias, tornadas oficiais pela história do Brasil, é hoje confrontada, uma vez que suas consequências já não são mais silenciadas pela conjuntura social contemporânea. Paulino explicita, ainda, os saberes e as epistemes postas de lado em nome de uma ideia específica de país que não as comportava, e, num gesto estético e sensível, emenda suas figuras com uma grossa linha de sutura, deixando-as tortas, irregulares, irreconciliáveis, como o é também o trauma que a história oficial provocou e provoca nos povos oprimidos do país.

5. Considerações Finais

Buscamos, neste artigo, tecer algumas relações entre a memória, o *remix* e as coleções brasileiras, que reúnem representações do Brasil ao longo de vários séculos, e compõem o imaginário nacional e colonial não só para os brasileiros, mas também para os estrangeiros. Faz-se necessário, argumentamos, que reconheçamos os processos que permitem com que este conjunto de representações seja considerado uma memória coletiva, social e nacional, e, sobretudo, que reconheçamos os mecanismos que possibilitam as escolhas de alguns textos culturais em detrimento de outros, de modo a estabelecer quais as memórias que serão mantidas, e quais serão relegadas ao esquecimento. Uma tal leitura destas coleções se faz necessária para que possamos reconsiderar as narrativas construídas sobre a história do Brasil, em seus diversos tempos, espaços e linguagens, e identificar as opressões e abusos realizados no país como justificativa e fundamento da manutenção destas memórias. Nas palavras de Ana Maria Belluzzo, "o alargamento do presente pelo sentido de retomo satisfaz o desejo de arrancar imagens do esquecimento e proporciona o prazer do reconhecimento das coisas do Brasil, ainda mesmo que percebidas sob o ângulo do outro" (Belluzzo, 1995, p. 2).



Pensamos, portanto, numa politicidade inerente a tal leitura que dialoga com o conceito de partilha do sensível, como proposto por Jacques Rancière (2009). Aqui, propõe-se reconsiderar o “sistema de evidências sensíveis” (Rancière, 2009, p. 15) que nos revela formas específicas de apreender as partilhas realizadas na experiência humana, suas partes exclusivas, com características e papéis específicos a cada uma dessas divisões. Uma análise crítica das memórias da brasileira, portanto, teria por objetivo determinar, a partir das representações, a partilha das memórias sociais e assim compreender as dinâmicas sociais de participação, visibilidade e legitimidade que se estabeleceram e se repetem no país durante séculos de sua história.

Como vimos, uma vez que consigamos compreender a natureza dinâmica da memória, e seu caráter de construção, podemos nos permitir escapar ao conceito de “verdade” que nos é imposto pela memória oficial ou hegemônica, e buscar, pelas brechas, as memórias subterrâneas que entram em conflito direto com a história dos vencedores. Assim, propomos algumas possibilidades de leitura a contrapelo das coleções Brasileiras, seja pela compreensão e mobilização teórica dos conceitos que compõem e atravessam a ideia de memória, seja pelo ativismo de alguns fazeres artísticos que se propõem a contestar estas reiteradas representações da memória oficial. Aqui também nos valemos da interface política e estética como pensada por Moacir dos Anjos:

É preciso admitir, conseqüentemente que não existe uma transmissão calculável entre o choque sensível que um trabalho de arte é capaz de produzir, uma tomada de consciência intelectual e uma mobilização política. O que se pode dizer é que um trabalho engendra, sobre aquele que se deixa afetar por ela, a passagem de um determinado mundo sensível onde algumas coisas são contadas e outras excluídas, para outro mundo sensível, onde esse recorte da realidade que inclui e exclui coisas é modificado, abrindo outro conjunto de possibilidades e de arranjos entre o que pode e não pode ser partilhado. Isso é, talvez, tudo o que a arte pode oferecer em termos de potencial de transformação (Anjos, 2014, p. 23).

Buscamos também sugerir, ao longo deste artigo, que uma nova consideração destes conjuntos de imagens poderá permitir que se constatem os apagamentos que tanto sofrimento trouxeram a grandes parcelas da sociedade brasileira, e readmitir estas memórias subterrâneas, trazendo-as à tona e permitindo que outras memórias compo-nham o imaginário nacional. Assim, buscamos agir no sentido de realizar o que Moacir dos Anjos chama de representação das sobras, demandando que os excluídos das representações hegemônicas passem a ser contados como parte essencial dessas representações, alargando-as (Anjos, 2020). Aqui, fundamentamo-nos em uma ideia de memória que, estrategicamente, organiza no presente o passado em prol de um futuro a que pretendemos: um futuro que busque aprender com o passado, e que redistribua as competências sensíveis, visibilidades e legitimidades em prol da igualdade e da justiça social.



Referências bibliográficas

- Belluzzo, A. M. (1999). *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Salvador: Metalivrosílio, Odebrecht.
- Belluzzo, A. M. (1995, outubro 17-21). Imagem e Viagem. [Comunicação]. *XIX Reunião da ANPOCS*. Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Caxambu, Minas Gerais, Brasil. <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/19-encontro-anual-da-anpocs>.
- Bolter, J. D.; Grusin, R. (2002). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Brasiliana Iconográfica. (2020a, junho 14). Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil. [Online]. *Brasiliana Iconográfica*. <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>.
- Brasiliana Iconográfica. (2020b). Sobre o Projeto. [Website]. *Brasiliana Iconográfica*. <https://www.brasilianaiconografica.art.br/sobre-o-projeto>
- Dos Anjos, M. (2020). *Arte e Política no Brasil do Século XXI – A Representação das Sobras*. [Curso online]. Galeria B_Arco.
- Dos Anjos, M. (2018). Raça, classe e distribuição de corpos. *Coluna da Revista Zoom*.
- Dos Anjos, M. (2014). *Política da Arte*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- Editores da Enciclopédia Itaú Cultural. (2017, junho 05). Artistas Viajantes. [Website]. *Enciclopédia Itaú Cultural*. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3778/artistas-viajantes>
- Gondar, J. (2005). Quatro proposições sobre memória social. In J. Gondar & V. Dodebei (Org.). *O que é memória social?* (pp. 11-26). Rio de Janeiro: Contra capa Editora.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora.
- Huysen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. São Paulo: Aeroplano.
- Lemos, A. (2005). *Ciber-cultura-remix*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural.
- Lotman, I. (1999). *La semiosfera vol.1*. Madrid: Cátedra.
- Navas, E. (2012) *Remix Theory*. New York:Springer.
- Paulino, R. (2019). *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- Pollak, M. (1989) Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Rancière, J. (2009) *A Partilha do Sensível*. (2. Ed.). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Scudeller, P. A. P. (2018, s/d.) Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix. [Comunicação]. *41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM 2018*, Joinville, Santa Catarina, Brasil.
- Scudeller, P. A. P. (2020) *Curadoria Remix: reflexões sobre circulação e consumo de arte na 33ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing.

