

**RÍO-MONTEVIDEO DE ROSÂNGELA RENNÓ: ILUMINANDO O PASSADO E  
CONSTRUINDO REALIDADES A PARTIR DE ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS**

***RÍO-MONTEVIDEO BY ROSÂNGELA RENNÓ: ENLIGHTENING THE PAST AND  
BUILDING REALITIES FROM PHOTOGRAPIC FILES***

**Daniel Lima (Universidade do Estado de Minas Gerais)<sup>i</sup>  
Celina F. Lage (Professora do PPGArtes, Escola Guignard, UEMG)<sup>ii</sup>**

**RESUMO**

O objetivo geral deste artigo é demonstrar, a partir da análise crítica da obra *Río-Montevideo* (2016) de Rosângela Rennó, de que forma a artista trabalha temas relacionados à memória e ao esquecimento, utilizando-se de arquivos fotográficos apropriados, recuperados e ressignificados pela artista durante o processo de produção artística e em que medida as obras atuam como ferramenta no exercício de rememoração e ou expõe o esquecimento e a amnésia social.

**PALAVRAS-CHAVE**

Rosângela Rennó. Fotografia. Arquivos Fotográficos. Memória. Arte Contemporânea.

**ABSTRACT**

The general objective of this article is to demonstrate, based on a critical analysis of Rosângela Rennó's work *Río-Montevideo* (2016), how the artist works with themes related to memory and forgetting, using appropriated photographic files, recovered and re-signified by the artist during the process of artistic production. Also to what extent the works act as a tool in the exercise of remembrance and/or expose oblivion and social amnesia.

**KEYWORDS**

*Rosângela Rennó. Photography. Photographic Files. Memory, Contemporary Art.*

**Um tesouro escondido**

Montevideu, 27 junho de 1973. Militares ocupam o Palácio Legislativo e assumem o controle dos meios de comunicação. O presidente Juan María Bordaberry comunica ao povo uruguaio a dissolução do Parlamento e a instalação de um Conselho de Estado. Este é oficialmente o primeiro dia do período de ditadura que o Uruguai enfrentou entre os anos de 1973 e 1985 (PADRÓS, 2005, p.366).

Dias antes, Aurélio González, fotógrafo chefe do jornal comunista *El Popular*, prevendo o golpe, decidiu esconder todo o acervo fotográfico produzido por sua equipe em um entrespaço de difícil acesso do Edifício Lapidó, onde ficava a sede do jornal. As várias latas de metal guardavam um tesouro: quase 50 mil fotografias com temas uruguaios e latino-americanos, produzidas nos últimos vinte anos por González e sua equipe de fotógrafos (VILLALOBOS, 2007, p.86).

No dia 9 de julho aconteceu, em Montevideu, uma grande manifestação contra o golpe militar, organizada pela Convención Nacional de Trabajadores - CNT. A equipe do *El Popular* foi às ruas para registrar os acontecimentos que terminaram em violência e repressão por parte das forças armadas. Ao retornar para a redação do jornal, González e sua equipe se depararam com uma cena de destruição. Os militares haviam invadido o prédio, arruinado todo o local e prendido pelo menos 135 funcionários. O *El Popular* foi apenas uma entre dezenas de publicações fechadas pela ditadura em poucos dias no país. (VILLALOBOS, 2007, p.86)

González foi preso e passou nove anos exilado. Em 1985, com o fim do regime, o fotógrafo pôde retornar ao Uruguai e, ansioso para encontrar seu arquivo escondido, voltou ao Edifício Lapidó. Porém, as buscas pelos negativos fracassaram. O local havia passado por reformas e todas as latas sumido do local onde foram deixadas anos atrás (VILLALOBOS, 2007, p.90-91). Dez anos depois de ter regressado ao Uruguai, González ainda não havia se contentado com a perda de seu arquivo. Em 2005, o intendente de Montevideu era Ricardo Ehrlich, um ex-militante do Movimiento de Liberación Nacional - MLN, que, assim como Aurelio, foi preso e exilado. González contou a Ehrlich sobre os negativos e fez um pedido formal para realizar buscas em todas as dependências do prédio (VILLALOBOS, 2007, p.91).

Juntamente com uma equipe do Centro Municipal de Fotografia, iniciaram uma nova busca que, desta vez, se encerrara da melhor forma possível. A coleção, com quase 50 mil negativos, foi encontrada em um local de acesso ainda mais difícil do que aquele que fora escondido em 1973. As latas estavam em uma espécie de fosso, muito profundo, por onde passava o sistema de ventilação e o encanamento do prédio (VILLALOBOS, 2007, p.91).

Aos poucos, o arquivo foi sendo retirado do fosso com a ajuda de um imã e uma corda que puxavam lata por lata. Para surpresa de González, 99% dos negativos estavam intactos, como se estivessem armazenados em uma câmara para guardar películas. Para o fotógrafo, o que aconteceu foi um “milagre”, já que a umidade oxidou as tampas e a ferrugem criou um ambiente totalmente protegido dentro das latas. Já sobre a mudança de localização do arquivo, Aurelio diz acreditar que alguém encontrou seu tesouro durante as obras, que aconteceram antes do fim da ditadura no país, e, suspeitando ser algo valioso para a história do Uruguai, escondeu tudo em um local ainda mais seguro, com a esperança de que um dia seria encontrado, como o foi (VILLALOBOS, 2007, p.91).

Através das imagens contidas nos negativos encontrados é possível reconstruir a história dos quase vinte anos de decadência econômica que o Uruguai enfrentou, as crescentes manifestações que tomaram conta do país e da repressão policial aos manifestantes às vésperas da instalação da Ditadura. Hoje, as fotografias fazem parte de um “arquivo vivo” que, de acordo com Rennó (2015, p.8), está ávido para ser reinventado e, quem sabe, purificado do que representa, sem luto ou melancolia.

### **Iluminando o passado**

Em 2005, durante o árduo processo de conservação, catalogação e digitalização dos 48.626 negativos encontrados no prédio onde ficava a redação do jornal *El Popular*, a equipe do Centro de Fotografia de Montevideu conheceu o trabalho da artista Rosângela Rennó, mas, só em 2011, durante a bienal de fotografia, Fotograma, a convidaram para passar uma temporada na cidade, trabalhando com esses arquivos e construindo uma obra para ser exibida durante a inauguração da nova sede no CdF (CORDEIRO, 2015, p.195).

Rennó teve acesso irrestrito ao arquivo fotográfico do *El Popular* e, durante um ano, pesquisou as imagens e, entre vivências e intercâmbios com a equipe do CdF, foi criando a exposição. Seu primeiro passo foi a seleção de imagens. Dentre milhares de fotografias disponíveis no acervo, a artista selecionou apenas 32 imagens (CORDEIRO, 2015, p.197).

Sobre a seleção, Cordeiro (2015, p.196) comenta que é curioso observar a pluralidade de temas presentes nas imagens escolhidas por Rennó e como a artista conseguiu incluir cenas corriqueiras, que provavelmente não apareceriam em outra seleção. Com essa atitude, Rennó concede uma vida extra a algumas fotografias do arquivo e, ao mesmo tempo, constrói um diálogo aberto com o arquivo do *El Popular* e sua atividade foto-jornalística.

A nova sede do CdF foi o local designado para a exposição. Um prédio histórico, estilo art decó, localizado na principal avenida de Montevideu, no centro da cidade. Construído entre 1931 e 1932, o Edifício Bazar foi planejado para servir ao comércio, o que explica a grande vidraça na fachada e os amplos salões abertos. As características comerciais do prédio também inspiraram Rosângela Rennó, que se baseou no nome de uma antiga e tradicional loja que existia na mesma avenida; *London Paris*, fundada em 1908 e fechada oficialmente em 1966 (CORDEIRO, 2015, p.197).



Imagem 1. Instalação *Río-Montevideo* (2016). Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguai.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>. 2016

A fachada de vidro, onde há tempos eram expostos produtos para chamar a atenção de quem circulava pela rua, também foi modificada por Rennó. A artista imprimiu, em

material translúcido, uma enorme fotografia e instalou na vidraça, de modo que cobriu toda a janela, como vemos na imagem 1. A imagem escolhida mostra dois policiais no meio dos torcedores durante uma partida de futebol. Os dois militares olham diretamente para a câmera enquanto todos os torcedores parecem se preocupar apenas com o jogo. À noite, quando a sala de exposição se iluminava, a fotografia podia ser vista da rua, brilhando como uma caixa de luz e chamando a atenção de quem passeava pelo centro da cidade, como os produtos da antiga loja que funcionava no mesmo prédio (CORDEIRO, 2015, p.198).

As fotografias, projetadas nas paredes e em espelhos, criavam imagens fantasmagóricas que se sobrepunham e, às vezes, se desvaneciam graças ao desfoque causado pelos equipamentos antigos, como vemos na imagem 2. Ao entrar na sala, o visitante se deparava com uma variedade de imagens projetadas e era convidado a interagir com as projeções operando manualmente cada equipamento. Com a interação, há uma mudança constante na sequência da exibição oferecendo sempre uma visão diferente dos eventos que as fotografias apresentavam (CORDEIRO, 2015, p.198).



Imagem 2: Instalação *Río-Montevideo*, (2016). Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguai.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>. 2016

Utilizar arquivos fotográficos para instigar os observadores a se tornarem participantes da obra através do deslocamento das imagens de seus contextos é uma característica dos trabalhos de Rosângela Rennó. Em *Río-Montevideo*, a própria artista se vê nesta posição por estar no lugar de estrangeira e pelo fato de as imagens não fazerem parte de sua trajetória. Por ser brasileira e ter nascido em 1962, Rennó afirma guardar lembranças muito vagas dos anos de repressão em seu país. Além disso, a artista também comenta sobre o silêncio e a negação dos fatos ocorridos durante as ditaduras nos países latinos (RENNÓ, 2015, p.8-9).

En América del Sur, una niebla espesa parece recubrir aquellos años, niebla que perdura hasta hoy e que genera una especie de *pathos* en los individuos de las sucesivas generaciones. Las cicatrices son tan profundas que ya son indisolubles del tejido. (RENNÓ, 2015, p.9)

Rosângela Rennó cria uma obra repleta de fragmentos que se organizam e se reorganizam de acordo com a visão de cada observador que participa das ações proposta pela artista. As fotografias recuperadas depois de tantos anos ativam as lembranças particulares de cada espectador criando novas e infinitas narrativas. Abraçando tudo isso, o último elemento da exposição é uma pequena caixinha de música que reproduz ininterruptamente os acordes da Internacional Comunista<sup>iiiiiv</sup>. Segundo Rennó, com esses elementos, não nos esquecemos do quão espetacular é recordar coletivamente aquilo que estava a um passo da amnésia (RENNÓ, 2015, p.9).

### **Construindo realidades**

A fotografia jornalística, por ser um tipo de documento revestido de componentes informativos, é, diversas vezes, tomada como prova concreta de um fato. Sua estética crua e precisa aproxima os leitores dos relatos escritos nas reportagens e guiando sua imaginação por cenas de crimes, descrevendo lugares desconhecidos ou registrando momentos importantes para a história. A fotografia jornalística tem o importante papel de dar credibilidade ao texto jornalístico. Entretanto, como afirma Zelizer (2012, p.19), “*diferentes veículos de memórias oferecem formas distintas de dar sentido ao passado*”. Ou seja, ao ser associada ao texto, uma mesma imagem está sujeita a influências editoriais do veículo e pode receber diferentes

interpretações. Esta relação entre a matéria jornalística e o fotojornalismo também é descrita por Barthes:

A fonte emissora é a redação do jornal, seu grupo de técnicos, dos quais alguns fazem a foto, outros a selecionam, a compõem e retocam; e outros, enfim, a intitulam, a legendam, a comentam. (BARTHES, 1990, p.11)

Em *Río-Montevideo*, Rosângela Rennó se limita a utilizar apenas as fotografias do acervo fotográfico do jornal *El Popular*, sem fazer nenhuma citação às matérias jornalísticas. Descoladas do texto, as imagens falam por si. Não se relacionam mais aos posicionamentos políticos do veículo que as produziu. Avulsas, as fotografias, agora, estão disponíveis para assumirem outros significados ao serem associadas ao referencial imagético e às opiniões e posicionamentos políticos do espectador.

Reconstituir o passado através da fotografia sempre implica em criar realidades. Mesmo quando analisadas e organizadas de forma sistemática, a constituição não se esgota na análise iconográfica das imagens. As fotografias exigem que nós as interpretemos e, para Kossoy (1998, p.44), interpretar é criar realidades. E esse processo se dá justamente a partir do confronto entre o que está registrado na imagem (realidade exterior) e o que intuímos (realidade interior) a partir de nossos filtros estéticos, culturais e ideológicos. Portanto, não existem interpretações neutras.

[...] sua interpretação é elaborada em conformidade com seu repertório cultural, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses pessoais, profissionais, seus preconceitos, seus mitos. Não existem, por princípio, interpretações “neutras”. (KOSSOY, 1998, p.44)

Realidades são construídas em dois momentos, de acordo com Kossoy (2016, p.41): no processo de representação, quando o fotógrafo toma decisões técnicas, estéticas, culturais e ideológicas, no momento do registro da fotografia; e no processo de interpretação, elaborado no imaginário do receptor e condizente com suas opiniões, posicionamentos e seu repertório. Portanto, a realidade fotográfica:

[...] é moldável em sua produção, fluída em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária. (KOSSOY, 1998, p.46)

O caráter moldável e fluido das fotografias é explorado por Rosângela Rennó em sua obra à medida que as imagens não apontam um caminho de volta a uma história específica nem tomam partido. Mais que isso, nos mostram o quão distante nós estamos de nossa própria história. A artista não tem a pretensão de resolver as questões relativas à memória histórica do Uruguai nem denunciar os horrores da ditadura. Seu foco não está somente no descaso do Estado na construção de uma memória social coerente com os fatos, mesmo os mais duros episódios da história. A instalação amplia as fronteiras da discussão à medida que seleciona elementos visuais que criam uma narrativa latino-americana, não apenas uruguaia.

*Río-Montevideo* é uma obra complexa, com diversos elementos e contextos pensados por Rosângela Rennó para envolver seus espectadores. Não se trata apenas da seleção de um recorte com as imagens historicamente mais relevantes do arquivo, pelo contrário, Rennó não está interessada no que há de visual nas fotografias, sua busca é focada no que está no entorno das imagens, no que não é visível aos olhos. Após a seleção das fotografias, outro elemento importante na obra é como essas imagens são apresentadas ao público. A escolha da artista extrapola as características técnicas, incorporando todo o aparato no contexto conceitual da obra. A instalação de *Río-Montevideo* também traz uma série de elementos importantes e que produzem sentido no resultado final, como a iluminação e posicionamento das imagens.

Durante a apresentação do livro *Río-Montevideo*, publicado cinco anos após a primeira montagem da obra homônima, evento que aconteceu no dia 16 de maio de 2016, no CdF, em Montevideú, Uruguai, com participação da artista e da curadora responsável pelo espaço, Veronica Cordeiro comentou sobre a escolha de uma brasileira para trabalhar com o arquivo encontrado. Para a curadora, seria muito difícil um artista uruguaio olhar para aquelas imagens com o distanciamento afetivo necessário para a realização de um trabalho sobre o arquivo e não sobre a história do Uruguai. Deslocar as imagens daquilo que está gravado na superfície fotográfica, desvincular dos rostos retratados as suas identidades e transformar a fotografia num terreno fértil para a criação de diferentes “realidades”, como sugere Boris Kossoy, é o

que Rosângela Rennó já faz em suas obras. E é isso que ela também propõe em *Río-Montevideo*.

Com olhar estrangeiro, Rennó se debruçou sobre aquele amontoado de películas fotográficas como quem observa a história de outros, mas acabou reconhecendo nas fotografias a sua própria história. Rennó (2016) relatou não ter lembranças de manifestações populares, de esquerda e antimilitares no Brasil, portanto, revirar aquele arquivo foi como olhar para algo proibido.

Os regimes militares atuavam para manipular a circulação de informações e as notícias contrárias ao governo, à custa da memória social do seu povo, selecionando o que poderia ser lembrado e censurando o que deveria ser esquecido. Acessar as fotografias do arquivo do *El Popular* fez com que Rennó percebesse que parte de sua memória havia sido impedida, parte da memória de seu país havia sido apagada. Por isso, a artista seleciona, dentre milhares de imagens, aquelas que, de alguma forma conectam os dois países. Desta maneira, sua obra trata do esquecimento e “quase” apagamento daquele conjunto de imagens da ditadura uruguaia ao mesmo tempo que aborda os sintomas da amnésia social no Brasil.

Uma dessas fotografias, como se pode ver na imagem 3, mostra um jovem segurando uma placa com as palavras de protesto: “FUERA LOS GORILAS DE BRASIL”, em uma manifestação em Montevideú, contra o golpe militar brasileiro. De acordo com os registros, a foto foi feita no dia 18 de dezembro de 1964, meses depois do golpe militar neste país. A fotografia foi publicada no Jornal *El Popular* e circulou pelo Uruguai, onde, naquele momento, ainda havia um regime ditatorial. Ao selecionar essa imagem, a artista traz à tona o fato de que a situação política brasileira, apesar da tentativa do governo em manter a aparência de uma nação pacificada, provocava ressonâncias no país vizinho, além de expor o lapso de memória projetado, não só pela ditadura brasileira, mas por todos os outros regimes latino-americanos que impediram através da censura o acesso a imagens como essa.



Imagem 3: Fotografia recuperada do arquivo do jornal *El Popular*.

Fonte: Livro “Río-Montevideo”, página 50. CdF, 2011.

Após selecionar o conjunto de fotografias que faria parte da obra, a artista precisava decidir como apresentar essas imagens ao público. De acordo com Rennó (2016), as imagens não poderiam ser simplesmente digitalizadas, impressas e expostas na parede. Era preciso adotar um ponto de vista “borrado”, como são as memórias que temos desse período em toda a América do Sul. Rosângela Rennó então decidiu utilizar antigos projetores de diapositivos<sup>9</sup>, adquiridos em feiras de antiguidades no Rio de Janeiro e em Montevideú, para projetar as fotografias nas paredes do CdF.

Para utilizar os projetores, foi preciso transformar as imagens em *slides* compatíveis com os projetores. Para isso, cada fotografia passou por um processo de múltiplas etapas. A película analógica foi digitalizada, manipulada digitalmente pela artista, impressa em diapositivo para então retornar ao analógico, sendo projetada nas paredes. Rennó não optou pelo caminho mais simples na criação de sua obra, mas o processo minucioso realizado pela artista criou uma sensação de retorno no tempo graças às suas soluções técnicas. O espectador é transportado para outra época, para o tempo das imagens projetadas, ao manipular os aparelhos antigos.

Quase todos os projetores adquiridos para comporem a obra, desde o mais antigo, produzido na década de 1920, até o menos antigo, da década de 1980, necessitavam de manutenção. mas, para Rennó (2016),

Limpar os projetores, comprá-los estragados e colocá-los para funcionar é como uma vitória, uma vingança contra o sistema, contra o esquecimento e a obsolescência dos objetos, dos aparelhos. Fazê-lo de uma forma menos usual é como dar mais tempo ao tempo, dar mais tempo para refletirmos sobre o que é passar o tempo e quase perder as coisas, perder os documentos. (RENNÓ, 2016, Tradução nossa.)

A utilização daqueles projetores estragados, vendidos quase como sucata, era tão improvável quanto o reaparecimento dos arquivos fotográficos do *El Popular*, quase intactos, depois de terem passado mais de 30 anos perdidos.

Outra decisão interessante da artista foi a de manipular digitalmente as imagens. Sobre isto, Rennó (2016) explica que queria criar um aspecto mais poético nas imagens, por isso decidiu aplicar uma leve colorização antes de imprimir os diapositivos. As imagens, originalmente em preto e branco, adquirem tons mais quentes ou mais frios a partir da colorização feita pela artista. Estes filtros de cor, juntamente com os desfoques das lentes dos antigos projetores fazem com que as fotografias se distanciem de seu caráter puramente documental e histórico e se adquiram uma aparência mais onírica.

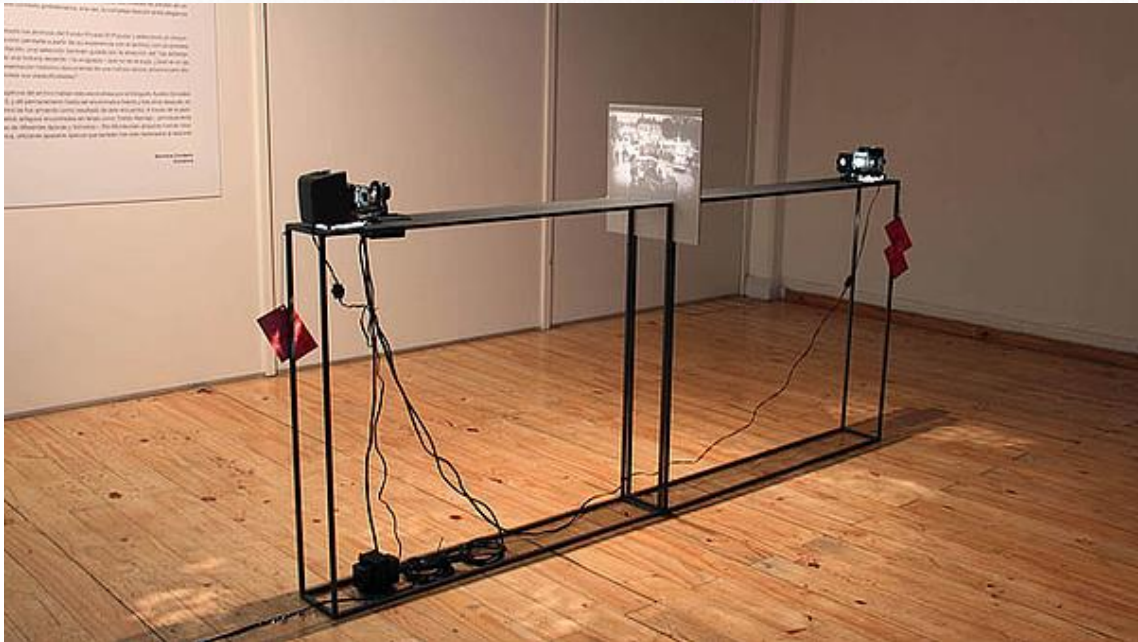


Imagem 4: Instalação *Río-Montevideo*, (2016). Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguai.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>. 2016

Rennó busca maneiras de dar às imagens um ar mais poético, mas é importante ressaltar que isso não quer dizer que a obra seja menos política. A estratégia de deslocar as fotografias do olhar puramente documental não apaga a sua importância histórica, mas cria um ambiente mais propenso à imaginação, à criação de diferentes narrativas por parte do espectador. A crítica política está presente em todos os detalhes da obra. Como por exemplo em uma dupla de projetores posicionados de frente um para o outro pela artista, como podemos ver na imagem 4. Estes são os únicos aparelhos que não projetam imagens na parede, mas, sim, em uma pequena tela branca que está entre os dois. Cada projetor exibe imagens de um mesmo tema, em um lado, fotografias de greves de trabalhadores, do lado oposto, imagens de repressão militar.

Em *Río-Montevideo*, a artista não traz as imagens de volta à luz, pelo contrário, mantém todas à meia sombra. Rennó (2016) conta que decidiu tratar as fotografias como fantasmagorias, já que estiveram presas no tempo durante mais de 30 anos e ninguém sabia se ainda existiam ou se seriam encontradas algum dia. A baixa iluminação na galeria tem uma explicação técnica, já que os projetores necessitam de um ambiente com luz baixa para boa visualização das imagens, mas também

podemos interpretar pelo ponto de vista conceitual, já que o ambiente sombrio é um terreno fértil para a imaginação e morada das lembranças do passado.

O espectador passeia pela penumbra da galeria, de onde surgem imagens iluminadas, espectrais, quase como espíritos que vagam pela sala, brincam com o visitante, desaparecendo e reaparecendo em outra parede. Ludibriando o espectador em sua busca por entender o que dizem aqueles rostos projetados nas paredes e emulando a dificuldade de Aurélio Gonzáles, fotógrafo chefe do jornal *El Popular*, em sua busca por aqueles rolos de fotografias que permaneceram perdidos por tanto tempo, nas entranhas de um edifício, ou, ainda, representando as dificuldades enfrentadas por várias famílias na dura busca por informações, vestígios ou restos mortais de parentes e amigos desaparecidos durante as ditaduras na América Latina.

Em meio à penumbra, surgem desconhecidos que reclamam suas histórias apagadas. Os visitantes têm, então, uma chance de se conectar com essas imagens e buscar entender o que os fantasmas têm a dizer, mas, assim como as lembranças que tentam evocar, sua permanência é efêmera, volátil. Desaparecem e levam consigo o desejo que os visitantes têm de decifrar cada fotografia. Só resta a sensação de que parte da história daqueles retratados, que representam a história de uma época, seguem incompletas e de que essas lacunas na memória social sempre permanecerão.

Em contraponto à presença momentânea das imagens projetadas nas paredes, uma outra fotografia segue perene, constantemente iluminada. Nela, dois policiais mantêm o olhar fixo para a câmera. Os olhares daqueles homens observam constantemente os visitantes e os espectros iluminados, ao mesmo tempo que atravessam a vidraça translúcida para também observar a cidade, em posição de altivez, como mostra a imagem 5. A presença daqueles militares é persistente. Não se movem de seu local de repressores, impedindo que qualquer outra imagem seja projetada na vitrine e tome as ruas. É como se eles censurassem, aprisionassem, torturassem e condenassem as outras imagens ao exílio, ao esquecimento e a eterna penumbra. Do outro lado da vitrine, eles mandam um recado aos transeuntes: não há como escapar dos olhos da lei, nada passa despercebido aos olhos do algoz. A trilha sonora dessa instalação repleta de cacos e pedaços de história é o hino da Internacional Comunista, como dissemos, mas sem seus versos de luta e conclamação do proletariado, apenas

o som, esvaziado de seu discurso, censurado, como as imagens e os personagens iluminados naquela sala escura.



Imagem 5: Fotografia da fachada do Cdf durante a exposição *Ríó-Montevideo*

Fonte: CdF. (<https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/rio-montevideo#>)

Rennó traz de volta as imagens, recupera sua materialidade, restaura seu conteúdo, mas, ao construir sua obra *Ríó-Montevideo*, faz questão de deixar claro que as fotografias não são capazes, por si só, de recuperar as histórias e as memórias dos retratados, de uma época, de um país ou de uma região. A arte não é capaz de realizar a tarefa de revisão dos atos, mas consegue trazer à tona fatos que merecem ser lembrados e propor discussões que precisam ser feitas entre a sociedade civil e o estado.

## Referências

SILVA, Maria Betânia e; AMARAL, Maria das Vitórias do; COSTA, Robson Xavier da (Orgs.). **Memórias plurais em artes visuais**. Recife - PE: Editora Universitária da UFPE, 2019.

COSTA, Robson Xavier da. Artivismo preto: poética do isolamento de Guto Oca. In: **Arte & Crítica**. São Paulo SP, nº 55, ano XVIII, setembro de 2020. Disponível em <http://abca.art.br/httpdocs/artivismo-preto-poetica-do-isolamento-de-guto-oca-robson-xavier-da-costa/>. Acesso em: 29 março 2021.

COSTA, Robson Xavier da. **Percepção ambiental em museus paisagens de arte contemporânea**: a legibilidade dos museus no Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante. 2014. 388 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, 2014. Disponível em: [https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/12320/1/PercepcaoAmbientalMuseus\\_Costa\\_2014.pdf](https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/12320/1/PercepcaoAmbientalMuseus_Costa_2014.pdf). Acesso em: 29 março 2021.

ZACCARA, Madalena. Sobre a inquietação das mentes insubmissas, fluências e confluências na obra de Paulo Bruscky. In: **ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v. 2, n. 2, p. 60-74, 25 set. 2015.

SARDELICH, Maria Emília; NASCIMENTO, Erinaldo Alves do. A educação da cultura visual nos anais da ANPAP (2005-2015). In: **anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP – Memórias e Invenções**. Campinas - SP: Anpap, 2017, p. 02 - 12. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/EAV/26encontro\\_\\_\\_\\_NASCIMENTO\\_Erinaldo\\_Alves\\_do\\_\\_SARDELICH\\_Maria\\_Em%C3%ADlia.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/EAV/26encontro____NASCIMENTO_Erinaldo_Alves_do__SARDELICH_Maria_Em%C3%ADlia.pdf). Acesso em: 29 março 2021.

## Notas

---

<sup>i</sup> Daniel Francisco de Lima é Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. Especialista em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais. Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Ex-Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG. Possui atuação artística no campo da fotografia e audiovisual.

<sup>ii</sup> Celina Figueiredo Lage é Professora dos cursos do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Atuou de 2009 a 2012 no Programa de Pós -Graduação em Artes Aplicadas da Universidade Helênica Aberta, na Grécia. Doutora em Literatura Comparada, Mestre em Teoria da Literatura e Licenciada em Letras, com habilitação em Grego e Latim. Ex-Bolsista da Fundação Alexander Onassis e do CNPq. Vice-Presidente do Comitê Brasileiro para Reunificação das Esculturas do Partenon (membro do International Committee for Reunification of the Parthenon Sculptures) com atuação junto ao Museu da Acrópole e Ministério da Cultura da Grécia. Ganhadora do prêmio Pontos de Memória no Exterior do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), do prêmio Coroa de Ouro pela Associação do Helenismo Ecumênico (Grécia), e do Prêmio Xerox do Brasil na categoria Tradução pelo livro Poesia Grega Antiga .

iii A Internacional Comunista ganhou notoriedade entre os anos de 1922 e 1944, quando se tornou o hino da União Soviética. Porém, sua letra original foi escrita em francês, por Eugène Pottier, um dos membros da Comuna de Paris e foi musicalizado em 1888 por Pierre De Geyter. A canção, associada aos movimentos socialistas, foi traduzida para diversos idiomas.

v Projetor de diapositivos ou projetor de slides é um aparelho óptico-mecânico utilizado para ampliar imagens de suportes laminados translúcidos através da projeção em uma tela ou parede. O equipamento utiliza uma fonte de luz que atravessa o slide e um conjunto de lentes, que ampliam sua imagem para projetá-la na tela. Este tipo de projetor é uma evolução da lanterna mágica, antiga invenção para projeção de imagens. Entre as décadas de 1950 e 1960 foram amplamente utilizados como uma forma de entretenimento entre as famílias que poderiam comprá-lo. Como aparelho doméstico, a ideia era reunir pessoas para rememorarem momentos através da projeção de fotografias, já em outras instituições empresariais e escolares, ele era utilizado como ferramenta de trabalho.