

Fernanda Rodrigues

**Mnemósine: A história como matéria construtiva
e suas configurações nas artes**

Audiovisuais

Trabalho de Iniciação Científica

apresentado à FEBASP – Centro Universitário

Belas Artes de São Paulo

Curso: Bacharelado em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura

ORIENTADORA:

Prof^a. Dra. Neide Jallageas

São Paulo

2010

RODRIGUES, Fernanda

MNEMÓSINE, A história como matéria construtiva e suas configurações nas artes audiovisuais/ Fernanda Rodrigues, 1ª Edição. São Paulo: FEBASP, 2010

Orientadora: Neide Jallageas

Trabalho de Iniciação Científica (Bacharelado) – Bacharelado em Artes Visuais: Gravura, Pintura e Escultura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. 2010

Inclui figuras e bibliografia

1. Memória 2.História 3.Artista 4.Matéria 5. Materialismo Histórico 6. Colecionador

*Aos meus pais, que me ensinaram o quão importante são as nossas escolhas.
Deles veio a fé, o amor e o apoio, quando eu escolhi.*

À minha irmã, pelos lanchinhos, livros e companhia.

*Por olhar as coisas de forma simples e me fazer acreditar que elas assim
realmente podem ser.
Amo vocês!*

Agradeço ao Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, sem o qual esta pesquisa não teria acontecido;

À Neide Jallageas, pela orientação e pelo voto de confiança depositado em nós, pela dedicação e ensinamentos;

A todos que estiveram ao meu lado em todos os momentos, os de calma e os de nervos saltitantes e aqueles que de alguma forma contribuíram para o acontecimento desse trabalho;

Em especial à Lilian, pois por “culpa” dela esse ano aconteceu, à Tha Dani pelo apoio e companhia online; ao Nei, pelas palavras nos momentos mais decisivos; à Merien por ser um exemplo de perseverança e determinação; à Let pelos belos goles d’água da sua garrafa gigante; ao Pablo que sempre entende; à Camila por sempre estar presente, mesmo se distante; à Mariana pelas várias leituras do meu texto e por me acordar de manhã para a ‘hora de escrever’; ao Renato pelas interpretações divertidas e grande ajuda.

Muito Obrigada!

Resumo

Com base nos conceitos de *Materialismo Histórico* de Walter Benjamin, nos apontamentos de Ronaldo Entler a respeito da memória e sua relação com as artes visuais e nos estudos de Claudia Maria Perrone e Selda Engelman sobre o artista como colecionador, a presente pesquisa visa à investigação do emprego da história (memória) nas obras videográficas de Andriêi Arsiénievitch Tarkóvski e Dmitri Gutov. História essa que vai além do registro documental de um tempo (passado e presente) que tem como destino o 'esquecimento' dentro dos grandes acervos, mas integrada às experiências particulares de quem se propõe a resgatá-la e destacá-la no presente utilizando-a como uma ferramenta artística. A pesquisa propõe demonstrar a influência direta dos fatos históricos e o emprego destes no processo criativo desses dois artistas russos e a influência, tanto do cinema e vídeo-arte russos quanto a própria história da cultura brasileira, sobre a produção dos artistas audiovisuais. Propõe demonstrar a utilização da memória como instrumento para a arte a partir de experimentações audiovisuais que deram origem à série *Mnemósine*. As experimentações buscam dar visualidade aos conceitos e funções atribuídas à história na presente pesquisa.

Palavras chaves: materialismo histórico, história, memória, colecionador, experiência

Abstract

Based on the concepts of Walter Benjamin's "Historical Materialism", on Ronald Entler's notes about his memories and relationship with visual arts and on Claudia Maria Perrone and Selda Engelman's studies about the artist as a collector, this research aims to investigate the use of history (memory) in videographic works of Andriêi Arsiénievitch Tarkóvski and Dmitri Gutov. History that goes beyond documental record of a time (past and present) which destiny is the 'forgetfulness' in the great collections, but integrated into the particular experiences of those who intend to redeem it and highlight it in the present using it as an artistic tool. This research proposes to demonstrate the direct influence of historic facts and their use in the creative process of these two Russian artists and the influence of Russian cinema and video-art as well as the Brazilian culture history on the production of audiovisual artists. It proposes to demonstrate the use of memory as a tool for art based on audiovisual trials that led to the series *Mnemósine*. The trials seek to give visibility to the concepts and functions attributed to history in this research.

Key words: historical materialism, history; memory; collector; experience

“O artista nunca trabalha em condições ideais, pelo contrário, o artista existe porque o mundo não é perfeito. A arte seria desnecessária se o mundo fosse perfeito, assim como o homem não procuraria por harmonia, apenas viveria nela.”

Andriêi Arsienievitch Tarkóvski

Sumário

1. Considerações a respeito do processo de pesquisa.....	17
2. Funções dos elementos históricos.....	21
2.1. A história como ferramenta historicista e o papel do materialismo histórico nas artes.....	24
2.2. A relação de afeto entre a história e o colecionador.....	25
2.3. A função artística da história.....	26
3. Dmitri Gutov: Reflexões a respeito da arte e do fazer artístico.....	29
3.1. Testemunhando o degelo historicamente.....	30
4. Andriêi Arsiénievitch Tarkóvski.....	34
4.1. Da infância ao cinema: A memória e a intuição.....	35
5. Mnemósine: A relação entre a memória e a arte através do mito.....	37
6. Mnemósine sob a forma de experimentos audiovisuais.....	39
Conclusão.....	41
Anexo 1: Frames de <i>O Espelho</i> : Sequência do primeiro sonho.....	41
Anexo 2: Frames de <i>O Espelho</i> : Cena de cine-jornal, em que o exército vermelho atravessa o lago Sivash.....	42
Anexo 3: Frames de <i>Thaw</i>	43
Anexo 4: Frames do Experimento 1.....	44
Anexo 5: Frames do Experimento 2.....	45
Anexo 6: Frames do Experimento 3.....	46
Anexo 7: Frames do Experimento 4.....	47
Anexo 8: DVD: Mnémósine e a série de experimentos audiovisuais.....	48
Referências.....	50
Filmografia.....	54

Ilustrações

PAUL KLEE, <i>Angelus Novus</i> , aquarela, 1920.....	12
FIODOR VASILIEV, <i>Degelo (Thaw)</i> , Óleo sobre tela, 53,5 x 107 cm, 1871.....	24
DANTE GABRIEL ROSSETI, <i>Mnemosyne</i> (detalhe).....	29
TARKÓVSKI, Frames de <i>O Espelho</i> , 1974 (Sequência do primeiro sonho).....	34
TARKÓVSKI, Frames de <i>O Espelho</i> , 1974 (Cena de cine-jornal, em que o exército vermelho atravessa o lago Sivas).....	35
DMITRI GUTOV, Frames do vídeo <i>Thaw</i> , 2006.....	36
FERNANDA RODRIGUES, Frames do <i>Experimento I</i> , 2010.....	37
FERNANDA RODRIGUES, Frames do <i>Experimento II</i> , 2010.....	38
FERNANDA RODRIGUES, Frames do <i>Experimento III</i> , 2010.....	39
FERNANDA RODRIGUES, Frames do <i>Experimento IV</i> , 2010.....	40

1. Considerações a respeito do processo de pesquisa

Esta pesquisa tem como base os conceitos de *Found-footage*¹ e a colagem como formas de pensamento no campo das artes audiovisuais. Através de um trânsito livre pelas linguagens artísticas, a pesquisa buscou relacionar dois universos artísticos culturalmente distintos: o Brasil e a Rússia.

Primeiramente, a familiarização com o universo russo se deu sob o ponto de vista cultural, através do estudo das crenças, das artes, do cinema e das relações internacionais, a partir de levantamento vídeo e bibliográfico, a fim de construir um universo imagético que estrutura o pensamento russo em diálogo com o universo brasileiro.

A partir da criação dessa estrutura instalada sob forma de pensamento, a pesquisa se desdobrou para outra vertente das ideias que chama o conceito história² para o diálogo a respeito dos universos russo e brasileiro e se afunila com o propósito de repensar a função da mesma (história) dentro das práticas audiovisuais. Para isso, o cineasta Andriêi Arsiénievitch Tarkóvski (Zavrájie, 1932-Paris, 1986) e o artista visual Dmitri Gutov (Moscow, 1960) passaram a integrar esta pesquisa como principais produtores do resgate de elementos fílmicos sob o ponto de vista histórico, durante o processo de criação de suas obras.

Para analisar os dois artistas, a pesquisa tomou como base os conceitos e fundamentos a respeito da história (materialismo histórico) do filósofo Walter Benjamin (Berlim, 1892 - Portbou, 1940), nos pensamentos e estudos de Claudia Maria Perrone³ e Selda Engelman⁴ sobre o artista, como um

¹ Conceito que nomeia a apropriação de imagens e sons nas práticas audiovisuais.

² Como prática de estudo composta por funções que posteriormente no texto serão trabalhadas.

³ Doutora em Literatura, Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Maria, Pesquisadora do Grupo Modos de Trabalhar, Modos de Subjetivar no Contexto das Práticas PSI. Disponível em: http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero20/episteme20_artigo_perrone_engelman.pdf Acesso em: 20 jun. 2010.

⁴ Mestre em Psicologia Social e Institucional, Pesquisadora do Grupo Modos de Trabalhar, Modos de Subjetivar no Contexto das Práticas PSI. Disponível em: http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero20/episteme20_artigo_perrone_engelman.pdf Acesso em: 20 jun. 2010.

coleccionador e ativador de memórias, nos conceitos de Ronaldo Entler⁵ a respeito da memória e do arquivo como ferramentas de produção para os artistas e também nas proposições de Giorgio Agamben⁶ (Roma, 1942), que coloca a experiência como peça fundamental para a construção de uma linguagem e aponta o distanciamento entre essa experiência e a sociedade contemporânea.

Relacionando tais tratamentos tradicionalmente dados à história, com a forma que os dois artistas russos utilizam os fatos e elementos históricos, esta pesquisa introduz a função artística no âmbito histórico e restabelece o diálogo entre a história e o artista, através de uma nova função que adiante discutirá a utilização da história como uma prática artística

A necessidade dos apontamentos que esta pesquisa busca se dá no instante em que se nota, na sociedade artística contemporânea, a desvalorização do elemento histórico⁷ como parte do processo de significações individuais e do modo de pensar de cada artista e como parte do seu processo de concretização e materialização dos significados, que engloba o fazer artístico, o dar concretude e visualidade e o transformar em “obra de arte” aquilo que permeia seus pensamentos, crenças e sensações.

A respeito da desvalorização, Agamben nos aponta que a sociedade contemporânea sofre a “pobreza da experiência”, ou seja, um processo de destruição da experiência. A experiência até então era vista como território desconhecido no qual o homem se lançava em busca de novas possibilidades de expressão através das linguagens⁸. Já o homem contemporâneo⁹ se

⁵ É Jornalista, Mestre em Multimeios pelo IA-Unicamp, Doutor em Arte pela ECA-USP e Pós-Doutor pelo IA-Unicamp. Professor de Análise da Imagem da FACOM-FAAP e de Multimeios da FAP-FAAP.

⁶ Giorgio Agamben, é filósofo e formado em Direito. Estudioso e investigador de temas que vão da estética à política e também o responsável pela edição italiana das obras de Walter Benjamin e pela investigação dos conceitos de *estado de exceção* e *homo sacer*.

⁷ Dmitri Gutov nomeia essa atitude no meio artístico, como Diletantismo, que se trata da não compreensão da verdadeira natureza da arte (fusão entre sentido e imagem) por parte dos artistas contemporâneos.

⁸ Linguagens como a poesia, a gramática ou as artes.

mantém em linha paralela à da experiência. As experiências que outrora mantinham uma relação direta e presencial com esse indivíduo, hoje se efetuam fora dele. Isso pode ser constatado quando “posta diante das maiores maravilhas da terra (digamos, o *pátio de los leones*, no Alhambra), a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter a experiência delas.” (Agamben, 2005, p.23)

A pesquisa adotou a posição do “Angelus Novus¹⁰”, de Paul Klee¹¹, interpretada por Benjamin, voltando-se para o passado e elegendo elementos positivos e negativos sobre a história que nos cerca, a fim de transformá-la em experiência e perceber a ação dela sobre a cultura na qual estamos inseridos e sobre as nossas crenças, ou seja, sobre aquilo que acreditamos ser verdadeiro. Sobre o “Anjo da História”, Walter Benjamin diz:

*Há um quadro de Paul Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*¹² (BENJAMIN, 1994, p.226)

⁹ Agamben indica que essa é também uma característica do homem moderno.

¹⁰ É uma aquarela pintada em 1920 por Paul Klee, que pertenceu durante muitos anos a Walter Benjamin e sobre a qual ele fez reflexões em uma de suas teses a respeito de conceitos sobre a História.

¹¹ Paul Klee (Berna, 1879- Berna, 1940), pintor alemão nascido na Suíça.

¹² “Tese de número 9 Sobre o conceito da História”, escrita por Walter Benjamin. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.



Paul Klee, *Angelus Novus*. 1920

A partir da questão – *Como o artista contemporâneo trabalha e configura o passado dentro de uma obra contemporânea?* – proposta como eixo principal a cerca do pensamento sobre a história, esta pesquisa busca também identificar os elementos de construção contidos nos fragmentos escolhidos de *O Espelho* (1974) de Andriêi Tarkóvski (ver anexo 1) e em *Thaw* (2006) de Dmitri Gutov (ver anexo 2), a partir do mapeamento do processo de criação e construção dos filmes, a fim de identificar os significados das eleições temporais (a estrutura pela qual percorrem o tempo: tempo do vídeo, tempo da história e tempo do artista) e espaciais, a estrutura histórica e fílmica sobre as quais as eleições acontecem e por fim identificar o modo como eles transformam elementos históricos em narrações fílmicas e de que forma essa narrativa dialoga com o espectador.

Com o intuito de dar visualidade ao pensamento a respeito das configurações do passado dentro do trabalho artístico e às discussões que mais adiante atribuem à história três funções¹³, a pesquisa tem como fruto a série de experimentos *Mnemosine*, que transporta para o audiovisual o modo de pensar a história como uma matéria construtiva, configurável e manipulável e resgata o uso da memória, discutido mais adiante, como uma das funções do fazer artístico.

¹³ A história como ferramenta historicista, de registro e matéria construtiva.

1. Funções dos elementos históricos

1.1 A história como ferramenta historicista e o papel do materialismo histórico nas artes

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

De acordo com Entler (2008), a principal preocupação daqueles que representam a sociedade atual é manter a salvo todo e qualquer registro que demonstre o progresso e mantenha viva a sua memória cultural, com a certeza de que todos os elementos que a compõem não caiam em esquecimento.

Conforme os conceitos benjaminianos, a sociedade vive sob o alvo do historicismo¹⁴, no qual as culturas melhor salvaguardadas sempre ganharam e ganham a posição de destaque dentro da história pela visualidade que atribuem aos fatos. Fatos que têm que ser transmitidos para as gerações posteriores à história, como uma amostra da evolução e do progresso de uma sociedade, inclusive suas vitórias sobre as gerações que a antecederam.

A ideia de progresso contínuo imposta pela sociedade contemporânea diz respeito ao método capitalista¹⁵ de análise da história. Para o pensamento benjaminiano, temos registrado somente o ponto de vista daqueles que ‘vencem a batalha’ e estão preocupados em contar a vitória para o mundo e, a partir do registro, perpetuá-la.

Desta maneira, o progresso estaria intimamente ligado à evolução da humanidade em si e não às evoluções intelectuais dos indivíduos que

¹⁴O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. (BENJAMIN, 1994, 232)

¹⁵“O poder distorce a visão dos céus, impondo seus pesados telescópios sobre certas áreas, de modo que sua importância se amplia, obstruindo outros de forma tão avassaladora, que ficam completamente invisíveis” (BUCK-MORSS, 1998, 44).

compõem as sociedades. O gênero humano é visto como infinitamente perfeito aos olhos do progresso e percorre um processo de transformação infinito e automático.

Ainda para Benjamin, é o materialismo histórico que carrega consigo a função de captar, à distância, os momentos imperceptíveis e constrói a história a partir dos fragmentos que registram as conquistas e o progresso (ponto de vista daquele que ganha) em mescla às lutas e sentimentos (ponto de vista daquele que perde). Este materialismo se afasta o máximo possível da tradição e considera como tarefa “pentear a história a contrapelo”¹⁶, explicando o desenvolvimento desta através de fatores práticos e materiais.

Esta pesquisa parte do pressuposto que, para o artista (assim como também para Benjamin no início deste sub-item), a articulação do passado não depende de que ele o conheça. O artista “penteia a história a contrapelo” e trás para diálogo outro pensamento benjaminiano: nenhum dos acontecimentos passados está perdido para a história. Mas é importante esclarecer que o artista, nesta pesquisa, não deve ser comparado a um cronista (historiador), no sentido daquele que constrói uma narrativa cronologicamente. Perante a história, o artista em questão é aquele que vai além do ato de contar os fatos e registrá-los na ordem em que os acontecimentos se deram.

Porém, este artista que se apropria do materialismo histórico e o transforma em ferramenta segue por vertentes que elegem e articulam os fatos. Traz o diálogo com a história materializado sob a forma de experiência, e não através do distanciamento¹⁷, que tem como meta atingir uma autoridade¹⁸ sobre os acontecimentos. Essa autoridade é descrita por Agamben como “inexperienciável”¹⁹, ou seja, uma autoridade impossível de transformar em experiência.

¹⁶ BENJAMIN, 1994, p.225

¹⁷ Visto aqui como fatos com os quais um indivíduo comum nunca entraria em contato por outros meios senão a arte.

¹⁸ Descrita por Agamben como palavra e conto.

¹⁹ AGAMBEN, 2005, p. 23

Contudo, ao atingi-la, o artista capacita a relação história-indivíduo e torna possível essa autoridade, seja através de proposições ao outro²⁰ ou através de autoproposições²¹. Traz para o tempo presente questionamentos que se perdem em meio à “filosofia da pobreza²²”, dando visualidade a acontecimentos que são re-inseridos em novos contextos, o artístico²³ e o público, transformando o contexto que antes se fazia em distanciamento em situações legíveis e perceptíveis.

Pensando bem, a história da arte também perpetua os progressos. As linhas do tempo existem e demarcam as rupturas, a evolução das linguagens, expressões e os conceitos transmitidos através das obras de arte. Mas o indivíduo que percorre as linhas do tempo e evolui com a arte sempre é um sujeito em busca de rupturas, não é como aquele indivíduo de comportamento capitalista chamado anteriormente de perfeito. Este é um sujeito que tenta romper com suas próprias imperfeições, extraindo delas o máximo de possibilidades para a realização de seus trabalhos: conscientemente, sob forma de investigação de linguagem e conceitos (aquele que praticamente transforma a arte em ciência) ou inconscientemente, como forma de expressão através de uma linguagem.

De qualquer forma, este sujeito artista em questão segue sempre em busca às experiências que o conectam com o passado e com o presente, desempenhando um papel de interligação entre esses dois tempos. Ao atingir essas experiências (que podem ser sensoriais, perceptivas, físicas e até afetivas), o artista está autorizado a transitar livremente entre os meios que circulam e penetram na história.

²⁰ Outro como um espectador, um indivíduo “comum”.

²¹ Como questionamentos ao próprio pensamento.

²² Descrita por Agamben como recusa da experiência por grande parte da sociedade hoje em dia. (AGAMBEN, 2005, p.24)

²³ Não podemos afirmar que esses acontecimentos são reconhecidos em diálogo com a bagagem histórica que carregam e tampouco afirmar que esse diálogo é necessário sob o ponto de vista do artista.

1.2 A relação de afeto entre a história e o colecionador

Paralelamente à tendência²⁴ de manter viva a cultura do progresso estava o que mais se aproxima do que esta pesquisa acredita ser a verdadeira função da história, além da atribuída pelo senso comum de apenas registrar acontecimentos: o ato de colecionar. O colecionador não se atém ao fato de que aquilo que guarda nos “gabinetes de curiosidades”²⁵ irá um dia narrar a história de uma sociedade. Os objetos que coleciona narram uma história própria e demonstram a relação temporal e afetiva com aquilo que elege, dentro do vasto campo de acontecimentos, como importantes para a construção histórica.

Pensem, por exemplo, na ideia de museu²⁶, para encaminhar a discussão. Surgiu a partir do século XVII através das doações desses indivíduos colecionadores. Devido à necessidade de a sociedade transmitir as informações, recorreu aos objetos resgatados pelos colecionadores a fim de transformá-los em objetos públicos, sujeito a todos os olhares. Desde então, a valorização desses locais sagrados, nos quais é mantida a verdade sobre o mundo, está em constante crescimento²⁷.

Vale ressaltar que os elementos capturados pelos colecionadores só se transformam em fatos históricos através da importância e relevância atribuída a eles no momento em que são eleitos para compor a narrativa temporal e do

²⁴ Do verbo: “tender”

²⁵ “Gabinetes de Curiosidades” ou “Amontoado de Maravilhas” era o nome que se davam aos lugares onde os colecionadores guardavam seus objetos, sem qualquer tipo de relação ou ordem entre eles.

²⁶ O primeiro museu, o *Ashmolean Museum*, surge em 1678 a partir da doação da coleção de John Tradescant, feita por Elias Ashmole para a Universidade de Oxford. Nessa época, a visitação era reservada somente para públicos específicos. A democratização da sociedade a partir da Revolução Francesa gerou a necessidade de rápido avanço do conhecimento e deu origem ao conceito de coleção como um “patrimônio público”. O primeiro museu aberto verdadeiramente a todos os públicos foi criado na França em 1793, por Robespierre, o *Musée Du Louvre*.

²⁷ Programas governamentais de valorização da cultura e da arte, promoções, eventos, entradas e cursos gratuitos dentro dos museus são ferramentas para aproximar o museu e o público, que assume uma postura de obrigação, de necessidade de conhecer o passado da sociedade.

reconhecimento do mesmo pela sociedade através dos anos, reconhecimento esse que só vem quando, de alguma forma, esses elementos ganham visualidade.

Mas, para a história, o ato de registrar um acontecimento apenas significa demarcar e indicá-lo no espaço e no tempo. A história não se preocupa em transmitir ou representar uma verdade fixa e inalterável e tampouco em manter a salvo a memória – essa é uma característica da sociedade contemporânea (que volta os olhos ao passado com o intuito de dar relevância aos fatos).

Podemos dizer até que a preocupação da história se assemelha à de um cientista, que está sempre em busca de evolução e parte de uma descoberta, de um progresso, com a intenção de superar e ir além, redescobrimdo.

Este ato da história se aproxima do ato do colecionador quando ela se apropria daquilo que, dentro do vasto universo dos acontecimentos, chama mais atenção e remete a acontecimentos particulares.

Está (a função da história) intimamente ligada a todo o “passado da cultura”, carrega a bagagem do progresso inerente a ela com a qual é possível tornar legível no presente qualquer recorte de espaço e de tempo. Esta função faz referência ao ato que Walter Benjamin aponta como “construir uma experiência” que não cria uma “imagem eterna do passado e não depende só do passado ou do presente, mas do estado real das coisas e da transição e relação entre esses dois tempos”. “A verdadeira imagem do passado perpassa velozmente. O passado só se deixar fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Se nos voltarmos nesse instante para a ação do artista sobre a história, podemos compará-lo ao colecionador e começar a pensar nele, a partir daqui, com a designação de artista colecionador, que não se relaciona com a história da mesma maneira que um cientista se relaciona com a ciência, mas transforma essa relação em afetividade, em possibilidade de tatear a história que agora se transforma em memória.

1.3 A função artística da história: a memória como suporte para a arte

Hoje, nós nos vemos diante de um novo problema. Produzimos muitos arquivos e, sem poder fazer circular seus documentos, eles mais demarcam o tamanho de nossa amnésia do que constroem efetivamente uma memória. Além dos historiadores e dos gestores dos arquivos que se esforçam para dar sentido às informações acumuladas, os artistas participam cada vez mais desse debate. (ENTLER, 2008, p. 4)

Partiremos das seguintes perguntas para encaminhar essa discussão (deixando em evidência que a proposta não é respondê-las): A história tem uma função artística? A arte tem uma função? De onde as funções surgem?

A arte contemporânea tem a capacidade de se expandir por diversos territórios, inclusive o da história, e de criar, dentro desse universo, espaços de relação e de comunicação. A possibilidade dada à arte pela memória, os arquivos e pela história é a de rearticulação²⁸. “Através da flexibilidade (perigosa²⁹) da história, o artista joga com o passado. (...) A história é viva, pois faz o passado desfilar diante dos olhos e dá sentido ao presente.” (ENTLER, 2008, p. 7)

A função do artista que tem a história como uma ferramenta de trabalho se aproxima da função do colecionador³⁰ que se relaciona intimamente com os elementos históricos a fim de transformá-los em fatos³¹.

²⁸ A arte torna possível a geração de novas discussões quando se apropria de elementos que antes pertenciam a outros meios distantes dela.

²⁹ Perigosa, pois “a imagem (registrada e arquivada) não reconhece as fronteiras entre a arte e a história, não é uma resposta única, nem múltipla oferecida ao olhar que interroga o passado, mas é um elemento construtivo.” (ENTLER, 2008, p. 9)

³⁰ Para Benjamin “a história é a apreensão da intensidade do tempo e não da cronologia dele, diferente do historiador, para o qual a singularidade dos elementos é mais importante que sua causa.” (ENTLER, 2008, p.9)

³¹ “Obra terá força se voltar o olhar para os olhares que a orientaram ou para o elemento que lhe deu origem: o fato”. (ENTLER, 2008, p. 6)

Para Entler, isso, que nesta pesquisa chamamos de função artística da história, é a capacidade que a arte tem de fazer circular a memória mantida através dos arquivos e dar sentido ao que se está acumulando.

Ao artista foi dado o papel de selecionar, dentro do campo das infinitas possibilidades, o recorte espaço-temporal para a construção de uma “narrativa” de identidade, que diz mais sobre ele mesmo e sua relação com o passado do que sobre a própria história.

Assim como o colecionador dá às suas eleições características particulares que dizem respeito às experiências construídas através delas, o artista também torna legíveis (sob seu ponto de vista) os recortes com os quais se relaciona e transita pelo passado e pelo presente sem a preocupação de transmitir a verdade, mas sim de construir sua própria verdade.

O poder da história no processo artístico se dá inicialmente de uma maneira invisível, que faz o autor articular seu trabalho sob um ponto de vista diferente (comparado com o ponto de vista do historiador). Esse novo ponto de vista é entendido como memória e diz respeito mais aos campos perceptivos do que aos campos do sistema no qual se fixa história. “O artista se liga à chamada inspiração para criar a obra e não faz a coleta sistemática como a sociedade para a criação de arquivos” (ENTLER, 2008, p. 7). Quando o artista se dá conta desses novos artifícios de composição, passa a articular os elementos racionalmente dentro do seu trabalho e dá a eles um papel importante dentro da ‘história’.

Segundo Benjamin, esse resgate de elementos do estado inconsciente é chamado de *técnica de recordar*. O artista penetra nos sonhos, devaneios e delírios, e da memória transporta os elementos para a realidade acordada. “Uma espécie de protocolo onírico, registro ao mesmo tempo mimético e crítico dos sonhos da Modernidade” (Bolle, 1987, p. 52).

Os artistas em questão (Andriêi Tarkóvski e Dmitri Gutov) presentificam e materializam o desenvolvimento da história a partir da memória, ora da infância ora de situações que presenciaram ou que fizeram e fazem parte do registro da história na qual estão inseridos (sociedade). Utilizam memórias que

têm como importantes para o seu progresso e para o desenvolvimento da sociedade (e constroem uma narrativa em diálogo com o espectador) – fatores práticos, tecnológicos, materiais e o modo de produção, que também fazem parte dos fatores que visam explicar o desenvolvimento da história e a utilização da memória em diálogo com o materialismo histórico de Walter Benjamin.

2. Dmitri Gutov: Reflexões a respeito da arte e do fazer artístico

Marx disse certa vez que as aparições obscuras no cérebro das pessoas são as emanções do material de processos de suas vidas. Mas lentamente, o processo de vida das últimas décadas foi se transformando em um grandioso movimento histórico no sentido inverso. Ele está se movendo para trás na grosseria antiga, onde a luta das forças descontroladas e egoístas se desdobram como a melhor aplicação da força criativa. (GUTOV, 1995, p. 12)

Dmitri Gutov é um artista de ideais marxistas e de visão comunista³² sobre a arte. É certo dizer, segundo seu pensamento, que o processo de ocupação na história, próprio de cada sociedade (dentro de um campo maior chamado humanidade), através de seu progresso foi definido pela arte.

De certa forma, devemos agradecer à arte pelo progresso e atribuir respeito tanto ao seu passado como ao seu presente. Gutov está mais preocupado com a descoberta de um aspecto em seu trabalho de arte que se mantenha além da história. Propõe a si mesmo não se limitar, mas estar sempre em busca de uma renovação para o seu trabalho.

Aponta-nos, em suas reflexões, que qualquer obra de arte pode dar prazer estético³³ (experiências estéticas) através da relação entre o nosso lado humano (afetivo) e a mente (reflexivo, racional), não importando em qual circunstância dentro da história ela for criada. Nesse sentido, a arte, para ele, não tem e não faz história. De acordo com o artista, a dificuldade não é compreender, por exemplo, que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social; a dificuldade reside no fato de que elas ainda nos dão prazer estético e de alguma forma servem como um modelo padrão inatingível.

³² Igualdade entre a arte (emancipada) e o progresso da sociedade.

³³ Caráter marxista.

Gutov acredita que o artista contemporâneo banaliza a “profissão” artista e discute em suas obras essa característica do hoje através de um conceito que ele nomeia Diletantismo. Este termo diz respeito à ideia de não compreensão da verdadeira natureza da arte que, conforme o artista, é fundir o sentido e a imagem.

Segundo Gutov, o artista hoje trabalha sob os moldes tradicionais da arte, mas de uma maneira “sem graça”, sem nenhum pensamento reflexivo em meio à produção. Ser artista, de acordo com seus princípios, é atividade básica e isso compreende trabalhar uma ideia exaustivamente, mesmo que as possibilidades se esgotem, pois assim o resultado prático se mantém em renovação.

2.1 Testemunhando o degelo historicamente

Em seu vídeo *Thaw*, Gutov não apenas representa um período soviético, mas torna visível o degelo, através de um indivíduo que ainda não está totalmente liberto.

Antes de dar continuidade, esclarece-se que, historicamente, o *Khrushchev Thaw* foi um período entre meados da década de 50 e início de 60, quando a repressão e censura na União Soviética terminaram parcialmente e milhares de soviéticos, prisioneiros políticos, foram libertados dos *Gulag* – campos de trabalho. Quem tentou levar a cabo o que ficou sendo conhecido como processo de *desestalinização* da União Soviética foi Nikita Khrushchev³⁴, que entrou na luta pelo poder após a morte de Joseph Stalin³⁵, em 1953. Este período ficou conhecido como *Degelo* e daí o nome do trabalho de Gutov, traduzido para o inglês, *Thaw*, que discutiremos a seguir.

³⁴ Nikita Khrushchev Sergeyevich (15 de Abril de 1894 – 11 de Setembro de 1971), russo, nascido na aldeia de Kalinovka no Kursk Governorate, foi primeiro secretário do Partido Comunista da União Soviética e presidente do Conselho de Ministros da União Soviética.

³⁵ Josef Vissarionovitch Stalin, (Gori, 21 de dezembro de 1878 - Moscou, 5 de março de 1953), foi o secretário-geral do partido comunista da União Soviética e do Comitê Central, líder soberano da União Soviética, desde 1922 até sua morte.

O *Thaw* iniciou mudanças em toda a sociedade soviética, pois abriu caminho para transformações internacionais na economia e no comércio. Trouxe alguma liberdade de informação para os meios de comunicação, arte e cultura. Com o 'degelo', foi permitido que artistas, como Dmitri Shostakovich³⁶, voltassem à vida pública.

No ocidente, o *Thaw* é conhecido como o degelo das tensões entre Estados Unidos e URSS estabelecidas durante a Guerra Fria. Uma tentativa de manter a coexistência de um modo pacífico pelo menos na teoria, "quebrando o gelo" e acreditando que as duas super potências (EUA e URSS) e suas ideologias pudessem coexistir. Gutov provoca a memória do espectador através de planos de câmera que propõem uma relação entre quem está assistindo e este sujeito, que enfrenta uma batalha contra o gelo. O ato de tentar se levantar e cair, sempre em evidência, transmite uma tensão ao espectador (ao ponto de querermos intervir e tirá-lo da água fria). Através desse estranhamento, Gutov propõe que interpretemos a ação daquele homem que aparece no vídeo e por qual motivo ele não consegue se colocar de pé. (ver anexo 2)

Gutov coloca o espectador sob a posição de testemunha de um fato; porém, somente quem já esteve inserido ou tem conhecimento sobre a situação vivida na Rússia nesse período do *Khrushchev Thaw* poderá estabelecer relações com a bagagem histórica que as imagens no vídeo carregam, mas, ainda assim, a proposta de Gutov é permitir que pela imagem e o som uma experiência se concretize através da memória ou imaginação daquele que assiste.

Conforme nos aponta Gutov, a maior parte das obras, principalmente as do realismo russo (final do séc. XIX), são marcadas pela ânsia em transmitir uma tristeza profunda e pela renúncia, ou seja, a maioria das obras são para fazer as pessoas chorarem, como na pintura, por exemplo, que tinha como foco o grito da imagem, expressar a sinceridade que se desloca entre o sentimento e a dor da alma.

³⁶Dmitri Shostakovich Dmitriyevich (25 de setembro de 1906 - 9 de agosto de 1975) foi um compositor russo do período Soviético e um dos mais célebres compositores do século 20.

Assim, como podemos observar em *Thaw*, o ideal artístico de Gutov não se enquadra nesse meio. Ele está em busca de uma revolução que faz despertar, através do vídeo, essas emoções ora generalizadas pela pintura. E esse é um tipo de despertar que caminha a partir dele, como propositos, rumo a nossa direção como espectador. Propõe, assim, o surgimento de uma emoção mais forte que resiste ao que ele chama de “tortura da arte”, que está sempre tentando fazer mudar o modo de ser³⁷.

A preocupação de Gutov em pontuar historicamente suas obras pode estar para ele em segundo plano, mas em *Thaw* fica evidente que essas demarcações fazem parte do processo de construção de trabalho do artista, a começar pela referência direta à paisagem realista de mesmo nome (*Thaw*), do pintor Fiodor Vasiliev ³⁸(1857 – 1873).



Fiodor Vasiliev, *Degelo (Thaw)*, 1871. Óleo sobre tela, 53,5 x 107cm

Gutov se apropria do espaço, tempo, luz, sombras, texturas e cores, contidas na obra de Vasiliev e os transporta para o audiovisual. O artista transforma a tela em uma experiência, já que com o vídeo é possível penetrar dentro da paisagem e vivenciá-la.

³⁷ A natureza desse prazer artístico está, segundo Gutov, ligada ao fato de que apenas nas imagens do homem a arte se torna mais clara para a história e para a sociedade.

³⁸ Foi um pintor de paisagens de grande importância para a cultura russa. Quando pintou “*Thaw*” tornou-se imediatamente famoso e passou a integrar a Academia Russa de Arte.

A câmera enfatiza o chão e o gelo, e o que antes na pintura de Vasiliev era um plano geral ³⁹da paisagem se transforma em *close-up* ⁴⁰, a fim de evidenciar a relação do personagem do degelo com o espaço e tempo nos quais ele executa a ação.

A preocupação de Dmitri Gutov com a interpretação do espectador se dá ainda através da tradução da ópera de Dmitri Dmitriyevich Shostakovich⁴¹ (1906-1975) durante o vídeo. Após o término da primeira parte do vídeo com apresentação visual do personagem, Shostakovich ganha o papel de destaque através de sua música que se repete e aparece na tela traduzida para o inglês, agora sem nenhuma imagem além da que mostra a letra⁴². Em sua obra, Shostakovich declara de uma forma muito pessoal os problemas com as autoridades policiais durante o período soviético.

³⁹ Enquadra a cena em sua totalidade. É um plano aberto e filmado a determinada distância para o registro do espaço no qual os personagens estão situados.

⁴⁰ Termo em inglês usado no cinema e na fotografia que significa fechar o foco em determinado ponto e que define a exibição de uma imagem em um plano aproximado, de destaque.

⁴¹ Russo, foi um dos mais célebres compositores do século XX que alcançou fama na União Soviética. Suas músicas foram por muitas vezes censuradas e proibidas durante o período de repressão.

⁴² Tradução para o inglês: “Even though tha Hooligan Fedulov beat me up, I didn’t complain to the organs of our outstanding militia. I decided to confine myself to the beating I had already received.” Que em português quer dizer aproximadamente “Apesar de Hooligan Fedulov me bater eu não vou denunciá-lo a nossa maravilhosa força policial. Eu decidi que apenas uma surra foi suficiente”.

3. Andriêi Arsiénievitch Tarkóvski: Reflexões do cineasta sobre a memória no fazer artístico

O homem (seja ele moderno ou contemporâneo) sempre esteve em busca da descoberta que diz respeito à sua relação com o mundo no qual está inserido e a arte é um meio de proporcionar a relação desse homem com o mundo em busca da “verdade absoluta” a qual ele anseia.

Segundo Tarkóvski, o processo de pensamento de cada artista é regido por leis pessoais que necessariamente não dizem respeito a mais ninguém além dele e para trazer o pensamento de Tarkóvski sobre o modo de utilização da memória serão transportados para a pesquisa seus relatos sobre o “Tempo Impresso”, a fim de ilustrá-lo:

O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições de existência. O momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam. O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade (...) A história não é ainda o Tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são consequências. O tempo é um estado: a chama em que viva a salamandra da alma humana. O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! Se, por exemplo, alguém nos fizer um relato das suas impressões da infância, poderemos afirmar, com certeza, que temos em nossas mãos material suficiente para formar um retrato completo dessa mesma pessoa. Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura. (TARKÓVSKI, 2002, p. 64-65)

3.1 Da infância ao cinema: A memória e a intuição

É errado dizer que o artista “procura” seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto. (TARKÓVSKI, 2002, p. 49).

Antes de começar é importante ressaltar que a escolha das sequências de *O Espelho* se deu a partir do interesse em demonstrar a mescla entre a memória e a história presentes nas narrativas de Tarkóvski.

Os tempos que compõem os trechos escolhidos (Anexo 1 e Anexo 2) são independentes. Cada um deles pode ser visualizado de maneira diferente e separadamente, pois não há uma necessidade cronológica na construção fílmica e histórica proposta pelo cineasta. A narrativa que se constrói durante as cenas segue o mesmo fluxo que as lembranças quando trazidas à tona como lembranças da memória.

Perante o público heterogêneo, munidos de uma diversidade de anseios e imaginários, os significados dessas pequenas narrativas se constroem não mais apenas pela visão do artista mas a partir das interpretações do presente, do passado e até mesmo do futuro.

Tarkóvski nos apresenta, na sequência do primeiro sonho (anexo 1), um ritual formado por elementos colecionados através da memória invisível (familiar). Materializa o tempo e a memória e propõe uma espécie de relação tátil com o que é apresentado. Mapeia o campo visual, através de planos que ora ressaltam a textura dos materiais ora as características dos personagens, transformando o vídeo em matéria palpável.

Uma espécie de sequência de devaneios que ilustram a memória de um menino que sonha com a mãe e esse sonho segue por caminhos misteriosos impossíveis de serem identificados pelo espectador, mas que suscita neles a impressão de que algo estranho está se passando ali, diante dos olhos.

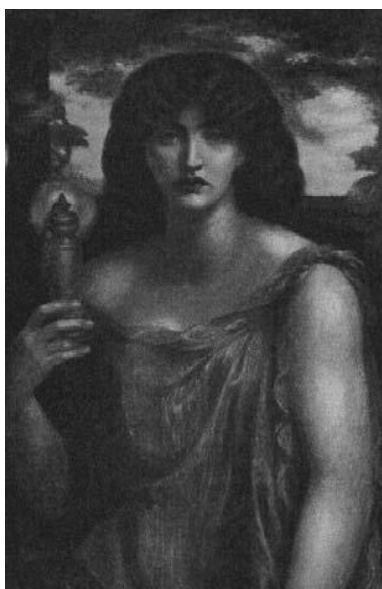
Já o segundo trecho, que mostra a travessia do exército vermelho no lago Sivash, aponta para outra abordagem de construção de Tarkóvski. Este trecho documenta a história da Rússia. O cineasta se apropria de tal recorte e

o insere de maneira sutil à narrativa. Através dessa inserção é quase impossível para o espectador perceber a diferença entre o real e o devaneio.

Para Tarkósvki é muito importante que essas colagens temporais não se apresentem ao espectador. O fluxo do tempo nessas colagens deve caminhar de maneira que as sequências se encaixem de maneira natural. Segundo o cineasta, esses encaixes devem ser executados de maneira instintiva, sem a preocupação com o reconhecimento por parte dos espectadores sobre o que o propositor está querendo demonstrar, mas propondo uma vivência, através de uma experiência subjetiva, para a construção da realidade.

4. Mnemósine: A relação entre a memória e a arte através do mito

“Mnemosine⁴³, a irmã de Cronos⁴⁴, era para os gregos quem tornava possível não só a história, mas também as artes, como a poesia, a música e a dança.” (ENTLER, 2008, p. 6). É a memória personificada, que preserva o esquecimento. É ela que tem o conhecimento dos primórdios e da origem dos tempos e da humanidade. Ao lado de Zeus⁴⁵, Mnemósine deu origem às nove musas⁴⁶, que segundo os gregos eram quem inspiravam os poetas, literatos, músicos, dançarinos, astrônomos e filósofos.



Dante Gabriel Rossetti⁴⁷. Mnemosyne (detalhe)

⁴³A *Teogonia* de Hesíodo, que nos narra a origem dos deuses na tradição grega, conta que no princípio surgiu Gaia (a Terra) de amplos seios, que antes de tudo gera para si própria um consorte, Urano (o Céu). Juntos produzem numerosa descendência. Entre outros seres fantásticos, a hierogamia primordial grega gera os Titãs, e entre eles Mnemósine. A palavra grega prende-se ao verbo *mimnéskein*, que significa "lembrar-se de". (ROSÁRIO, 2002) Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/clauidiarosario.htm> Acesso em: 01 ago. 2010

⁴⁴Na mitologia grega Cronos é a personificação do tempo, filho Urano (o céu) e da Gaia (a terra).

⁴⁵ Na mitologia grega Zeus é o rei dos deuses. Soberano no Monte Olimpo é aquele que comanda o céu e o trovão.

⁴⁶ Às musas são atribuídas pela mitologia grega, a capacidade de inspirar a criação artística e científica.

⁴⁷ (1828-1882) Pintor e poeta inglês.

A relação entre a memória e a arte proposta através de Mnemósine (deusa) torna possível à história frequentar e tornar-se visível também nos meandros audiovisuais. Deste modo, a pesquisa adota o mito grego para descrever os experimentos audiovisuais que integram esta pesquisa.

Mnemósine não nos apresenta o passado como um antecedente do presente, mas como fonte dele. Através dela é possível descobrir a realidade primordial, que não situa os acontecimentos em um quadro temporal, mas atinge o fundo do ser e permite que se conheça sua origem e compreenda o seu futuro de forma conjunta.

5. Mnemósine sob a forma de experimentos audiovisuais

Mnemósine é uma série de quatro⁴⁸ (até o presente momento desta pesquisa) experimentos⁴⁹ audiovisuais que propõem a discussão da materialização da história, a partir do uso da memória. Diz respeito às questões internas levantadas pelo inconsciente e pela memória de forma involuntária (que influencia na escolha das imagens, mas sai de cena na hora da formatação) e trabalhadas conscientemente depois de sua captura e descoberta.

Propõe também o pensamento da colagem no vídeo. Colagem sem edição⁵⁰ que se apropria de imagens justapostas já existentes no ‘mundo real’. Trata-se de imagens de construções arquitetônicas do espaço urbano localizadas em um mesmo espaço (área), capturadas por um olhar detrás da câmera que não busca guardar o momento, mas ao mesmo tempo registra o movimento do tempo estagnado nas janelas. Imagens e tempos distintos e iguais ao mesmo tempo: a mesma nuvem forma imagens em todas as janelas, mas a ilusão que as molduras das janelas dão ao olhar é de que são nuvens separadas e as imagens são transformadas em superfícies distintas, como se várias câmeras captassem imagens diferentes, em lugares diferentes.

Por um lado, a escolha de uma janela, *a priori*, foi coincidência, uma fermentação inconsciente da ideia de espaços que sob o olhos da pesquisa materializassem uma relação presente e que fomentassem a relação com o passado; por outro, a área (um parque) na qual as janelas estão situadas diz (agora, após reflexões sobre os possíveis motivos da escolha das mesmas) respeito à minha relação de contemplação⁵¹ com a natureza, que de certa

⁴⁸ Ver frames nos anexos 3,4,5 e 6

⁴⁹ Os vídeos são chamados de experimentos devido ao pensamento sobre o qual foram propostos: verificar a utilização da memória a partir de uma experiência.

⁵⁰ A única manipulação foi executada sobre os experimentos são os cortes que demarcam seu fim.

⁵¹ Relação com a cidade do interior de São Paulo (Getulina) na qual cresci.

forma é refletida através delas. Um espaço expandido através do espelho, que reflete todos os espaços e tempos contidos nele.

Mas, posteriormente, a janela surge na pesquisa a partir da interpretação da ideia renascentista do “mundo como uma janela aberta” em contraponto com as iconografias russas, que não são apenas uma janela, é o mundo materializado convivendo com você. A memória mantém latente a relação com o mundo a sua volta.

Mnemósine materializa e articula o contexto⁵² no qual o artista (eu) está inserido voluntariamente (consciente coletivo) e involuntariamente (inconsciente) a partir de elementos latentes da memória em busca de um elemento (uma matéria) que tornasse física e visível a convivência diária com o local onde a experiência se deu.

Nos experimentos, o tempo e a matéria contidos neles fluem e correm livremente a fim de propor a ativação da memória do outro (espectador), e também de não ativá-la já que se trata de um processo de percepção intrínseco a cada indivíduo. Ao mesmo tempo em que propõem uma experiência, os experimentos expõem a experiência vivida por mim e as minhas manipulações inconscientes dessa experiência, que dão direito ao tatear as manifestações da memória, a partir do momento em que descobre que é ela que coordena a ação.

Está presente em Mnemósine a relação com o pensamento pictórico como forma de representação visual de um tema, estático, formado por um conjunto de luz, cores e desenhos. Ao mesmo tempo em que mantém certa racionalidade estética, também expressa o instinto e sensações que constroem realidades próprias de cada memória, que também são características marcadas pela história da pintura.

O movimento, criado pelo vento, pelas árvores, pelo aparecimento do homem na janela, pelo som, pela luz do sol, rompe a estaticidade da pintura e ativa o olhar do espectador que vagueia entre os espaços.

⁵² Contexto esse que engloba a arte contemporânea, as transformações culturais, sociais, tecnológicas e históricas entre os anos 2009 e 2010 (tempo de duração desta pesquisa).

Conclusão

Considerando as funções da história apontadas pela pesquisa como formas artísticas de manipulação e apropriação de elementos que naturalmente não estariam inseridos no meio artístico, salvo pelas mãos dos artistas, concluimos que a memória é uma ferramenta inconsciente que fomenta a produção dos artistas.

Ao dividir a relação da arte com a história em funções, percebemos, de um lado, Dmitri Gutov que, através do materialismo histórico, escreve a história a contrapelo e de outro, Tarkóvski, que faz uso da sua coleção de memórias transportando-as ao espectador através da narrativa.

Ao voltarmos os olhos para a produção de arte ficam evidentes as formas às quais o artista recorre para manipular todo o acervo de memória sob o qual a sociedade contemporânea está inserida. Acervo esse que traz à tona as atuais possibilidades de direcionamento e posicionamento do trabalho artístico, da problemática do registro e da documentação.

Sendo assim, as questões que permeiam a documentação abrem novos caminhos para o artista inserido nesse contexto, que em algum momento vai ter de deixar a posição de contemplador e agir, tateando a memória e trazendo para a discussão um novo olhar a respeito das diferenças e semelhanças entre a memória e a história.

Anexo 1

Frames de *O Espelho* : Sequência do primeiro sonho



Anexo 2

Frames de *O Espelho*: Cena de cine-jornal, em que o exército vermelho atravessa o lago Sivash



Anexo 3

Frames do vídeo *Thaw* de Dmitri Gutov⁵³, 2006

Vídeo, 3'40''



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5

⁵³

Disponível em: <http://www.gutov.ru/works/thaw/thaw.htm>. Acesso: 01 mar. 2010

Anexo 4

Frames do Experimento.1, da série *Mnemosine*

Vídeo, 2010



Anexo 5

Frames do Experimento.2, da série *Mnemosine*

Vídeo, 2010



Anexo 6

Frames do Experimento.3, da série *Mnemosine*

Vídeo, 2010



Anexo 7

Frames do Experimento.4, da série *Mnemosine*

Vídeo, 2010



Anexo 8

DVD: *Mnémosine* e a série de experimentos audiovisuais

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo; Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Volume 1**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet ;. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: EDUSP, 1994.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ENTLER, Ronaldo. **Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker**. Revista *FACOM* n. 19. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2006. Disponível online em: http://www.entler.com.br/textos/chris_marker.html. Acesso: 31 ago. 2010.

GUTOV, Dmitri. **Gioconda's Smile**. In: Moscow Art Magazine, 1993, n.1, p. 22-23. Disponível em: <http://www.gutov.ru/texti/djo.htm>. Acesso: 01 mar. 2010.

_____. **Mikhoelse – King Lear**. In: Moscow Art Magazine n.6, 1995, p. 12. Disponível em: <http://www.gutov.ru/texti/mih.htm>. Acesso: 01 mar. 2010.

_____. **Dilettantism**. Prefácio do catálogo Dilettantism in Art. Moscovo, 1996. Disponível em: <http://www.gutov.ru/texti/dil.htm>. Acesso: 01 mar. 2010.

_____. **Discurso poderoso cai fora da visão do artista**. Dmitri Gutov: Vlastni discours vipadaet iz polia zriênia rudójnika. In: Revista “Rossia 2”, Janeiro, 2005, n. 1, p. 5-8. Entrevista concedida a Dmitry Galkin Disponível em: <http://www.gutov.ru/texti/rossiya2.htm> . Acesso em: 14 mar. 2010.

_____. **Excess**. In: Jornal “What is to be done?”, n. 8, Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.gutov.ru/texti/excess_eng.htm. Acesso em: 14 mar. 2010.

_____. **Learn, learn and learn**. In: Make Everything New - A Project on Communism, 2006 , p. 24-37. Dublin: Book Works and Project Arts Centre, 2006. Disponível em: http://www.gutov.ru/texti/kommunism_eng.htm. Acesso em: 14 mar. 2010.

_____. **Russian Culture Torture**. In: WAM, n. 26, Thinking Realism, p. 27-30. Entrevista concedida a Degot E. Disponível em: http://www.gutov.ru/texti/ED_eng.htm. Acesso em 14 mar. 2010.

JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento**. Tese (Doutorado). São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1990.

MORSS, Susan B. **Walter Benjamin: entre moda acadêmica e avant-garde**. Texto de uma palestra que a autora proferiu na Universidade de São Paulo no ano de 1998. Tradução de João Roberto Martins Filho. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf. Acesso: 31 ago. 2010.

PERRONE, Claudia M.; ENGELMAN, Selda. **O Colecionador de Memórias**. In: Revista Episteme (online). n. 20 , p. 83-92, jan./jun 2005 .Porto Alegre: GIFHC, 2005. Disponível em: http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero20/episteme20_artigo_perrone_engelman.pdf . Acesso: 01 mar. 2010.

TARKÓVSKI, Andriêi. **Esculpir o tempo**. Título Original: Die Versiegelte Seit. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Filmografia

THAW. Dmitri Gutov. Música: D. Shostakovich. Romance em versos da Revista “Crocodile”. Op. 121 (1965). Cantor: F. Kuznecov. Piano: Y. Serov. Vídeo (3’40”). Tradução: David Riff. Digital, sonoro, colorido. Gravado em 1998. Cirílico/Inglês.

O ESPELHO (*Zerkalo*) (1974) Direção de Andriêi Tarkóvski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Aleksandr Misharin. Direção de Arte: Nikolai Dvigubski. Interpretes: Yuri Nazarov; Margarita Terekhova; Filip Yankovski. Fotografia: Gueorgi Rerberg. Música: Eduard Artemiev, J.S. Bach, H. Purcell, G.B. Pergolesi. Edição: Ludmila Feignova. Produção: Mosfilm. Continental Home Video. DVD (101 min.), sonoro, digital, colorido/preto e branco. Legendas: português, inglês e espanhol.