

## Quando o museu se torna um canal de informação

Fabio Cypriano<sup>1</sup>

**Resumo:** o presente texto analisa como a arte contemporânea, desde seu surgimento nos anos 1960, criou estratégias para tratar do real, que se aproximam de práticas documentais, entre elas o jornalismo. Com isso, os espaços de arte vêm se tornando um espaço para divulgação de conteúdos muitas vezes ignorados pelos meios de comunicação formais, além de apresentar formas de produção de informação comprometidas com os temas abordados, contrapondo-se aos formatos padrões dos mídia tradicionais. Para tanto, aborda-se a obra da fotógrafa suíça radicada no Brasil, Claudia Andujar, que desde os anos 1970 criou uma relação de compromisso com os povos yanomamis, e a artista mineira Rosângela Rennó, em um de seus mais recentes trabalhos, *Rio Utopico*, criado em conjunto com fotógrafos amadores da periferia da cidade do Rio de Janeiro. Ambas participaram de exposições em 2018 no Instituto Moreira Salles.

78

---

**Palavras-chave:** Jornalismo. Arte Contemporânea. Práticas documentais. Mídia Radical.

---

<sup>1</sup> Professor livre docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP.

**Abstract:** the present text analyzes how contemporary art, since its emergence in the 1960s, created strategies to deal with the real, which approach documentary practices, among them journalism. As a result, art spaces have become a space for the dissemination of content that is often ignored by the media, as well as presenting forms of information production that are committed to the issues addressed, as opposed to traditional media formats. As examples, this paper observes the work of the Swiss-born Brazilian photographer Claudia Andujar, who since the 1970s has established a relationship of commitment with the Yanomami peoples, and the artist from Minas Gerais, Rosângela Rennó, in one of her most recent works, Rio Utópico, created in conjunction with amateur photographers from the outskirts of the city of Rio de Janeiro. Both participated in exhibitions in 2018 at Instituto Moreira Salles.

79

---

**Keywords:** Journalism. Contemporary art. Documentals practices. Radical media.

*“Ficção é o que nos permite alcançar a realidade e, ao mesmo tempo, aquilo que é escondido pela realidade”*

*Marcel Broodthaers*

## **A crise do Jornalismo**

O início do século 21 representa para a prática jornalística diversas perdas: de público, de patrocínio e de credibilidade. Parte disso é motivado pelo surgimento das redes sociais que possibilitam a troca e o compartilhamento de informações inéditos na história, tirando do jornalista o monopólio da produção e da distribuição da informação.

Por um lado, trata-se de uma situação positiva, pois a descentralização da produção de informação democratiza um sistema que já se encontrava em cheque por constituir-se como um poder excessivo, muitas vezes manipulador e sem controle externo.

Por outro lado, no entanto, quando todos podem produzir informação, não há uma forma de checagem no mínimo sensata, predominam as inverdades na rede, o que chegou a ganhar um conceito para o século que tem início: *as fake news*. Analistas diversos, como James Ball (BALL, 2017), apontam como as *fake news* foram importantes para a vitória de Trump, nos EUA, em 2016, e para o Brexit, na Inglaterra, no mesmo ano, frutos de estratégias deliberadas de agências com expertise na área e que enganam a opinião pública com campanhas com conteúdos exagerados e até mesmo falsos. No Brasil não há dúvida sobre o impacto das *fake news* na eleição de Jair Bolsonaro, divulgadas principalmente por WhatsApp, ao contrário dos casos anteriores, onde o Facebook foi a mídia mais usada para compartilhamento de informações. Aqui, notícias estapafúrdias e delirantes como o kit gay, incluindo uma mamadeira em formato de pênis, foram disseminadas como se fossem verdade, gerando impacto em um público conservador, especialmente os evangélicos, apontados por muitos analistas como os responsáveis pela eleição do capitão reformado.

Em meio a esse panorama de crise, novas práticas jornalísticas vêm surgindo, afastando-se da mídia tradicional, mais conservadora e com dificuldade de dar passos arriscados. No Brasil, coletivos como Mídia Ninja e Jornalistas Livres,

por exemplo, utilizam-se de novos meios, como o Instagram, para veicularem fatos que não costumam ter cobertura dos meios de comunicação tradicional. O *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2015, por exemplo, só teve a narrativa política oficial de fato desconstruída por conta de coletivos desse gênero, já que nos veículos noticiosos, a palavra *golpe* em alguns casos era até mesmo proibida. A repercussão da morte da vereadora carioca Marielle Franco também se mantém em grande parte pela manutenção de seu nome nas redes alternativas, mesmo que após um ano de sua morte ainda não tenham sido desvendados pela polícia os responsáveis pelo crime.

O uso de mídias alternativas, no entanto, se aproxima de práticas artísticas que já vêm ocorrendo há algumas décadas, e que de fato buscavam criar estratégias anti-hegemônicas na produção e distribuição de informação, seja como busca de aproximação com o “mundo real”, seja como estratégia para romper o silêncio dos meios de comunicação sobre questões que não costumam ser chamadas como “jornalísticas”.

Por um lado, a mídia tradicional merece desconfiança por sua parcialidade disfarçada. Historicamente, a TV Globo tem dado exemplos desse tipo de viés ao longo de décadas: na cobertura da campanha pelas eleições diretas, em 1984, apresentou um evento no dia 25 de janeiro na Praça da Sé como se fosse comemoração do aniversário da cidade de São Paulo, quando era na verdade um comício a favor das eleições<sup>2</sup>; no debate final entre os candidatos à presidente Fernando Collor de Melo e Luis Inácio Lula da Silva, em 1989, quando o *Jornal Nacional* apresentou uma edição claramente favorável ao alagoano<sup>3</sup>; e mesmo agora recentemente, durante o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, a TV Globo também manipulou dados contra o PT a partir da cobertura da operação Lava Jato, o que foi extensamente analisado pelo sociólogo Jessé de Souza no subcapítulo “Normalizando a exceção: o conluio entre a grande mídia e a Lava Jato” (SOUZA, 2017).

De fato, há mais de cem anos, movimentos artísticos vêm criando formas de resistência e narrativas contra-hegemônicas, como o expressionismo alemão,

---

<sup>2</sup> Hoje a própria TV Globo assume o erro na página <http://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja.htm>

<sup>3</sup> A repercussão da edição foi tão negativa para a TV Globo, que a emissora apresenta uma página em seu site sobre a situação, onde afirma que não faz mais edição de debates pois “eles devem ser vistos na íntegra e ao vivo” e defende que “um debate não pode ser tratado como uma partida de futebol”. <http://memoriaglobo.globo.com/erros/debate-collor-x-lula.htm>

o movimento dadaísta, os surrealistas e os situacionistas, todos ainda dentro do período moderno, que criaram formas de se contrapor ao *status quo* e são incluídos como exemplos de “mídia radical alternativa”, termo cunhado por John D. H. Downing:

Nenhum desses movimentos pode ser entendido fora do contexto da Primeira Guerra Mundial, em que milhões de pessoas foram dizimadas a troco de nada, dos anos turbulentos da República de Weimar, da era nazista e do stalinismo, embora do contexto mais imediato dos situacionistas tenha sido o período posterior à Segunda Guerra Mundial (Downing, 2004, p. 95).

Para o autor, artistas como a alemã Käthe Kollwitz<sup>4</sup> (1867 – 1945), inserida no expressionismo alemão, tinham uma ação importante não apenas no conteúdo, que criticava a situação social do país, assim como na forma, já que usar a gravura foi uma maneira de tornar mais acessível sua obra. Assim, a ideia de “mídia radical alternativa” está não apenas nas temáticas de sua mensagem, mas também nos dispositivos para sua divulgação. Uma gravura é muito mais acessível que uma pintura, por exemplo, tanto financeiramente como em quantidade, já que é possível realizar dezenas de cópias a partir de uma só matriz. Forma e conteúdo, portanto, são elementos complementares: para uma mensagem radical é preciso um meio radical. Trata-se, portanto, de uma questão ética sobre o próprio meio de comunicação: para tratar um tema de forma inovadora é preciso um veículo inovador.

82



“As mães” (Die Mutter), Käthe Kollwitz, 1922 – 1923.

<sup>4</sup> Já em 1933, o crítico brasileiro Mario Pedrosa (1900 – 1981) abordava o caráter transgressor da obra da alemã na palestra “As tendências sociais na arte e Käthe Kollwitz”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Seguindo essa tradição, artistas contemporâneos cada vez mais vêm criando narrativas e relatos que buscam tratar de casos que nem sempre os meios de comunicação dão conta de abordar em toda a sua complexidade, além de usar, para tanto, formas de comunicação distintas do convencional. Um ótimo exemplo recente é a instalação “Again” (Noch Einmal), do alemão Mario Pfeifer, comissionada e exibida na 10ª Bienal de Berlim, em 2018.

Trata-se de uma dupla projeção \_o que já se distancia de um trabalho tecnicamente com apenas uma visão\_, onde é simulado o júri de um caso real, ocorrido em 2016, em Arnstorf, no estado da Saxônia, quando Schabas Al-Aziz, um refugiado iraquiano, foi expulso de um supermercado por quatro alemães que passavam pelo local, porque ele estaria ameaçando a funcionária do caixa, pois seu cartão de celular não estaria funcionando. O jovem de 21 anos, então, chegou a ser amarrado em um uma árvore, e como o caso foi filmado por um celular e repassado às redes sociais, tornou-se um assunto de comoção nacional. Os agressores chegaram a ser processados, e sua defesa alegou que atuaram por “coragem cívica” (*zivilcourage*), expressão mencionada por Otto Von Bismarck, em 1864, para designar a coragem fora do campo de batalha, conceito que é abordado na obra de Pfeifer. Na véspera do julgamento dos acusados, o jovem refugiado foi encontrado morto, congelado em uma floresta, e o juiz responsável pelo caso sustou o julgamento.

Pfeifer reconstitui o caso, encenando-o de forma bastante brechtiniana, usando um casal de atores de TV famosos na Alemanha, e depois um júri com cidadãos da região analisam o caso, discutindo de forma bastante pessoal, questões ligadas à intolerância, preconceito, refugiados e migração, temas tão sensíveis na Alemanha.

Por conta de tudo isso, a obra se tornou rapidamente o trabalho “mais comentado em Berlim”, como descreveu o crítico Jason Farago, no jornal *The New York Times*<sup>5</sup>. Não deixa de ser curioso como um caso com repercussão local quando de sua ocorrência ganha as páginas de um dos mais influentes jornais do mundo, a partir de uma exposição de arte. É notável ainda que “Again” seria exibido pela televisão, em um acordo como o canal franco-alemão, deixando o espaço protegido de um museu, no caso o espaço expositivo da Academia de Arte

---

<sup>5</sup> Em sua edição de 12/06/2018: <https://www.nytimes.com/2018/06/12/arts/design/berlin-bien-nale.html>

de Berlim, que sediou parte da Bienal alemã, para chegar a um meio massivo de comunicação<sup>6</sup>.

## O museu como mídia radical

De fato, exposições de arte, seja em museus, bienais ou instituições semelhantes, têm sido espaço importante nos últimos anos para trazer discussões atuais e relevantes, que vão muito além de um mero debate sobre questões em torno da arte, mas que tratam de problemas do mundo atual.

Não por acaso, cineastas como o inglês Isaac Julien, que nos anos 1980 participou do *boom* do cinema britânico, deslocou-se para o universo da arte contemporânea, há pelo menos duas décadas, onde encontrou maior liberdade para abordar temáticas então consideradas tabu, como gênero e raça, tornando-se hoje um dos principais artistas da cena contemporânea. Um de seus trabalhos icônicos, *Western Union: Small Boats*, de 2007, já tratava das viagens de refugiados por mar à Europa, muito antes do tema tornar-se uma questão global, a partir da crise dos refugiados sírios, em 2015.

*Western Union: Small Boats*, aliás, foi visto em *Terra Inquieta*, na Triennale di Milano, na Itália, em 2017, e mostra com curadoria de Massimiliano Gioni, que reuniu tanto trabalhos artísticos como jornalísticos que tratavam justamente da questão da migração, uma mescla bastante acurada entre práticas documentais e arte. Entre os trabalhos jornalísticos estão imagens produzidas para o *The New York Times*, por quatro fotógrafos que receberam o prêmio Pulitzer, em 2016: Daniel Etter, Tyler Hicks, Sergey Ponomarev e o brasileiro Mauricio Lima. Gioni selecionou também fotógrafos hoje vistos como “históricos”, caso dos norte-americanos Augustus Sherman (1865 – 1925), Lewis Wickes Hine (1874 – 1940) e Dorothea Lange (1895 – 1965), todos trabalhando no registro documental. Sherman retratava imigrantes que chegavam aos Estados Unidos, Hine destacou-se por denunciar o trabalho infantil e Lange por abordar migrantes durante a Grande Depressão, nos anos 1930. “Terra Inquieta” é um exemplo entre muitos possíveis de como a aproximação entre práticas documentais e arte tem sido uma constante no circuito de exposições internacionais.

<sup>6</sup> Em 2006, na bienal Como viver junto, o artista italiano Francesco Jodice apresentou um trabalho documental sobre a cidade de São Paulo, que foi exibido na TV Cultura durante o evento, outro sinal do trânsito entre práticas documentais e arte.

Já a documenta 14, *Learning from Athens*, realizada no mesmo ano, em 2017, também abarcou trabalhos dessa natureza. Criada em 1955, no Museu Friedricianun, em Kassel, a Documenta é referência central em arte contemporânea por dar liberdade criativa ao seu diretor ou diretora artística, com um significativo orçamento, superior a € 47 milhões (R\$ 200 milhões), e cerca de três anos para sua concepção, o que tem provocado nas últimas décadas mostras de grande repercussão. Nessa edição mais recente, sob a direção artística do polonês Adam Szymczyk, pela primeira vez ela ocorreu em duas cidades de forma equânime: Kassel e Atenas, dividindo a mostra tanto no país alemão de grande poder econômico, como na Grécia envolta em crises.

Entre as obras com forte caráter documental<sup>7</sup>, a mostra apresentou em seu site vídeos do coletivo de cineastas sírios Abounaddara, que produziu mais de 300 trabalhos desde 2015, disponíveis em suas páginas no *Facebook* e no *Vimeo*. São produtos jornalísticos documentais, que ganharam na mostra legitimação do circuito de arte.

Essas confluências possuem também raiz no próprio jornalismo em experiências desse tipo, caso do chamado *New Journalism*, quando jornalistas, tanto nos EUA como no Brasil, se utilizaram de técnicas da literatura para narrarem histórias verídicas. O caso mais famoso é *A Sangue Frio*, de Truman Capote, publicado em 1966, que narra a chacina de uma família no interior dos Estados Unidos, acompanha a prisão dos culpados, e se torna em um manifesto contra a pena de morte, revelando aí um lado humanista no relato de seu autor. No cinema há até mesmo um gênero denominado “docudrama”, utilizado por cineastas como a dupla italiana dos irmãos Taviani ou o inglês Michael Winterbottom, autor de “O caminho para Guantánamo” (2006), sobre histórias reais da prisão na ilha cubana, narradas por jovens que ali ficaram injustamente presos, mas com imagens utilizadas de encenações com atores.

No Brasil do início do século 20, a Bienal de São Paulo tem sido responsável por apresentar algumas edições onde a mescla entre práticas documentais e arte é bastante visível, especialmente a 27ª Bienal, *Como viver Junto* (2006)<sup>8</sup>, a 31ª

---

<sup>7</sup> Uma análise extensiva da documenta 14 foi feita por mim e Isabela Guimarães Rezende no texto “documenta 14: desaprendendo com Atenas” (CYPRIANO, 2018)

<sup>8</sup> A bienal *Como Viver Junto* foi longamente analisada por mim no livro “Histórias das Exposições: casos exemplares”

Bienal, *Como falar de coisas que não existem* (2014), e a 32ª Bienal *Incerteza Viva*, todas já em seus eixos curatoriais preocupadas em abordar questões do relevantes do contexto paulista e brasileiro.

Na 27ª Bienal, um dos destaques foi a obra de Cláudia Andujar, com a série “Marcados”, sobre como a artista buscou identificar os Yanomamis para receberem vacinas contra doenças levadas pelos brancos, nos anos 1970; ou a artista Yael Bartana, como o filme “Inferno”, na 31ª Bienal, uma pesquisa sobre a construção do templo de Salomão em São Paulo pelos evangélicos da Igreja do Reino Universal. Na 32ª, um dos trabalhos que melhor exemplifica essa temática é o do coletivo Vídeio nas Aldeias, que entrega câmeras de vídeos a indígenas para que eles mesmos se autorretratam, rompendo com a estrutura tradicional de serem retratados por terceiros, tendo voz ativa na forma como são representados. São apenas alguns exemplos de como mostras de arte no Brasil também incorporam narrativas que se aproximam de práticas jornalísticas e acabam ampliando suas possibilidades, algo muito semelhante à Antropologia, que também é apropriada por práticas artísticas e é tema de um texto já clássico de Hall Foster, “O artista como etnógrafo”, publicado em 1995 (FOSTER, 2014), parafraseando Walter Benjamin em seu texto “O artista como produtor”.

## Mulheres radicais

A trajetória de Claudia Andujar merece ser aprofundada, já que suas fotografias vêm ocupando importantes espaços da arte, a partir de seu trabalho ativista e engajado com os índios Yanomami, que teve início nos anos 1970. De certa forma, o ápice dessa visibilidade se deu em Inhotim, quando da inauguração de um pavilhão dedicado à sua obra com os Yanomamis, em 2016, um espaço de 1.500 metros quadrados, que exibe 400 imagens da artista em caráter permanente.

Já seu percurso de forma mais ampla foi abordado em duas mostras abrangentes no Instituto Moreira Salles (IMS). A primeira ocorreu na sede carioca, em 2015, denominada *No lugar do outro*, e reuniu a produção da artista nos anos 1960 e 1970, especialmente como fotojornalista, abarcando séries que já apontavam para sua estratégia particular de produzir imagens a partir de um envolvimento efetivo. A mostra chegou até as fotos para a edição especial da revista *Realidade*, sobre a Amazônia, de 1971, quando ocorreu seu primeiro contato com os yanomamis.

Andujar nasceu em 1931, em Neuchâtel, na Suíça, filha de pai judeu e mãe suíça como Claudine Haas e viveu seus primeiros anos em Oradea, cidade romena que fazia parte da Hungria. Seu pai e outros membros da família paterna foram mandados aos campos de concentração em Auschwitz (Polônia) e Dachau (Alemanha), e todos foram mortos. Andujar, então, fugiu com a mãe para a Suíça e de lá emigrou sozinha para Nova York, em 1946, onde viveu com um irmão de seu pai. Lá, em 1949, ela se casou com o espanhol Julio Andujar, de quem até hoje usa o sobrenome, apesar de terem se separado em 1953. Em 1955, ela vem encontrar a mãe que vivia em São Paulo.

A biografia aqui é importante para retratar como seus primeiros 20 anos, bastante nômades e marcados pelo Holocausto, vão repercutir em sua relação com os índios brasileiros. Andujar costuma assumir que um dos motivos por se identificar com os índios Yanomamis é que eles também são nômades por condição e vivem em permanente risco de vida, após o contato com a civilização ocidental.

Foi no Brasil que Andujar teve início em sua carreira como fotógrafa, ao mesmo tempo em que começou a se envolver com arte. Já em 1958 ela realizou um vitral da Floresta Amazônica para a Faculdade Armando Álvares Penteado (Faap), a convite de Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Ao longo de sua carreira, ela sempre manterá relação com o circuito da arte, mas desde 1974, seu compromisso com os Yanomamis passou a ser sua atividade central, retornando dezenas de vezes ao Catrimani, em Roraima, ponto mais fácil para o contato com os índios. Desde 1974, Andujar produziu cerca de dez mil negativos dos Yanomami, a maior parte produzida como documentação para sua defesa, seja em publicações nacionais ou internacionais, seja em exposições, seja em relatórios que ela produziu para a Comissão Para a Criação do Parque Yanomami (CCPY), por ela criada, em 1978, junto com o missionário italiano Carlo Zacchini e o antropólogo francês Bruce Albert. Posteriormente, outros antropólogos e intelectuais brasileiros se uniram à CCPY.

É esse o período retratado na segunda mostra dedicada à artista pelo IMS, *Claudia Andujar – A luta Yanomami*, que esteve em cartaz até abril de 2019. Em cerca de 300 imagens, a exposição retratou os quase 50 anos do comprometimento da artista com os povos indígenas.

O recorte proposto pelo curador Thyago Nogueira, também coordenador de fotografia contemporânea do IMS, buscou retratar todo o engajamento de

Andujar para além de suas imagens, apresentando ainda um vasto material de notas, entrevistas para a imprensa, livros e mesmo diários gravados, que atestam seu profundo vínculo com os yanomamis.

“Acho que uma das coisas mais maravilhosas deles é o fato de que parecem estar sempre felizes. Escuto-os rir de manhã, gritar de um jeito alegre, conversar, cantar. À noite, quando escurece, deitam nas redes e é a mesma coisa por horas”, diz em inglês, em um dos áudios disponíveis na mostra, realizado em 1974.

A exposição foi dividida em duas partes, e a primeira atesta de fato essa alegria contagiante dos yanomamis na mata, na maloca, em seus rituais de festa e em conexão com os espíritos da floresta. No geral, as imagens desse módulo reforçam a relação íntima, afetiva, delicada entre a fotógrafa e seus retratados. São fotografias realizadas próximas dos índios, com intimidade, de uma testemunha que não se considera distante e que para melhor transmitir o que vê usa recursos simples, como passar vaselina nas bordas da lente da câmera, para desfocar o entorno, fazendo sobressaltar quem está no centro da imagem.

Nesta primeira sala ainda, como não havia paredes dividindo o espaço já que as fotografias estão penduras do teto, há quase a simulação da convivência das famílias em suas ocas. Sem dúvida é uma opção ética, o de mimetizar o viver junto, que segue o respeito que Andujar dedica na construção das imagens de seus retratados.

Já no segundo andar, Nogueira ressaltou o caráter militante de Andujar, como na famosa série *Marcados*, realizada em 1983, quando junto com dois médicos vacinou centenas de Yanomamis, protegendo-os contra doenças que chegaram junto com as estradas abertas pela ditadura militar.

O destaque, contudo, ficou por conta da instalação *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil*, criada em 1989 e exibida no mesmo ano no Masp, contra a ameaça de demarcação da terra indígena, pelo governo Sarney, em 19 “ilhas” na Amazônia, que terminaria por asfixia-los. A criação do território Yanomami, uma área de 96 mil quilômetros quadrados, do tamanho de duas vezes a Bélgica, ocorreria três anos depois, em 1992, no governo Collor. Para alguns teóricos, pelo empenho da Andujar à causa, essa poderia ser considerada a maior obra de *land art* existente.

A instalação foi originalmente montada com um sistema de projetores de slides, mas no IMS foi feita com um sistema digital, que projetou fotos de Andujar e, por meio de filtros e luzes, criou uma narrativa de um mundo em harmonia que vai sendo, aos poucos, destruído.

Um elemento essencial na estratégia de Andujar, contudo, não é revelado na mostra: em todas as vendas de imagens da artista realizadas em território yanomami, 30% vai direto a eles, um valor considerável, tendo em vista a inserção no mercado alcançada por sua obra. Só para Inhotim, ela vendeu 400 imagens. Com isso, estabelece-se também uma relação de troca efetiva. A artista não usa os índios simplesmente como objetos, pois ao repassar parte do valor comercial do trabalho, considera-os também coautores. Além disso, com o repasse, a artista dá condições aos índios para investirem em formas de resistência, afinal um dos objetivos de seu engajamento.

Aliás, toda a obra de Andujar foi construída ao largo do mercado de arte, muitas de suas ações, como vacinar os índios, que posteriormente se transformou na série *Marcados*, foram realizadas com o apoio de bolsas de instituições estrangeiras. Frente a um momento em que o mercado de arte, com seus colecionadores, feiras e galerias, ganhou preponderância no circuito artístico, é importante a percepção de que há outras maneiras de inserção nesse circuito, como a militância em defesa de uma causa. Como defende Nestor Garcia Canclini, “a arte perde sua autonomia por diferentes vias. A mais conhecida é a inserção em um mercado artístico de grande escala” (CANCLINI, 2016, p. 29).

A *Luta Yanomami* foi vista justamente no início de um governo que se caracteriza por perseguir a causa indígena, ocupando um espaço nobre na avenida Paulista em defesa dessa causa urgente, o que foi, afinal, sempre o objetivo de Andujar.

Também foi no Instituto Moreira Salles, contudo em sua sede carioca, um segundo exemplo importante da relação entre práticas documentais e arte, mas aqui um trabalho comissionado, isso é, uma encomenda à artista Rosângela Rennó.

Desde os anos 1990, Rennó é conhecida por produzir um trabalho que reflete sobre a produção de imagens, especialmente a fotografia, através do uso de arquivos, máquinas e outros objetos que, em geral, não foram produzidos pela artista, mas por ela ressignificados.

Buscar encontrar e observar atentamente esses objetos é um método de investigação muito útil para entender o que ocorre com nós mesmos. Eu sinto essa necessidade. E o olhar não é nostálgico, como me perguntas às vezes. Eu entendo como um exercício de compreensão, inclusive do que eu mesmo represento neste mundo.

Sou obcecada pelos objetos relacionados com as próprias formas de perceber o mundo (RENNÓ, 2014, p. 247).

Outra de suas estratégias é trabalhar com arquivos:

Dominada pelo arquivo, pelo mal de arquivo, a artista não tem descanso, porque está, interminavelmente, dedicada a procurar e instaurar o arquivo, ali onde ele se escapa, ali, onde algo nele se anarquiza. Ao restaurar o arquivo, Rennó restaura, também, a certeza de que está irremediavelmente perdido (MELENDI, 2017, p. 183).

Em 2014, a convite de Thyago Nogueira, Rennó realizou um projeto que, de certa forma, trabalha com ressignificação e arquivo, mas como uma estratégia de colaboração: pedir para moradores de 50 locais elencados por carregarem em seus nomes a ideia de utopia, como os bairros de Progresso, Vitória, Morada dos Sonhos, Esperança, Novo Mundo, Maravilha e Paraíso, a realizarem fotos de seu entorno e enviarem ao IMS.

A proposta de colaboração precisou ser, contudo, aprimorada, ao longo dos dois anos de preparação da exposição, denominada *#RioUtópico (em construção)*. Para tanto, foram realizados workshops com mais de 50 participantes, organizados em parceria com a Agência Redes para Juventude. Posteriormente, com a atuação do próprio setor educativo do IMS, cinco jovens foram contratados, tornando-se estimuladores do projeto, indo às cerca de 50 localidades escolhidas, em um sistema de rodízio, e eles também realizando imagens.

“Em *#RioUtópico*, Rennó trabalha como uma voz organizadora, que compartilha a visão e convoca à participação, mesmo quando ela própria fotografa, coisa rara na carreira da artista”, explica Nogueira, no catálogo da mostra (RENNÓ, 2018, p. 465). Colaborações são uma constante na carreira da artista, grande parte de seus trabalhos diz respeito a se apropriar de fotografias ou mesmo objetos realizados por outros, em geral uma reflexão sobre a produção e circulação de imagens na sociedade.

Foi o caso de *A última foto* (2006), por exemplo, quando Rennó entregou câmeras analógicas a fotógrafos profissionais, pedindo que retratassem o Cristo Redentor, no Rio, cidade onde a mineira vive desde 1990. Tanto as imagens quanto as câmeras foram então expostos, compondo um panorama da diversidade das máquinas analógicas e de estilos fotográficos. Com *A última foto* Rennó ainda tratou da mudança de paradigma analógico para o digital, além de discutir no

catálogo da mostra o tem de direito autoral, já que a icônica imagem do Cristo Redentor pertence à arquidiocese do Rio. Aqui torna-se clara a estratégia da artista em mesclar estratégias documentais com uma leitura poética, fazendo com que sua obra seja também um esforço de reflexão sobre condições do presente.

Já em *#RioUtopico* esse procedimento se radicalizou, tanto por se afastar do clichê da imagem turística carioca, quanto por abrir a possibilidade de colaboração com qualquer um que se dispusesse.

O resultado se dividiu em dois suportes: na mostra, que ficou em cartaz entre dezembro de 2017 e abril de 2018, e no extenso catálogo de 480 páginas que reuniu cerca de 500 das mais de mil fotografias coletadas e textos detalhados sobre a história de cada lugar \_em geral iniciada como reassentamento de moradores retirados de favelas da zona sul ou como ocupação ilegal de áreas não edificadas.

A exposição foi ainda sendo construída no tempo, como um álbum sendo preenchido aos poucos, enquanto as imagens chegavam ao IMS. Um grande mapa da cidade foi plotado no piso do espaço expositivo, deixando nas paredes vazias a serem ocupados pelas imagens relativas às comunidades espalhadas pelo mapa.

No final da mostra, as imagens formavam um mosaico composto por dezenas de olhares, tanto de moradores, como dos participantes das oficinas, como da própria artista, sem hierarquia e mescladas.

Com tudo isso, Rennó revela as diversas camadas que compõem a utopia urbana do Rio de Janeiro para muito além do Corcovado e do Cristo Redentor por textos e imagens. A Vila Progreso, na Vila Kennedy, por exemplo, um assentamento não urbanizado com 58 mil metros quadrados e cerca de 1.500 moradores, foi retratada por Thais Alvarenga, em imagens com crianças brincando e ocupando as ruas do local. Como o projeto seguiu recebendo imagens ainda durante a mostra, ele conseguiu ainda abarcar fotos da ocupação militar no Rio, caso da Vila Aliança, retratada por Alan Lima e Danilo Verpa.



Vista da mostra #RioUtópico (em construção) no Instituto Moreira Salles

Assim, a fotógrafa conhecida por não fazer mais fotos, mas que voltou a fotografar por conta dos desenvolvimentos do projeto, criou uma imagem do Rio de Janeiro mais para a distopia do que a utopia, um retrato de um país de esperanças prometidas e não cumpridas, um panorama ao final raro dentro do comportado sistema de artes visuais brasileiro.

Não se trata de um trabalho com o rigor jornalístico, com sua linguagem e metodologias próprias, que às vezes acabam por afastar-se do objeto. O que Rennó conseguiu realizar, e que de certa forma é a tônica dos artistas desse campo em geral, é traduzir em imagens situações complexas, mas que ao serem visualizadas, conseguem provocar uma estranheza, que relatos jornalístico dificilmente alcançam, mostrando assim que é possível realizar práticas documentais que provoquem reflexão sem serem ilustrativas ou descritivas, como o jornalismo muitas vezes acaba se tornando, sem com isso trazer alguma sensibilidade ao espectador.

## Referências

- BALL, James. **Post-Truth, How Bullshit conquered the world**. Londres: Biteback Publishing, 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato**. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2016.
- CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes (org.). **Histórias das Exposições: casos exemplares**. São Paulo: Educ, 2016.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Histórias das Exposições: debates urgentes**. SP: Estação das Letras e Cores, 2018.
- DOWNING, John D. H. **Mídia Radical. Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. SP: Editora Senac, 2004.
- FOSTER, Hall. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GIONI, Massimiliano (org.). **La Tierra Inquieta**. Verona: Mondadori Electa, 2017.
- LABRA, Daniela (org.). **Entre pós-verdades e acontecimentos**. SP: Editora do Sesc, 2017.
- LAGNADO, Lisette. **Como viver junto – 26ª Bienal de São Paulo**. SP: Fundação Bienal, 2006.
- MELENDI, Maria Angelica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio: Cobogó, 2017.
- NOGUEIRA, Thyago (org.) **Cláudia Andujar**. No lugar do outro. SP: IMS, 2015.
- \_\_\_\_\_. (org.) **Cláudia Andujar. A luta yanomami**. SP: IMS, 2018.
- RENNÓ, Rosangela. **Todo aquello que no está em lãs imagenes**. Las Palmas de Gran Canarias: CAAM, 2014.
- \_\_\_\_\_. **#RioUtópico [em construção]**. SP: IMS, 2018
- RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. SP: Martins Fontes, 2006.
- SOUZA, Jessé. **A elite do Atraso**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.