

ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



A postura emergente do artista na historiografia

Luiz Cláudio da Costa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Resumo: Nesta comunicação examino a relação da obra de arte com o passado através do estudo de três casos em que os elementos operatórios distintos – o nome, a imagem e o diagrama – produzem experiências estéticas singulares da história sem optar pela perspectiva do relativismo. Os trabalhos analisados de Leila Danziger, Rosângela Rennó e Ricardo Basbaum enfrentam a história social ou história da arte incorporando, por vezes documentos, outras vezes gráficos referenciais, mas sobretudo rejeitando a postura da indiscernibilidade entre ficção, simulacro e história.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Arte e Arquivo; Arte e Historiografia; Arte e História

Abstract: I examine here the relationship between the work of art and the past through the study of three cases where different operatory elements – the name, the image, and the diagram – yield singular esthetic experiences of history without choosing the perspective of relativism. The works analyzed here by Leila Danziger, Rosângela Rennó e Ricardo Basbaum

face social history or the history of art incorporating either documents or reference graphics, but above all rejecting the attitude of indiscernibility among fiction, simulacra and history.

Keywords: Contemporary art; Art and Archive; Art and Historiography; Art And History

Na década de 1980, o campo da arte enfrentou a controvérsia dos limites da representação da história. Diante do relativismo que atingia o pensamento historiográfico, urgia aprofundar o debate sobre a história. Em sua introdução ao livro *Probing the limits of representation* (1992), Saul Friedlander discute o que entende como limites da representação da história:

“A exterminação dos judeus da Europa, o mais extremo caso de crime de massa, desafia os teóricos do relativismo histórico a encararem os corolários de posições fáceis demais quando tratadas no nível puramente abstrato”.¹

Os modos de representar a história da arte estavam também sendo revistos nas duas últimas décadas do século XX. Em 1984, Arthur Danto publicou o artigo “The end of art” no livro editado por Berel Lang (New York, Haven Publishers), doze anos antes de reunir algumas de suas palestras em *Após o fim da arte* (1996). Em sua perspectiva estava o fim do “benefício da narrativa legitimadora” da história relativa

¹ FRIEDLANDER, Saul (Org.). *Probing the limits of representation: nazism and the final solution*. Cambridge, London: Harvard UP, 1992. p. 2.

a uma próxima etapa da arte”.² Na Alemanha, Hans Belting publicou, em 1990, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* e, em 1995, *O fim da história da arte*. Sua discussão era a transformação no discurso da arte, no “enquadramento” produzido pela história escrita da arte”.³

O foco desta comunicação é pensar a operação artística voltada para a memória histórica. Para construir um fato histórico, o historiador segue três fases interconectadas: a documental, a explicativa, a representativa. Na primeira, ele estabelece a prova da existência do acontecimento; na segunda, ele responde à pergunta por que as coisas se deram de tal maneira; na última fase, o historiador coloca em forma literária ou escrita o discurso levado ao conhecimento de seus leitores.⁴ Vejamos o que fazem os artistas através de três trabalhos voltados para a história, cada qual com um elemento operatório distinto: o nome, a imagem e o diagrama.

Nomes próprios: o inimaginável que força pensar

Entre 1996 e 1998, a série *Nomes próprios* da artista Leila Danziger listava nomes de judeus alemães com o mesmo sobrenome, todos desaparecidos em campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. *Nomes*

² DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus editora, 2006. p. 5.

³ BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 7.

⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Editora de Campinas, 2007. p. 146-7.

próprios é composta por 76 gravuras de matrizes em metal apresentada em duas exposições junto a um conjunto de 12 livros feitos com imagens extraídas de jornais alemães reproduzidas em serigrafia.⁵

Extraídos do *Livro da Lembrança* conservado na biblioteca da comunidade judaica de Berlim, em Charlottenburg, os 76 nomes da série remetem à vida de pessoas reais, vítimas do Holocausto. A operação da artista de acionar pesquisa em arquivos denota o ato de rememoração histórica que envolve o trabalho, mas o fato de não utilizar quaisquer imagens e nem mesmo palavras que enunciem o acontecimento histórico chama a atenção para o âmbito inimaginável do evento, bem como para o aspecto indizível da linguagem. É possível representar o que está além de nossa compreensão? *Nomes próprios* parece colocar o problema da dialética da linguagem dividida entre o silêncio e a fala que se engendram mutuamente, o silêncio dos mortos sendo justamente a possibilidade da linguagem em *Nomes próprios*. Privilegiar o ato de dar nomes, entretanto, atesta uma crítica da linguagem tomada simplesmente por seu viés de comunicação. Afinal é possível dizer o indizível? Se essas pessoas tivessem sobrevivido manteriam o silêncio? O que significa testemunhar o horror inenarrável? Em *Nomes próprios*, a complexidade do testemunho adquire realidade mediante a impossibilidade do dizer, mas por que manter Auschwitz sob o signo do irrepresentável, do inimaginável,

⁵ A série *Nomes próprios* (gravuras e livros) foi exposta na Galeria Thomas Cohn, São Paulo (1998); na BBK, Galerie, Oldenburg, Alemanha (2000) e integrou a mostra coletiva itinerante *WegZiehen* (Ir embora), organizada pelo Frauenmuseum, em Bonn, Alemanha (2001/02).

do indispensável? Seria cultivar a “mística do indizível” de que falou Giorgio Agamben?⁶ (Figura 1)



Figura 1 - Leila Danziger. Nomes próprios. 1996-2000.

A impossibilidade de dizer diz respeito àquilo que se apaga, pois a memória não pode reter tudo e a linguagem tem seus silêncios. Não enunciar o acontecimento alude, portanto, à morte da linguagem, mas igualmente aos mortos produzidos pelo Holocausto. A ausência de imagem no trabalho é também prolixa remetendo, por seu lado, à uma maquinaria muito específica de apagamento da história, aquela produzida pela Solução Final nos campos de concentração, a “máquina de desimaginação” empregada pelos nazistas para apagar todos os vestígios, todos os documentos, mesmo os corpos que por isso foram queimados, mas também o instrumento mesmo da desaparecimento, como foi o caso do crematório V, destruído em janeiro de 1945, “maneira de tornar Auschwitz inimaginável”, segundo Didi-Huberman.⁷ Todo esse fluxo

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 41. Acusado de ter arruinado o caráter único e indizível de Auschwitz ao publicar um artigo sobre os campos de concentração, Giorgio Agamben se pergunta por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les éditions de minuit, 2010. p. 32.

de apagamento dos vestígios do passado, que seja intencional ou involuntário aparece representado pelas manchas que escorrem e recobrem os nomes listados no trabalho de Leila Danziger, borrões que obscurecem antes mesmo de fazer esvanecer a memória daqueles que foram assassinados.

Nomes próprios assume o esgotamento das formas de representação, mas não se nega à exigência da memória histórica, ao contrário aciona a capacidade de recordar pela repetição estratégica da lista, técnica antiga de memorização. A lista surgiu com o aparecimento da escrita e está ligada aos primórdios das instituições de armazenamento de informações. Assentado na ideia de que nomear é conhecer, Jack Goody pensa a lista como uma nova aptidão intelectual no interior das modificações que a escrita teria implicado para o psiquismo.⁸ Na literatura, a lista consiste em figurar a impossibilidade de dizer tudo, elencar todos os nomes, todos os lugares, todas as coisas. Em seu livro *A vertigem das listas*, Umberto Eco fala desse “topos da indizibilidade” frente à alguma coisa imensa que poderia ser nomeada presente na literatura desde os antigos Homero e Virgílio, passando pela Idade Média com Dante e chegando aos modernos com James Joyce e Jorge Luís Borges.⁹ Assumindo o esgotamento das formas de representação da história por não produzir qualquer imagem ou discurso sobre o evento, *Nomes próprios* não assume a mística do indizível e não relativiza

⁸ GOODY, Jack apud LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 431.

⁹ ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

o fato histórico. O impensável e o inimaginável desse genocídio histórico é a razão que conduz ao trabalho.

Os nomes no trabalho de Leila Danziger nada falam, apenas produzem o inventário da prova incontestável, a existência da lista dos mortos constante entre os documentos da biblioteca de Charlottenburg. O trabalho não enuncia a referencia histórica, mas acusa uma opção pela referencialidade histórica como motivo de produção da obra. Nesse sentido, o inimaginável e o indizível que o trabalho profere não promovem um esteticismo que procederia de um desconhecimento da história. Ao contrário de conservar a mística do indizível, *Nomes próprios* solicita do espectador o ato mesmo que parece faltar à obra. É preciso imaginar e dizer o que ocorreu. São os mortos que o exigem para que sejam redimidos, apelo que não pode ser rejeitado impunemente. Se o esquecimento continuou a marcar os trabalhos da artista na década seguinte após a produção de *Nomes próprios*, foi com essa obra que Leila Danziger fez sua opção pela memória.

Imemorial: a dupla versão do imaginário

Imemorial de Rosângela Rennó coloca em evidência o lugar da imagem, mais especificamente, da fotografia, na rememoração artística. Conhecer algo ausente, um acontecimento histórico, é imaginar esse passado. Pode-se dizer que *Imemorial* reafirma a máxima com a qual Didi-Huberman abre o livro, *Images malgré tout*: “Para

conhecer é preciso imaginar”.¹⁰ *Imemorial* é uma instalação composta com um conjunto de 50 fotografias 3x4, ampliadas para a dimensão de 60x40x2cm, de trabalhadores que participaram da construção de Brasília e cuja maioria morreu durante a obra da cidade. As fotos originais, produzidas segundo uma mesma condição, a identificação individual para documentos da empresa Novacap, foram retiradas dos arquivos da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, criada em 1956 e sancionada pelo presidente da República, então Juscelino Kubitschek, com o objetivo de construir Brasília. (Figura 2)

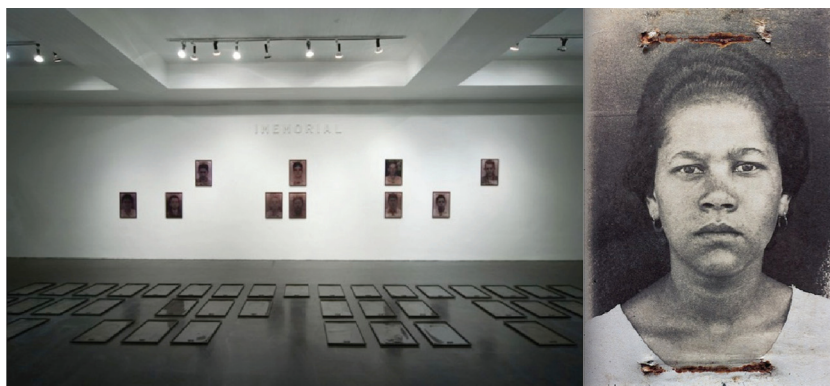


Figura 2 - Rosângela Rennó. *Imemorial*, 1994.

Imemorial coloca algumas imagens verticalmente sobre a parede como pinturas em galeria e, outras, horizontalmente sobre o solo como túmulos distribuídos em cemitério e problematiza a condição de signo da fotografia. Igualado à pinturas fixadas à parede, o retrato do trabalhador converte-se em ícone e faz lembrar, pela

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les éditions de minuit, 2010. p. 11.

semelhança, o descaso com os operários da obra da cidade. Como signo icônico, entretanto, a imagem deixa dúvida sobre a real existência daquelas pessoas referidas na obra e funciona antes como monumento do passado da cidade. Por outro lado, como fotografia sobre a mesa/solo, é o caráter indicial que opera permitindo ao espectador apontar para a imagem na certeza de que “isso foi”. Enquanto vestígio do passado, a fotografia opera como documento que prova a existência daqueles mortos que trabalharam na construção de Brasília. A disposição vertical e horizontal das imagens na instalação *Imemorial* levanta assim dois problemas: o tema da condição de signo da imagem fotográfica e sua consequente classificação. Por fim, remetendo no título às obras comemorativas, como Memorial JK construído na cidade de Brasília, a instalação de Rosângela Rennó coloca seu assunto autoreflexivamente: documento ou monumento histórico? Com efeito, *Imemorial* discute o estatuto problemático do documento na obra de arte e chega a negar a função de monumento dado o sufixo de negatividade do título.

Teoricamente, uma pintura pode tornar-se objeto-fetiche supervalorizado como mercadoria por sua condição de unicidade. Mas afinal qual o estatuto de uma fotografia, que identifica uma pessoa real e que foi produzida no contato físico com essa pessoa, quando essa imagem encontra-se numa obra de arte? Por um lado, deve-se tomar cuidado com o abuso do critério da indicialidade; por outro, há uma construção um tratamento formal das imagens individualmente e outro que envolve o conjunto

das imagens. Algumas fotografias brilham, outras estão mais apagadas. Umas estão colocadas sobre a parede, outras sobre o solo. Alguns espaços restam abertos no solo entre imagens parecendo esperar a queda das fotografias que estão sobre a parede. As imagens de *Imemorial* parecem ter um caráter duplo de real e irreal simultaneamente, índice de uma ocorrência histórica e signo de um sentido estético. O espectador da instalação *Imemorial* toma o universo visto não como puramente irreal e autônomo, pois reconhece o caráter documental da imagem; tampouco aceita a imagem por seu valor puramente documental, pois reconhece o espaço irreal da arte. O espectador é exigido a imaginar um passado que realmente existiu. A imagem é, assim, vivida pelo espectador em sua dupla condição de realidade histórica, fato ausente e, realidade imaginária.

NBP: comunicação como arte

Ricardo Basbaum produziu diversos diagramas, sendo dez deles ligados ao tema da história da arte. Nesses desenhos esquemáticos, o fluxo das linhas força uma leitura narrativa, ainda que a temporalidade seja bastante complexa. Os dois primeiros diagramas que tematizam o tempo narrativo voltados para a história foram realizados no ano de 1994 e funcionam juntos, na medida em que um deles mostra a relação do trabalho NBP com a história da arte (002) e o outro com a vida (001). Segundo testemunho do artista: “Gosto de mostrar os dois juntos,

para enfatizar a diferença das duas temporalidades a informar o mesmo trabalho”. O terceiro diagrama de Ricardo Basbaum realizado na relação com a história da arte é de 2000/2003. Os outros sete diagramas foram realizados para a coletânea *História da arte, ensaios contemporâneos*¹¹, como elemento visual que intitula e abre cada uma das partes do livro. Os dez diagramas aqui referidos são desenhos, compostos de linhas e palavras, uma espécie de poema visual, que processa problemas específicos da história da arte na contemporaneidade.

A preocupação mais imediata dos diagramas de Ricardo Basbaum é o aspecto comunicacional. A relação do trabalho do artista com os meios de comunicação é antiga. No final da década de 80, atuando no grupo *Uá Moreninha* produziu cartazes, música e intervenções na mídia, a “maratona impressionista” a Paquetá para procurar “as indicações deixadas por Manet”.¹² Ainda nesse período, Basbaum criou o Projeto *Olho* no espaço do campus da Universidade de Campinas, um adesivo gráfico visual cuja dinâmica da propaganda contaminava o público daquela universidade. A marca *Olho* foi reproduzida em filipetas, cartazes e fixado na torre do campus universitário. Composto por textos, diagramas, objetos e ambientes construídos a partir da forma octogonal, o programa integrado de trabalhos conhecido pela sigla NBP – Novas Bases para a Personalidade – tem a dinâmica

¹¹ CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera. (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

¹² VALLE, Enéas. Os geodemas de Uá Moreninha. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001. p. 287.

comunicacional do projeto *Olho*, com a diferença que o programa NBP permeia toda a produção atual do artista, desde os anos 1990.

Os diagramas são gráficos que tomam emprestado o funcionamento das peças de comunicação visual para pensar o campo social da arte. O diagrama de 2000/2003, com uma elipse dentro da outra, lembra o projeto *Olho*, e sugere igualmente o órgão da visão, como duas outras marcas utilizadas por redes de televisão do país. A qualidade e a dinâmica comunicacional do trabalho de Ricardo Basbaum aparecem no diagrama de 2000/2003 com o objetivo de fazer ver a história da arte, intenção mais evidente no gráfico produzido para a parte “Verbetes” do livro *História da arte, ensaios contemporâneos*. No topo do diagrama, como uma legenda para os outros desenhos, vemos quatro ícones imediatamente identificáveis como marcas realizadas por artistas plásticos ao longo da segunda metade do século XX. A primeira, da esquerda para a direita, é o próprio octógono utilizado pelo artista em todos os trabalhos vinculados ao projeto NBP. Em seguida vemos um alvo, um retângulo com um quadrado vazio na lateral direita, um retângulo listrado. Cada marca gera na memória o nome de um artista: Jasper Johns, Antônio Dias, Daniel Buren. Os sete diagramas do livro *História da arte, ensaios contemporâneos* usam essas marcas superpostas de artistas que marcaram de algum modo a história da arte contemporânea de dimensão conceitualista. (Figura 3)

Voltando ao diagrama realizado em 2000/2003, esse trabalho discute a relação entre arte e vida, articulando

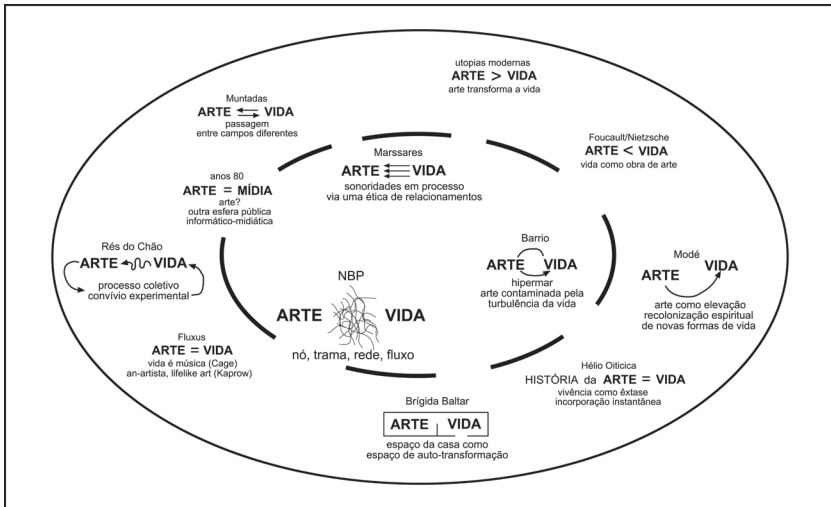


Figura 3 - Ricardo Basbaum. Diagrama. 2000-2003.

agregados constituídos por nomes de artistas, movimentos, coletivos, filósofos, todos mediados por sinais de maior, menor, igualdade, bem como por palavras, setas, linhas, etc. Um desses agregados resume a questão histórica colocada pelas “utopias modernas” e informa graficamente que a arte foi então considerada maior que a vida, podendo mesmo transformá-la. Logo em seguida, um outro agregado cria uma oposição em relação ao primeiro indicado e remete a “Foucault/Nietzsche” e informa que, neste caso, a arte é menor que a vida e esta é que deve ser tomada como obra de arte. Esses dois agregados parecem organizar um discurso visual de tipo dramático dada a oposição de dois lados. Seguindo a trajetória circular do diagrama, entretanto, essa oposição se complica. Persistindo no sentido horário, as referências do diagrama são Modé, Hélio Oiticica, Brígida Baltar, Fluxus, Rés do chão, Muntadas. Todos esses agregados estão unidos no interior de um desenho ovalar,

mas um segundo círculo agrega outros nomes: Marssaes, Barrio, NBP, anos 80. O diagrama cria através do desenho um movimento de leitura que não vai somente num sentido como sugeri, pois o trabalho não indica onde se dá o início da leitura ou sua direção.

O movimento das linhas cria ritmos no desenhos que engendra temporalidades existenciais e históricas. O aspecto da temporalidade aparece nos dois primeiros diagramas realizados pelo artista em 1994. Um deles relaciona a frase “alegria provas dos 9” e as letras do projeto NBP à outras palavras: “vida”, “afeto”, fluxo, sexo, tempo, vida, arte, transformação, amor. O diagrama parece processar o projeto ao nível dos afetos, no fluxo e no tempo da vida. Produzido em 1994, o outro desenho articula um tempo histórico ao projeto NBP em destaque visual no topo à direita pela mediação das linhas: Malevich, Yves Klein, Lygia Clark e Hélio Oiticica. A função de interpretação da história da arte presente no diagrama surge nas frases que, nos espaços criados pelo desenho, identifica os artistas. Para Malevich, “branco sobre branco”; para Yves Klein, “o vazio” e “espacialidade do pensamento”; para Lygia Clark e Hélio Oiticica “participação”, “objetos relacionais”, “suprasensorial” e “crelazer” e nas adjacências a fórmula: “hibridização = incorporação + interação”. Satisfazendo ao movimento do percurso do olhar, o diagrama remete a problemas da poética individual de cada artista, relacionando consequentemente a história da arte ao presente do projeto NBP.

Fechando as questões

Em dois casos analisados, o que vemos é o uso de arquivos da história social (Holocausto, construção de Brasília) no processo de elaboração das obras plásticas que incorporam ou não documentos. No outro caso, o que conta é o investimento analítico poético da arte moderna e contemporânea. Ainda que regulados por diferentes perspectivas, os três trabalhos colocam diversos problemas críticos: a possibilidade da relativização e o perigo da estetização da história; o significado da incorporação do documento e do arquivo; o limite entre o real e o imaginário, a verdade e a ficção; a diferença entre a interpretação e a ficcionalização da história. Os grandes perigos da estetização do real foram anunciados por Walter Benjamin ao tratar da fotografia realista. Sem tratar deste problema maior, as três outras questões que enuncio se interpenetram e sua compreensão depende, em parte, da incorporação ou não de documentos pela obra. Não havendo integração de documentos, o trabalho artístico pode operar uma narrativa mais ou menos ficcional, mais ou menos verdadeira. Quando a integração de arquivos é realizada, a questão do verdadeiro aparece na obra, resultando numa complexidade das relações entre real e imaginário, verdade e ficção. Jacinto Lageira elabora esse problema sob a perspectiva de três possibilidades: o documento mantém-se documento; ele se torna inteiramente arte; ele se transforma em um híbrido. Para o pesquisador, a questão não é saber se há algo de histórico na obra ou na

representação por ela realizada, mas ter consciência de que o documento se integra na obra de ficção (de arte) enquanto elemento histórico, podendo operar transformações na intencionalidade histórica ao ponto de lhe retirar ou de manter algum grau de veracidade. Uma vez integrado na obra, qualquer que seja o grau de autenticidade do documento, ele se torna “embutido numa ficção”, que pode ser “historiada ou histórica”, segundo uma diferença proferida pelo pesquisador. Enquanto a ficção histórica não integra o documento, a historiada apresenta-o valendo por ele mesmo sem lhe retirar sua função. Nas palavras do teórico da arte: “Ele (o documento) adquire um estado intermediário onde não se torna tampouco arte pura”.¹³ Esse híbrido de documento e arte, traço de uma realidade ocorrida e irrealidade como dimensão do imaginário, mostra que certa produção contemporânea busca testemunhar o passado como o tempo dos mortos que insiste no espaço da vida e do presente.

De modo geral, os artistas que analisei nesta comunicação mostram uma vontade de colocar em pauta o problema da memória e do esquecimento no âmbito social e imaginário. Tematizam igualmente a temporalidade e questionam o relativismo da história, tendo como requisito a afirmação da realidade do passado através de uma rede de índices tramada pela obra plástica. Com documentos ou não a referencialidade histórica aparece afirmada no contexto das obras analisadas, o que nos levaria a rejeitar a indiscernibilidade entre ficção, simulacro e história

¹³ LAGEIRA, Jacinto. “Voir, revoir, pré-voir”, In: Actes du colloque *Un art du temps* (octobre 2011), dir. Christophe Viart, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

defendida por Arthur Danto na análise da Brillo Box, de Andy Warhol para os trabalhos analisados nesta comunicação. A indiferenciação entre real e ficção pode cair na relativização ou estetização da realidade. Ao rejeitarem relativizar a história, esses artista não retomam, tampouco, a ideia de progresso de um historicismo retrógrado. Ao contrário, a complexidade das relações entre presente e passado é a marca dos trabalhos estudados que estão longe de apresentarem uma imagem do tempo como evolução.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 41.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera. (Org.). História da arte: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Images malgré tout. Paris: Les éditions de minuit, 2010.

ECO, Umberto. A vertigem das listas. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FRIEDLANDER, Saul (Org.). Probing the limits of representation: nazism and the final solution. Cambridge, London: Harvard UP, 1992.

LAGEIRA, Jacinto. "Voir, revoir, pré-voir", In: Actes du colloque Un art du temps (octobre 2011), dir. Christophe Viart, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, Editora de Campinas, 2007. p. 146-7.

VALLE, Enéas. Os geodemas de Uá Moreninha. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

