



YMÁ NHANDEHETAMA E SHOAH: DESCONSTRUINDO HISTÓRIAS ÚNICAS POR MEIO DA ESTÉTICA RELACIONAL.

Heldilene Guerreiro Reale. UNAMA

RESUMO: O artigo reúne informações de parte da pesquisa desenvolvida para o curso de Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura, da Universidade da Amazônia, sob orientação da Prof^a Dr^a. Marisa Mokarzel. Envolve um diálogo entre a processo de criação do vídeo *Ymá Nhandehetama* do artista paraense Armando Queiroz e o filme *Shoah* do cineasta francês Claude Lazmann. Nestes vídeos, a história única comumente aceita devido a sua repetição intensa é revista por meio de uma estética relacional que propõe uma nova lógica de visão, ressignificando a memória presente na condição indígena da Amazônia e no Holocausto. Os vídeos partem de histórias orais que geram diálogos com o contexto histórico-social amazônico e alemão nazista.

Palavras-chave: Armando Queiroz. Claude Lazmann. Estética Relacional. História Oral. Memória.

ABSTRACT: *The article gathers information from the research developed for the Master course in Communication, Language and Culture, University Amazon, under the guidance of Prof. Dr. Marisa Mokarzel. Involves a dialogue between the process of creating the video Ymá Nhandehetama Para artist Armando Queiroz, and film Shoah of French filmmaker Claude Lazmann. In these videos the story only generally accepted due to its intense repetition is reviewed by a relational aesthetics which proposes a new logic of vision redefines the memory present in the Amazon and Indigenous status in burnt offering. The videos start from oral histories that generate dialogues with the socio-historical context Amazon and Nazi German.*

Key-words: *Armando Queiroz. Claude Lazmann. Relational Aesthetics. Oral History. Memory.*

Antes de discutir a estética relacional presente nos vídeos *Ymá Nhandehetama* do artista paraense Armando Queiroz e *Shoah* do jornalista e cineasta francês Claude Lazmann, abro um parentese inicial para a reflexão sobre a história oral e a desconstrução de um esteriótipo que a muito tempo vem formado o acervo da memória presente em minha história.

Sou filha do segundo casamento de meu pai, e só tive contato com meus avós paternos por meio das histórias orais que desde a infância eram contadas por meu pai e por minha mãe. Meu avô e minha avó já eram falecidos quando nasci e do

contato com as histórias que eram contadas por meus pais formei a minha relação com meus avós. A imagem do meu avô em minha memória partia da referência de uma única foto em formato A3 emoldurada, localizada em uma das paredes da sala, acompanhou o meu crescimento da infância até a juventude. Por motivos de divisões de bens, a fotografia se apresenta hoje em dia somente na minha memória.

No entanto, as referências da minha avó se retrigiam as histórias repetidamente contadas por meus pais. Não tinha foto em casa que visualmente a apresentasse. A imagem de como ela poderia ser formava-se a partir da minha imaginação somente. Assim, a história se seguiu e depois de vinte e nove anos, a foto da minha avó se fez presente por meio de uma busca incessante que fez ter acesso ao documento de identidade que trazia a seguinte imagem:



Imagem 01: Fotografia de minha avó em 1945.

Fonte: Documento de Identidade, acervo pessoal.

O acesso a visibilidade desta única imagem desconstruiu a próprio esteriótipo da imagem que formei a partir das histórias que tive acesso desde a infância. A fotografia apresenta-se hoje como a única presença física de minha avó, e a partir desta, tenho construído novas histórias que se fundem com as que tenho guardado em minha memória. A presença material de um elemento memorável dialoga na tríade: passado-presente-futuro, que Diehl (2002) nos faz pensar. O autor define a memória como o significado de experiências consistentes facilmente localizáveis num tempo passado, por ser uma representação produzida pela e através da experiência. Possui contextualidade e pode ser atualizada.

A memória pode constituir-se de elementos individuais e coletivos, fazendo parte de perspectiva de futuro, de utopias, de consciências do passado e de sofrimentos. Ela possui a capacidade de instrumentalizar canais de comunicação para a consciência histórica e cultural, uma vez que pode abranger a totalidade do passado num determinado corte temporal. (DIEHL,2002, p. 116).

O interesse de gerar reflexões críticas acerca de desconstruções de memórias estereotipadas, aproximaram o interesse em analisar os trabalhos de Armando Queiroz e Claude Lazmann que em seus vídeos *Ymá Nhandehetama* e *Shoah*, respectivamente, geraram a reflexão de que a estética relacional e a história oral possibilitam a desconstrução de esteriótipos que as histórias únicas proporcionam a um contexto histórico pessoal e social.

A estética relacional presente na esfera das relações humanas pode ser entendida a partir do processo de criação artística:

[...] a forma só assume sua consistência (e adquire uma existência real) quando coloca em jogo interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos. Cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (BOURRIAUD, 2009, p. 30-31)

Ja a história oral diz respeito “[...] a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los, em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que tiveram na vida de cada uma”. (PORTELLI, 1997, p. 15). Assim, a história é contada dentro de um contexto de vivências individuais e coletivas, que nos possibilitam o acesso a falas de sujeitos que vivenciam ou vivenciaram diretamente as referências de um período. No caso de Armando o contexto presente na obra *Ymá Nhandehetama* é relatado por meio da história oral de um índio e em Lazmann por meio das vozes de sobreviventes dos campos de concentração nazista residentes na Polônia.

Entre Queiroz e Lazmann

Armando Queiroz é graduando do curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes visuais da Universidade Federal do Pará, e Diretor do Museu da Imagem e do Som do Sistema Integrado de Museus de Belém do Pará. Expõe suas poéticas

visuais desde 1993, quando participou com seu primeiro trabalho no II Salão Paraense de Arte Contemporânea, de lá para cá o artista vem se envolvendo no cenário da arte contemporânea paraense em exposições individuais e coletivas, alcançando premiações significantes. O universo artístico de Queiroz é formado nas relações humanas que se fundem com contextos políticos, econômicos, culturais e sociais observados ao longo de sua vida. Dentro deste contexto, Silva (2010) dialoga com as artes visuais caracterizando-a como um dispositivo de reflexões onde:

[...] moldes, identitários, sempre foram e continuam sendo produzidos. Se o homem atua em sua constante interpretação do mundo, esse processo de leitura é guiado por uma gramática das formas que é, em grande parte, gerada pelas artes. (SILVA, 2010, p. 8).

Para o autor, a arte gera um processo de constante interpretação do mundo, revelando identidades de sujeitos, culturas e lugares. O universo das memórias de Armando fez gerar possibilidades de estudos de memórias sociais em seu campo artístico, e “o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente ao qual a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 2003, p. 422). Assim a memória “cresce na história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado, para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p. 471).

A questão da memória também é um princípio que norteia a produção cinematográfica do francês Claude Lazmann. Lazman esteve engajado em debates ideológicos desde o século XX. Aos dezoito anos, no período da Segunda Guerra Mundial, filia-se ao partido comunista. Após a guerra forma-se em filosofia pela Sorbonne, lecionando literatura francesa na Universidade Livre de Berlim. Escreve nesta época um artigo voltado para as questões da permanência do nazismo no sistema universitário alemão. Foi correspondente do *Le Monde*, produzindo uma série de artigos que fomentavam uma realidade de perseguições na Alemanha por conta do nazismo. Despertou em seus artigos a atenção de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, que o convidaram em 1952 a colaborar com a revista *Les Temps Modernes*, onde até hoje é diretor.

Além de cineasta e jornalista, Lazmann também é autor de livros como *Shoah: vozes e faces do holocausto* e *A lebre da Patagônia*, nos quais conta por meio da história oral relatos recolhidos das pessoas envolvidas em suas

experiências como cineasta. Em suas publicações, a questão da memória é apresentada por meio da história oral do sujeito que faz parte da cena, sendo assim:

A essencialidade do indivíduo é salientada pelo fato da história oral dizer respeito a versões do passado, ou seja, a memória. Ainda que esta seja sempre molada de diversas formas pelo meio social, em última análise o ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser profundamente pessoais. A memória pode existir em elaborações socialmente estruturadas, mas apenas os seres humanos são capazes de guardar lembranças. Se considerarmos a memória um processo, não o depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas. (PORTELLI, 1997, p. 16).

Tanto a história oral como as questões referentes a memória circulam a estética relacional que envolvem os trabalhos de Lazmann e Queiroz, para evidenciar este ensejo, evidencio com a análise comparativa dos trabalhos *Shoah* e *Ymá Nhandehetama* um cenários de construção de relações estabelecidas que buscam desconstruir histórias únicas, ampliando a discussão de possíveis reflexões a cerca da estética presente nestes trabalhos.

Desconstruindo Histórias Únicas: *Ymá Nhandehetama* e *Shoah*.

Em 2009 Armando é contemplado no Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça¹ de Artes Plásticas. A intenção do prêmio é estimular o processo de criação artística visual no Brasil por meio de pesquisa, criação e exposição de obras que são acompanhadas por um crítico em um período de dois anos. No caso de Armando este crítico foi Paulo Herkenhoff². O contato do artista com o crítico, não se resume ao prêmio, Herkenhoff já havia acompanhado alguns dos trabalhos desenvolvidos em anos anteriores, mas não durante o processo de criação dos mesmos.

Dentro do contexto do Prêmio é que surge a obra *Ymá Nhandehetama*, cujo significado é “*Antigamente fomos muitos*”. Este vídeo apresenta a imagem de um índio, chamado Almiros Martins, que forneceu um contundente depoimento posicionando-se em relação à sociedade como um todo, em seus aspectos econômicos, políticos e também em relação à específica condição indígena.

Armando conheceu Almiros por meio de um convite que recebeu para participar de uma comissão de técnicos que iria definir a expografia proposta pela

Fundação Curro Velho³ para a semana dos povos indígenas. Almiros, na época, era responsável pelo setor que tratava de questões indígenas no Curro Velho. Durante as reuniões para decidir a expografia, Armando ficou impressionado com Almiros, pela sua clareza de pensamento e seu posicionamento bastante seguro diante das questões colocadas em discussão. A partir daí mantiveram contato, trocando número de celular, e-mail. Por ocasião da produção das obras para o Prêmio, meses depois, através das conversas com Paulo Herkenhoff acerca das questões indígenas, surgiu a possibilidade de aprofundar essas questões:

[...] e ai eu pensei na possibilidade de estar trabalhando com a invisibilidade e fiquei pensando em fazer alguma coisa em relação ao desaparecimento, como incapacidade nossa de perceber o outro, e ai eu pensei que poderia chamar o Almiros para tecer uma ação performática de alguém que apagava a sua figura através de uma tinta negra que o envolvesse de novo a escuridão.⁴

Como sinal de respeito ao outro, Armando pensou que não era justo ter o rosto de Almiros no vídeo somente porque provinha de uma etnia indígena. Quando conversaram sobre a questão da invisibilidade, pediu para que pensasse, se a ação de pintar o rosto de negro, para se tornar invisível, fazia sentido. De acordo com Armando, Almiros respondeu da seguinte forma:

[...] “Armando isso que tu estas dizendo de ter o rosto pintado de negro para nós é luto. Então tem ressonância”. Perguntei: “Faz sentido para ti?” Ai ele disse: “com certeza faz”, ai eu disse “tu te dispões a fazer isso por conta do que eu estou te falando, do que eu quero discutir? Isso pra ti é importante?” ele disse: “com certeza.” Então disse pra ele: “vamos fazer o seguinte Almiros, vamos marcar daqui uma semana, eu queria muito que tu pensasses em tudo isso que a gente esta conversando agora, que eu queria muito construir isso contigo”, e ai nós nos despedimos.⁵

Dentro do espaço de tempo combinado, Armando encontrou dificuldade em encontrar o local da gravação, pois precisava de um ambiente silencioso para trabalhar. Depois de uma semana, conseguiu com profissionais da Fotoativa⁶ um lugar adequado para as filmagens.

Participaram da gravação somente Armando, Almiros e Marcelo Rodrigues, com quem nos últimos anos tem realizado uma série de trabalhos em vídeo. Para aquele momento o artista havia comprado uma grande lona negra de plástico e um tecido de veludo, com o intuito de fazer um fundo infinito e proporcionar menos brilho

a gravação. Quando Armando estendeu a lona, Almiros falou que o cheiro lembrava as noites que havia dormido embaixo de outra lona. Em Mato Grosso do Sul foi bóia fria, cortador de cana, e debaixo da lona costumava se proteger do frio. Através dessas recordações, Armando percebeu o momento propício para as gravações:

[...] eu voltei e disse: “Almiros, tu não queres agora que a gente está aqui com a câmera, fales um pouco do que representa tudo isso pra ti, qual é o teu papel? como tu estas te vendo agora?” ai ele disse “com certeza”, ai o Marcelo ligou a câmera e nós ficamos em silêncio e ele deu esse depoimento de uma única vez. Foi tão forte isso, que quando o Marcelo desligou a câmera nos ficamos algum tempo em silencio, eu fiquei muito impressionado e emocionado e, depois de ter percebido que aquilo era algo muito forte e que aquilo que eu tinha pedido para que ele se expressasse, e que não foi somente uma vontade minha de estar fazendo o que ele fez que se presentificou ali na fala dele⁷.

Para a realização deste vídeo, Armando Queiroz utiliza-se da história oral de Almiros como forma de evidenciar o imaginário indígena. Ao revelar seu depoimento Almiros traz à tona uma memória ora individual, ora coletiva. Assim, Almiros inicia seu depoimento declarando que o povo indígena sempre foi invisível para o mundo, segundo ele o índio é um ser humano que é perseguido, que passa fome, que é morto em conflitos na floresta, nas estradas e nas aldeias sofre com a “doença de ser invisível”⁸, por não ser visto pelo “mundo do direito”. Além disso, afirma que na academia, o índio é invisibilizado quando estudiosos entendem mais do índio do que o próprio índio. Em sua opinião, com esses procedimentos acaba-se fazendo com que o índio perca o seu próprio foco.

Para Almiros, a imagem indígena só é colocada em evidência quando se tem o conflito, “quando a mídia procura a notícia para vender jornal”, quando mostra o índio morto, bêbado, ou preguiçoso. Considera que o índio é aquele que tem e quer muita terra. Porém, o índio que é humano e que têm direitos, desaparece. Conta ainda que a história indígena sempre foi escrita com muito sofrimento e dor, com muito sangue no passado e no presente, incluindo o sangue inocente. Revela que até hoje “se mata muito índio nas aldeias que existem pela floresta”. Este ato de violência classifica como “um grito no silêncio da noite, ninguém sabe de onde veio, o que aconteceu, e ninguém sabe aonde encontrar”.

Almiros destaca também em sua fala, elementos que questionam a condição de ser indígena na contemporaneidade. Segundo ele, o índio é visto como um elemento de entretenimento, “o homem exótico que usa cocar, colar, que dança e

canta, com performances para o turista ver”. Para Gruzinski (2001), este exotismo além de ser um fornecedor de clichês é a maneira pela qual o ocidente imprime a sua marca na Amazônia, alimentada há muito tempo pela nossa sede de exotismo e pureza:

[...] desde o Renascimento, os mistérios da floresta excitaram todos os imaginários, fossem eles espanhóis, portugueses, franceses, ingleses ou italianos: ali os primeiros exploradores procuravam Amazonas, eldorados e jardins das Hespérides. (...) Por último, as ameaças que hoje pairam sobre essa região do globo introduzem uma tensão dramática que a torna ainda mais atraente. A Amazônia está se transformando num paraíso perdido, se é que já não se transformou. (GRUZINSKI, 2001, p. 30).

Em seu depoimento Almiros analisa o olhar estereotipado, próximo ao que se tem em relação à Amazônia, quando se define o índio como exótico. Esta imagem surge através de reminiscências, ou seja, das lembranças mais significativas presentes em sua história marcada por conflitos. Para Gruzinski:

Frequentemente a Amazônia serviu para imaginar a criação indígena em termos de sobrevivência e para se pensar no homem, em geral, como “o sintoma de um inquietante conservadorismo”, e de uma forma tão abstrata a ponto de esvaziar a singularidade das situações (...) Nem sempre a ciência moderna eliminou tais fantasmas e preconceitos. Fazendo pouco caso das mudanças históricas e pré-históricas que as populações amazônicas conheceram, minimizando suas capacidades de inovação e difusão, ignorando as federações que reuniram as tribos em unidades maiores, subestimando o impacto das circulações em grandes escalas que animavam a floresta, os antropólogos alimentaram a imagem de sociedades imóveis na tradição. Ora, de tanto privilegiar a adaptação do grupo a seu ambiente natural, acabaram esquecendo as interações entre os povos e, em especial, as repercussões da cultura européia. (GRUZINSKI, 2001, p. 30-31).

Para Armando o depoimento de Almiros é fundamental, é uma forma de dar voz a quem quase sempre é invisibilizado e silenciado. O vídeo é concebido de maneira respeitosa, pois Armando percebe a questão indígena e o outro nela inserido que costuma sofrer discriminações e ser pouco ouvido. Trata-se de uma fala contundente de quem atravessou conflitos culturais e exerce papel importante diante dos seus iguais. Armando reconhece que na convivência com o não índio, Almiros buscou o seu espaço e o de seus companheiros:

[...] dele vem a força de um fenômeno muito presente agora, de que pessoas de etnia indígena estão vindo para a academia e com isso lidar com o mundo não índio, é como estrategicamente você pudesse se colocar diante desse mundo que não é o seu, e ele, eu acho que é um grande representante disso, quando eu conheci ele estava defendendo a tese dele de mestrado em direito, quando ele fez o vídeo ele já tinha defendido e agora ele está aguardando o doutorado. Mas é incrível, tem poesia que é

recheada de uma vivencia de tudo aquilo. É uma coisa muito forte o depoimento dele a fala dele é muito forte.⁹

Para a cena simbólica do apagamento, em que Almiros pinta o rosto, Armando havia pensado em utilizar o jenipapo, mas, trata-se de um produto de demorada absorção, por isso levaria horas e até mesmo dias, para que fosse possível o seu uso. Para a substituição do mesmo o artista conseguiu uma tinta atóxica, com uma viscosidade que lembra o petróleo. No vídeo, ao final de seu depoimento Almiros pinta com tinta preta sua face onde, em um plano fechado, funde-se com o fundo preto da filmagem. A tinta para Armando tem a significativa função do desaparecimento de um rosto, e ainda:

Este apagamento decide diversas camadas de percepção, tanto do eu da pessoa do Almiros, quanto eu etnia, do ser enquanto humanidade, enquanto todos nós. Então tem uma coisa assim de como a gente entra nessas camadas também. De que desaparecimento a gente está tratando? Do indivíduo ou da essência do ser? Que eu acho que pode ser todas essas coisas juntas também.¹⁰

Pode-se refletir sobre o próprio ato performático como uma anulação total não somente de Almiros, mas de toda uma marca cultural presente em sua história. Reflete também a presença de um ritual indígena que compreende o luto referente a alguém que morreu em uma tribo.

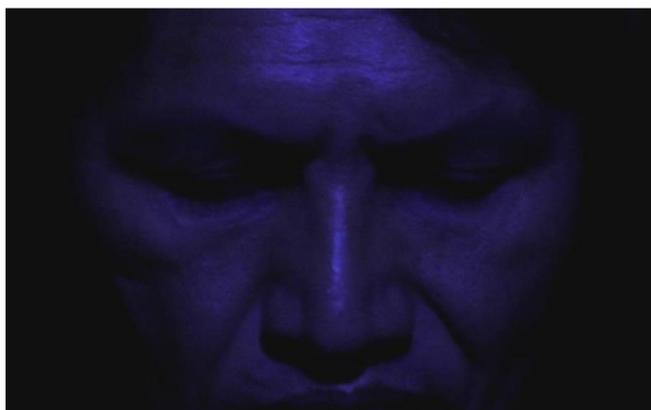


Imagem 02: Frame do videoarte *Ymá Nhandehetana*.

Fonte: Acervo Armando Queiroz, 2009.

Portelli (1997) aborda que a reconstituição da memória se dá de acordo com a necessidade de uma memória social, ela é uma ação individual que se processa em um contexto coletivo. Dentro deste contexto, o artista pergunta-se como compartilhar a dor histórica, um fato esquecido ou lembrado, um espaço de referência?

Esta questão vai de encontro com a estética relacional presente no filme *Shoah*, de Lazmann. *Shoah*, palavra alemã que significa catástrofe, é um documentário gravado entre os anos de 1973 e 1985 na Polônia e tem duração de nove horas e meia. No filme o diretor conta a história do Holocausto a partir de depoimentos de sobreviventes da era nazista. As imagens do filme apresentam a materialidade do sofrimento a partir de resíduos dos campos de concentração: belezas naturais, ruínas de edifícios, traçados dos trilhos, estradas e campos vazios.



Imagem 03: Frame do filme *Shoah*.

Fonte: *Shoah*. França, 1985.

Desta maneira a fotografia do filme apresenta o que fica na esteira de momentos trágicos da humanidade, registrando o que ficou para trás, num estilo que propõe uma visão ou julgamento. O filme é formado por depoimentos de sobreviventes, que vivenciaram o horror nos campos de concentração ou nos guetos, de ex-oficiais nazistas que, em menor ou maior grau, estiveram presentes nos acontecimentos e pelos espectadores, sobretudo os poloneses que, vindo de fora o que se passava, relatam experiências ambíguas e por vezes até incoerentes, com o que diz a ordem vigente. Lazmann ao fazer o filme abre mão de fotografias de corpos esqueléticos, de cadáveres amontoados:

[...] sustenta que estas imagens já deram tudo de si, foram vistas diversas vezes e, se não perderam sua verdade documental, foram nos acostumando ao seu horror. Lazmann constrói *Shoah*, com outras imagens, que ainda não haviam revelado os significados de que são portadoras ou, para fazer jus à estratégia do cineasta, o significado que delas consegue extrair. (SARLO, 1997, pp. 37-38).

Com esta estratégia o cineasta mostra que é possível pensar uma cena fora de uma lógica do que estamos acostumados a ver, pois assim reduz-se o risco de tornar o horror algo normal e comum a nós, mesmo sendo profundamente trágico.

O início do filme apresenta um barco de madeira navegando em um rio que corta um bosque europeu em Chelmno, na Polônia. No barco Simon Srebnik, um homem de mais de quarenta anos, canta uma canção folclórica. Simon é um dos dois únicos sobreviventes da ação nazista que, naquele lugar, exterminou 400 mil judeus.

Na imagem que se segue Simon, já em terra, mostra um grande terreno tomado pela grama onde, na era nazista, judeus foram jogados em caminhões especiais, que faziam um breve percurso pela redondeza até seus ocupantes morrerem asfixiados com o gás que se espalhava. A câmera passeia pelo local, como se buscasse evidências do que Srebnik vai começar a contar. Em depoimento revela que diariamente eram queimados 2.000 cadáveres, e que na época do massacre só sobreviveu porque cantava bem.

Seguindo os passos do entrevistado, a história conta ainda que os mortos nos caminhões de Chelmno não eram queimados diretamente. De início, foram enterrados em grandes fossas. Mais tarde, os nazistas mudaram de ideia; perceberam que não seria conveniente deixar provas do massacre. Mandaram que os chamados "judeus de trabalho" desenterrassem os cadáveres e os queimassem em imensas pilhas.

Mordechai Podchlebnik era um dos encarregados de descarregar os mortos do compartimento de carga e enterrá-los. Em seu terceiro dia de trabalho, tirou do caminhão os corpos da própria mulher e dos filhos. Quando os nazistas disseram que não deveria haver vestígios do massacre no local, Podchlebnik teve de desenterrar os cadáveres das fossas para queimá-los.

Outros testemunhos descrevem a tarefa de desenterrar os mortos. Motke Zaidl e Itzhak Dugin desenterraram com as próprias mãos, a primeira vala dos judeus de Vilna, Lituânia, em 1944. Havia 24 mil cadáveres. Os que estavam embaixo estavam achatados e os corpos se desfaziam quando eram carregados. Zaidl e Dugin eram golpeados caso falassem que os corpos eram mortos ou cadáveres.

Tinham que dizer "*Figuren*", bonecos, ou "*Schmatten*", trapos. Quando abriu a última vala, a mais recente, Dugin reconheceu a própria família: sua mãe e três irmãs com os filhos. Os corpos, devido ao frio, estavam conservados. Srebnik, por sua vez, estava encarregado de levar os ossos restantes da incineração para uma espécie de base de concreto, onde outros presos tinham a tarefa de moer os ossos maiores, e depois jogá-los ao rio eliminando qualquer vestígio.

O filme segue com uma série de depoimentos orais que nos fazem refletir e questionar por meio de suas histórias, como aquilo foi possível? Os seguidos closes no rosto de cada entrevistado aproxima o reflexo de rostos com uma memória carregada por destruições afetivas. O objetivo dos depoimentos que Lazmann procura construir nestas narrativas históricas, não é para que sejam entendidos ou explicados, mas para que não sejam esquecidos.

A estrutura de *Shoah*, com todos esses depoimentos entrelaçados, vai aos poucos ficando clara. Começa-se pela exumação dos cadáveres, para em seguida mostrar o caminho até Auschwitz. Do ponto de vista ético e estético, Lazmann inaugurou um novo modo de expor a realidade do genocídio.

A começar pelo nome do filme. O termo hebraico *Shoah* substitui a tradicional palavra Holocausto. Holocausto traz a conotação de sacrifício, como se o que aconteceu resultasse de um ato voluntário de reverência a Deus. *Shoah* significa desastre, catástrofe.

Em *Shoah* a história é revisitada de uma maneira mais profunda por meio de depoimentos dos próprios sobreviventes do holocausto, não se enxerga apenas o que é superficial em uma totalidade, nem a persistência em histórias únicas que acabam por formar um esteriótipo de um momento histórico, mas se reflete que é preciso investigar a lógica dos fatos históricos que podem estar presentes em um determinado acontecimento ou lugar.

Armando traz a tona, a história do lugar através da história oral de Almires, um índio que questiona o papel a invisibilidade de seu povo. Assim como Lazman, nos conta o holocausto pelo reconhecimento de atores sociais que possuem uma memória do reconhecimento das histórias que por ali passaram, em espaços hoje desocupados ou reocupados a uma outra atmosfera de vivência.

Ao partir desta iniciativa, ambos, Armando e Lazman, erguem novamente um momento histórico de horror, não para intensificar essa lembrança, mas para dificultar seu talvez inevitável apagamento.

Lazman e Queiroz acabam por fazer emergir mais do que nomes, memórias apagadas, não contadas, e esquecidas. Por meio do percurso histórico de insatisfações, acabam por lutar contra o esquecimento de uma memória histórica. Sarlo (1997) mostra que:

A relação entre memória e esquecimento pode-se objetivar num discurso, mas, para que a relação exista, deve também existir o documento capaz de dar à memória pelo menos a mesma força do esquecimento: o documento que se imponha como pilar da memória e que a memória tende, inevitavelmente a rejeitar. (SARLO, 1997, p. 41)

Através dos vídeos se tem a materialização poética de uma imagem desta memória. No processo de criação de Queiroz e Lazmann, ambos priorizam o cuidado com a pesquisa, o respeito à memória do local e das pessoas que estiveram envolvidas. Além disso, a execução dos trabalhos fez parte de um processo de intervenção e de apropriação da memória presente no contexto histórico destas pessoas e do lugar que habitam. As negociações realizadas com os atores sociais envolvidos foram de fundamental importância para a realização das filmagens.

Esta iniciativa compartilhada revela a presença de uma arte relacional, definida por Bourriaud como sendo “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (Bourriaud, 2009, p.19). Assim, ao olhar para as obras, “o indivíduo, quando acredita que está olhando objetivamente, no final das contas, está contemplando apenas o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros” (Bourriaud, 2009, p. 30).

Ainda sobre seu processo relacional durante as etapas referentes à criação da obra, Armando comenta:

[...] eu quero muito envolver as pessoas, e que elas possam na verdade, estarem trabalhando e rompendo seus limites. Às vezes a gente vê as coisas de uma maneira muito poética, mas a vida das pessoas é muito dura, e acho que a gente dá esta possibilidade de romperem isso em seu cotidiano tão pesado. Acho que de certa

maneira a gente está contribuindo com a nossa realidade e isso é uma coisa que me chama muita atenção: trabalhar com essas pessoas, não de uma maneira piegas, mas perceber no outro uma força, um valor, [...] esta questão para mim do artista ser visto como alguém extraordinário, fora da realidade, para mim nunca foi o que eu desejo, acho que nós somos quase uma antena que capta isso, logicamente temos uma sensibilidade mais apurada, mas porque não se pode compartilhar isso?¹¹

O olhar atento dentro desta perspectiva de construção dos vídeos não se deu isoladamente, partiu da necessidade dos autores pensarem seus processos de criação como “rede de conexões” (Salles, 2000) cuja amplitude está relacionada a multiplicidade de relações. Quanto mais relações foram sendo estabelecidas ao longo do processo de criação, maior foi a complexidade refletida em seus trabalhos. O processo de criação segundo Salles (2000), parte de um percurso contínuo em permanente mobilidade e transformação, que reflete o olhar do artista para todos os elementos que possam gerar seu interesse em criar uma obra.

A estética que envolve a memória presente em *Ymá Nhandehetama* e *Shoah* se junta a história oficial contida nos livros, e a história oral contada pelos atores sociais envolvidos. Faz-nos refletir sobre o lugar do real e da verdade contida nessas narrativas.

NOTAS

¹ Nascido em 1962 em Pernambuco, Marcantonio Vilaça foi um advogado que teve um percurso significativo nas artes plásticas. Aos 28 anos já tinha sua própria galeria: “Pasárgada Arte Contemporânea”, no Recife, fundada com a irmã Taciana. Em 1992, inaugurou a galeria “Camargo Vilaça”, em São Paulo, considerada a mais importante referência para a arte brasileira nos anos 90. Com ela Marcantonio projetou a arte contemporânea brasileira internacionalmente. Marcantonio Vilaça morreu no Recife, aos 37 anos de idade, no dia 1ª de janeiro de 2000. Como reconhecimento aos inestimáveis serviços prestados à cultura do Brasil, o governo brasileiro outorgou-lhe “post mortem”, a mais alta condecoração do país: a Ordem do Rio Branco, entregue pessoalmente pelo Presidente da República à família Vilaça. Fonte: Catálogo Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas 2009/2010.

² Crítico de arte e curador independente. Diretor Cultural do Museu de Arte do Rio de Janeiro. Foi curador do Arte Pará (2005-2007), do Museu de Arte Moderna de Nova York (1999-2002), curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985-1990), da XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998), e do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. foi diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas (1983-1985). Participou do comitê de escolha do curador da XIII Documenta de Kassel (2012) Exerceu vários cargos de coordenação e direção de coleções e instituições de arte, e entre eles, o de curador da Fundação Eva Klabin Rapaport, consultor da Coleção Cisneros (Caracas) e da IX Documenta de Kassel, em 1991. Fonte: Catálogo Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas 2009/2010.

³ A Fundação Curro Velho é uma instituição que promove cursos e oficinas relacionados a questões culturais da cidade de Belém, coordenada por Walmir Bispo, oferece também um espaço de exposição assim como um setor referente a questões indígenas presentes no estado do Pará. Fonte: <<http://www.currovelho.pa.gov.br>>.

⁴ Armando Queiroz em entrevista na Galeria de Arte Graça Landeira no dia 25 de outubro de 2010.

⁵ Armando Queiroz em entrevista na Galeria de Arte Graça Landeira no dia 25 de outubro de 2010.

⁶ A Fotoativa é um ponto de cultura localizada próximo a Praça das Mercês em Belém. Oferece cursos e oficinas, além de conter um espaço expositivo, com a intenção de promover ações que estimulem a fotografia como forma de inserção na sociedade e na cidade de Belém. Fonte: www.fotoativa.org.br/sede.html

⁷ Armando Queiroz em entrevista na Galeria de Arte Graça Landeira no dia 25 de outubro de 2010.

⁸ Trechos em aspas foram retirados do depoimento de Almiros presente no videoarte Ymá Nhandehetama.

⁹ Armando Queiroz em entrevista na Galeria de Arte Graça Landeira no dia 25 de outubro de 2010.

¹⁰ Armando Queiroz em entrevista na Galeria de Arte Graça Landeira no dia 25 de outubro de 2010.

¹¹ Armando Queiroz em entrevista no Museu de Arte Sacra no dia 05 de Março de 2007.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo; Martins, 2009.

DIEHL, Astor Antônio. Memória e Identidade: perspectivas para a história. In: **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, SP: Edusc, 2002, p. 111-136

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LANZMANN, Claude. **Shoah**. França, 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.

PORTELLI, Alessandro. **Tentando Aprender um Pouquinho**. Algumas reflexões sobre ética e história oral. **Projeto História**, São Paulo, Edição 15, Abr. 1997

RICCI, Magda. O Fim do Grão-Pará e o Nascimento do Brasil: movimentos sociais, levantes e deserções no alvorecer do novo império (1808-1840). In: GOMES, Flávio dos Santos; PRIORE, Mary Del. **Os Senhores dos Rios**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma nova introdução**. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias**. Edusp: 2005

SILVA, Márcio Seligmann. **Estética e Política, Memória e Esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo**. Cultura Crítica, São Paulo, Edição 9. 2010

Heldilene Guerreiro Reale

Professora do Curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem da Universidade da Amazônia (UNAMA), Coordenadora do Núcleo de Artes Laís Aderne da Escola Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso. Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura (UNAMA), Graduada no Curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem (UNAMA) e no Curso de Turismo da Universidade Federal do Pará (UFPA).