

**CARLA FONSECA ABRÃO DE BARROS**

**MORTE, OBSCURIDADE E ACUMULAÇÃO, QUESTÕES PARA PENSAR A  
OBRA DE SARA RAMO NA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora Prof<sup>a</sup> Dra. Rosângela Miranda Cherem

**FLORIANÓPOLIS  
2018**

B277m Barros, Carla Fonseca Abrão de  
Morte, obscuridade e acumulação, questões para pensar a obra de Sara Ramo na história da arte contemporânea / Carla Fonseca Abrão de Barros. - 2018.  
85 p. il. ; 29 cm

Orientadora: Rosângela Miranda Cherem

Bibliografia: 83-85

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2018.

1. História da arte. 2. Morte na arte. 3. Acumuladores. 4. Sara Ramo. I. Cherem, Rosângela Miranda. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 709 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865  
Biblioteca Central da UDESC

**CARLA FONSECA ABRÃO DE BARROS**

**MORTE, OBSCURIDADE E ACUMULAÇÃO, QUESTÕES PARA PENSAR A  
OBRA DE SARA RAMO NA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.**

**Banca examinadora:**

**Orientadora:**

---

**Prof. Dra. Rosangela Miranda Cherem  
UDESC**

**Membros:**

---

**Prof. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf  
UDESC**

---

**Prof. Dra. Ana Luíza Andrade  
UFRGS**

**Florianópolis, \_\_\_\_ de Julho de 2018.**



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à professora Rosângela Cherem, pela orientação cuidadosa e pelo encorajamento nestes dois anos. Às professoras Maria Raquel da Silva Stolf e Ana Luiza Andrade por fazerem parte desta banca e terem contribuído com esta pesquisa. À professora Sandra Mackowiecky por sempre ter acreditado no meu potencial e por ter me incentivado. À Sara Ramo pela atenção e disponibilidade nesse percurso e pelas obras que me ensinaram a olhar de um novo jeito. Às amigas Ines e Érica, parceiras de uma década, pelas risadas e ouvidos atenciosos. À Milla, colega de mestrado com quem dividi as alegrias e dificuldades desta jornada. À minha mãe que sempre priorizou a minha educação e à minha avó que me ensinou a amar arte desde criança. Ao Ícaro, pelos 14 anos de amizade e por ter ficado ao meu lado nos momentos mais difíceis. À UDESC e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pela oportunidade. À PROMOP que me possibilitou uma imersão profunda no mestrado.



## RESUMO

Esta dissertação aborda três aspectos da obra de Sara Ramo (Madri, 1975): a morte, a obscuridade e a acumulação. No primeiro capítulo a elaboração da morte como um jogo perpétuo entre aparecimento e desaparecimento, que abarca aglomerados díspares recolhidos pela artista nos entornos dos espaços que ocupa, perpetuando naturezas-mortas, tumbas e túmulos que ficam atrás de muros e superfícies opacas. No segundo capítulo a obscuridade como forma de despertar o olhar em busca das cintilações que surgem em estranha aparência, causando um espanto esclarecedor. A sombra delineando formas e a luz do dia apagando os contornos. No terceiro capítulo a acumulação como um desvio da memória, que preenche e esvazia, esquece e recorda, supondo um novo modo, abstrato e absurdo, de guardar o tempo e de viver a memória.

**Palavras-chave:** Sara Ramo; Morte; Obscuridade; Acumulação.



## **ABSTRACT**

This dissertation highlights three aspects of Sara Ramo's (Madrid, 1975) work: death, obscurity and accumulation. In the first chapter the elaboration of death as a perpetual play between appearance and disappearance, encompassing disparate clusters gathered by the artist in the surroundings of the spaces she occupies, perpetuating still lifes, tombs and graves behind walls and opaque surfaces. In the second chapter obscurity as a way of awakening the eye in search of the scintillations that raise in strange appearance, causing an enlightening astonishment. The shadow outlining shapes and the daylight erasing the outlines. In the third chapter accumulation as a detour of memory, which fills and empties, forgets and remembers, supposing a new mode, abstract and absurd, of saving the time and living the memory.

**Keywords:** Sara Ramo; Death; Obscurity; Accumulation.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vista da entrada da instalação <i>Para Marcela e as outras</i> (2017).....	17
Figura 2 - Detalhe da instalação <i>Para Marcela e as outras</i> (2017).....	17
Figura 3 - Instalação <i>Fissura</i> (2011) vista de fora.....	24
Figura 4 - Instalação <i>Fissura</i> (2011) vista através da fresta.....	24
Figura 5 - <i>Trompe l'oeil com Parede de Estúdio e Natureza-morta Vanitas</i> (1668) Cornelius Norbertus Gijsbrechts.....	28
Figura 6 - Vista da obra <i>Fissura</i> (2011) pela fresta.....	31
Figura 7 - Vista da obra <i>Fissura</i> (2011) pela fresta.....	31
Figura 8 - Tumba de Perneb (ca. 2381–2323 B.C.).....	31
Figura 9 - Detalhe da câmara com estatueta na Tumba de Perneb (ca. 2381–2323 B.C.).....	31
Figura 10 - Frame do vídeo <i>A banda dos sete</i> (2010).....	33
Figura 11 - Frame do vídeo <i>A banda dos sete</i> (2010).....	33
Figura 12 - Instalação <i>Punto Ciego</i> (2014) vista da sala central do EAC.....	36
Figura 13 - Instalação <i>Punto Ciego</i> (2014) vista através do vidro raspado.....	36
Figura 14 - Captura de tela da câmara 24 horas que filma o túmulo de Andy Warhol (realizada em 18/11/2017).....	40
Figura 15 - Quarto da Casa Museu Eva Klabin, Rio de Janeiro.....	44
Figura 16 - Instalação <i>Penumbra</i> (2012).....	44
Figura 17 - Capricho No. 43 - <i>O sono da razão produz monstros</i> (1799), Francisco Goya.....	47
Figura 18 - Câmara frigorífica do centro Matadero, Madrid.....	51
Figura 19 - Simulação feita por câmara da visão do visitante na instalação <i>Desvelo y Traza</i> (2014).....	51
Figura 20 - Simulação progressiva da visão na instalação <i>Desvelo y Traza</i> (2014), no decorrer do tempo.....	52
Figura 21 - Frame do vídeo <i>Os Ajudantes</i> (2015).....	57
Figura 22 - Frame do vídeo <i>Os Ajudantes</i> (2015).....	58
Figura 23 - Série <i>Calendário</i> (2016), 12 colagens.....	62
Figura 24 - <i>Calendário</i> (2016), colagem.....	63
Figura 25 - <i>TODAY series</i> (1989), On Kawara.....	64
Figura 26 - <i>Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 2</i> (2002-2005).....	67
Figura 27 - <i>Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 6</i> (2002-2005).....	67
Figura 28 - <i>Long Term Parking</i> (1982), Arman.....	70
Figura 29 - Vista de fora da instalação <i>Para Levar</i> (2008).....	73
Figura 30 - <i>Para Levar</i> (detalhe) (2008).....	74
Figura 31 - <i>Time Capsule 262</i> (1974-1987), Andy Warhol.....	75
Figura 32 - Página do portfólio da artista com a obra <i>Anúnciação</i> (2001).....	78



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1 – ELABORAR A MORTE.....</b>	<b>23</b>
1.1 Fissura.....	23
1.2 A banda dos Sete.....	32
1.3 Punto Ciego.....	35
<b>2 - PROCESSAR A OBSCURIDADE.....</b>	<b>42</b>
2.1 Penumbra.....	42
2.2 Desvelo y Traza e Os Ajudantes.....	49
<b>3 - COMPOR AS ACUMULAÇÕES.....</b>	<b>60</b>
3.1 Calendário.....	60
3.2 Como aprender o que acontece na normalidade das coisas e Para Levar.....	66
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXOS (EM CD)</b>	
Anexo A. Portfólio Sara Ramo 1	
Anexo B. Portfólio Sara Ramo 2	
Anexo C. Os Ajudantes	
Anexo C.1. Os Ajudantes e Matriz e perversão da forma	
Anexo C.2. Os Ajudantes - Cesar Kiraly - 2015	
Anexo D. A Grande Ilusão - Cinthia Marcelle e Sara Ramo	
Anexo E. Armação do remoto ou deslembração vertebrada	
Anexo F. The garden from free zone	
Anexo G. O ensino das coisas	
Anexo H. O jardim das coisas do sótão	
Anexo I. Pano de fundo	
Anexo J. Punto ciego	
Anexo K. Legado	
Anexo L. Desvelo y traza	
Anexo L.1. Desvelo y traza	
Anexo M. Geografia do lastro	
Anexo N. Entrevista - Julia Rebouças - 2012	

Anexo O. Entrevista - Saioa Camarzana - 2016

Anexo P. Entrevista - Bea Espejo - 2014

Anexo Q. Sara Ramo ou o exercício da liberdade - Stella Senra - 2012

Anexo R. El universo fantástico de Sara Ramo - Maria Betran Torner - 2013

Anexo S. Sara Ramo - Jochen Volz - 2013

Anexo T. Elogio do Buraco - Claudia Ponga - 2017

Anexo U. Sara Ramo - Rodrigo Moura - 2009

Anexo V. Pano de fundo - Luisa Duarte - 2012

Anexo W. Cartas na mesa release

Anexo X. Bibliografia Sara Ramo

## INTRODUÇÃO

### O que vem primeiro: uma aproximação

Sara Ramo é uma artista nascida em 1975, em Madri, filha de pai espanhol e mãe mineira. Viveu entre Brasil e Espanha até 1997, quando se mudou definitivamente para o Brasil.

Seus estudos em artes podem ser considerados híbridos. Formou-se em artes visuais e cursou mestrado pela UFMG, também estudou cinema e fez dança contemporânea, afirmando que se interessava por tudo na arte que era estranho. Apesar disso, diz que não se percebia artista “apesar de eu sempre ter estudado arte, fiz praticamente duas faculdades de arte, eu me percebia atrás da cortina, eu me sentia atrás dos holofotes, eu não queria estar no holofote” (RAMO, 2018)<sup>1</sup>.

Seu trabalho é marcado pela apropriação de objetos do cotidiano que são rearranjados e reordenados em grandes instalações. Participou das Bienais de Veneza, Sharjah Biennial, nos Emirados Árabes em 2013, Bienal de São Paulo em 2010 e exposições individuais entre Brasil e Espanha como *Desvelo y Traza*, em Madri em 2014, e *Para Marcela e as Outras*, em São Paulo em 2017<sup>2</sup>.

O primeiro encontro com a obra da artista Sara Ramo se deu na Capela Morumbi<sup>3</sup>, em São Paulo, um local destinado a exposições e que não possui mais a função de capela. A arquitetura das paredes é constituída de terra misturada com elementos como barro, ossos, excrementos e sangue de animais, entre outras matérias orgânicas prensadas pelo processo construtivo da taipa de pilão<sup>4</sup>. O espaço possui uma pequena entrada lateral onde fica um painel com o material gráfico sobre as exposições, uma espécie de linha do tempo das mostras anteriores. Nestas observa-se uma semelhança quanto ao uso do espaço pelos artistas que, por se tratar de uma área restrita, é natural que o centro do átrio seja explorado.

Em agosto de 2017, em São Paulo, em visita à exposição da artista espanhola Sara Ramo intitulada *Para Marcela e as Outras*, uma das funcionárias da Capela

---

<sup>1</sup> Entrevista cedida para esta no dia 24/04/2018, por Skype, e com duração de duas horas e 30 minutos.

<sup>2</sup> Informações sobre o currículo da artista retiradas dos *sites* do prêmio PIPA e cedidos pela Galeria D'Aloia e Gabriel.

<sup>3</sup> Desde 1991 é um espaço atribuído a exposições de arte contemporânea, priorizando o uso como espaço para a realização de instalações artísticas.

<sup>4</sup> FREITAS, 2017.

Morumbi estava encerando o chão, despreocupada com a presença dos visitantes, fato que provavelmente não ocorreria em exposições cujos trabalhos ocupam o espaço central. Possivelmente a funcionária não percebeu que o espaço não utilizado também compõe o trabalho.

Da capela, Sara Ramo utilizou somente os buracos de taipa de pilão que compõem as paredes, deixando o átrio completamente vazio, com apenas um bolo de aniversário no canto esquerdo do suposto altar, bem próximo a uma das paredes.

Nas paredes, infiltradas nos buracos da taipa, estão instaladas as centenas de peças, dentre elas pequenos “vitrais”, espelhos e informes parecendo pequenas genitálias ou mesmo vermes, produzidos a partir de materiais utilizados por transexuais, como cílios postiços, maquiagem, plumas, meias-calças, perucas, etc. Tais objetos só são reconhecíveis ao nos aproximarmos bastante dos buracos da taipa.

O problema dos transexuais, marginalizados e assassinados diariamente no bairro Butantã, em São Paulo, onde a artista vive atualmente, é colocado nesta obra. A questão da invisibilidade é levantada pela artista na tentativa de revelar o que fica à margem. A presença da funcionária encerando o chão no centro da instalação tornou ainda mais perturbadora a presença do objetos, pois o centro vazio da capela compõe a obra e dá potência às pequenas esculturas que emergem da escuridão dos buracos das paredes.

A passagem pela capela com uma caminhada para olhar de perto e de longe, que tomou muito tempo, foi interrompida pelo segurança que perguntava o que de interessante era visto ali. Sem querer dizer muito, a resposta foi outra pergunta: você que trabalha aqui, já viu muitas exposições, o que acha? Ele respondeu: “tantos artistas colocaram um monte de coisa e daí essa artista colocou um bolo de aniversário ali no canto”; e completou numa brincadeira: “eu não entendi nada”.

Figuras 1 e 2 – Fotografia da vista da entrada e detalhe da instalação *Para Marcela e as outras*, 2017.



Fonte: Fotografias de registro da exposição *Para Marcela e as Outras*, acervo pessoal.

Nesta obra Sara Ramo coloca um problema de ordem sensível. Ao caminhar pelo átrio da Capela Morumbi os visitantes são tomados por um vazio que não se traduz em palavras. As esculturas informes atraem o olhar aos buracos para ver o que não está fácil aos olhos, o que não está no centro e ficou à margem. O vazio diz respeito à invisibilidade, à presença que existe onde não percebemos. Para Sara é “o lugar onde se escondem coisas ou onde não queremos olhar ou, quem sabe, queremos” (RAMO, 2017).

Este vazio, que não se compreendia racionalmente, não cessava de questionar, motivando esta pesquisa de mestrado em busca de mais informações sobre a artista e seus trabalhos.

### **O que se destaca: o gesto e o trecho**

A presente pesquisa está voltada a tecer um olhar sobre algumas obras da artista Sara Ramo, em busca de compreender as questões que surgiram do encontro com sua obra na Capela Morumbi e com posteriores encontros com outros trabalhos. Investigando o gesto de Sara Ramo, a pesquisa destina-se a compreender algumas das questões levantadas por suas obras e as camadas de significados possíveis a partir de seu processo poético e solução de fatura a que recorre.

Por gesto compreende-se os modos pelos quais os artistas investigam e respondem artisticamente ao tempo presente, às marcas do contemporâneo. Esse modo de operar, contido no gesto, apresenta-se como um sentido que se repete na obra do artista, mas que não é como um hábito consciente, apresenta-se para além da vontade do artista, como uma marca que extrapola o seu fazer e se manifesta através de sintomas, “disto resulta um coeficiente entre a intenção e sua realização, ou seja, o que permanece inexpresso, embora intencionado, e que o artista consegue realizar, embora não de modo completamente consciente e premeditado (CHEREM, 2012, p. 21).

Uma das marcas do gesto de Sara Ramo se refere à inaturalidade. Para Agamben “o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. Nosso tempo, o presente, não é só o mais distante: não pode nos alcançar de maneira nenhuma.” (AGAMBEN, 2010, p. 65). Esse tempo que não se pode alcançar, que é repleto de agoras, que não se pode compreender em sua finitude, é o que se questiona na arte, aquilo que desvia a ordem das coisas.

No gesto de Sara Ramo está contida uma lógica ambígua, não unilateral, que revela e esconde, relembra e apaga, que preenche e esvazia. Sua poética se dá no “movimento” dos dois lados, sendo preciso olhar o verso, não sendo possível compreender sua obra de forma linear, mas sim em trama, o que torna difícil uma escrita acadêmica sobre tal. Seus trabalhos não se encerram em si mesmos, geram “restos” que sobrevivem em outros, bem como seu gesto que se apropria, trama, inverte, ordena.

Seu trabalho é composto de acumulações e esvaziamentos em que os objetos cotidianos coletados pela artista são chave do entendimento de suas operações. Interessada pelo que sobra, seja lixo, sejam objetos esquecidos em porões, seu interesse se dá naquilo que resta, que fica esquecido, à margem. Ao transitar pelos entornos, a artista descentraliza o olhar e muda sua ordenação, trazendo o marginal ao centro de seu trabalho. Suas obras, conseqüentemente, produzem novos restos e sobras que são reapropriadas pela artista e utilizadas novamente, material e conceitualmente.

A obra de Sara Ramo possui muitas camadas, que não poderão ser tratadas em sua totalidade. As camadas são as diversas possibilidades e olhares sobre seu trabalho que, não estanques e não sobrepostas, estão tão conectadas que não podem ser colocadas de forma hierárquica. Em alguns trabalhos tais aspectos estão

muito tramados, indistinguíveis, enquanto em outros estão mais notáveis.

Para compreender o gesto, observa-se a produção da artista a partir dos anos 2000. Foram selecionadas algumas obras a partir das entrevistas, palestras e fortuna crítica que possibilitaram destacar as temáticas da morte, da obscuridade e das acumulações, que resultaram nos capítulos desta dissertação. Por isso, para esta pesquisa, foi necessário selecionar trechos que ajudaram a compreender tais tramas.

Por trecho compreende-se a cintilação que emana da obra e que desvia ao todo, que diz sobre ele e ao mesmo tempo que contradiz sua lógica. No apêndice do livro *Diante da Imagem* (2013), Georges Didi-Huberman elabora a questão entre trecho e detalhe, na qual postula o detalhe como a parte da pintura que olhamos, para compreender o todo, que se perde no detalhe, num impulso de soma e aproximação. O trecho, diferentemente, apresenta-se como um “acidente soberano”: “enquanto um detalhe se deixaria circunscrever em sua delicadeza e em seu traçado, essa zona, ao contrário, expande-se bruscamente, produz no quadro o equivalente a uma detonação.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 324).

O trecho é um filete, uma marca que reluz e revela, desprendendo-se da composição e da lógica da imagem. O trecho, portanto, é o inapreensível que deixa seu vestígio. É através de uma busca pelo vestígio que se podem alcançar os sintomas, as recorrências. O sintoma apresenta-se “antes de tudo enquanto signo incompreensível”, como dizia ainda Freud, apesar de ser “tão plasticamente figurado”, embora sua existência visual se imponha com tanto estilhaço, evidência ou mesmo violência.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335).

Para esta pesquisa busca-se olhar o trecho na obra de Sara Ramo para alcançar seu gesto, que não se pode compreender por meio da totalidade, mas no que se revela nos desvios. Utiliza-se o conceito de trecho, portanto, para realizar o recorte de obras e as questões levantadas nesta dissertação, pois ele complementa a lógica de aspectos antitéticos que compõem a obra e o gesto de Sara Ramo, considerando que o trecho não deriva de somente uma lógica de contrários, mas que se apresenta com dupla face, interessando a este trabalho o olhar sobre as disparidades e mutualidades da obra da artista.

Portanto, é importante ressaltar que durante a elaboração desta dissertação a artista continuou produzindo, e foi elaborado um recorte que delimitou a escolha de algumas das obras consideradas principais e norteadoras para este trabalho, cujas repetições temáticas chamaram a atenção. Através do recorte foram chamadas obras

complementares de outros artistas, de modo a traçar relações que atravessam questões sobre a obra de Sara Ramo.

A escrita desta dissertação é conduzida a partir da noção de trecho, é também atravessada pelo modo de fazer da artista em suas descontinuidades. As semelhanças entre o processo de escrita e o processo de fatura dos trabalhos da artista não se reduzem a coincidências: é reconhecer a importância não somente da obra final, mas de um modo particular de construção. Consequentemente, a escolha dos termos para descrever as obras prioriza aqueles utilizados pela própria artista em palestras e entrevistas, dos quais alguns se tornarão chaves para entender o trabalho de Sara Ramo e valorizar seu próprio discurso.

### **O que se segue: recortes e escolhas**

Os capítulos foram formulados partindo de três conceitos: a morte, a obscuridade e a acumulação. Em cada um deles foi feita uma seleção de três obras da artista, entre instalações, vídeos, fotografias e colagens.

No primeiro capítulo a questão da morte é trabalhada partindo-se de três obras: *Fissura* (da série Mapas, 2011), *Punto Ciego* (2014), ambas instalações *site-specific*, e o vídeo *A Banda dos Sete* (2010). Através dos amontoados de coisas díspares que compõem as obras de Sara Ramo, pode-se pensar o caráter fúnebre com que se apresenta aos interlocutores, evocando a ideia de túmulo e tumba que se escondem para trás das paredes das instalações, ou num jogo de aparecimento e desaparecimento, vida e morte, como nos personagens do vídeo *A Banda dos Sete*.

Utiliza-se o conceito de *memento mori*, termo trazido das naturezas-mortas do período Barroco através da pintura de Cornelius Gijsbrecht, ao lado da obra *Fissura*, para compreender a sobrevivência de tal conceito na instalação contemporânea. Em *A Banda dos Sete* utiliza-se a noção de aparecimento e desaparecimento trazida através do jogo do Fort-Da, narrado por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* a partir da leitura de Freud, no qual o autor pensa o desaparecimento como forma de simular uma ausência, que pode ser pensada como perda. Em *Punto Ciego* utiliza-se a noção de simulacro trazida através da imagem do túmulo de Andy Warhol, como forma de compreender a opacidade da imagem da *pop art* que sobrevive na imagem contemporânea.

No segundo capítulo a questão da obscuridade é trabalhada através das instalações *site-specific Penumbra* (2012), *Desvelo y Traza* (2014) e do vídeo *Os Ajudantes* (2015). Para compreender as obras foi trazida a relação com o artista Francisco de Goya e sua série de gravuras *Os Caprichos*, que foram forte influência para Sara Ramo. Atrelada à ideia de noite e trevas está o conceito de contemporâneo, do ensaio *O que é o Contemporâneo?* de Giorgio Agamben, o qual ecoa em toda esta dissertação, na forma como pensa nosso tempo carregado de trevas, nas quais é preciso mergulhar para poder começar a ver. Para compreender *Desvelo y Traza* e *Os Ajudantes* utiliza-se o conceito de estranho, trazido por Sigmund Freud em seu ensaio *Unheimlich*, bem como a noção de sobrevivência da imagem abordada por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, ambos conceitos que podem ser apoiados na noção de escuridão para esclarecer e pensar novas formas de ver, como é proposto na obra da artista abordada.

No terceiro capítulo aborda-se o conceito de acumulação através da série de colagens *Calendário* (2011), a série de dípticos fotográficos *Como aprender o que acontece na normalidade das coisas* (2002-2005) e a instalação *Para Levar* (2008). De modo a compreender a noção operatória acumuladora da artista, retoma-se o conceito de aparecimento e desaparecimento utilizado no primeiro capítulo da dissertação. Através do ensaio *Para Além do Princípio do Prazer*, de Sigmund Freud, é possível tratar de uma relação de ausência que ajuda a pensar as concepções de memória e esquecimento, de forma análoga ao jogo do carretel, o jogo do Fort-Da.

Conceitua-se também o arquivo, de acordo com Anna María Guasch no ensaio *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* (2005) e em seu livro *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), que ajuda a compreender os modos de fazer dos artistas contemporâneos, nas formas de guardar, em especial o ato de acumular, e são trazidas obras de outros artistas como On Kawara, Arman e Andy Warhol para pensar as semelhanças e diferenças nos modos de operar com relação às obras de Sara Ramo.

Como materiais pesquisados estão entrevistas disponíveis na internet, artigos escritos sobre a artista e também o portfólio e catálogos de exposições disponibilizados pela Galeria D'Aloia e Gabriel. Não foi possível o contato com a galeria que a representa na Espanha, *Travesía Cuatro*, sendo possível somente contatar a editora do *Centre de Documentación La Panera* que publicou o catálogo da exposição *Desvelo y Traza* (2014) e cedeu os textos em versão digital. Outro

material essencial para esta pesquisa foi sua palestra intitulada “Como aprender o que acontece na normalidade das coisas”, apresentada na ANPAP 2017 em Campinas-SP, onde aconteceu o primeiro contato com a artista pessoalmente, bem como a entrevista realizada com Sara Ramo para esta dissertação, no dia 24 de abril de 2018, via Skype, na qual os temas levantados para esta dissertação puderam ser pensados ao lado da artista, valorizando a escuta de cada depoimento.

A escrita da dissertação foi um processo longo com constante transformação; o olhar sobre a obra era um até o momento da qualificação - ali se formaram as primeiras indagações que foram se modificando no processo de escrita e também de escuta. De escuta, pois felizmente a artista Sara Ramo possibilitou um contato amplo, sempre dispendo-se a responder todas as questões através de e-mail, telefone e também por Skype, modo pelo qual foi possível realizar a entrevista. A escuta tornou-se tão essencial para o trabalho quanto a observação e análise das obras.

Todo esse material está disposto em anexo, em CD, excetuando a palestra da ANPAP e a entrevista realizada por Skype. A palestra não foi publicada pela artista, sendo disponibilizada apenas por vídeo na página do Youtube<sup>5</sup>, e a entrevista será publicada futuramente.

Sara Ramo possui uma vasta e relevante produção que carece de uma elaboração crítica mais extensa, com relação aos artigos menores que foram produzidos até a presente dissertação.

Desse modo, pretende-se acessar um circuito de arte efetivo, através do trabalho de uma artista contemporânea de grande notoriedade, conversando com as amplas e complexas mudanças que os pensamentos em história da arte vivem atualmente, considerando-se necessário ampliar e produzir uma fortuna crítica nos estudos de História da Arte Contemporânea entre Brasil e Espanha no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC, na linha de História da Arte.

---

<sup>5</sup> Palestra disponível no youtube em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l8FT6h7ESrE>>.

## 1. ELABORAR A MORTE

Interessada em lugares abandonados e em ruínas, Sara Ramo constrói instalações *site-specific* que evocam o passado dos locais que ocupa, apropriando-se de objetos diversos que são abandonados nos porões e lixeiras de seus arredores. Evidenciando o contemporâneo como uma época de incertezas, a artista atrai o olhar para a única certeza que resta: a de que todos irão um dia morrer.

Trazendo a memória de quem já se foi, os objetos díspares em seus trabalhos aglomeram-se como em naturezas-mortas, tumbas e túmulos. Cortejos fúnebres emanam de seus trabalhos, incentivando o público a perceber os restos, as sobras que ficam do que foi perdido, num jogo entre o que se pode ver e o que fica escondido.

### 1.1 FISSURA: A TUMBA E O AGLOMERADO DE COISAS DÍSPARES. CAMADAS

*Fissura* (da série *Mapas*, 2011) é uma instalação *site-specific* cujo acesso se dá pela observação do espectador através de uma fresta. Esta série começou a acontecer na Galeria D'Aloia e Gabriel<sup>6</sup>, em São Paulo no ano de 2005, com o nome de *Uma vez e outra lá, mesmo que aqui*, e foi posteriormente apresentada no Instituto Itaú Cultural<sup>7</sup> em São Paulo e atualmente está instalada no Instituto Inhotim, na cidade de Brumadinho - MG. Em entrevista<sup>8</sup>, a artista conta que, por cada espaço ser diferente, o trabalho se modifica a cada lugar que é feito, inclusive pelo acúmulo de objetos das instalações anteriores.

Em *Fissura* uma parede branca separa um cubo branco da instalação que, vista de fora, parece se tratar de uma sala vazia. Do lado de fora das paredes brancas um televisor projeta um vídeo, cuja imagem mostra um canto, ou uma sala pequena que parece caber no tamanho exato da tela que o projeta, sem haver espaços para fora de campo. O espaço projetado na imagem vagarosamente é preenchido com pedaços de papel que caem de cima. O televisor, posicionado próximo à parede branca, enfatiza o desejo de ver o que está escondido, no entanto, a imagem que

---

<sup>6</sup> Sob a direção de Márcia Fortes, Alessandra d'Aloia e Alexandre Gabriel, a *Fortes D'Aloia & Gabriel* (anteriormente *Galeria Fortes Vilaça*) conta com três espaços expositivos: a *Galeria* e o *Galpão*, em São Paulo; e a *Carpintaria*, no Rio de Janeiro.

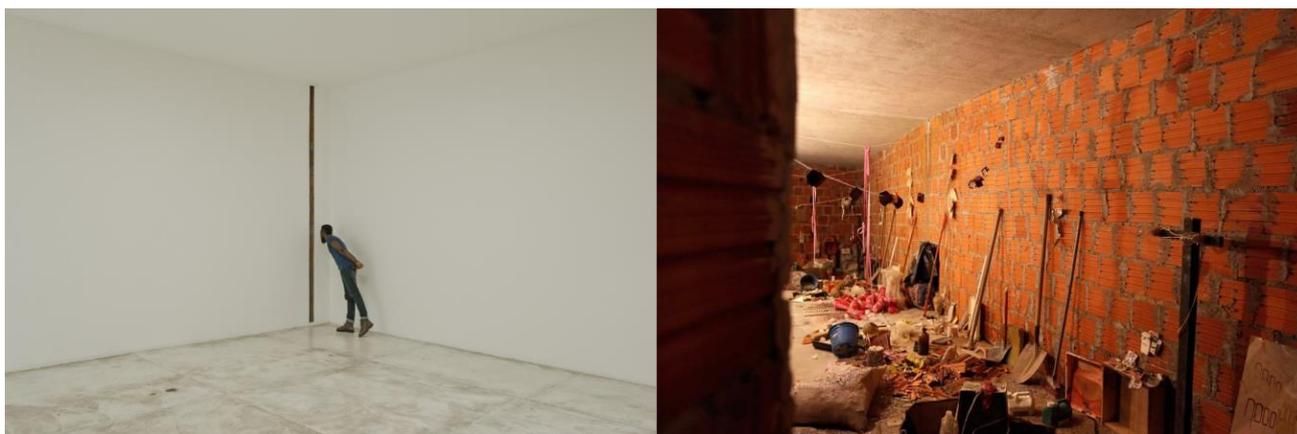
<sup>7</sup> Exposição *Caos e Efeito*, no Instituto Itaú Cultural em São Paulo, 2011.

<sup>8</sup> Entrevista feita com a artista para esta dissertação no dia 24/04/2018 por Skype e com duração de duas horas e 30 minutos.

vemos é de um outro lugar, que não se pode acessar pela fresta, tampouco determinar o tempo no qual ela ocorre.

Ao se afastar do televisor e caminhar em direção à fresta que corta uma das paredes, é possível espiar a instalação numa sala com a aparência de uma construção ou reforma, cujo piso de cimento cru e tijolos da parede à vista dão uma aparência de inacabada. É como se fosse possível ver o lado de dentro, as entranhas da parede branca, em outras palavras, como se fosse possível vê-las despidas, cruas - como elas realmente são.

Figuras 3 e 4 - Obra *Fissura* (2011) vista de fora e instalação vista através da fresta.



Fonte: Portfólio da artista.

Essas paredes despidas avistadas através da fresta acomodam pás, picaretas, entre outros objetos que descansam sobre elas, dando a impressão de que algo foi interrompido, como se houvessem pedreiros trabalhando ali que saíram para almoçar.

Além das ferramentas de trabalho espalhadas pela instalação, há outros objetos como pacotes de cigarro, embalagens de pipoca, purpurina, serpentina e confete, bexigas murchas penduradas por um barbante, pedaços de fita, chinelos, copos, garrafas, sacos de lixo, etc. Alguns desses objetos vem de sobras coletadas de outras instalações da série. Nas palavras da artista:

[...] *Fissura* tem algumas coisas que eu escolhi trazer da Fortes, mais as coisas que eu achei no Itaú, que estavam no depósito... Mas não ponho tudo, às vezes não cabe porque também tem as coisas que foram se gerando com a obra... Porque o pedreiro ia lá, tinha o balde e as coisas dele. Em Inhotim tinha coisas dos três lugares: da Fortes Vilaça, do Itaú e de coisas que eu fui recolhendo de lixo em Inhotim. (RAMO, 2018)

Por se tratar de um *site-specific*, *Fissura* se integra ao ambiente e à arquitetura em que se apresenta, não podendo simplesmente ser movida de um lugar a outro. O sentido da obra se dá pelo processo de fatura que acontece em cada lugar, incorporando novos objetos encontrados nos entornos daquele local, junto aos resíduos das instalações anteriores, tornando em cada novo espaço uma nova obra.

Ao buscar o que está no entorno<sup>9</sup>, Sara Ramo encontra material para o que é central em suas instalações, provocando com seu gesto uma mudança do *status quo* desses objetos: de marginais e ordinários, estes passam a ser objetos artísticos e centrais. Ao trazer para o centro da instalação os entornos, a obra trata também da margem, o que revela uma camada política de seu trabalho.

O trabalho da artista é tecido em obras cujos elementos se repetem, e por isso ambiguidades aparecem em vários de seus trabalhos e apontam para outras obras e outras ambiguidades, que coexistem nas camadas que se acumulam de um trabalho a outro.

A disposição dos objetos no espaço espiados pela fresta nos remete tanto a uma construção abandonada, pelas ferramentas como enxadas, latas de tinta vazias, pedaços de mangueira, etc, quanto a um fim de festa, pelas embalagens de pipoca doce típicas de quermesses, pelas bexigas murchas, confetes e purpurina usados no carnaval. São coisas que, superficialmente, podem até parecer inconciliáveis, mas trazem contradições complementares.

O cubo branco da sala do museu, em sua claridade refletora, esconde uma obra inacabada, pelas ferramentas que remetem aos trabalhadores braçais que no Brasil, via de regra, têm más condições de trabalho e são mal remunerados. Uma realidade se mostra em meio aos artigos de festa (que expressam o país do carnaval).

Assim, uma das camadas de reflexão sobre essa obra permite reconhecer que as paredes do cubo branco do museu escondem a nudez da vida do trabalhador braçal brasileiro que as construiu juntamente com a atmosfera de festa, pelos artigos que estão espalhados na instalação. Portanto, a fresta que rasga a parede do museu tanto esconde quanto dá o acesso a tudo que ficou à margem. A disparidade entre ferramentas de trabalho e artigos de festa causam um estranhamento que ajuda a compreender uma ambiguidade que expressa o olhar da artista para o país. A

---

<sup>9</sup> Este termo é utilizado pela própria artista.

ambiguidade de sentir o abandono diante de um ambiente cheio de objetos expressa também um viés existencial presente em obras de Sara Ramo.

Filha de mãe mineira e pai espanhol, a artista viveu toda a vida entre Brasil e Espanha e carrega consigo a ambiguidade de crescer sob ambas as culturas, de e com contradições eminentes. Uma delas é expressa na obscuridade que vem da cultura espanhola que Sara Ramo diz carregar consigo, e que, segundo a artista, é difícil de transportar para a cultura brasileira. Ela comenta:

Eu fui, de certa forma, formada por duas culturas contraditórias por si só, e contraditórias também entre elas. Sou filha de uma mãe de família tradicional mineira com pai espanhol, como se fossem universos que seriam muito difíceis de unir. (RAMO, 2018)

A artista comenta, ainda, que percebia uma pulsão de morte muito evidente na cultura espanhola e que levou tempo para reconhecer uma pulsão de morte no Brasil, por ser um país que se mostra alegre e carnavalesco. Ela conta que sentiu dificuldade de mostrar a obscuridade, uma camada não tão evidente na cultura brasileira, evidenciada neste trecho da entrevista:

O dia que eu vi o filme [*Torquato Neto - Todas as horas do fim* (2017)] eu não consegui dormir... Vi nessa coisa tropicalista, nessa iniciativa da felicidade, de alegria, uma pulsão de morte pela figura do Torquato. Na Espanha eu sempre via a morte em todo lugar, mas foi a primeira vez que eu entendi essa pulsão de morte brasileira. (RAMO, 2018)

Apesar do estereótipo da felicidade e da festa, a artista identifica que o país possui esta pulsão de morte que se revela mascarada em movimentos artísticos como o tropicalismo<sup>10</sup>, por exemplo. Sua obra aponta para uma noção de morte em muitas vezes também através de elementos díspares.

No aglomerado de objetos que vemos em *Fissura* notamos a passagem do tempo que deixa restos. Os objetos restam como marcas de memória, indicando uma falta, um abandono, uma obscuridade, um fim. A construção inacabada deixa esses restos de matérias, que denotam a ausência de quem passou por ali. Os objetos marcam o peso da passagem do tempo.

Tais objetos sem vida servem a nos lembrar que tudo é efêmero e que todos

---

<sup>10</sup> Na entrevista Sara Ramo cita a música *Cajuína* (1979) como sendo uma música tropicalista que reflete um peso profundo, uma pulsão de morte, pois foi feita em homenagem ao poeta Torquato Neto que se matou em 1972.

irão um dia morrer, temas recorrentes nas naturezas-mortas do período Barroco. De maneira análoga ao que vemos nas instalações de Sara Ramo, o gênero pictórico natureza-morta denota um apreço pela representação de objetos da esfera íntima das pessoas e lugares. Tratando-se de um gênero histórico e, mesmo tendo sido considerado um gênero inferior, este sobrevive e continua existindo em variadas formas no contemporâneo.

A natureza-morta surge como gênero independente no final do século XVI nos Países Baixos, Itália e Espanha, em função de um crescente gosto pela representação fiel à natureza e ganhando maior importância no século seguinte, pelo interesse dos artistas barrocos por um realismo de capacidades ilusórias e crescimento da clientela burguesa<sup>11</sup>. (PANCORDO; JÍMENES-BLANCO, 2016, p. 72-76).

As pinturas *vanitas* (cujo termo foi emprestado da Bíblia da frase: *vaidade das vaidades, tudo é vaidade*) lembram o homem da inutilidade, dos prazeres mundanos e dos bens materiais desta vida, demonstrando a importância da vida póstuma. Tais naturezas-mortas possuíam comumente elementos como garrafas de vinho, instrumentos musicais, etc. Associado ao termo *vanitas* há as pinturas *memento mori* (cuja frase do latim significa *lembre-se de que morrerás*) lembrando a quem a observa da efemeridade e fragilidade da vida, através de elementos como caveiras, ampulhetas, frutas apodrecidas, etc.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Texto que integra o Guia do Museo do Prado.

<sup>12</sup> Informações da sessão Arts Terms do site do Museu Tate. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/art-terms>>. Acesso em: 20/05/2018.

Figura 5 - Cornelius Norbertus Gijbsbrechts (c. 1610 - depois de 1675), *Trompe l'oeil com Parede de Estúdio e Natureza-morta Vanitas*, 1668. 152 x 118 cm - Galeria Nacional da Dinamarca.



Fonte: Imagem de domínio público, disponível em: <<http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/cornelius-norbertus-gijsbrechts-trompe-loeil-with-studio-wall-and-vanitas-still-life/>>.

Na pintura de Cornelius Gijbsbrecht (1610 - depois de 1675), *Trompe l'oeil com Parede de Estúdio e Natureza-morta Vanitas* (1668, Galeria Nacional da Dinamarca, Copenhague), podemos observar duas naturezas-mortas, uma dentro da outra.

A pintura de dentro, presa à parede de madeira, um *memento mori*, apresenta um crânio adornado por um amontoado de espigas de trigo dobradas sem uniformidade, que formam uma auréola dourada, símbolo da santidade na arte. Os dentes da caveira estão apoiados numa ampulheta que indica a passagem do tempo que acomete a todos, mesmo santos. Ao lado um cigarro ainda aberto no papel de seda que não foi enrolado e, ao fundo, um violino escondido na escuridão. Com sua borda caída, a pintura mostra-se apoiada a um painel, repleto de pertences do pintor, entre eles, um conjunto de pequenos retratinhos, em que em um deles o personagem

retratado está omissa, aparecendo somente a silhueta em madeira crua.

O painel onde se prende a pintura interna é bastante realista, o que nos dá uma primeira impressão de se tratar de um painel mesmo até notarmos que se trata também da pintura. Ao olharmos cuidadosamente, uma segunda natureza-morta nos mostra que mesmo o quadro é efêmero, apenas uma tela esticada sobre uma madeira, que irá se deteriorar.

O pintor conduz à noção de morte também nos pequenos retratos, uma vez que um dos personagens retratados está ausente, restando para nós uma mancha, uma ausência apresentada pela silhueta não pintada. Cornelius Gijsbrecht, portanto, utiliza-se do *trompe l'oeil* para criar uma metalinguagem em que há uma pintura dentro da pintura e uma *vanitas* dentro de outra.

Atravessando camadas de sentido, a noção de efemeridade se evidencia tanto pela pintura enquanto matéria, na tela que se desprende da moldura, quanto nos sentidos criados pelos símbolos, como o crânio que, na pintura, pertence a uma figura santa, pela presença da auréola de trigo. A figura santa, na cultura cristã, tem a imortalidade do espírito, mas na pintura de Cornelius é retratada como mundana.

Se mesmo o gênero pictórico encontra sua brevidade na história, o próprio pintor e seus retratados podem vir a ser tornar manchas na memória, como é lembrado através do homem retratado que está omissa no quadrinho redondo.

Cada artista, em seu tempo, lembra os interlocutores da efemeridade das coisas e do fim iminente: na pintura de Cornelius Gijsbrecht observamos um cigarro por enrolar, um retrato inacabado, tintas escorrendo, pincéis usados e tecidos pendurados; na instalação de Sara Ramo encontramos os maços de cigarros vazios, latas de tinta usadas, bexigas murchas. Desse modo, num sentido anacrônico mais amplo, podemos pensar a natureza-morta não como um gênero pictórico, mas como uma noção operatória em que uma imagem pode ser articulada com outras imagens, de outros tempos, ampliando seu sentido tradicional e sobrevivendo através dos séculos. Para a curadora Ann Gallagher<sup>13</sup>:

(...) a natureza-morta é essencialmente uma categoria histórica, que aparentemente continua a ecoar na produção de arte contemporânea. Talvez não seja surpreendente que um engajamento com princípios restritivos de um gênero voltado para a representação de objetos comuns subsista como

---

<sup>13</sup> Ann Gallagher é chefe responsável pelas coleções de Arte Britânica no museu Tate, em Londres. É especialista em arte moderna e contemporânea britânica e arte latino-americana a partir dos anos 50. London. Fonte: <<https://hammer.ucla.edu/programs-events/2010/04/ann-gallagher/>>.

forma de expressão. A natureza-morta tradicional nos traz muito mais do que uma lição de história cultural ou maneira de traçar a evolução da vanguarda na arte. Suas premissas filosóficas parecem manter-se interessantes até mesmo e talvez especialmente numa época desprovida de certeza ideológica. Paradigmas de grandeza ou representações de assuntos importantes são limitantes e, em última instância, volúveis, enquanto os suportes de vida mais modestos são mais confiáveis. (GALLAGHER, 2002, p. 25)

Expandindo a noção de Gallagher (2002), o contemporâneo, por não possuir certeza ideológica, é marcado por uma única certeza, a de que morreremos. De forma sintomática, alguns modos de fazer contemporâneos, que são análogos às naturezas-mortas, refletem o apreço aos objetos cotidianos, como resultado também de um declínio das crenças religiosas e dos regimes de verdade.

Como um sintoma contemporâneo, tal apreço aos objetos cotidianos, bem como o consumo excessivo, surge como uma das formas de suprir os vazios existenciais no modelo capitalista. A artista Sara Ramo nos incita a olhar, observar o que resta, através dos objetos que ficam e, como um cemitério de coisas, os objetos que preenchem os espaços vazios não cessam de nos lembrar da ausência.

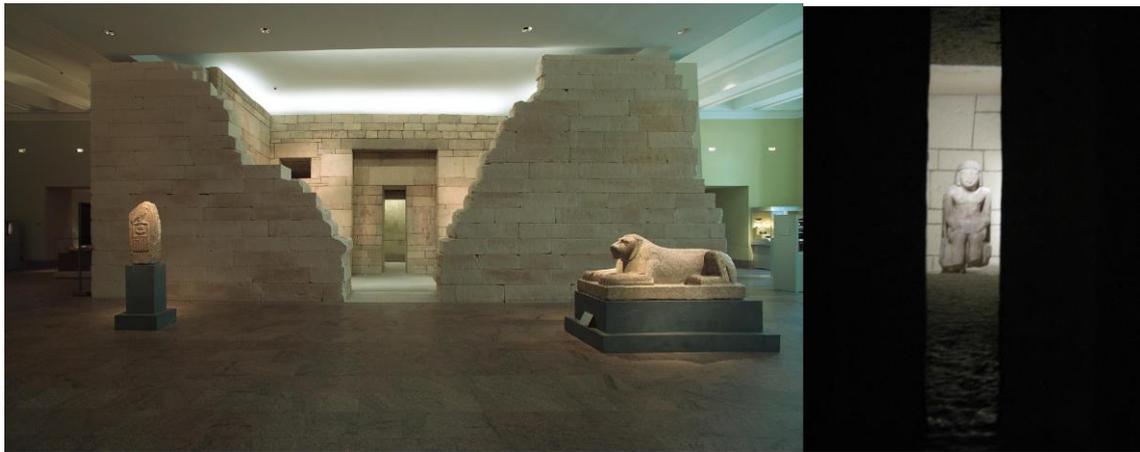
Remetendo a um sarcófago egípcio, as paredes de tijolo à mostra em *Fissura* fazem lar a uma série de objetos recolhidos ao redor do instituto e posicionados na obra, possível de ser vista somente através de uma fresta lacrada em uma parede. De semelhança formal, se caminhamos pela *Tumba de Perneb* (2381–2323 a.c.), no museu Metropolitano de Nova Iorque, encontramos uma câmara inacessível, onde uma estatueta pode ser vista através de uma única fresta, como em *Fissura*.

Figuras 6 e 7 - Vistas da obra *Fissura pela fresta*.



Fonte: Imagens retiradas do portfólio da artista.

Figuras 8 e 9 - Tumba de Perneb e detalhe da câmara com estatueta.



Fonte: Imagens retiradas da página do Metropolitan Museum de Nova Iorque  
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/543937>>.

Para os egípcios, gravar as paredes da tumba e colocar objetos pessoais junto ao sarcófago partia do pressuposto de que, em uma próxima vida, o falecido poderia usufruir dos vestígios e memórias desta. A cultura egípcia acreditava na eternidade, mas em nossa cultura somos assombrados com a certeza de que morreremos. A vivência e ideia de morte é cada vez mais distante, evita-se confrontá-la e, nesse jogo entre o medo da morte e o desejo de compreendê-la, somos levados a espiar o que nos é distante, estranho.

A civilização egípcia sobreviveu por tanto tempo que até hoje é estudada para compreender sua duração, sendo suas tumbas descobertas, estudadas e expostas em museus, bem como as urnas funerárias e os corpos embalsamados. Em *Fissura* vivemos uma experiência semelhante a de observar as tumbas pelas frestas nos museus. Nos deparamos com um vazio, em que sabemos que a ideia de eternidade que regia as crenças egípcias não se concretizou e hoje as observamos após seu fim

em que só sobraram os objetos, esvaziados de vida.

## **1.2 A BANDA DOS SETE: O JOGO DO APARECIMENTO E DESAPARECIMENTO. SUPERFÍCIES**

No vídeo *A Banda dos Sete* (vídeo HD, cor, som, 20'35")<sup>14</sup>, apresentado na 29 Bienal de São Paulo em 2010, Sara Ramo nos coloca novamente frente a uma imagem fúnebre. Avistamos diante de um grande muro cinza um grupo de sete personagens fantasiados que tocam diferentes instrumentos musicais sob uma esteira que não está visível, deslizando ao redor do muro. A banda aparece na frente do muro e desaparece para trás dele, registrada por uma câmera frontal e fixa.

Parecendo bonecos de caixas de música, cada personagem usa uma máscara e toca um instrumento diferente. Os sons de um xilofone, uma escaleta, uma matraca e cornetas de brinquedo se unem aos sons do par de pratos e do bumbo, entre outros instrumentos de fanfarra. Os primeiros instrumentos, comumente utilizados em músicas infantis, unem-se aos demais instrumentos tocando uma marchinha.

Num jogo de aparecimento e desaparecimento, os personagens tocam quando estão visíveis em frente ao muro e silenciam quando estão atrás dele. Ao longo dos vinte minutos de vídeo, a ordem e quantidade dos personagens que aparecem na frente do muro se altera de forma aleatória, havendo momentos em que vemos toda a banda tocando e outros em que só vemos e escutamos o som de um deles. Entre as indas e vindas dos personagens, deparamo-nos com momentos de silêncio e de vazio.

Um grande muro se impõe sobre o vazio, em sua grandeza monumental, enfatiza a ausência dos personagens e se assemelha a uma lápide pregada contra o solo, capaz de esconder os personagens que por ele passam. Este desaparecer pode ser compreendido como uma forma de representar a morte; os músicos mascarados parecem bonecos em miniatura diante do muro/lápide que engole a banda para trás de si, silenciando a melodia infantil que ganha a dimensão de um cortejo fúnebre.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/album/3567502/video/153131555>>. Senha: gfv.

Figuras 10 e 11 - Frames do vídeo *A banda dos sete* (2010).

Fonte: Imagens retiradas do portfólio da artista.

Ao jogar com a presença e o esvaziamento no vídeo *A Banda dos Sete*, Sara Ramo nos coloca em uma situação semelhante ao que é relatado por Georges Didi-Huberman em *O que vemos e o que nos olha* (2010), sobre a dialética do visual ou jogo do esvaziamento. Ele se apoia na teoria psicanalítica para explicar a imagem como obra de perda, citando o jogo do *Fort-Da*<sup>15</sup> que foi narrado por Sigmund Freud (1856-1939) no ensaio *Para Além do Princípio do Prazer* (1920).

Ao observar o neto brincando, o psicanalista notou que o bebê pegava um carretel nas mãos e o atirava para longe. O objeto desaparecia atrás da cortina, retornando ao ser puxado novamente pela corda, resultando nos gritinhos de ansiedade e comemoração da criança ao retornar a vê-lo (Da). Nesse jogo entre ver e deixar de ver o carretel a criança simularia a companhia e ausência da mãe.

Didi-Huberman, partindo do exemplo de Freud, explica que a imagem da falta formaria uma imagem rachada, uma ferida visual carregada de pulsão de morte, uma vez que o objeto concreto, carretel, transforma-se num objeto ligado à falta da mãe: “a criança o vê, toma-o nas mãos e, ao tocá-lo, não quer mais vê-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 79). Por conseguinte, a imagem do carretel é uma imagem de ausência - um resto, uma sobra de algo que se foi. O jogo no qual a criança se coloca só acontece por um sentimento de falta que permite a expectativa da presença. Podemos ver um sentido dialético nisso: o objeto que resta consola e também remete à ausência.

Na obra de Sara Ramo, um jogo similar ao *Fort-Da* acontece. Nos primeiros minutos do vídeo reconhecemos a regra do jogo e, ao observarmos o vai e volta dos

<sup>15</sup> *Fort* significa “ausente, longe” e *Da* significa “aí, presente”.

personagens, somos tomados pela expectativa de que eles voltem, mas ficamos incertos de seu retorno. Entre o deslizar da banda para frente e para trás da parede existe o risco de não retornarem mais. Ao criar um movimento rítmico análogo ao do carretel narrado por Didi-Huberman, a artista cria uma imagem que enfrenta e colide com o vazio. Ou seja, ao remontar a uma imagem que representa dor, a artista constrói uma forma de enfrentá-la e colide, porque ao enfrentar também preenche o vazio deixado.

Ao remontar a um jogo de presença e ausência pelos personagens da banda, há uma referência à morte, um tema presente em sua vida desde a infância. Ao abordar o assunto em sua entrevista, a artista menciona a ausência dos amigos que se foram, levados pelo suicídio:

Já passei por vários suicídios de amigos. [...] Na minha existência, esteve muito presente essa pulsão de morte, é uma coisa sobre a qual eu sempre penso muito e que já pensava muito na infância. Sempre fui muito obcecada pela morte, eu ainda sou. Muito mais do que assustada, era obcecada pela morte. Eu não pensava “vou morrer”, mas “como eu vou sobreviver?”, “como que eu vou não querer morrer?” (RAMO, 2018)

Diante do questionamento da artista ao dizer “como eu vou sobreviver?” a imagem em sua forma artística em *A Banda dos Sete* emerge como resposta à angústia do que foi perdido.

Tomando a forma do imenso muro/lápide que se coloca frente à paisagem, a imagem/rasgo se apresenta diante da câmera fixa que não corta o plano e nem desliga até que a banda pare definitivamente de tocar, observando cada ida e cada retorno, sem piscar.

Sendo a arte capaz de dar o estatuto de monumento<sup>16</sup> à imagem que resta, os objetos que sobram nos cemitérios de coisas de Sara Ramo exigem que flexibilize-se a própria postura frente a eles, pois a imagem que se dirige aos espectadores evoca uma angústia profunda, um rasgo que se abre na própria imagem, carregado de sentidos.

---

<sup>16</sup> Yve-Alain Bois postula em seu livro *A pintura como modelo* (2009) que a obra de arte deve ser pensada como monumento e não somente documento, como é comumente tratada em algumas correntes teóricas. Os conceitos seriam, portanto, formados a partir do objeto artístico e não o contrário, como quando é usada para exemplificar conceitos sem respeitar sua especificidade.

### 1.3 PUNTO CIEGO: O RESTO E A METAMORFOSE. VER-SE VENDENDO

Interessada nos espaços abandonados e nas ruínas, a artista investiga a vida e a morte das construções e instituições como na instalação *site-specific* intitulada *Punto Ciego* (2014, Espacio de Arte Contemporáneo EAC, Montevideo - Uruguai), à convite de um projeto do Espacio de Arte Contemporáneo, localizado no prédio do antigo presídio de Miguelete, com arquitetura de modelo panóptico<sup>17</sup>. Entre outras coisas, o local abrigou uma escola de design nos anos 90, e quando parte do prédio entrou em perigo de desabamento, foi deslocada deixando para trás muitos materiais abandonados.

Sara Ramo, ao pesquisar a história da antiga prisão, selecionou parte dos objetos para sua instalação. Matrizes de gesso para cerâmica, revistas, prateleiras, mesas, banquetas, televisores e diversos outros objetos estão dispostos entre os escombros de uma cela. Um dos televisores está funcionando e exibe um vídeo com imagens dos destroços da prisão desativada.

Há uma janela de vidro entre o salão central do museu e a instalação de Sara Ramo, que separa o espaço ativo do prédio e uma área em ruínas que a artista explora. A janela entre estes dois espaços foi coberta com tinta, tornando turvo o vidro. Por causa da opacidade, os visitantes da exposição podiam ver o outro lado através dos arranhões feitos na superfície de tinta do vidro. Estes foram feitos inicialmente pela própria artista e depois, voluntariamente, pelo público que continuou a raspar a tinta.

---

<sup>17</sup> O conceito arquitetônico de panóptico, criado por Jeremy Bentham, consiste em buscar uma sensação de controle onipresente, com uma torre de vigilância ao centro de células radiais.

Figuras 12 e 13 - Obra *Punto Ciego* (2014) vista da sala central do EAC e instalação vista através do vidro raspado.



Fonte: Imagens retiradas do portfólio da artista.

As áreas raspadas são por onde a instalação pode ser espiada, para alcançar o que está escondido pelo vidro opaco. O ponto cego, para a anatomia do olho, é a parte da retina que não contém receptores de luz e por isso não é processada pelo cérebro. Tal região não forma imagem mas o cérebro reage automaticamente preenchendo a área obscura, a penumbra, com um reflexo do que está ao redor. A imagem gerada pelo ponto cego é, portanto, um simulacro que mascara a escuridão.

Apesar de o ponto cego do olho não processar a luz naquele ponto, não significa que não há luz sendo recebida. A utilização da metáfora para o título da obra nos ajuda a pensar sobre como olhamos apenas o que está na superfície e acreditamos que já vimos tudo. A artista atenta para o fato de que apesar de aparentar clareza as coisas não são tão óbvias quanto parecem:

O real não se apresenta tão mastigado e para mim isso sempre foi uma questão, da obra de arte não ter que ser exatamente óbvia, nem o que a gente vê. Nem sequer o que a gente pode ver, e de alguma forma tocar, é exatamente uma imagem tão clara. (RAMO, 2018)

O ponto cego do olho preenche a cegueira com a luminosidade comum do que está no entorno, colocando em dúvida a própria visão. Se nem o que o olho vê é o real, pois até ele reproduz imagens simulacro, de forma análoga pode-se pensar sua insuficiente capacidade de enxergar a morte. Em *Punto Ciego* a instalação nos convida a buscar o que está escondido atrás da opacidade da tinta que se impõe sobre o vidro.

A metáfora ganha mais força se pensada na estrutura arquitetônica do edifício que já abrigou essa instalação, uma prisão e uma escola: o panóptico. Michel Foucault (1926-1984), em *Vigiar e Punir*<sup>18</sup>, faz uma extensa análise sobre as prisões e, ao referir-se ao dispositivo panóptico, observa que

O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 1987)

Nesse modelo as pessoas são vigiadas sem saber quem as vigia, mantendo comportamentos controlados por se encontrarem em constante vigilância, sendo moldados sob o falso pretexto de estarem seguras, quando na verdade estão expostos. Ao tratar dos mecanismos de controle, a escola também pode ser pensada como um modelo que molda o comportamento. A luz, colocada como elemento que gera visibilidade, é associada à segurança, pois o que está sob a luz não pode se esconder e, desse modo, pode ser controlada; porém o autor adverte das armadilhas de nos colocarmos no conforto da luminosidade.

O modelo panóptico, concebido para permitir a observação sem ser visto e vigiar quem estiver nas células, dá-nos uma impressão de ter acesso às coisas como elas realmente são, pela facilidade de vigiar que esta estrutura nos dá, comum também às câmeras de segurança. No entanto, utilizando-se da comparação com o mecanismo dos olhos humanos, há pontos cegos do que é visto. As coisas não são exatamente o que se mostram em sua superfície.

Na obra de Sara Ramo os visitantes são colocados frente à superfície e convidados a observar o que não está claro aos olhos, a questionar o que é visto. Para conseguir alcançar o que se esconde na penumbra do ponto cego é preciso raspar a retina opaca da janela/olho do prédio panóptico, pois nem tudo que se mostra visível aos olhos, como disse a artista, é o real. Do salão central do EAC acessamos o olhar pelas frestas raspadas no vidro, o que outrora foi uma cela e também sala de aula de artes, em ruínas; somos confrontados com a vista de um prédio em destroços, tomado pelos restos da sala de aula, encarcerada.

---

<sup>18</sup> Cf.

Na cela/sala de aula há também uma projeção de vídeo em um dos televisores, que projeta imagens do lado de fora da cela, da parte inativa do prédio, em que se notam as paredes e corredores abandonados e em ruínas.

Na entrevista cedida para esta dissertação, a artista declarou que as instalações não têm um alcance fácil para os visitantes por ela acreditar “que devemos nos esforçar para olhar”. A dificuldade de alcançar as instalações acabaria por despertar o desejo de ver, que pode promover uma mudança da nossa relação de olhar as obras: um olhar mais cuidadoso. Por conseguinte, se olharmos rapidamente às instalações de Sara Ramo, podemos passar por elas sem percebê-las, mas uma vez que nos damos conta dos nossos pontos cegos somos tomados pelo desejo de olhar o que não é mostrado, como um *voyeur*.

Assim como a tinta do vidro cria uma opacidade, dificultando os visitantes de verem a instalação que está através dele, a tela do vídeo também tem sua opacidade, mascarada pela transparência da imagem, pois nos oferece apenas uma imagem simulacro que remete a um espaço outro, que não podemos alcançar, colocando-nos em confronto com a armadilha da visibilidade.

Podemos relacionar o procedimento de evidenciar as armadilhas do olho no trabalho de Sara Ramo ao simulacro na arte, aos *ready-mades* e à *pop-art*, em que as imagens podiam ser reproduzidas infinitamente, acarretando uma perda de presença e de real refletida na dissolução entre vida e arte.

Andy Warhol (1928-1987), artista ícone da *pop-art*, possui obras que tratam da questão da reprodutibilidade técnica. Nesse sentido, o artista pop criou simulacros, uma vez que suas obras eram inspiradas em objetos reais, como as latas sopas Campbell que originaram as serigrafias *Campbell's Soup*, bem como réplicas feitas em outros materiais, a exemplo da *Brillo Box* de madeira, cópia de caixas de sabão em pó.

Através da imagem em movimento o artista também investigou a vida cotidiana, antevendo a relação que temos hoje com as câmeras cujo acesso nos permite filmar tudo o tempo todo. Ele chegou a ter um programa de televisão<sup>19</sup> em que entrevistava pessoas famosas, fazendo perguntas sobre o dia a dia delas. Se por um lado as latas de sopa de supermercado ganharam status de arte ao serem serigrafadas pelo autor, os artistas famosos eram apresentados como pessoas

---

<sup>19</sup> Programa de TV intitulado “Andy Warhol's Fifteen Minutes” foi ao ar de 1985 a 1987 no canal MTV.

comuns ao serem entrevistados em seu programa, enfatizando seus hábitos cotidianos.

Em muitos de seus filmes, de longa duração, o artista filmava por muitas horas, quase em “tempo real”, disfarçando os cortes (necessários na época, pela utilização de rolos de película cinematográfica que impossibilitavam a gravação sem interrupção por horas seguidas), suprimindo a noção de roteiro e enredo, mostrando apenas o que acontecia, sem a interferência de um diretor ou cinegrafista. Diferentemente do que se espera ao ir a uma exibição de filme, as obras de Warhol causavam estranhamento durante as exibições pois, para muitos espectadores, “nada acontecia”. O artista já previa o desejo contemporâneo de filmar tudo que acontece, de vigiar a vida toda, como é possível através das câmeras de segurança e do uso excessivo de mídias sociais como o *Instagram*, que permitem a partilha de vídeos e imagens íntimas e cotidianas.

Andy Warhol, ao se reconhecer enquanto parte de sua obra, já que a *pop-art* afrouxava os limites entre vida e arte, entre artista e obra, e entre ficção e realidade, anunciou que ao morrer gostaria que, ao invés de seu nome em sua lápide, estivesse escrita apenas a palavra “figment”<sup>20</sup>. Assim, tal afrouxamento dava status artístico ao que era cotidiano e vice versa, possibilitando ao artista colocar também a si como obra, como um de seus objetos. Num gesto artístico final, com sua lápide, condenaria a si mesmo ao esquecimento, para tornar a própria vida dele ordinária, enquanto era considerado único como artista. Tal afirmação servia para enfatizar que o afrouxamento entre vida e arte não dizia respeito somente aos objetos, mas aos próprios seres vivos e que a vida real de um artista era também uma invenção. Desse modo o artista perverteu a lógica e o funcionamento das noções de performance e vida, realidade e ficção.

Seu túmulo em Bethel Park, na Pensilvânia, no entanto, carrega seu nome gravado em uma lápide, ao contrário do que desejava, atraindo pessoas do mundo inteiro para homenageá-lo. Seu desejo de tornar-se apenas coisa, um corpo como

---

<sup>20</sup> A palavra “figment” diz respeito a algo que parece real mas não é, sendo fruto da imaginação e pode ser traduzida como “ficção”, “invenção”. Andy Warhol utilizou a ideia de fazer de si mesmo uma invenção, com o propósito de desaparecer: Eu nunca entendi porque quando você morre você não simplesmente desaparece, e tudo pode continuar do jeito que era, só que você não estaria lá. Eu sempre achei que gostaria que minha própria lápide ficasse em branco. Nenhum epitáfio e nenhum nome. Bem, na verdade, eu gostaria de dizer “invenção.” (WARHOL, 2011, p. 129, tradução minha).

tantos outros, falhou. Além das homenagens de quem o visita, o *Andy Warhol Museum* instalou uma câmera que filma e transmite online sua lápide 24 horas por dia, podendo ser acessada de qualquer lugar do mundo via internet<sup>21</sup>. Sendo “televisado”, o artista manteve seu status de celebridade mesmo depois de morto.

Figura 14 – Captura de tela em 18/11/2017 da câmera 24 horas que filma o túmulo de Andy Warhol.



Fonte: <<https://www.warhol.org/andy-warhols-life/figment/>>.

Na imagem do túmulo de Warhol, transmitida pela câmera de segurança, nota-se a presença dos objetos que são colocados sobre seu túmulo, entre latas de sopa que inspiraram as serigrafias do artista e um óculos *Rayban* do modelo que ele usava, entre outros objetos como flores e cruzes religiosas, formando sobre a lápide uma natureza-morta. Os díspares e ordinários objetos são dispostos em conjunto de modo a nos lembrar do artista.

A imagem do túmulo ganha opacidade ao ser transmitida por uma câmera de segurança, tornando-se também simulacro, pois pode ser reproduzida infinitamente de qualquer lugar do mundo. Através da reprodução de um gesto que seria próprio do artista, a imagem do túmulo ganha um status de arte pop, ajudando-nos a compreender novas formas de pensar a natureza-morta no contemporâneo.

Sara Ramo, fazendo-se valer de seu modo de operar, constrói superfícies opacas, vídeos, paredes que se colocam entre o espectador e a obra. Esse entrelugar no qual a obra se instala é também o lugar do interlocutor de quem visita sua obra,

<sup>21</sup> Câmera ao vivo com a imagem do túmulo disponível em: <<https://www.warhol.org/andy-warhols-life/figment/>>.

em posição de poder ver os dois lados para investigá-la, confrontá-la.

Para trás das superfícies lisas, opacas, ficam as marcas do passado, de tudo que acabou. Criando uma fissura, uma rasura entre o que está aqui e o que fica além, Sara Ramo nos impulsiona a pensar a pulsão de morte inerente aos fazeres contemporâneos, quando a morte é ignorada e progressivamente apagada. Para que seja possível realizar o luto e elaborar a morte, colocam-se imagens e coisas que sobrevivem do fim e que se apresentam para quem quiser ver.

## 2. PROCESSAR A OBSCURIDADE

Durante a noite, precisando se acostumar com a escuridão, os olhos levam alguns minutos até conseguirem perceber as formas dentro dos cômodos. Um casaco pendurado pode parecer um homem à espreita, a sombra que se projeta na parede pode criar a ilusão de que há um animal próximo à janela.

Sara Ramo, em suas instalações, convida os visitantes a olhar na escuridão. Suas obras proporcionam a imersão na noite, na qual é possível enxergar seres e coisas como as que aparecem em sonhos e pesadelos. Feitos de objetos comuns, os vultos que surgem na ausência de luz possuem estranha familiaridade para quem os olha. Trazendo revelações íntimas aos observadores, tais formas só podem ser percebidas com a insistência dos olhos de ver na escuridão.

Ao buscar o que está escondido, pequenas cintilações se constroem para os olhos, mas desaparecem quando se retorna à claridade.

### 2.1 PENUMBRA: VER NA ESCURIDÃO. CINTILAÇÕES

Em *Penumbra* (2012), Sara Ramo foi convidada a fazer uma intervenção na Fundação Casa Museu Eva Klabin<sup>22</sup>, no Rio de Janeiro, como parte do Projeto Respiração<sup>23</sup> iniciado na Fundação em 2004. Eva Klabin<sup>24</sup> (1903-1991) era uma colecionadora e também conhecida por ser uma agitadora cultural. Ela trocava o dia pela noite, horário no qual fazia festas e eventos, indo dormir com o nascer do sol. Mesmo quando necessitava de assistência médica ou outros serviços, estes tinham que ser realizados no período noturno. Sua casa hoje se tornou um museu que abriga seu vasto acervo, bem como suas roupas e outros objetos pessoais que ficam em exposição.

---

<sup>22</sup> A Fundação abriga a coleção reunida por Eva Klabin (1903-1991), com mais de duas mil peças. A Casa Museu Eva Klabin foi comprada pela colecionadora em 1952, sendo uma das primeiras residências da então recém-urbanizada Lagoa Rodrigo de Freitas. A casa que abriga a Casa Museu data de 1931.

<sup>23</sup> O Projeto Respiração foi criado em 2004, com curadoria de Marcio Doctors, com o propósito de criar intervenções de arte contemporânea no acervo de arte clássica da Casa Museu Eva Klabin.

<sup>24</sup> Eva Klabin, nascida em São Paulo em 1903, era filha dos imigrantes lituanos Fanny e Hessel Klabin. Mulher transgressora, trocava o dia pela noite, cultivava rodas de amigos entre boêmios e artistas, oferecendo jantares após a meia-noite. Em suas frequentes viagens passou a se dedicar à procura de obras de arte que viriam a ampliar sua coleção, traçando um longo percurso pela história da arte, formando um panorama da arte do Egito Antigo ao século 19. Eva Klabin faleceu em 8 de novembro de 1991. Fonte: <<http://evaklabin.org.br/a-colecionadora/>>.

Motivada pela história da colecionadora Eva Klabin e pela casa repleta de objetos e obras de arte, Sara Ramo ocupou o quarto, o closet e o banheiro da casa-museu pensando nos motivos possíveis que faziam a colecionadora viver durante a noite, ao invés do dia, relacionando com o terror noturno<sup>25</sup>, problema pessoal com o qual a artista sofreu na infância:

Como é uma casa cheia de objetos, cheia de coisas velhas, cheia de vestidos e de roupas, eu pensei “ela devia olhar pras coisas a noite e isso devia ser um tanto assustador”. Eu tinha terror noturno quando criança e era horrível, eu olhava para os lugares e eu sabia que eram apenas roupas mas era muito difícil acreditar que eram roupas, eu sempre achava que era um monstro. (RAMO, 2017)

Sara Ramo busca, através de uma memória pessoal de sua infância, em que o sono era atravessado por momentos de terror, formas de compreender a memória da casa-museu, e também de Eva Klabin, de modo a elaborar uma intervenção que ajude a pensar sobre o que resta quando somos limitados visualmente na penumbra.

Construindo um ambiente que refletisse a vida da colecionadora Eva Klabin, que trocava o dia pela noite, a artista simula a inversão do dia pela noite. Durante o período em que seu trabalho esteve na Fundação os cômodos estiveram constantemente na escuridão, como um quarto no momento em que os olhos se fecham para dormir.

Com o objetivo de utilizar somente roupas e outros objetos que fossem da própria casa de Eva Klabin, a artista os modifica de lugar e, no escuro, tais objetos ganham uma atmosfera íntima e fantasmagórica. Sendo iluminados com um mínimo de luz, a artista os reposiciona, pendurando-os no lustre, colocando roupas sobre a cama, etc. Em *Penumbra* só é possível enxergar o quarto depois que os olhos se acostumam com a escuridão. É necessário entrar nos cômodos e permanecer neles por alguns minutos, sem enxergar nada, até que formas comecem a aparecer na escuridão.

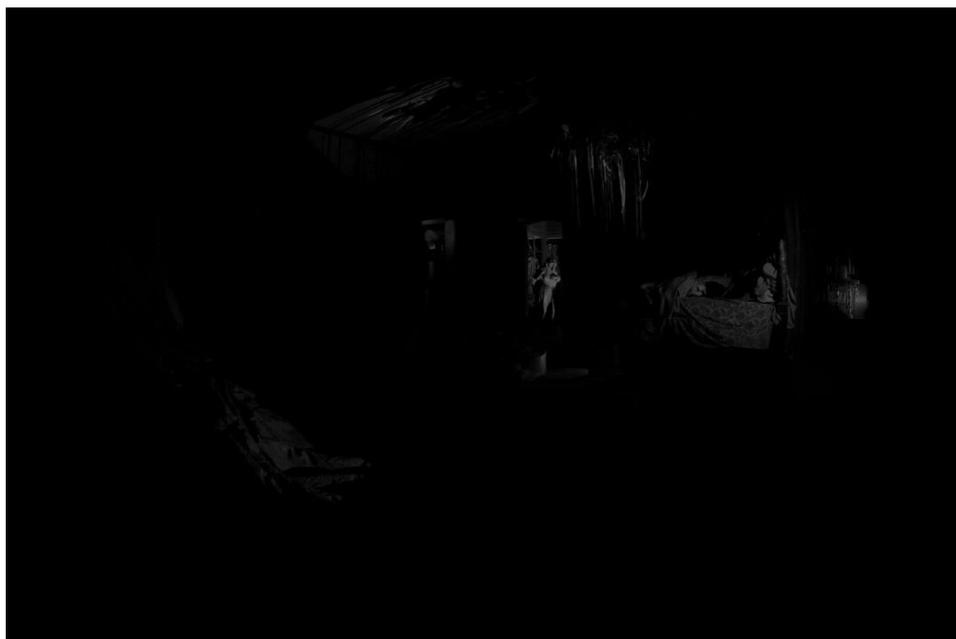
---

<sup>25</sup> Terror noturno é um distúrbio do sono caracterizado por episódios de pânico em que uma pessoa, durante a noite de sono, pode se levantar e caminhar demonstrando pavor ou mesmo gritar e chorar sem se lembrar do que aconteceu ao acordar no outro dia.

Figura 15 - Quarto da Casa Museu Eva Klabin.



Fonte: Imagem retirada da página da Fundação Casa Museu Eva Klabin, disponível em: <http://evaklabin.org.br/historico/>.

Figura 16 – Quarto da Casa Museu Eva Klabin durante a instalação da obra *Penumbra* (2012), de Sara Ramo.

Fonte: Imagem retirada da página da Fundação Casa Museu Eva Klabin, disponível em: <http://evaklabin.org.br/acervo/sara-ramo-penumbra-2/>.

Neste trabalho a artista imagina a vida que acontece durante a noite, a existência possível de outras formas e narrativas quando não se vê sob a luz do sol ou enquanto se dorme. Tais formas se associam a pensamentos da esfera íntima, em que cada indivíduo associa o que vê nas sombras com algo familiar, construindo um olhar individual.

Observando as formas na escuridão não é possível atrelar-se somente ao que são, como roupas amassadas, por exemplo, pois não há certeza do que aqueles objetos realmente são. Levando a imaginar novas formas, que podem causar estranhamento, criando imagens que pertencem a cada um dos indivíduos, monstros e fantasmas pessoais que acessam a intimidade e a memória da infância.

Associando a obscuridade à própria infância, Sara compreende que esta fase da vida é um período traumático, que ecoa em nossa vida adulta:

Assim, eu até me surpreendo das pessoas associarem a infância a um momento feliz, entende? Eu acho curioso porque pra mim não foi. Foi em muitos momentos, feliz, mas acho que a infância é cheia de dúvidas e medos, ela é uma coisa muito complexa e muito profunda que a gente passa a vida inteira tentando lidar, como se fosse um poço sem fundo. Resgatar essa memória tem a ver com ir para esses porões, trazer isso em nós. (RAMO, 2018)

Ao acessar os porões em que se depositam os medos, é possível encontrar novas formas de enfrentá-lo. A artista coloca os visitantes da instalação frente à essas sensações que lembram momentos de fragilidade. A infância é o momento em que muito ainda é desconhecido, o que leva a sentimentos de horror.

Ao investigar o que se pode ver na escuridão, Sara Ramo busca revelar as outras formas de ver o que aparentemente se apresenta definido. Podem revelar também um outro lado daquilo que acredita-se compreender bem. Tudo muda ao ser retirado da luz, sobrando o silêncio e a escuridão. Os monstros surgem enquanto se tenta adormecer, como quando se é criança.

A infância da artista é elemento importante para pensar seu gesto, bem como a presença de uma sobrevivência das imagens que carrega do passado em suas obras atuais. Sara Ramo conta que sua avó paterna vivia em Fuendetodos, município da província de Saragoça, na Espanha, mesma cidade em que o artista Francisco de Goya<sup>26</sup> (1746-1828) nasceu, o que a permitiu contato com a obra do artista desde

---

<sup>26</sup> Francisco de Goya y Lucientes foi um pintor espanhol nascido em 1746, em Fuendetodos, Saragoça. Foi tratado como contemporâneo por artistas modernos dos séculos XIX e XX, mantendo sua influência

criança:

E sabe que eu tenho contato com Goya desde muito pequena, porque ele nasceu em Fuendetodos, que é uma vila muito pequena de onde era a minha avó, então desde muito pequena a gente sempre visitava a casa do Goya, tinha uma coisa de que uma das casas era da minha bisavó, ela tinha uma pousada, sempre teve essas questões. Então eu sempre fantasiei muito sobre a obra dele, e lá na casa tinham as pinturas murais que foram apagadas, é uma casa muito pequenininha, muito simples, é a casa onde ele nasceu. Lá ficam *Os Caprichos* do Goya, então eu vejo isso desde muito pequena. Isso de estar brincando e entrar na casa do Goya, ver e sair. Tinha uma conexão assim e naquelas imagens têm uma coisa de medo, de terror e algo de você não entender muito bem. Eu não entendo até hoje o que ele realmente está querendo passar. (RAMO, 2018)

Em meio às brincadeiras de criança a artista pôde ter contato com a obra do artista espanhol, conhecido como precursor do surrealismo, em especial *Os Caprichos*<sup>27</sup>, uma série de 80 gravuras em água-forte que contêm legendas, realizadas entre 1797 e 1799, que atualmente ficam expostas na Casa Natal de Goya, que também é hoje o Museo Nacional del Grabado<sup>28</sup>.

A gravura 43, concebida inicialmente como a folha de rosto de *Os Caprichos*, possui um personagem em destaque adormecido sobre uma escrivaninha, cercado de seres noturnos como corujas, morcegos e outros seres que não se definem bem, a não ser pelos olhos arregalados. A gravura possui uma escritura: “el sueño de la razón produce monstruos” (“o sonho da razão produz monstros”), possuindo também um comentário adicional do artista: “la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas” (“a fantasia desligada da razão produz monstros impossíveis; unida com ela, é a mãe das artes e origem de suas maravilhas”)<sup>29</sup>.

---

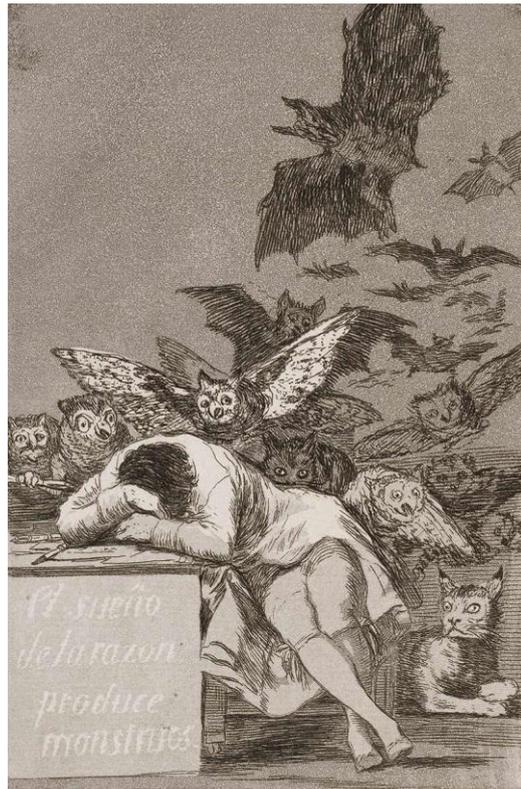
no século XXI. Seu trabalho é reconhecido como precursor de movimentos como expressionismo e surrealismo, pela inclusão do mundo dos sonhos, como pela deformação expressiva em séries como *Os Caprichos* (1799). (PANCORDO, p. 2016)

<sup>27</sup> As figuras deformadas e monstruosas que compõem a série *Os Caprichos*, de Francisco de Goya, começaram a ser desenvolvidas em desenhos preparatórios, nos cadernos de viagem conhecidos como *Álbum B*, ou *Álbum de Sanlúcar*, com o título *Sueños*. A partir da página 55 os desenhos acompanham legendas, formato que constitui a série *Os Caprichos*.

<sup>28</sup> O Museo del Grabado expõe permanentemente a obra gráfica de Francisco de Goya, com uma seleção de trabalhos das séries *Los Caprichos*, *Los Desastres de Guerra*, *La Tauromaquia* e *Los Disparates*.

<sup>29</sup> OSTROWER, FAYGA. Goya: luz e trevas. In: *Os Caprichos*, 1995.

Figura 17 - Capricho No. 43 - “O sono da razão produz monstros”, 1799.



Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>>.

Desenhando a noite e os monstros que não podem ser vistos à luz, a série era “destinada principalmente a criticar a ignorância do povo, os vícios dos monges e a estupidez dos grandes.” (MATILLA, 2008, tradução minha). Seus monstros em suas deformidades eram, no entanto, verossimilhantes, pois o pesadelo imaginado pelo artista espanhol criou, para Charles Baudelaire (1821-1867), um “absurdo possível” em que os “rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas na humanidade”<sup>30</sup> (BAUDELAIRE, p.10).

Possuindo diferentes interpretações, nesta dissertação interessa pensar que o artista desenhou a noite, os monstros que surgem na obscuridade: “Goya não converte a razão em verdade, não julga monstros, só os expõe; apresenta assim o mundo da noite, que caracteriza a totalidade dos *Caprichos*: uma inversão do dia.” (MATILLA, p. 200, tradução minha).

Para José Manuel Matilla<sup>31</sup> (1962), a operação de inverter a noite pelo dia é

<sup>30</sup> BAUDELAIRE, CHARLES. Goya. In: Os Caprichos, 1995.

<sup>31</sup> José Manuel Matilla é curador chefe de Conservação de Desenhos e Gravuras do Museu Nacional do Prado e realizou o programa de aquisição, estudo, publicação e exibição da série gráfica de Francisco de Goya, cujos frutos são as exposições dedicadas a *Disparates* (1999), *Caprichos* (1999-

livre de julgamentos, apenas dá luz à vida que acontece na escuridão, mostrando seus monstros.

Sara Ramo em *Penumbra*, tal como Goya nos *Caprichos*, inverte o dia pela noite, mergulha na escuridão. Reconhecendo a influência marcante da obra do artista em sua obra, ela sugere que leiamos as gravuras do pintor espanhol para além das interpretações que estão dadas:

(...) aquela imagem que fala “o sonho da razão produz monstros” e assim, obviamente eu quero acreditar que ele está falando uma coisa, mas quando você vai procurar na internet as pessoas falam de outra coisa diferente, sabe? Então assim, eu acho que eu sempre vi e sempre teve muitas interpretações sobre alguma coisa, mas a gente tem que aceitar que as coisas não são claras, que as coisas não são óbvias, nem claras, nem completamente visíveis. (RAMO, 2018)

A artista sugere que olhemos para a obscuridade que o pintor nos apresenta, sem permitir-se enganar pela clareza das interpretações pré-concebidas, pelos significados únicos. Este exercício supõe olhar a imagem para além da sua leitura tradicional e documental da obra, valendo-se de um olhar contemporâneo sobre o trabalho de Goya como sendo “aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

A memória da imersão na escuridão de *Os Caprichos* sobrevive na escuridão das instalações de Sara Ramo, como *Penumbra*. Desse modo, a artista constrói uma investigação sobre a obscuridade, marca do contemporâneo. Sem produzir sentidos únicos, a artista mergulha na noite. Giorgio Agamben (2009) em seu ensaio *O que é o contemporâneo?* propõe que contemporâneo é aquele que sabe ver essa obscuridade, “que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”, mas continua com um questionamento: “Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’?” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Para o filósofo, olhar na obscuridade é perceber que o presente tem as “vértebras quebradas” e só pode ser observado de forma anacrônica, desomogeneizada.

Colocados sob o desafio de caminhar sem enxergar até que seja possível perceber um mínimo de luz, a artista permite aos visitantes um literal mergulho na obscuridade do presente, na qual é necessário vivenciar a falta de visão e a espera

---

2000), *Desastres da Guerra* (2001) e *Tourada* (2002-2003). Fonte: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/matilla-rodriguez-jose-manuel/3219ff25-9639-4ce0-ba90-efd57a22ad84>>.

necessária para que as imagens comecem a aparecer, indo na contramão de uma época marcada pela rapidez e pela clareza.

Georges Didi-Huberman (2009), em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, nomeia os resistentes contra a propaganda neofascista de *vaga-lumes*, inspirado nos textos de Pier Paolo Pasolini (1922-1975)<sup>32</sup>. O historiador francês caracteriza tais seres como errantes que, na escuridão, vagam produzindo pequenas cintilações, sobrevivendo à luz eneguedora dos holofotes:

Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 30)

A propaganda, a televisão e as mídias sociais são uma distração alienante, que apagam e deixam à margem a arte e as formas de contracultura. Este brilho emitido pelos vaga-lumes só pode acontecer na escuridão, como um lampejo de alegria e de amor que se conserva apesar das trevas. A arte e a poesia seriam também como esses feixes luminosos que só se consegue perceber no breu.

Em *Penumbra* Sara Ramo investiga as trevas contemporâneas em busca das cintilações dos vaga-lumes. Propõe que se aprenda a olhar na escuridão, buscando as cintilações que são ofuscadas pela tentação sedutora e reconfortante da claridade. Para isso, é preciso enfrentar o medo do escuro, o desafio de mergulhar na noite e nos familiares fantasmas que aparecem.

## **2.2 DESVELO Y TRAZA E OS AJUDANTES: ESTRANHAMENTOS NOS ARREDORES. ERRÂNCIAS**

*Desvelo y Traza (Insônia e Traço, 2014)* é uma instalação *site-specific* que aconteceu em Madri, na Espanha, no Centro de Creación Matadero Madrid, de 24 de maio a 31 de agosto de 2014. Nesse período a obra habitou a câmara frigorífica do antigo matadouro.

Inaugurado em 1924, o conjunto de 48 edifícios abrigou um mercado de gado e matadouro industrial, durante grande parte do século XX, possuindo naves

---

<sup>32</sup> Pier Paolo Pasolini foi um cineasta, escritor e poeta italiano.

arquitetônicas de 800 metros quadrados de área cada uma. Desde 2006 suas naves abrigam um centro de criação multidisciplinar com áreas para teatro, design, cinema e artes visuais. Sua antiga câmara frigorífica, uma sala queimada, abriga um projeto de intervenções artísticas em que artistas são convidados a ocupar o espaço sob o nome de Abierto y Obras.

Ocupando a antiga câmara frigorífica, a artista realizou *Desvelo y Traza*, intervenção que dá continuidade à sua investigação sobre ver na escuridão, iniciada em *Penumbra* (2012). A palavra “desvelo” pode significar insônia ou estado de vigília, em que gostaríamos de dormir mas não conseguimos, ficando de olhos abertos na escuridão do quarto. É também descrito como o momento fronteiro entre a vigília e o sono, estado de consciência alterado que nos permite ficar entre a realidade e a ficção, bem como os estados de alerta em que ficamos quando acordamos no meio da noite, ainda incertos do que sonhamos ou o que é real. O verbo *desvelar* também pode significar *revelar*, remetendo a uma outra forma de compreender a instalação. Em busca de investigar formas de ver em tempos de escuridão, a artista busca revelações fora do lugar comum, dos espaços de clareza.

Em *Desvelo y Traza* as imagens se formam na mínima luz. É preciso ultrapassar uma cortina vermelha, que impede a entrada de luz na câmara frigorífica, onde um porteiro com uma lanterna encaminha e acompanha os visitantes para dentro da instalação e indica um local para que possam sentar. Os visitantes são deixados na escuridão total, sem conseguir ver absolutamente nada, sendo necessário esperar cerca de 20 minutos para conseguir que as formas se revelem. Com o passar dos minutos o olho se acostuma com a pouca luminosidade, então é possível começar a ver algumas imagens, e com mais alguns minutos outras se formam.

Figura 18 - Câmara frigorífica do centro Matadero Madrid.



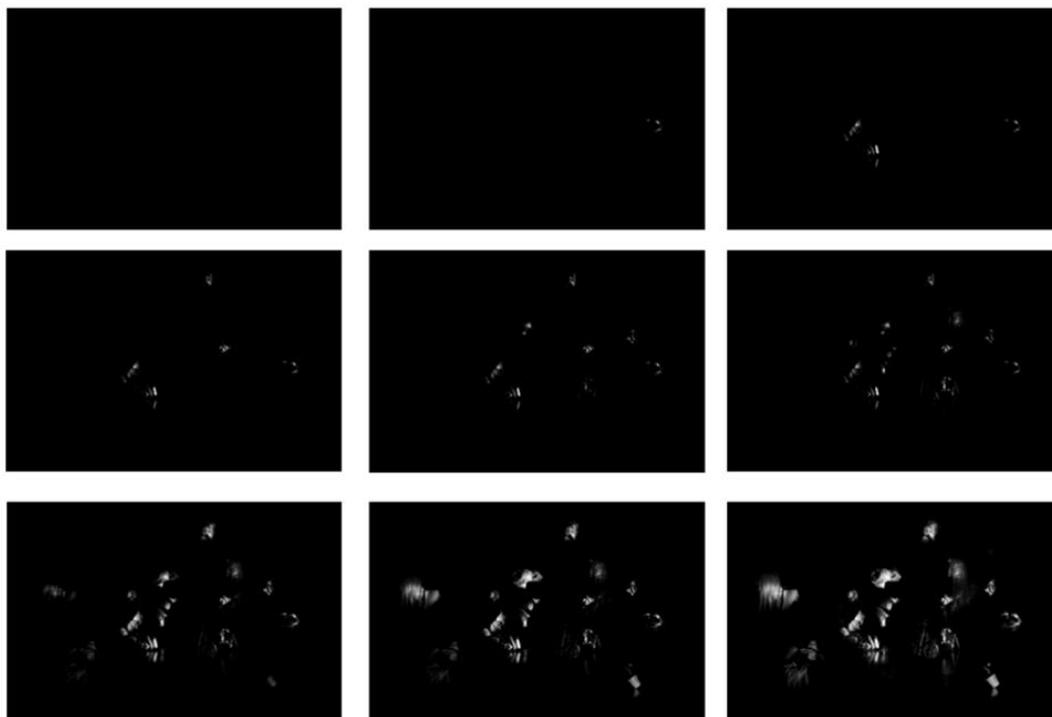
Fonte: <<http://www.mataderomadrid.org/ficha/740/11-artistas-en-una-camara-frigorifica.html>>.

Figura 19 - Simulação feita por câmara da visão do visitante na instalação *Desvelo y Traza*.



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Figura 20 - Simulação progressiva da visão na instalação no decorrer do tempo.



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Penduradas na instalação, as esculturas de materiais ordinários aparecem podendo tomar a forma das carcaças dos animais que eram armazenados na antiga câmara frigorífica. No trabalho de Sara emergem da escuridão os fantasmas e monstros que habitam aquela construção. Como em *Penumbra*, os informes construídos pela artista nesta instalação podem tomar formas conhecidas para cada um, cada visitante da exposição pode encontrar seu monstro:

(...) à medida que o olho ia acostumando, as pessoas começavam a ver manchas de luz e as manchas de luz começavam aos poucos a formar imagens que, no final das contas, não era uma imagem concreta, mas pelo fato de serem feitas com coisas que eram muito concretas formavam uma espécie de abstração figurativa. As pessoas não davam muito conta de entender que aquilo era somente aquilo e ficavam narrando sobre o que poderia ser, como se fosse um tipo de projeção, de desejo, de sonho, de medo... (RAMO, 2017)

Ao olhar as formas que surgem na escuridão naturalmente se busca um sentido, uma aparência com algo que é familiar. Essas projeções de medos e desejos se dão pelo estranhamento e desconforto de estar na escuridão, mas acabam por trazer à luz a experiência de cada visitante, questões íntimas.

No ensaio *O Estranho* (1919/1996), Sigmund Freud postula que o estranhamento, que causa espanto e horror, diz respeito a algo que possui um traço ou característica bastante familiar. Retornando à origem da palavra alemã *Unheimlich*, o autor evidencia a ambivalência de sentido que existe no termo:

Em geral, somos lembrados de que a palavra 'heimlich' não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. 'Unheimlich' é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de 'heimlich', e não do segundo. (FREUD, 1919, p. 142)

Partindo da duplicidade de significados do termo alemão 'heimlich'<sup>33</sup>, o autor desenvolve o conceito de *estranho* em seu ensaio, em que a palavra pode significar tanto o que é familiar como também o que está oculto, assim como seu antônimo 'unheimlich', que intitula o ensaio. Sendo comumente utilizado para denominar o que é estranho, a palavra alemã 'unheimlich' deveria carregar a duplicidade de seu antônimo abarcando também dois sentidos: o que é desconhecido e não familiar, mas também o que é próximo, que se revela e não está oculto.

Desse modo o sentimento de estranhamento não estaria associado somente ao desconhecido mas, principalmente, ao fato de esse tal sentimento estar relacionado a uma angustiante familiaridade.

A obscuridade evidencia o espaço que existe entre o que as coisas são realmente e o que podemos captar delas. Para ajudar a vê-las, a artista envia ajudantes, estranhas criaturas que cintilam na noite.

O vídeo *Os Ajudantes* (vídeo HD, colorido, áudio 5.1, 2015), exibido nas exposições homônimas individuais da artista na Galeria Fortes Vilaça em São Paulo, em 2015, e na galeria Travesía Cuatro em Madri, em 2016, foi resultado de uma bolsa que a artista recebeu para sua produção da Fundación Botín, de Santander, na Espanha. Com duração de 19'26", foi todo filmado na Mata Atlântica e apresenta personagens mascarados que vagueiam na escuridão da noite, sendo visíveis apenas quando se aproximam dos pontos iluminados pelas fogueiras.

---

<sup>33</sup> O autor cita usos do termo "heimlich" fora do sentido mais comum: "num sentido diferente, como afastado do conhecimento, inconsciente... Heimlich tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento... 'Você não vê? Eles não confiam em nós; eles temem a face heimlich do Duque de Friedland.' (Schiller, Wallensteins Lager, Cena 2)" (FREUD, p. 143).

Neste trabalho a paisagem da Mata, registrada por uma câmera fixa, mostra um ambiente noturno, cuja visão do local só é possível pela presença de três fogueiras que se distribuem na paisagem. Vultos começam a surgir iluminados por canhões direcionais de luz que se acendem, enfocando os personagens. Alguns deles, possuindo instrumentos musicais, tocam notas isoladas que se misturam com o som da mata. Em alguns momentos do vídeo os personagens param e se voltam para nós, como num filme de fantasma em que somos assombrados por uma figura que nos fita de frente, imóvel. Em outros momentos os personagens apenas caminham, sem notar que são observados, vagando pela mata, possíveis de serem vistos pelo canhão de luz direcional que os apresenta aos espectadores. A passagem dos personagens acontece algumas vezes em primeiro plano, outras no plano de fundo, algumas vezes bastante iluminados, em outras não há foco de luz e eles mal podem ser vistos no escuro.

No oitavo minuto surge um personagem ao fundo cuja vestimenta se parece com as fantasias de Bumba meu Boi<sup>34</sup>, seguido de um personagem mascarado tocando um agogô, instrumento típico da capoeira<sup>35</sup>. Aos 12 minutos a chama da fogueira fica forte e os personagens passam em bandos tocando insistentemente as notas repetidas nos instrumentos, mas de costas para a câmera, parecendo não se importar em serem observados, seguindo em seu ritual noturno. Atingindo o pico sonoro aos 15 minutos, com batidas e notas que aumentam de intensidade, o som se interrompe de repente e as luzes diminuem novamente, deixando somente o som da mata e da fogueira. As chamas vão se apagando conforme a luz do dia surge, tornando cada vez mais clara e visível a paisagem, ao mesmo tempo que os sons da mata e dos animais também aumentam até se tornarem desconfortáveis e repetitivos, quando são interrompidos pela tela preta que encerra o vídeo. O som não é diegético, o que significa que o que ouvimos não necessariamente faz parte da imagem e do tempo que assistimos.

---

<sup>34</sup> No Maranhão o bumba-meu-boi é uma atração dos festejos juninos ligada a homenagens aos santos Antônio, João, Pedro e Marçal. Os participantes brincam cantando, dançando e representando tramas em torno de um boi feito de armação de madeira e coberto de tecidos bordados que é vestido por alguém que, representando o personagem, dança. Fonte: Centro Nacional de Cultura Popular. Disponível em: <[http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Materia=76](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=76)>.

<sup>35</sup> A Roda de Capoeira é uma manifestação cultural na qual se expressam simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira e os símbolos e rituais de herança africana recriados no Brasil. Fonte: IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66>>.

Inspirada pelo vídeo *A banda dos Sete* (tratado no primeiro capítulo), em que uma banda de personagens mascarados circundava um muro cinza ao som de uma marchinha, em *Os Ajudantes* a artista “queria trabalhar com a ideia da noite, do ritual, e, acima de tudo, com o conceito do estranho, do estrangeiro, do que não entendemos muito bem” (RAMO em entrevista para CAMARZANA, 2016, tradução minha).

Esses seres que vagueiam pela mata, errantes, podem remeter à cultura indígena e africana, que permanecem à margem da sociedade, revelando uma camada política presente em todos os trabalhos da artista. Suas referências, ao usar instrumentos musicais da capoeira, bem como trajes típicos das festas de Boi Bumbá, mostram traços da cultura que são apagados e permanecem escondidos na escuridão da sociedade, a exemplo dos povos indígenas que a cada ano perdem território para os fazendeiros, e a cultura do Boi Bumbá, que praticamente só recebe reconhecimento no Norte e no Nordeste do país. Marcadas pela forte influência da cultura africana e indígena, essas manifestações resistem em festas populares e grupos tradicionais.

A artista cria seres mascarados que vagam pela floresta carregando esses traços culturais marginais criando um ritual híbrido, ao som de flautas nativas e berimbaus, ao redor das clareiras que se formam na floresta.

Fantasmagóricos, esses seres são estrangeiros, não sabemos o que querem ali, são seres que seguem seu ritual noturno e desaparecem com o amanhecer. Entrevistada em 2016 por Saioa Camarzana, Sara Ramo fala sobre os seres mascarados:

Esses seres são estrangeiros, olhamos para eles e sabemos que estão fazendo alguma coisa, mas não conseguimos entender muito bem o quê. Também entra em jogo a natureza e as diferentes formas de vida, o mundo mágico e fantasioso da escuridão. Eu acho que no meu trabalho, mesmo quando a fantasia aparece, há uma instância política, há algo que eu quero falar que tem a ver com a maneira como nos relacionamos com o mundo. Como eu faço desta maneira complexa e poética, nem sempre é fácil interpretá-lo. (RAMO em entrevista para CAMARZANA, 2016, tradução minha)

Sara Ramo acredita que por viverem em uma época muito narcisista os indivíduos têm dificuldade de ver aquilo que está além, observando pouco. A sociedade, sob uma perspectiva individualista, acaba por excluir o que é diferente, cega pelo excesso de luz. Para aprender a “*mirar en la oscuridad*” (RAMO, 2016), a artista coloca os espectadores a observar estes seres ajudantes que, emergindo

luminosos na escuridão, ajudam-nos a lembrar e olhar o que nos é desconhecido e diferente.

No ensaio homônimo *Os Ajudantes* (1942), o filósofo Giorgio Agamben inicia sua argumentação citando os personagens dos romances de Kafka, denominados *ajudantes* que se caracterizam por criaturas desconhecidas, que podem parecer bobas, cheias de infantilidades, mas “são observadores atentos, “ágeis”, “soltos”; têm olhos cintilantes” e, mesmo sem conhecer seu propósito, esses seres estrangeiros “assemelham-se a anjos, a mensageiros (...) cujo olhar e cujo modo de caminhar “parecem uma mensagem” (p. 31). Para o filósofo, muitos personagens infantis como Pinóquio são semelhantes aos *ajudantes* de Kafka, pois são incompletos como as crianças a quem se dirigem tais histórias. Podem personificar criaturas inumanas e falantes, que trazem iluminações e ajudam os personagens que acompanham em suas jornadas. Podendo adquirir muitas formas, seja na figura de corcundas, anões, grilos falantes ou mesmo objetos inúteis, tratam-se de criaturas e coisas das quais não conseguimos nos desfazer, porque remetem à perda:

O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido. Esta se refere a tudo que, na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido. (...) Mas esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um *golem* silencioso, não é inerte nem ineficaz, mas, pelo contrário, age em nós com força não inferior a das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente. (...) O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível. Em tudo isso, o ajudante é de casa. (AGAMBEN, 2007, p. 35)

Desse modo, o ajudante representaria uma memória familiar, apesar de apresentar-se como figura estranha. Adquirindo essa forma de “criatura intermediária”, o *ajudante* mostra o que ficou esquecido, o que ficou faltando. Não pode ser esquecido, portanto, porque personifica a presença da falta. Sob a perspectiva de Agamben, os ajudantes parecem anjos, ou seres que em sua forma incompleta proporcionam uma presença aos personagens que acompanham. Os ajudantes de Sara Ramo se assemelham menos aos descritos por Agamben, pois são menos familiares, tampouco são coadjuvantes. De acordo com a artista:

Eu acho que a ideia de Agamben tem algo mais sentimental que não está no meu vídeo. Para ele, em última análise, somos os seres principais e estes são nossos anseios mais profundos, os que nos dão o impulso de fazer as coisas. Mas, embora eu tenha gostado da ideia poeticamente, acho que no meu vídeo é mais cruel porque não somos o personagem principal nem eles,

há uma distância e uma separação porque são criaturas com a ideia de estrangeiro, do que não entendemos bem. (RAMO em entrevista para CAMARZANA, 2016, tradução minha)

Os personagens que Sara Ramo criou parecem não se interessar por quem os observa. Se olham de volta, fazem lembrar do que fica à margem, criam um desconforto porque dizem algo que não se pode compreender completamente. Personificam uma falta dolorosa, refletem a angústia de quem os olha.

Os ajudantes da artista, diferentemente dos anjos ou mensageiros de Agamben, não impulsionam os observadores a fazerem as coisas, mas evidenciam a imobilidade de quem os observa.

Figura 21 - Frame do vídeo *Os Ajudantes*.



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Figura 22 - Frame do vídeo “Os Ajudantes”.



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Esses seres errantes não realizam seu ritual noturno para serem observados, apenas o fazem porque resistem na escuridão, sobrevivem. Seu papel não é tornar claro, por isso só podem ser vistos durante a noite.

Os ajudantes se assemelham aos vagalumes, descritos por Didi-Huberman, cuja pequena luminosidade só pode ser percebida na escuridão noturna, desaparecendo com a luz do dia. O historiador postula, a partir de uma releitura do *Inferno* de Dante Alighiere pelo diretor Pier Paolo Pasolini, uma inversão ao pensar a grande luz do paraíso (luce) e as pequenas luzes emitidas pelos erráticos seres que habitam o inferno (luciole):

É um tempo em que os “conselheiros pérfidos” estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos lucciole, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 17)

No contexto da guerra, a grande “luz” é fornecida pelos holofotes dos ditadores e dos regimes opressores. Cegando todos em meio a tanta clareza, os vagalumes sobrevivem na escuridão, como os ajudantes de Sara Ramo. Vagando fantasmagóricos, são estrangeiros, mas se conseguirmos observar sua presença na obscuridade eles nos ajudam a ver a sobrevivência de outras memórias e de outras

culturas. Estes seres resistem contra a claridade perversa dos holofotes. A persistência da luz dos vagalumes não cessa, mesmo que pequena.

Sara Ramo cria ambientes, seres, esculturas, objetos que só podem ser vistos na falta da luz. A sombra contorna formas que existem dentro de quem as observa. Esperar na escuridão revela formas íntimas que olham para dentro do observador, refletindo estranhamentos e familiaridades. A obscuridade transforma e amplia a aparência das coisas que, quando iluminadas, têm um único sentido e aspecto, criando diferenças e possibilidades.

As instalações de Sara Ramo abrem, literalmente, os olhos de quem as visita, dilatando as pupilas que captam as imagens do presente, permitindo que outras imagens, de outros tempos, projetem-se na retina. Investigando novas formas de ver, a artista cria formas de resistir aos esquecimentos e alienações que ficam sob os clarões da sociedade.

### 3. COMPOR AS ACUMULAÇÕES

As obras de Sara Ramo jogam entre o cheio e o vazio, alternando modos de revelar. Recolhendo objetos de lixos, caixas, porões, sótãos e dos fundos dos armários dos lugares por onde passa demonstra fascínio no que resta, no que fica esquecido e é deixado para trás. Em sua obra rearranjar é recordar e, desse modo, suas coletas se acumulam em objetos díspares que, reordenados, dispõem-se contestando o que está estabelecido.

#### 3.1 CALENDÁRIO: FASTOS E NEFASTOS. INFRINGIR O TEMPO

*Calendário* (Galeria D'Aloia e Gabriel, São Paulo / Galería Travesía Cuatro, Madri) é uma série de colagens iniciada em 2011. Cada série apresenta 12 colagens, uma para cada mês do ano. Utilizando um calendário anual de parede, a artista recorta as páginas e as rearranja com fita adesiva. As doze páginas são apresentadas em uma nova ordem, questionando a ideia linear de tempo.

O tempo constitui uma unidade de medida e, através de relógios e calendários, possui ordem e unidades que servem para garantir que os prazos sejam cumpridos, e que os aniversários não sejam esquecidos, por exemplo. Esta forma de viver o tempo é imposta socialmente, negligenciando a temporalidade individual, tornando-se uma forma de poder. Para a artista, o tempo exerce uma forma de domínio sobre os indivíduos, seja o tempo da natureza, com seus ciclos, estações, mas principalmente o tempo imposto pela sociedade, pela indústria :

(...) eu acho que a gente tem que desacelerar o tempo e saber usar o tempo, saber se mover com o tempo é uma forma também de viver, porque uma das coisas onde mais se você pensar na coisa da mais-valia do Marx, que depois o Lacan vai falar sobre, não é só o tempo e o dinheiro que estão tirando do trabalhador, é uma outra coisa, na verdade eles estão introduzindo um gozo porque o trabalhador começa a ter uma perspectiva de que em algum momento a vida melhorará, mas nunca vai melhorar. (RAMO, 2018)

Para Sara Ramo, portanto, buscar novas formas de viver o tempo e reagir à temporalidade que nos é imposta possui um caráter de resistência política. Ao exibir sua série de calendários picotados e remendados a artista demonstra que o tempo imposto não é o que ela segue, sugerindo outros. Esse tempo embaralhado é íntimo, incomensurável, é o tempo que acontece dentro dos indivíduos, que é intransferível,

só pode ser narrado:

É como se você for pensar o tempo, muitas vezes quando você lida com criança, eu não tenho filhos, tenho sobrinhos, mas enfim, e às vezes o mais difícil para um adulto é porque o tempo deles é diferente, é isso que deixa a gente um pouco nervosa. Então você tem meio que se introduzir num outro tempo pra poder se comunicar com aquilo, como o tempo dos mais velhos. Pra você se comunicar com uma pessoa mais velha você tem que estar mais tranquila porque ela vai falar mais devagar, vai demorar, então não sei, eu acho que o tempo aparece também como esse peso, e, ao mesmo tempo, eu trago ele como se eu realmente pudesse fazer alguma coisa num sentido até um pouco utópico, um pouco rebelde, como se eu quisesse dizer “olha, não me importa que o tempo seja... eu não acho”. (RAMO, 2018)

O tempo imposto pela sociedade exclui o indivíduo que não consegue viver nele, como as crianças e as pessoas idosas. Uma senhora, por exemplo, com o caminhar mais lento, mal tem tempo para atravessar a rua, pois a duração do semáforo verde pode ser muito rápido para o tempo dela. Ao questionar temporalidades em sua obra, Sara Ramo questiona também os modos de viver e se relacionar com outras pessoas, expondo um caráter nefasto ligado ao tempo.

Na Roma Antiga os calendários eram estruturados na vertical e possuíam abreviações que separavam os dias entre fastos (*dies fastis*) e nefastos (*dies nefastis*). De acordo com Ernest Badian<sup>36</sup> (1925-2011):

Fasti, (provavelmente do latim fas, "lei divina"), na Roma antiga, calendário sagrado do dies fasti, ou dias do mês em que foi permitido fazer negócios jurídicos; a palavra também denotava registros de vários tipos. (...) Eles não são apenas os meses e os dias do ano, juntamente com os diferentes festivais, mas também uma variedade de outras informações, como as datas de vitórias militares e dedicatórias do templo. (...) Fasti também denotou registros na forma de registros históricos; por exemplo, listas de cônsules eram acompanhadas de registros de triunfos. (BADIAN, 2008, verbete da Enciclopédia Britannica<sup>37</sup>, tradução minha)

Fastos seriam os dias bons do mês, nos quais era permitido fazer negócios jurídicos, bem como marcavam os dias de conquistas e glórias romanas, enquanto que os dias nefastos eram ruins, portanto os tribunais ficariam fechados. As palavras fasto e nefasto, no uso cotidiano contemporâneo, referem-se ao que é bom e próspero

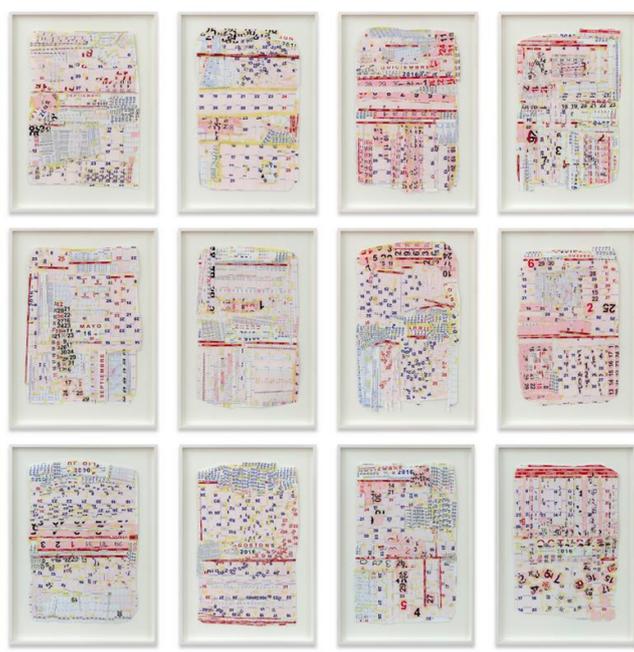
<sup>36</sup> Ernest Badian foi um professor e historiador austríaco, cujos campos principais de estudo foram Grécia e Roma Antiga. Lecionou nas universidades de Sheffield, Durham e Leeds, na Grã-Bretanha, e na Universidade Estadual de Nova York, Buffalo. Foi nomeado para o Departamento de História de Harvard em 1971 e para o Departamento de Clássicos em 1973. Colaborou com verbetes para a enciclopédia Britannica e o dicionário Oxford e publicou seis livros, entre centenas de outros trabalhos. Fonte: Universidade de Harvard. Disponível em: <<https://news.harvard.edu/gazette/story/2011/02/ernst-badian-professor-of-history-emeritus-85/>>.

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/fasti-Roman-calendar>>.

e ao que possui mau agouro e lúgubre, respectivamente.

Nos dias que compõem os trabalho de Sara Ramo, não se pode distinguir fastos de nefastos. O tempo em sua obra possui lógica nefasta, uma vez que acumula temporalidades angustiantes, mas remete à possibilidade de viver um outro tempo, colidindo com a lógica comum e social que seriam os dias fastos. O aspecto nefasto, absurdo, é também uma resistência. O tempo para Sara Ramo sufoca, e seus calendários expõem esse acúmulo de memórias que são reorganizadas, propondo “um tempo da memória, tempo abstrato, tempo absurdo, o tempo do sonho”. Evidenciando o tempo do sonho a artista também evidencia o esquecimento pelo qual a memória é perpassada. Somente com as marcas do esquecimento é possível reinscrever o passado no tempo presente, interrogando as ilusões da memória quando “os tempos colidem e colocam em xeque o lugar das coisas.” (RAMO,2017).

Figura 23 – Série *Calendário* (2016), 12 colagens, 57x38 cm.



Fonte: <<http://travesiacuatro.com/artista/sara-ramo/>>.

Figura 24 - *Calendário* (2016), colagem, 57x38 cm.



Fonte: <<http://travesiacuatro.com/artista/sara-ramo/>>.

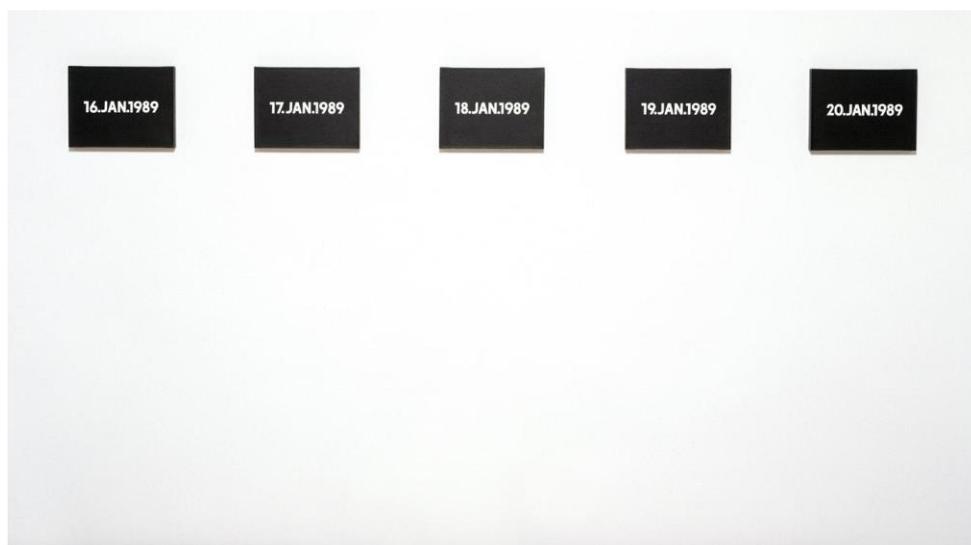
A propósito do trabalho abordado de Sara Ramo, é possível estabelecer uma relação com On Kawara<sup>38</sup> (1933- 2014). O artista japonês iniciou, em 1966, uma série de pinturas conhecidas como a série *Today*, que durou até 2013, um pouco antes de seu falecimento. Esta série consistia em pinturas de datas que registravam o dia no qual foram feitas, tendo que ser realizadas integralmente no período de 24 horas daquele dia, caso contrário a pintura tinha que ser descartada. As pinturas tinham que seguir algumas regras de fatura: tinham 8 possíveis dimensões e 3 possíveis cores, cinzas, azuis ou vermelhas. As cores eram misturadas à mão pelo próprio pintor, sendo que a tonalidade de azul de uma pintura, por exemplo, nunca era idêntica à outra. Todas possuíam a data, cuja tipografia era feita à mão, na cor branca, podendo variar também sua forma e estilo. A língua e forma de compor a data também mudava de acordo com o local onde as realizava, pois o pintor viajava bastante<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> On Kawara foi um artista conceitual japonês que viveu em Nova Iorque a partir dos anos 60, com obras relacionadas ao tempo e às coleções.

<sup>39</sup> Fonte: <<https://www.guggenheim.org/video/on-kawara-date-paintings>>.

Refletindo um fazer próprio da cultura japonesa, que tinha muitas formas de compor sua linguagem escrita, o artista criou uma série de pinturas que pareciam fazer reproduções, no entanto, ao olharmos com atenção somos capazes de notar as diferenças de cada uma delas, mostrando uma forma poética de registrar cada dia, em sua singularidade. Pouco tempo depois de iniciar sua série o artista passou a produzir caixas para colocar as pinturas, armazenando-as no *loft* em que vivia em Nova Iorque. As caixas continham cada uma um recorte de jornal do dia da pintura, do local onde estava.

Figura 25 - On Kawara - *TODAY series* (1989).



Fonte: <<https://walkerart.org/collections/artists/on-kawara>>.

Nas pinturas de On Kawara o registro de cada dia era uma forma de guardar aquela memória pessoal. Colocando-as em caixas com as notícias de jornal, passaram a ter o registro da memória coletiva, dos fatos que envolveram o dia e o local em que o artista estava quando pintou.

O artista On Kawara arquivou e organizou a memória de forma linear, colecionando os dias, marcados por sua singularidade e sequencialidade. Sara Ramo também arquivava os dias, mas sem se importar com a singularidade dos dias, pois coloca em dúvida a própria memória. Seus calendários embaralhados apresentam uma rebeldia em lidar com o tempo presente e demonstram uma angústia ao lidar com a memória do passado. O tempo da memória é impuro, mistura-se com a imaginação e com outros tempos que se acumularam, perdendo sua ordem original.

Acumulando um tempo irregular, a artista propõe um tempo contemporâneo marcado pelo anacronismo, tempo heterogêneo que não pode ser pensado de forma linear, mas em rede, em que outros tempos, como os tempos da memória, são marcados por borrões de esquecimento:

Pois o anacronismo essencial implicado por essa dialética faz da memória não uma instância que retém – que sabe o que acumula -, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna operação mesma do desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, “vivo” (quero dizer inquieto), da perda. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115)

Didi-Huberman ressalta o anacronismo presente na lógica dialética do jogo do Fort-Da, o qual aparece em *Para Além do Princípio do Prazer* (1920) de Sigmund Freud, abordado no primeiro capítulo desta dissertação. Para o psicanalista a operação de lembrar e esquecer se assemelha ao jogo infantil que, como consequência dessa operação, manifesta uma compulsão à repetição. No jogo a criança arremessa um carretel, que remete à ausência da mãe, repetindo uma situação de angústia na qual foi passivo, mas durante a brincadeira inverte o papel e torna-se dono da situação.

Para o autor, mesmo o bebê sentindo prazer no ato de puxar o carretel de volta, o que encenaria o retorno da mãe demonstra mais agitação e entusiasmo pela repetição do ato de jogar o carretel para trás da cortina, o que mostraria uma agressividade e pulsão de morte inerente ao princípio de prazer. Essa pulsão que leva à repetição transformaria a experiência de trauma numa forma de vingar as situações desagradáveis. Desse modo, a repetição seria uma forma de reagir à memória da qual não se consegue recordar, ao elaborar uma falta.

Implicado a esse mecanismo, Didi-Huberman compreende que a memória não pode partir senão de um mecanismo dialético, que é anacrônico. A operação de lembrar e acumular memória não existe senão também no esquecimento e na perda acarretada pelo excesso e acúmulo. O ato de repor constantemente denotaria essa perda, o acúmulo seria resposta à frustração em tentar reter. Nesse jogo entre acumular e perder, o retorno da memória permite uma renovação dela, que mesclada ao tempo presente pode ressignificar o passado.

Ao acumular o tempo sem uniformidade, os calendários de Sara Ramo apresentam um elemento de angústia, que ressalta o valor do esquecimento na

memória, como a marca da ausência, de algo que se perde no excesso. O tempo que não podemos dar conta transborda ou, como descreve a artista, sufoca:

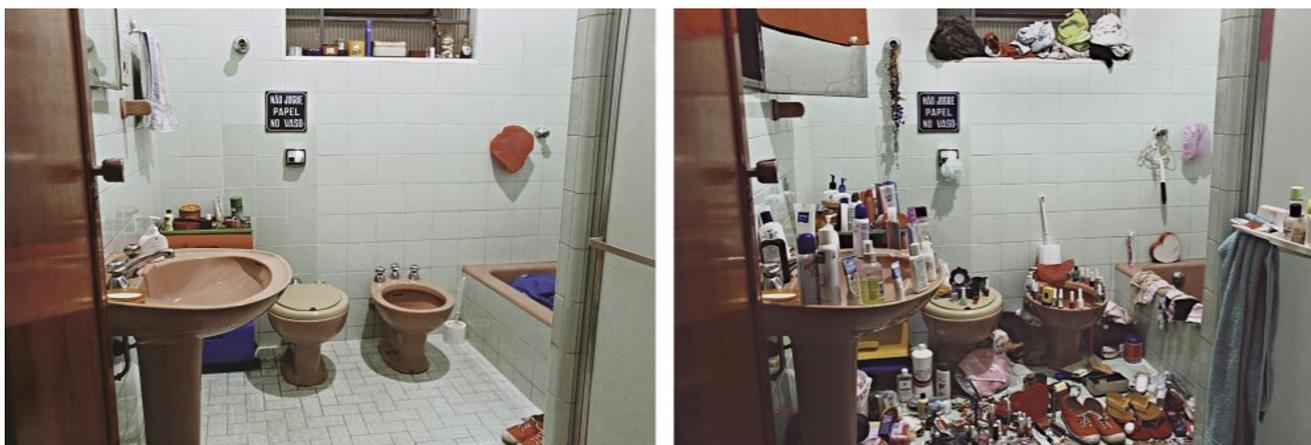
O tempo é uma questão muito importante, até por uma certa angústia, eu percebo o tempo como uma coisa muito mental, uma coisa muito abstrata, é a gente que faz o tempo, e ao mesmo tempo a gente vive muito sufocado pelo tempo. O tempo é uma das grandes questões, porque a gente vive muito tempo sufocado por ele, então eu acho que no meu trabalho eu sempre trago a expectativa de um outro tempo. (RAMO, 2018)

Os números relativos aos dias do mês se acumulam nos calendários da série e o ato de cortar e remendar com fita adesiva explicitam o exercício diário de manejar o tempo e a memória. A artista entende que o tempo é abstrato e subjetivo, mostrando em seu trabalho a incompatibilidade de viver o tempo de forma tão linear e calculável. O excesso de números e letras que transborda da obra de Sara Ramo denota um acúmulo impossível e, buscando formas de reagir à angústia, a artista propõe um tempo em rede, capaz de abarcar outras relações de tempos, desviantes e anacrônicos.

### **3.2 COMO APRENDER O QUE ACONTECE NA NORMALIDADE DAS COISAS E PARA LEVAR: A ORDEM E O DESTOANTE. O QUE RESTA**

Na série de fotografias *Como aprender o que acontece na normalidade das coisas* (2002-2005, Instituto Inhotim, Brumadinho - MG), Sara Ramo apresenta dípticos de banheiros domésticos. Para realizar a série a artista pediu a amigos que disponibilizassem seus banheiros para a realização das fotografias. A primeira foto da composição é feita com o banheiro como estava quando a artista chegou e a segunda com todos os objetos que ficam guardados nos armários e prateleiras à mostra, organizados e compostos pela artista. A primeira imagem apresenta um banheiro praticamente vazio enquanto a segunda mostra o banheiro repleto de objetos que ocupam quase todo o espaço fotografado.

Figura 26 - *Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 2* (2002-2005). Fotografia, díptico, 50x75 cm (cada).



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Figura 27 - *Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 6* (2002-2005). Fotografia, díptico, 50x75 cm (cada).



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

O destoante acúmulo de objetos que aparecem na segunda imagem dos dípticos mostra a quantidade de coisas que ficam nos armários e prateleiras dos banheiros fotografados. Produtos de higiene pessoal, de limpeza, maquiagens, etc, alguns frascos vazios, outros provavelmente fora da validade. Colocando à mostra os objetos que ficaram escondidos a artista atenta para o que é esquecido e para o que as pessoas não querem mostrar:

Sempre tem uma parte que a gente quer mostrar e uma parte que a gente não quer mostrar, eu me interesso pelo que a gente não quer mostrar. Quando eu entrava num banheiro todo arrumado e tirava tudo de dentro eu tinha a impressão de que eu estava falando uma verdade, como se eu estivesse falando do real. Como se o real não fossem as coisas guardadas, fossem as coisas para fora e aquilo fosse uma espécie de revelação. (...) É

que acho que essas coisas têm um peso simbólico, o que são as coisas esquecidas? (RAMO, 2018)

Para a artista, acumular os objetos que ficam abandonados é uma forma de mostrar as coisas como elas realmente são. Mostrar o que sobra nos porões das casas e nos cantos dos armários metaforizam uma realidade que se desconhece, um outro lado, e a intimidade de quem os utiliza. Construindo um arquivo de imagens e objetos que ela encontra nos lugares que visita a artista cria uma aglomeração de detritos, de restos, de objetos ordinários. Operando desta forma Sara Ramo constrói um arquivo de objetos acumulados de outras pessoas, fazendo disso “uma memória minha, em coisas que não são minhas, que não vem de mim, que não tem nada a ver comigo, eu faço disso meu. Eu faço com que isso seja meu também.” (RAMO, 2018).

Anna María Guasch (1953)<sup>40</sup> constata que, a partir dos anos 60, há uma constante criativa entre os artistas que pensam a obra de arte como arquivo<sup>41</sup>, partilhando interesses comuns “pela arte da memória, tanto a memória individual como memória cultural, a memória histórica, e que procuram introduzir significado no sistema aparentemente hermético conceitual e minimalista a partir do qual eles começaram.” (2005, p. 157, tradução minha). Esse arquivo funciona como um dispositivo da memória que previne do esquecimento em uma época de abundância de imagens e informações, as quais são de impossível assimilação em sua totalidade, gerando um buraco de esquecimento que aparece como sintoma na forma como os artistas passaram a elaborar a própria memória em seus trabalhos, através das diversas formas de guardar. Para Guasch:

O arquivo pode ser associado a dois princípios básicos: a mnéme ou anámesis, (a própria memória, a memória viva ou espontânea) e a hipomnema (a ação de lembrar). São princípios que se referem à fascinação por armazenar memória (coisas guardadas como recordações) e por guardar história (coisas guardadas como informação) como uma contraofensiva à «pulsão de morte», uma pulsão de agressão e destruição que empurra ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória. (GUASCH, 2005, p. 158)

Agindo em contra ofensiva a uma pulsão de morte da memória, os artistas passaram a colecionar, armazenar e acumular objetos, imagens, lembranças de

---

<sup>40</sup> Anna Maria Guasch estudou Geografia e História (especialidade em História da Arte) na Universidade de Barcelona e fez doutorado na Universidade de Sevilla. Na atualidade é professora de História da Arte Contemporânea na Universidade de Barcelona, tendo exercido também a docência nas universidades de Sevilla e Complutense de Madrid.

<sup>41</sup> GUASCH, ANNA M. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. MATERIA 5, 2005, p. 157-183.

modos diversos. Tais modos constituem a forma de arquivo sob a qual cada artista expressa seu fascínio por armazenar a memória, de guardar contra o esquecimento. Os modos de recolher e guardar divergem, denotando um gesto artístico.

O ato de colecionar, por exemplo, implica num desejo de possuir objetos únicos e diferentes entre si, formando uma coleção, como é o caso da coleção de dias que pintou On Kawara, citado no primeiro item deste capítulo. Ao artista interessava colecionar os dias e apresentar sua qualidade ímpar, mesmo em uma coleção de pinturas que parecem idênticas. Todas possuem uma marca única, que difere um objeto de outro e torna todos os itens de sua coleção indispensáveis a ela.

O acumular, no entanto, não se caracteriza por ter objetos únicos, mas acumular indiscriminadamente, possuindo séries de objetos idênticos, armazenados em quantidade, como o caso de Arman<sup>42</sup> (1925-2005). Artista do *nouveau réalisme*<sup>43</sup> ficou conhecido pelas monumentais pilhas de objetos que acumulava e empilhava. Para ele importava a repetição dos objetos que se acumulavam obsessivamente, formando uma nova escultura feita da junção de objetos de um mesmo tipo. Coletando dos lixos dezenas, centenas de objetos iguais, ou de um mesmo tipo, como cadeiras, furadeiras, carros, martelos, colheres, etc, o artista criava esculturas, nas quais os objetos eram empilhados e compactados. Expressando através da quantidade, Arman criava *assemblages* gigantescas em que considerava que “o conhecimento perfeito do impacto visual dos objetos é uma parte do meu trabalho. Eu tenho uma teoria muito simples. Eu sempre fingi que os próprios objetos formavam uma auto-composição. Minha composição consistia em deixar eles comporem a si mesmos”<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Arman foi um artista franco-americano cuja vasta produção artística inclui desde desenhos e estampas até esculturas públicas monumentais, e suas famosas "acumulações" de objetos encontrados. Seu trabalho - fortemente influenciado por Dada, e por sua vez uma forte influência na Pop Art - está nas coleções de instituições como o Metropolitan Museum of Art em Nova York, a Tate Gallery em Londres e o Centre Pompidou em Paris. Fonte: <<http://www.armanstudio.com/>>.

<sup>43</sup> O novo realismo foi um movimento francês que pode ser compreendido como uma contrapartida europeia da pop art. Foi fundado em 1960 pelo crítico Pierre Restany, e os artistas associados fizeram uso extensivo de colagem e montagem, bem como da pintura. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/nouveau-realisme>>.

<sup>44</sup> Fonte: <[https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/close\\_look/close\\_look\\_arman-51788](https://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/close_look_arman-51788)>.

Figura 28 - Arman *Long Term Parking*, 1982.

Fonte: <<http://www.armanstudio.com/artworks/public-sculpture>>.

O artista não só acumulava como compactava os objetos, diminuindo a área que ocupam para poder caber ainda mais coisas. Em sua obra os objetos empilhados se apresentam como nos depósitos, mercados de pulgas e ferros-velhos de onde vieram. Neste ato não interessa o objeto em si, mas a grande quantidade deles.

Sara Ramo também acumula objetos que muitas vezes se repetem, mas para a artista não importa tanto a quantidade, mas o que os objetos podem revelar do lugar em que estão. Desse modo, a artista busca uma composição que evidencie os objetos, como numa coleção de acúmulos. Os objetos são recolhidos de forma subjetiva, interessando mostrar o entorno dos lugares, o que fica escondido, como numa acumulação. A escolha de apresentá-los formalmente organizados e compostos no espaço mostra um traço de colecionadora, como se todos aqueles objetos fossem unicamente interessantes e, por isso, precisassem ser vistos. Impedindo que eles se apaguem, Sara Ramo os espalha de modo a ocupar o espaço em que residem. A artista, no entanto, não acumulava coisas para si própria em sua casa, pois a ela interessa o local de onde as coisas vêm, de como se tornaram restos

daquele lugar e das pessoas que ali passaram:

Eu acho que, nesse sentido, eu sou uma artista de acumulação e resto e por isso que vão se repetindo, e temas novos no meu trabalho também vão aparecendo. Tem uma coisa meio atlas nisso, de carregar o mundo, só que eu vou carregando os lixinhos, os restos das coisas, e elas vão formando uma família que vai junto com o meu trabalho. (RAMO, 2018)

À artista interessa acumular para mostrar, tirar de onde ficou guardado e esquecido para ser lembrado, mostrando uma característica escondida, uma verdade que se esconde. Apropriando-se do acúmulo de outras pessoas, como os donos dos banheiros em *Como aprender o que acontece na normalidade das coisas*, a artista cria um arquivo de memórias dos outros que se tornam também suas memórias, transforma e renova as apropriações, possibilitando novas ordens, novos sentidos.

Assim como a artista preenche ela cria acumulações possíveis no vazio, como em 2008, na Galeria D'Aloia e Gabriel, quando realizou a exposição *Quase Cheio, Quase Vazio*. Nessa exposição a artista exibiu vídeos, colagens, fotografias e a instalação *site-specific Para Levar* (2008).

O título da exposição pode remeter às marcantes *Le Vide* (*O Vazio*, 1957) e *Le Plein* (*O Cheio*, 1960), apresentadas na famosa galeria Iris Clert, em Paris, realizadas por Yves Klein e Arman, respectivamente, ambos integrantes do movimento *nouveau réalisme*. A exposição de Klein consistia em uma galeria vazia com a vitrine também vazia, e a de Arman na galeria completamente preenchida por lixo. Após a instalação ser concluída, as pessoas só podiam vê-la através das janelas de vidro que estavam completamente cheias<sup>45</sup>. Sara Ramo não cita tais exposições como referências mais significativas para o seu trabalho, motivo pelo qual tais trabalhos não serão explorados, evidenciando somente que, para Sara Ramo, o cheio e o vazio não se opõem, pois “é preciso enxergar o vazio, para enxergar o cheio” (RAMO, 2018). Abarcando essa contradição em seu processo, a artista organiza os objetos e os espaços, mas acredita que num processo artístico deve-se que partir do caos, da incerteza:

Então é isso, ao mesmo tempo que tem uma vontade do vazio e essa dupla, essa duplicidade, essa contradição, dos dois estarem o tempo inteiro. Digamos que é uma coisa que não estaria nada na moda, o dois, o número dois, “bem e mal”, “ a ou b”, mas no meu trabalho aparece o tempo inteiro,

<sup>45</sup> Fonte: <<https://www.theartstory.org/artist-arman-artworks.htm>>.

como uma vontade de resolver algo que é isso, que está cheio mas está vazio, é isso mas é aquilo. (...) É como se houvesse uma dúvida, uma contradição. (RAMO, 2018)

O desejo de preencher e esvaziar possui um aspecto acumulador ambíguo para a artista, como em *Para Levar* na qual a artista forrou com papelão um depósito da galeria que fica abaixo das escadas.

Hábito comum em lanchonetes, por exemplo, em que o atendente é treinado a perguntar “Para levar ou para comer aqui?”, a expressão que intitula a instalação diz respeito a levar para casa um alimento embalado, que não será consumido no local da compra. A artista, sob uma premissa existencial, coloca o espaço da galeria entre espaço de consumo e espaço de produção de saberes. Por um lado, a galeria de arte é espaço de consumo pois se insere num mercado voltado à compra e venda de obras e, por outro lado, a galeria é também espaço de produção de saberes pois a obra de arte, mais do que um bem a ser vendido, é fruto de uma ação do pensamento e das emoções, sem objetivo de venda ou consumo, contradizendo a lógica de mercado. Ao adentrar uma exposição cujo propósito é admirar obras de arte, a ideia de não consumir no local e levar nos leva a um questionamento sobre o que fica conosco e o que levamos dali.

Interessada nos ambientes inexplorados do museu, a artista incentiva a curiosidade de explorar os lugares escondidos, deixando a porta entreaberta. Os visitantes são atraídos por uma pequena luz que vem de dentro do ambiente que os convida a entrar no espaço. O depósito tem pouca altura, o que não permite que um adulto fique em pé dentro dele, obrigando os visitantes a se encurvarem ou mesmo sentarem dentro da instalação/caixa de papelão.

Colocando os próprios visitantes como objetos guardados na caixa gigante, Sara Ramo evidencia o vazio, mas o preenche com os corpos que podem ocupar aquele espaço. Transformando o pequeno depósito da Galeria D’Aloia e Gabriel em caixa, a artista convida o visitante a explorar o local onde são guardadas obras e materiais que não devem estar visíveis no momento da exposição. Sara Ramo inverte a lógica do espaço expositivo apresentando um local/caixa vazia a ser preenchida com os corpos de quem visita a instalação, preenchendo o depósito, de modo a fazer ver o que não está à mostra

Os visitantes, ao entrarem no espaço vazio, podem se questionar o que se guardava naquele depósito, o que ficava esquecido naquele espaço. Convertidos em

objetos “para levar” os visitantes encaixotados no depósito da galeria, no vazio escuro entre as paredes de papelão, denotam o desejo da artista de mostrar o que fica guardado em caixas e depósitos.

Figura 29 - Vista de fora da instalação *Para Levar*, 2008. Papelão, dimensões variáveis.



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Figura 30 - *Para Levar* (detalhe), 2008. Papelão, dimensões variáveis.



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Anna María Guasch no livro *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* elabora diversas formas de pensar o arquivo, através dos modos de fazer e armazenar memórias dos artistas, destacando a relação entre Andy Warhol e o impulso de acumular em caixas banais de papelão:

Não é coincidência que o fato de que Warhol tenha escolhido um objeto efêmero como uma caixa de papelão padrão em vez de um baú - como Tenesse Williams fez - para arquivar seu mundo, já que a caixa em si não implica algo sólido e permanente, mas algo mais frágil, instável e flexível para armazenar e transportar, mas também também algo mais fácil de perder. E isso está em sintonia com a alegoria da memória como uma caixa de papelão que define algo físico e tangível, mas ao mesmo tempo algo que flui e é instável. Nesse sentido, parece que Warhol tentou materializar a memória, materializar a inteligibilidade, transformando-a em uma caixa móvel e frágil ao mesmo tempo. Se você perder a noção da caixa, isso não importa - diz Warhol -, <porque é algo menos para pensar>. (GUASCH, 2011, p. 128, tradução minha)

Conhecido por ter sido um grande acumulador, o artista Andy Warhol iniciou em 1974 a produzir sua série de caixas chamadas *Time Capsules*. O conjunto de 612 de caixas de papelão, todas numeradas e do mesmo tamanho, foi produzido até o ano de sua morte, em 1987. As caixas eram compostas por objetos diversos e díspares, desde roupas e comidas a gravuras de artistas e revistas. Escolhendo um

material como a caixa de papelão Andy Warhol juntava um pequeno acúmulo de objetos desordenados em cada uma delas. Suas caixas poderiam ser perdidas, o que não consistia em um problema para o artista, pois a caixa que se perdesse seria esquecida de modo que as *Time Capsules* do artista funcionavam como sua própria memória.

Figura 31 - Andy Warhol, *Time Capsule 262*.



Fonte: <<https://www.spectator.co.uk/2014/09/toenails-and-tadpoles/>>.

As cápsulas do tempo que inspiraram o nome das caixas do artista pop eram concebidas para guardar, para as próximas gerações, uma amostra de objetos que falem sobre a sociedade na qual estava inserida, mas as *Time Capsules* de Andy Warhol serviam para criar um *memento hominen*, como postula Guasch:

Para Warhol elas não funcionavam adequadamente como uma tentativa de capturar um momento histórico específico, mas como um *memento hominem*, isto é, um registro, muitas vezes enigmático, da vida cotidiana de um homem e do mundo ao seu redor. (GUASCH, 2011, p. 127, tradução minha)

Esse *memento hominen*, ao qual Guasch se refere, seria um registro íntimo, por isso enigmático, pois tratava das acumulações subjetivas e pessoais do artista e não se dirigiam a uma futura geração, podendo ser abertas por qualquer um que as

encontrasse, sem obrigação de carregar consigo uma mensagem clara do seu tempo, mais que um registro da memória do homem que as coletou. Andy Warhol acumulava o presente para o futuro, fazendo das caixas uma obra em extensão ao que acontecia em seu próprio apartamento, em sua própria memória.

De modo semelhante, na obra de Sara Ramo, é possível capturar um registro da vida cotidiana que a rodeia, como observa-se na obra do artista pop, no entanto, para a artista interessam as memórias dos outros, mais do que as suas próprias, o que exclui os objetos pessoais de suas acumulações. Diferentemente também do artista pop, que armazenava e guardava os objetos do presente em caixas para o esquecimento, Sara Ramo faz o inverso: abre e mostra o que ficou esquecido no passado, dentro das caixas, abrindo-as e expondo o que está guardado no tempo presente. Apropriando-se dos objetos e espaços que encontra, que vem de outras pessoas e lugares, a artista reorganiza subjetivamente essas outras memórias transformando-as em suas, construindo um processo que se assemelha a uma colagem, arquivando objetos esquecidos e abandonados de seu entorno.

O arquivo, portanto, pode ser compreendido como uma extensão da memória da artista, que se reflete nos seus modos de fazer, dentro dos quais é possível criar narrativas inesgotáveis:

Na gênese da obra de arte "como um arquivo" se faz efetivamente a necessidade de vencer o esquecimento, a amnésia, através da recriação da própria memória através de uma interrogação da natureza das lembranças. Isso se faz através da narrativa. Mas em nenhum caso é sobre uma narrativa linear e irreversível, mas se apresenta de forma aberta, reposicionável, que mostra a possibilidade de uma leitura inesgotável. O que demonstra a natureza aberta do arquivo no momento de fazer narrações é o fato de seus documentos serem necessariamente abertos para a possibilidade de uma nova opção que os selecione e os recombine, criar uma narrativa diferente, um novo corpus e um novo significado dentro do arquivo fornecido. (GUASCH, 2005, p. 158)

As narrativas trazem a lembrança à consciência e, cada vez que são evocadas, produzem um discurso que pode variar, uma vez que a memória é falha e também atravessada pelas sensações e percepções de quem a narra, no tempo presente. Mostrando a ideia de arquivo como forma aberta, a autora permite a reflexão sobre o esquecimento e a lembrança enquanto dispositivos criativos, que se renovam.

Sara Ramo, acumulando objetos, ou mesmo criando espaços vazios para remeter a eles, cria uma narrativa que atravessa o olhar dos visitantes, que a reconstroem, mantendo a obra como imagem potente, que sobrevive enquanto se

conta novamente. Em *Para Levar* o visitante leva consigo a narrativa mesma que construiu na passagem pela obra, carregada dos sentidos íntimos que o chamam para dentro do depósito/caixa.

Sara acumula memórias e tempo sobre os quais propõe novos modos de lembrar o que fica guardado. Seu trabalho é carregado de ambiguidades, nas quais torna possível acumular e colecionar, guardar e revelar, preencher e esvaziar, esquecer e lembrar. As acumulações de Sara Ramo contém e excluem, num jogo perpétuo de um lado ao outro, apontando modos abstratos, diversos, de compreender o tempo e a memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O final da pesquisa: o retorno ao *acidente soberano*

Um quadrado marcado no chão, feito de giz de construção, marca o limite do espaço, uma parede branca no canto de um galpão é criada de modo a gerar a perspectiva da qual desponta. A sutil mancha em uma das laterais, gradualmente produzida com líquidos diversos como arnica, urina, chá e pigmentos, deixa uma marca na parede daquele pequeno cômodo desenhado que escorre como uma infiltração. No canto inferior a palavra que intitula sua obra escrita de giz no chão: *Anunciação*.

Durante uma das madrugadas em que *Anunciação* (2001) esteve instalada no Galpão Guaicurus, no Centro Cultural UFMG em Belo Horizonte na mostra Dimensão Corpo, junto a obras de diversos outros artistas, um ladrão tentou invadir, pensando haver esculturas e *readymades* que poderiam ser roubadas do espaço expositivo. Tal tentativa deixou um buraco na parede do trabalho da artista Sara Ramo.

Figura 32 – Página do portfólio da artista com a obra *Anunciação*, 2001.



Fonte: Imagem retirada do portfólio da artista.

Ao apresentar *Anunciação*, um de seus primeiros trabalhos, ao final de sua palestra na ANPAP 2017, a artista lembra do ocorrido, apontando que o vestígio deixado pelo invasor passou a integrar a obra. Seu relato sobre o ocorrido não consiste apenas numa curiosidade, mas integra a poética de seu trabalho, através do recurso de apropriação. O buraco deixado pelo ladrão simboliza a marca do outro que é assimilado em seu trabalho, cujo acaso irrompe sobre o branco da parede destruindo sua homogeneidade. Isto cria um estranho descompasso, desestabilizando a ordem que se fazia vigente na obra. Ao potencializar um detalhe, transforma a contingência e o acaso em lapso revelador.

O desarranjo na obra de Sara Ramo, causado pelo buraco, carrega um resto, uma assimilação, que veio a se tornar um modo de fazer constante em suas instalações, em que a memória é retomada e recriada a partir do vestígio do outro. O *acidente soberano* pelo qual a obra de Sara passa interessa pela maneira que, ironicamente, já estava presente no detalhe da mancha sobre o branco, mas se torna mais rigoroso pelo acidente literal (o rombo na parede) feito pelo ladrão.

A visita do invasor que abre o buraco na parede pode ser concebida como um detalhe do trabalho que modifica ou perturba sua totalidade, pois instaura o incompreensível, gerando novos sentidos. No trabalho de Sara o acidente causado pelo outro se impõe sobre a mancha amarela latente evidenciando o *sintoma*, conceituado por Didi-Huberman (2013), explorado na apresentação desta dissertação. É para estes sintomas que buscou-se olhar neste trabalho, em busca das cintilações vestigiais que escapam no fazer habitual da artista, os lapsos, o trecho. Marca reveladora do gesto artístico, o trecho é o aspecto que cintila dentro do sintoma.

A lógica de pensamento entre trecho e detalhe é presente no modo de operar de Sara Ramo, o que impulsionou, como pressuposto metodológico desta pesquisa, a escolha de um trecho de seu trabalho para se investigar questões de sua obra. Por ser uma pesquisa de mestrado foi preciso fazer um recorte no qual foram selecionadas instalações, vídeos, fotografias e colagens, evidenciando suas cintilações, sem tratar da obra toda da artista, mas buscaram-se trabalhos que destacam aspectos da morte, da obscuridade e da acumulação.

## **O caminho da dissertação visto pelo retrovisor: outros rearranjos**

O trabalho da artista Sara Ramo constitui-se em trama, na qual as temáticas desenvolvidas nos capítulos aparecem em toda sua obra, havendo a necessidade de dividir e selecionar um grupo para explorar cada questão. As escolhas presentes neste trabalho priorizam olhar as obras nelas mesmas e percorrer suas camadas de compreensão. Cada grupo de obras serviu a desenvolver e olhar para elas através dos conceitos abordados em cada capítulo, o que não exclui a compreensão de que as obras tratadas podem ser pensadas sob a ótica das demais questões. As obras trazidas para pensar a questão da morte, por exemplo, poderiam ser pensadas sob a noção de obscuridade e vice versa.

É possível listar uma série de outras abordagens possíveis para pesquisar a obra de Sara Ramo, diferentes do recorte escolhido neste trabalho, caminhos que resultariam numa continuação desta dissertação para uma pesquisa de doutorado ou mesmo em outros temas a serem desenvolvidos por outros pesquisadores.

Uma possibilidade para dar continuação à pesquisa para um doutorado seria aprofundar a relação de outros artistas com as obras de Sara Ramo que foram trazidas nesta dissertação. As escolhas foram feitas mediante um repertório pessoal, de modo a ajudar a compreender as obras da artista, sem a intenção de investigá-las mais profundamente, num primeiro momento, pois não caberia numa pesquisa de mestrado, no entanto, podem trazer interessantes conexões para um novo projeto futuramente.

Outra possibilidade seria traçar detalhadamente a relação com artistas que foram citados por Sara Ramo como referências diretas dela, a exemplo de Goya, que auxiliou a traçar uma conexão com as obras relacionadas à escuridão, mas sem focar de maneira mais aprofundada a obra do artista espanhol. Desse modo, seria possível um projeto no qual fossem trabalhadas as correspondências entre artistas que foram um referencial para a artista e seu vínculo com as obras, sendo possível abarcar referências que vão de artistas como Fra Angelico a Duchamp.

A sua obra também foi influenciada pelo neoconcretismo brasileiro, cujo interesse na ampliação da noção de geometria pura ampliou-se para uma relação espacial e sensível com os interlocutores, permitindo pensar as formas como essa influência aparece nas obras de Sara Ramo e como a artista propõe questões contemporâneas a partir das semelhanças e diferenças entre sua obra e tais

referências. Outra possibilidade de abordagem de pesquisa incluiria um olhar sobre o contexto de formação da artista e seus interlocutores, a exemplo de Cinthia Marcelle, Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, entre outros artistas contemporâneos que poderiam ajudar a compreender marcas do fazer específico no contexto da arte contemporânea brasileira.

Sara Ramo tem uma formação influenciada fortemente pelo cinema e pela dança contemporânea, o que poderia suscitar novos olhares e modos de pensar as imagens. Nesta dissertação, por exemplo, foram trabalhadas as obras de vídeo *A Banda dos Sete* e *Os Ajudantes* sob as temáticas desenvolvidas, mas considera-se a possibilidade de realizar uma pesquisa, futuramente, que possa abarcar sua produção audiovisual em relação a obras cinematográficas que a influenciaram, como os filmes de Luís Buñuel e tantos outros que podem se relacionar e não foram citados diretamente, como o trabalho do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul que apresenta semelhanças formais e temáticas com a obra de Ramo.

### **Os vestígios**

Das escolhas teóricas, os conceitos de natureza-morta, do estranho e de arquivo foram trazidos para olhar a obra de Sara Ramo. Em seus trabalhos as naturezas-mortas se revelam através dos aglomerados de objetos díspares que se acumulam nos espaços. O estranhamento surge na medida em que abarca o que há de conhecido e ordinário no cotidiano, denunciando uma marca de absurdo que existe na normalidade das coisas. Ao olhar para elas de outro modo acende-se uma pequena luz que desperta novas experiências e que remontam às memórias guardadas. Na produção de sua vasta obra, a artista transita por diversos meios como a colagem, a fotografia, o vídeo, a instalação, a escultura, etc, o que permite um grande leque de leituras possíveis sobre seu trabalho.

Desta dissertação leva-se o amadurecimento, a experiência sensível atrelada ao estudo acadêmico, sem o qual não seria possível uma pesquisa sobre arte. Na difícil missão de dizer o que não se traduz em palavras, aprendem-se modos de narrar e construir uma fala que pertence ao pesquisador mas que também se vincula aos trabalhos da artista e aos leitores, num enlace cuja tessitura pode gerar infinitas significações.

O encontro com Sara Ramo acendeu questões pessoais que remetem ao esforço por uma escrita sincera e amorosa, na qual a escuta se fez ecoar para além dos ouvidos, num íntimo comum entre obra e pesquisadora que não se encerra neste trabalho, num caminho peculiar ao traçado pela artista em seu próprio trabalho, recolhendo os arredores que vem a habitar a memória individual.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é contemporâneo e o outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BAUDELAIRE, C.; OSTROWER, F.; NOGUEIRA, C.R.F.; PASSETTI, D.V. **Os Caprichos de Francisco de Goya**. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987 .

\_\_\_\_\_. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. 1955. Disponível em: <<http://baixacultura.org/biblioteca/artigos-ensaios-papers/1-1-a-obra-de-artena-era-de-sua-reprodutibilidade-tecnica/>>. Acesso em: 18/05/2018.

BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARZANA, Saioa. **Sara Ramo**. El Cultural, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Douglas de. **Para Marcela e as Outras**. Texto Curatorial da Capela Morumbi. São Paulo, 2017. Disponível em: <[www.museudacidade.sp.gov.br](http://www.museudacidade.sp.gov.br)>. Acesso em: 18/05/2018.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). E.S.B., Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. O Estranho (1919). In: **História de uma neurose infantil**. E.S.B., Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GUASCH, Anna M. **Arte y Archivo: 1920-2010**. Madri: Ediciones Akal, 2011.

\_\_\_\_\_. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. **MATERIA 5**, 2005, p. 157-183.

KIRALY, Cesar. **Os Ajudantes**. Texto publicado na ocasião da exposição de Sara Ramo. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, 2015.

MATILLA, J. M. **Caprichos, Goya en tiempos de guerra**. Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 170-171, n. 21.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. **Guia del Prado**. Espanha: Museo Nacional Del Prado, 2016.

SENRA, Stella. **Sara Ramo, ou o exercício da liberdade**. Wordpress Stella Senra, 2012. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2017/05/senra-stella-sara-ramo-ou-o-exercicio-da-liberdade-2012.pdf>>. Acesso em: 18/05/2018.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

WARHOL, Andy. **America**. Londres: Penguin Classics, 2011.

## Vídeos e páginas da Internet

Currículo da artista Sara Ramo na página do Prêmio PIPA:

<<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/sara-ramo/>>.

Sara Ramo em entrevista para o Prêmio PIPA 2010:

<[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=121&v=OUImEU6dX5o](https://www.youtube.com/watch?time_continue=121&v=OUImEU6dX5o)>.

Currículo e informações sobre Sara Ramo na Galeria D'Aloia e Gabriel:

<<http://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/sara-ramo-cv-1.pdf>>.

Página sobre a exposição *Para Marcela e as Outras*:

<<http://artik.in/pb/expo/sara-ramo-para-marcela-e-as-outras/>>.

Informações sobre a Tumba de Perneb na página do Metropolitan Museum of Art:

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/543937>>.

Catálogo da 29 Bienal de São Paulo:

<<http://www.bienal.org.br/publicacoes/2072>>.

Entrevista *A Banda dos Sete*:

<<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/11/entrevista-sara-ramo-realizadora-de-“a-banda-dos-7”/>>.