

CALÉNDULAS, NOSTALGIA E RUÍNAS

CALÉNDULAS, NOSTALGIA AND RUINS

Lucas Rossi Gervilla
Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
São Paulo, Brasil
lucas.gervilla@unesp.br

RESUMO

Recorre-se ao trabalho artístico *Caléndulas* (2020), criado por Lucas Gervilla e Soledad Rolleri para estabelecer relações entre memória, esquecimento, ruínas e nostalgia, sempre com a mediação da arte. A obra trabalha com a estética do abandono e utiliza o universo ruinoso para se relacionar com o conceito de ruinofilia, criado por Svetlana Boym (2011). Os diferentes conceitos de nostalgia propostos pela autora russa também são debatidos no texto, bem como a ideia de *lejanía* presente na obra *Sin*, de Samuel Beckett.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea, Estética do Abandono, Memória, Nostalgia, Ruínas

ABSTRACT

This article calls upon the artistic work *Caléndulas* (2020), created by Lucas Gervilla and Soledad Rolleri to establish relations between memory, oblivion, ruins and nostalgia, having arts as a mediator. The artwork deals with the aesthetics of abandonment and uses the ruinous universe to relate to the concept of ruinophilia, created by Svetlana Boym (2011). The different concepts of nostalgia proposed by the Russian author are also discussed in the text, as well as the idea of *lejanía* present in the work *Sin*, by Samuel Beckett.

KEYWORDS

Aesthetics of Abandonment, Contemporary Art, Memory, Nostalgia, Ruins

“Nós não tememos as ruínas, porque levamos um mundo novo em nossos corações.”

—Buenaventura Durruti, 1936

*Caléndulas*¹ é um trabalho criado pelos artistas Lucas Gervilla (Brasil) e Soledad Rolleri (Argentina). As imagens do vídeo foram gravadas em abril de 2019, nas ruínas da cidade-fantasma de Epecuén², no interior da Argentina. Na ocasião, ambos participavam da “Residência Epecuén, promovida pela galeria buenairense Ambos Mundos. O objetivo do programa é incentivar artistas e pesquisadores a desenvolverem investigações que dialoguem com a temática da arquitetura da desolação. Dentro desse contexto formou-se a parceria entre os dois, pois memória e nostalgia são objetos recorrentes em suas produções.

As imagens mostram uma ação na qual Soledad planta algumas mudas de caléndulas em uma floreira abandonada. Sua roupa vermelha e as flores laranjas destoam dos tons de cinza das ruínas e da areia pálida. A escolha desse tipo de flor se deu justamente pela sua forte coloração alaranjada, que contrasta a cores pouco saturadas. O cenário parece ter saído da obra *Sin*, de Samuel Beckett: “*Aire gris sin tiempo tierra cielo confundidos mismo gris que las ruinas lejanía sin fin*”. (Beckett, 2005, p. 07). Solitária, a artista trabalha de forma sistemática: primeiro colocando terra fresca na floreira, depois, remexendo-a e, em seguida, plantando muda por muda. A ação tem seu tempo próprio, o tempo da “*lejanía sin fin*” proposto por Beckett. Os fortes ventos —perceptíveis o tempo todo nas imagens e nos sons— interferem nos gestos, mas não impedem que todas as flores sejam plantadas e, por fim, regadas.

O trabalho evoca um ar nostálgico, mas é importante refletir sobre qual tipo de nostalgia estamos falando. A escritora, artista e pesquisadora russa Svetlana Boym realizou um extenso estudo sobre o assunto e afirma que

a palavra nostalgia advém de duas raízes gregas, *nostos* que significa “voltar à casa” e *algia*, anseio. Eu a definiria como um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu. Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia. (Boym, 2017, p. 153)

1 Disponível em <https://youtu.be/NXLKN3Fght4>

2 Epecuén foi uma cidade balneária às margens do lago homônimo, na Província de Buenos Aires, cerca de 540 quilômetros da capital. Em 1985, após o rompimento da barragem do lago, a cidade foi completamente inundada, ficando submersa até 2009, quando as águas começaram a baixar.

O cineasta russo Andrei Tarkovsky alerta para os riscos que podem estar por trás do anseio de voltar para a casa, uma vez que

existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem. (Tarkovsky, 1998, p. 29).

Esse confronto entre memória e realidade pode ser um dos geradores da nostalgia. Especialmente se levarmos em conta a forma não-linear e imprevisível de como a memória humana funciona. Para demonstrar a ausência de lógica em nossas maneiras de recordar, Tarkovsky usa como exemplo a lembrança de um dia feliz que vivenciamos e que vemos

como algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização. Como uma nuvem. E somente o acontecimento central daquele dia fixou-se, como um relato pormenorizado, lícido no seu significado e claramente definido. Em contraste com o restante do dia, esse acontecimento aparece como uma árvore em meio à cerração. (Ibid, 1998, p. 21)



Fig. 1: Fotograma de *Caléndulas*, Lucas Gervilla e Soledad Roleri, 2020.

A visão borrada de uma árvore envolta pela neblina pode ser comparada ao sentimento de deslocamento, característico da nostalgia, como proposto por Boym. A memória é essencial para a condição humana: “privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior”. (Ibid, 1998, p. 65). A nostalgia não pode existir sem a memória.

Nosso encanto não é pela nostalgia em si, mas pelo que ela representa para nós. A

nostalgia parece ser a saudade de um lugar, mas é na realidade um anseio por um tempo diferente — o tempo de nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos. Em um sentido ainda mais amplo, a nostalgia é uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso. Os desejos nostálgicos de transformar a história em uma mitologia individual ou coletiva, de revisitar os tempos como espaço, recusando render-se à irreversibili-

dade do tempo que atormenta a condição humana. (Boym, 2017, p. 154)

A construção da memória está diretamente relacionada à nossa percepção de tempo — estes dois conceitos “são como os dois lados de uma medalha [...] sem o Tempo, a memória também não pode existir”. (Tarkovsky, 1998, p. 64). É interessante notar como o cineasta escreve a palavra *tempo* com “T” maiúsculo, como se fosse um nome próprio.

A maneira como experienciamos o tempo está em constante transformação e, consequentemente, isso afeta nossas diferentes formas de memória. Em nossos dias, vemos que

a crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais numa sociedade orientada para o consumo e o lucro cria quantidades cada vez maiores de objetos, estilos de vida e atitudes fadados à rápida obsolescência, e assim faz encolher efetivamente a duração temporal daquilo que pode ser considerado o presente, num sentido concreto. (Huyssen, 2000, p. 75)

Quanto menos vivenciamos o presente e menos perspectivas temos para o futuro, mais nos voltamos para o passado, afinal, constantemente, vemos esfarelar as ideias de um futuro promissor. Assim, desperta-se o desejo por um ritmo mais lento, ao mesmo tempo em que surge uma possível revolta com o tempo atual. Esse é um terreno fértil para o nascimento da nostalgia. À medida em que mais desbalanceada for a relação espacial/temporal, maior será esse sentimento, pois “o nostálgico sente-se sufocado dentro dos limites convencionais de tempo e espaço”. (Boym, 2017, p. 154).

Tarkovsky (1998, p. 242) também associa a nostalgia à falta de ar, a uma “asfixiante sensação de saudade”. Entre as pessoas originárias da África que foram escravizadas e trazidas para o Brasil, esse mesmo mal-estar físico, resultante de um sentimento de deslocamento (nesse caso, forçado) recebeu o nome de *banzo*³ e, com frequência, era associado a algum tipo de doença. Nessa situação, se torna perceptível que “o nostálgico nunca é um nativo, mas sim um desterrado que faz a mediação entre o local e o universal” (Boym, 2017, p. 158). Essa mediação quase sempre se dá de forma metafórica, ou através de signos que possam remeter ao lugar de origem: música, comida, vestimentas ou qualquer outra prática cotidiana que possa funcionar como elo com a terra natal.



Fig. 2: Fotograma de *Caléndulas*, Lucas Gervilla e Soledad Roleri, 2020.

3 Ver o filme *Sou Negro*, Não Sei Sambar (2009), de Patricio Salgado.

As ruínas da estância turística de Epecuén estão localizadas às margens do lago homônimo —famoso por suas águas medicinais— e próximas a Carhué (cidade vizinha de Epecuén e considerada a fronteira entre a pampa e o deserto argentino), uma região que, durante séculos, foi disputada entre o exército espanhol e os povos nativos. A poucos quilômetros de distância, as ruínas separam territórios indígenas sagrados da rota da arquitetura modernista argentina. Esse é o contexto histórico e geográfico no qual se desenvolve a obra *Caléndulas*, na qual todos estes fatores funcionam como elementos nostálgicos.

Em um primeiro momento, a ação de plantar flores em um lugar ruinoso pode parecer uma tentativa de revitalizá-lo, ou ainda, de restaurá-lo. Porém, não é essa intenção dos artistas. Svetlana Boym propõe dois tipos de nostalgia: a restauradora e a reflexiva;

a nostalgia restauradora enfatiza o *nostos* (casa) e enceta uma reconstrução transhistórica da terra perdida. A nostalgia reflexiva se desenvolve com a *algia* (o próprio anseio) e posterga o retorno à casa — melancolicamente, ironicamente, desesperadamente. (Boym, 2017, p. 159)

A nostalgia restauradora muitas vezes se confunde com a ideia de tradição. Ela carrega um perigo em potencial, que “tende a confundir o verdadeiro lar com aquele imaginado. Em casos extremos, ela pode criar uma terra natal fantasma, em nome da qual alguém está pronto a morrer ou a matar”. (Ibid, 2017, p. 155). A nostalgia restauradora quer reconstruir a casa, mas, talvez, essa casa nunca tenha existido. Imagina-se uma casa “pura”, sem “imperfeições” e livre de “invasores”. Não é coincidência que esses adjetivos sejam constantemente encontrados em discursos nacionalistas ou de fundamentalistas religiosos — estes “valores” fazem eco quando se evoca um passado de tradições gloriosas. É fácil reconhecer esse tipo de nostalgia; normalmente, ela se faz presente em frases que anunciam: “*Antigamente é que era bom...*”, “*Na minha época era melhor...*”, “*O pessoal de hoje não sabe dar valor...*” e tantas outras que seguem essa linha de raciocínio. Teorias da conspiração, deus, família, pátria e propriedade privada também podem ser elementos da nostalgia restauradora.

Por outro lado, a nostalgia reflexiva é “mais orientada para uma narrativa individual que valoriza detalhes e signos da memória. Ainda que perpetuamente suspenda a verdadeira volta à casa, “[...] valoriza fragmentos esparsos da memória e temporaliza o espaço”. (Ibid, 2017, p. 161). As pessoas que se identificam com esse tipo de nostalgia, ainda que de forma inconsciente, sabem que “felizmente, porém, o passado não pode ser ressuscitado”. (Tarkovsky, 1998, p. 98). A nostalgia reflexiva lida com o fato de que “a casa está em ruínas ou, ao contrário, acaba de ser reformada e gentrificada, além da possibilidade de ser reconhecida”. (Boym, 2017, p. 161). Dessa forma, não é possível uma reconstrução da casa original. Aqueles que têm consciência dessa situação são os nostálgicos reflexivos — estes sabem lidar com os fantasmas das ruínas, pois, ao invés de tentar exorcizá-los, convivem com eles.

Caléndulas está no campo da nostalgia reflexiva, pois não propõe uma reconstrução, seja ela no sentido literal ou metafórico. O trabalho tampouco pretende reforçar valores ou ideais característicos da nostalgia restaurativa. As flores plantadas certamente não sobreviveram por muitos dias. O alto nível de salinidade das águas do Lago Epecuén geram uma brisa imprópria para plantas desse tipo. A maré do lago está em constante mudança e é possível que a floreira tenha sido novamente submersa nos dias seguintes à intervenção; além disso, chuvas são escassas na região. Para os artistas, a longevidade das flores não é o que importava, mas sim o ato simbólico de preservar a memória.

A preservação da memória —ou a sua tentativa— é uma prática que possivelmente surgiu junto com a arte. As pinturas rupestres,

além de serem as primeiras demonstrações artísticas da humanidade, também são formas de memorização. Será que “é o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário?”. (Huyssen, 2000, p. 19). Assim como existe o medo de esquecer, pode existir o medo do que é lembrado e por quem é lembrado. Ao longo dos séculos, esses medos transformaram mecanismos de memória, como a escrita e a arte, em símbolos de poder. Basta nos lembrarmos de que, há poucas décadas, o acesso ao aprendizado da leitura e escrita era privilégio apenas das classes sociais mais abastadas. A artista e pesquisadora brasileira Giselle Beiguelman (2019, p. 82) ressalta que a relação entre memória e poder nos leva a outra pergunta: “quem decide o que deve ser esquecido, como deve ser esquecido e quando deve ser esquecido?”

O encontro de práticas da memória com o universo ruinoso nos coloca sob uma nova perspectiva. “A memória é [...] passível de esquecimento [...] é humana e social”. (Huyssen, 2000, p. 37) e, assim como um estrutura arquitetônica em ruínas, pode desaparecer com o tempo. No século XXI, vivemos “uma cultura incapaz de conviver com o envelhecimento, a corrosão dos materiais e as asperezas do que é natural”. (Beiguelman, 2019, p. 140), na qual não é tolerada a reclamação da natureza sobre as ruínas, em nenhum aspecto. Em nossos dias, presenciamos uma “era sem memória”. (Huyssen, 2000, p. 33).

À medida que avançamos no século XXI, fica perceptível que “nunca se produziram tantos registros e nunca foi tão difícil ter acesso ao nosso passado recente. Estamos à beira de uma overdose documental, que abarca todos os formatos de mídias”. (Beiguelman, 2019, p. 192). Em meio a esse excesso informacional, que faz o presente se derreter, evaporar e desaparecer diante dos nossos olhos, as ruínas surgem como objeto de fascinação. Elas “nos fazem pensar sobre um passado que poderia ter sido e um futuro que nunca chegou, nos atormentando com sonhos utópicos de escape da irreversibilidade do tempo”. (Boym, 2008).

Esse interesse contemporâneo pelo universo ruinoso é diferente do olhar romântico que artistas como Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e Caspar David Friedrich (1774-1840) lançaram sobre ruínas e lugares abandonados. O atual vislumbre por lugares em ruínas “requer uma aceitação da desarmonia e da relação contrapontual da temporalidade humana, histórica e natural”. (Ibid, 2008). A esta prática, Svetlana Boym dá o nome de *ruinofilia*.

A ruinofilia não encara a ruína como um final, como os restos mortais de uma construção, pelo contrário, ela “sonha com o futuro potencial e não com o passado imaginário”. (Ibid, 2008). Dessa forma, a ruinofilia pode ser relacionada à nostalgia reflexiva, pois seu objetivo não é restaurar a ruína, mas sim encará-la como um agente que fomenta a imaginação de possíveis futuros que não foram vividos; nesse contexto, a ruína é um começo, e não um recomeço. Se durante os períodos renascentista e romântico as ruínas representavam o passado, por serem referências às glórias e ao conhecimento da era clássica, para a ruinofilia do século XXI as ruínas simbolizam as possibilidades de outros futuros, sejam eles utópicos, distópicos ou perdidos. A ruinofilia se manifesta de diferentes formas — a fascinação “não é apenas intelectual, mas também sensorial [...], nos causando um espanto com o desaparecimento da materialidade”. (Ibid, 2008).

Visitar um lugar abandonado pode nos despertar diferentes sensações, e uma das mais marcantes é a percepção do silêncio. “*Lejanía sin fin tierra cielo confundidos sin un ruido nada móvil*” (Beckett, 2005, p. 08). Além de descrever um cenário ruinoso como um lugar sem nenhum barulho, a versão em espanhol do texto de Samuel Beckett traz novamente a palavra *lejanía*, a qual pode ser traduzida para o português como “distância”, “afastamento” ou algo longínquo. Na pintura gótica tardia a *lejanía* era o nome dado a fragmentos da natureza que eram retratados distante do assunto principal do quadro (Muguiro, 2017). Esses elementos só eram visíveis através de janelas

ou frestas arquitetônicas reproduzidas nas pinturas. Por conta dessas características, sempre houve um ar de mistério em torno da *lejanía*; monstros e demônios costumam surgir dos fundos e vãos das imagens, nunca do primeiro plano. Em *Caléndulas*, as ações de Soledad Rollieri são observadas pelas ruínas da *lejanía*, mas delas não surgem seres fantásticos, apenas imaginações.

A sensação à qual Beckett refere-se não diz respeito a algo físico ou sobrenatural, e sim a uma situação na qual “prevalece a percepção do tempo em suspensão, de algo que não está no presente, não ficou no passado, mas também não chegou ao futuro. A instabilidade domina e empoeira a visão”. (Beiguelman, 2019, p. 142). Esse embaralhamento dos sentidos atrai o *ruinófilo* que, enquanto caminha, ouve o som dos próprios passos e da própria respiração somarem-se à paisagem sonora abandonada, tornando-se parte dela.

Em algumas situações, como em *Caléndulas*, o silêncio é substituído pelo som do vento, que reforça a sensorialidade da ruinofilia: além de o escutarmos, o sentimos na própria pele. Na obra, o vento é visível em todas as imagens. No dia da ação ventava muito, chegando a impedir que outros artistas realizassem seus trabalhos. Demais elementos sonoros, como o caminhar sobre a areia ou o manuseio das mudas, são encobertos pelos sopros de ar. Pode-se ouvir apenas o canto de algumas aves distantes. A montagem sonora resultante dessa mistura dá a sensação —ou espírito— do lugar (Bruno, 2015, p. 113). O vento constante parece reforçar a ideia da suspensão do tempo, gerando a *lejanía*. O trabalho pode ser exibido tanto de forma linear, como um filme tradicional, ou em *loop*. Essa segunda opção reforça a ideia de suspensão do tempo, uma vez que não é possível afirmar qual é a duração da ação.

Entre os meses de setembro e outubro de 2020, *Caléndulas* fez parte do 25º Salão de Artes de Vinhedo, no interior do estado de São Paulo. Na ocasião, o trabalho foi exibido junto a outras obras videográficas, numa situação onde não necessariamente o público assistia ao trabalho do início ao fim. É possível que muitos espectadores tenham visto apenas alguma parte de *Caléndulas*. Caso isso tenha acontecido, novamente o trabalho se converteu em uma representação de nossas memórias fragmentadas.



Fig. 3: Fotograma de *Caléndulas*, Lucas Gervilla e Soledad Rollieri, 2020.

A região de Epecuén faz parte da chamada Rota Modernista Argentina, um percurso informal onde se encontram várias construções arquitetônicas com influências do modernismo europeu da primeira metade do século XX. Dentre essas construções, cerca de quarenta das que ainda perduram são de autoria do arquiteto ítalo-argentino Francisco Salamone (1897-1959). Durante as décadas de 1930 e 1940, o governo da Província de Buenos Aires colocou em prática um plano arquitetônico para “modernizar” e desenvolver o interior

da província, um pensamento muito parecido com o que levou à construção de Brasília, uma ideia que pode e deve ser questionada. Salamone foi o encarregado de diversos destes projetos, incluindo a Prefeitura de Carhué e o antigo *Matadero* municipal, localizado às margens da estrada que liga as duas cidades. A sede administrativa de Carhué ainda é o edifício projetado por Salamone; o frigorífico, no entanto, não teve a mesma sorte — embora a construção não tenha sido submersa pelas águas do Lago Epecuén, acabou ficando ilhada. A impossibilidade de transportar o gado até as instalações frigoríficas, somada às modernizações da produção de carne, levaram as atividades do Matadero ao fim. Hoje, o edifício tem um aspecto que não diferente das ruínas de Epecuén, seus traços modernos e sua torre em forma de facão em nada se assemelham à arquitetura campesina.

A fundação de Epecuén data do mesmo período das obras *salamónicas* e de projetos de outros arquitetos modernistas — naturalmente, o estilo deles teve influência nas construções da estância turística. Ver um projeto modernista literalmente arruinado traz novas camadas de ruinofilia a Epecuén, pois “as ruínas da modernidade, vistas da perspectiva do século XXI, apontam para futuros possíveis que nunca vieram a ser”. (Boym, 2008). Os restos de construções de um estilo que parecia nortear uma nova fase da sociedade hoje podem ser vistos como “uma metáfora de uma modernidade que deu errado”. (Huyssen, p. 14-15). Os edifícios modernistas da pampa argentina se parecem com naves vindas de outra dimensão de espaço-tempo, esperando uma oportunidade para regressar ao seu lugar de origem, mas a era de onde elas vieram não existe mais, se é que existiu um dia.



Fig. 4: Matadero Municipal de Carhué. Fotografia: Lucas Gervilla, 2019.

Diante dessa percepção de que “o presente já se fundiu com o futuro, ou seja, o presente já traz em si todas as premissas de uma inevitável catástrofe” (Tarkovsky, 1998, p. 281), as ruínas e lugares abandonados surgem como elementos que representam o passado e trazem à lembrança uma outra época, na qual era possível divagar sobre futuros alternativos. Não importa se essas memórias foram vivenciadas ou imaginadas, ambas possuem o mesmo valor. No caso de Epecuén, suas ruínas ressurgem como que saídas de um portal do tempo, uma Atlantis sul-americana.

Refletir sobre processos de rememoração nos faz perceber que,

em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o

qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. (Ibid, 1998, p. 65-66)

Esse entendimento reforça a ideia de que as ruínas podem se converter em um agente de conforto, “*refugio cierto por fin ruinas esparcidas mismo gris que la arena*”. (Beckett, 2005, p. 07). Por outro lado, “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios [...] o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. (Tarkosky, 1998, p. 66). Quanto mais situações experienciamos em nossas vidas, mais marcas do tempo carregamos. Mas não são marcas no sentido literal, como sinais de envelhecimento; são vestígios memoriais, traços que ficam marcados em nossas lembranças, assim como a natureza imprime suas marcas quando retoma um lugar abandonado. Nossas memórias também possuem pátinas do tempo, assim como as ruínas presentes em *Caléndulas*.

Quando a arte é usada para fazer a mediação entre ruínas e memórias, tensionando suas relações, têm início as estéticas do abandono — um tipo de estética que não prima pelo belo, nem tenta reviver um passado glorioso, mas que usa o abandono para imaginar novas possibilidades. Durante seus processos de criação, o/a artista usa a realidade como matéria-prima, podendo moldá-la de acordo com a sua percepção. Muitas vezes a realidade pode ser um vulto de uma lembrança. As estéticas do abandono na arte contemporânea buscam diferentes formas de lembrar — ou de esquecer — e as unem à ruínofilia, transformando ruínas em elementos de contemplação e lugares abandonados em espaços ocupados por imaginações de um outro tempo. Simultaneamente, remetem a nossos fracassos e conquistas, nos lembrando de nossa condição humana em relação ao tempo. As relações das artes com as ruínas não devem acabar tão cedo, já que vivemos na era digital do capitalismo pós-industrial, que avança deixando para trás estruturas arquitetônicas que se tornam uma espécie de fóssil, nos questionando sobre os caminhos que percorremos e as decisões que tomamos.

Por outro lado, as estéticas do abandono e a ruínofilia têm como forte concorrente a especulação imobiliária, que devora lugares

abandonados e os vomita na forma de empreendimentos de gosto duvidoso, uma antropofagia do mercado de imóveis. Artistas que trabalham com essas estéticas não veem as ruínas como um sinal de decadência, mas sim como um elemento gerador de processos criativos.

Caléndulas é um exemplo de trabalho artístico que lida com esse tipo de estética, despertando diferentes sensações no público. Uma obra audiovisual que transita por diversas linguagens, do cinema às artes visuais, passando pela performance. O trabalho pode se espalhar por muitos suportes, seja um monitor de vídeo, projetor ou telefone celular, assim como as ruínas de Epecuén se espalham pela areia cinza.

BIBLIOGRAFIA

- Beckett, Samuel. (2005). *Sin; seguido de el despoblador*. Tusquets.
- Beiguelman, Giselle. (2019). *Memória da amnésia — Políticas do esquecimento*. Edições Sesc São Paulo.
- Boym, Svetlana. (2017). Mal-estar na nostalgia. *Hist. Historiogr.* (23), 153-165.
- Boym, Svetlana. (2008). *Ruinophilia: Appreciation of Ruins*. Disponível em: <http://momenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>
- Bruno, Giuliana. (2015). Ruínas modernistas, arqueologias filmicas: a free and anonymous monument, de Jane e Louise Wilson. *Aniki*. (2-01).
- Huyssen, Andreas. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Aeroplano.
- Tarkosky, Andrei. (1998). *Esculpir o tempo*. Martins Fontes.

SOBRE O AUTOR

Artista visual, trabalha com imagens desde 2005. Doutorando (Bolsa CAPES) e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. Participou de mais de 160 produções artísticas. Em 2020, dirigiu seu primeiro longa-metragem, intitulado *Ruinoso*. Foi comissionado pelo Canal Futura para a produção do curta-metragem *Edmur e o Caminhão*. Em 2017 recebeu a bolsa “Mobility Fund” oferecida pelo Prince Claus Fund. Foi artista residente no ZK/U, Berlim; Fabrika CCI, Moscou; Galeria Ambos Mundos, Buenos Aires; NES Artist Residency, Islândia; e no Espacio Casa 3 Patios em Medellín.