

Revista Valise

Porto Alegre, v. 12,
n. 20, ano 12,
dezembro de 2022.



este Quedas"
Diciembre - 69



Cataratas Iguazú
Diciembre - 69

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Carlos André Bulhões

Instituto de Artes

Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Vice-diretora

Daniela Pinheiro Machado Kern

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Coordenação

Teresinha Barachini

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise

Editores

Charles Monteiro

Eduardo Veras

Fercho Marquéz-Elul

Fernanda Soares da Rosa

Juliana Proenço de Oliveira

Katia Maria Kariya Prates

Thaís Franco

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto Gráfico

Thaís Franco

Editoração

Charles Monteiro

Eduardo Veras

Fercho Marquéz-Elul

Fernanda Soares da Rosa

Juliana Proenço de Oliveira

Katia Maria Kariya Prates

Imagem da capa

Manoela Cavalinho

Revisão

Eduardo Veras

Fercho Marquéz-Elul

Fernanda Soares da Rosa

Juliana Proenço de Oliveira

Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise -- ano 1, vol. 1, n. 1 (jul.2011). -- Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 12, v. 12, n. 20 (dez. 2022).

Semestral com publicações nos meses de julho e dezembro.

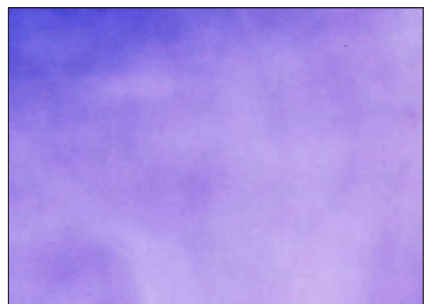
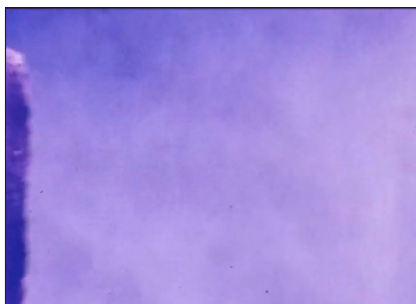
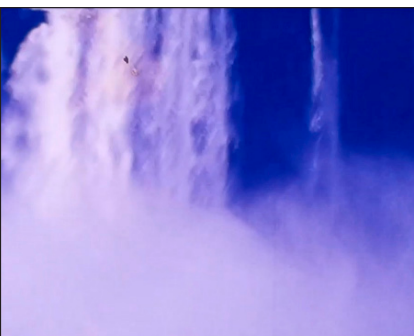
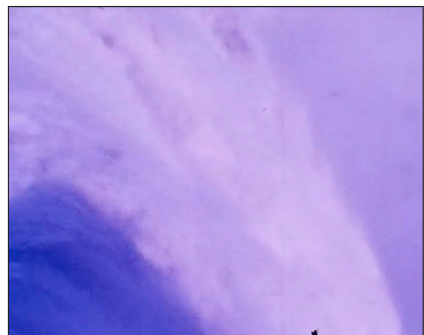
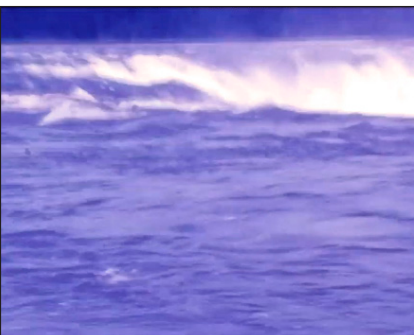
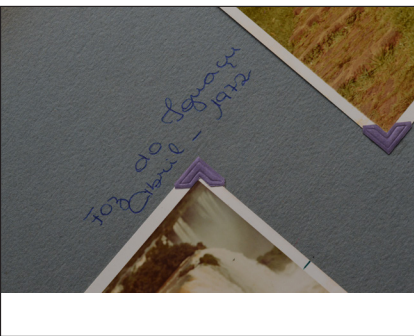
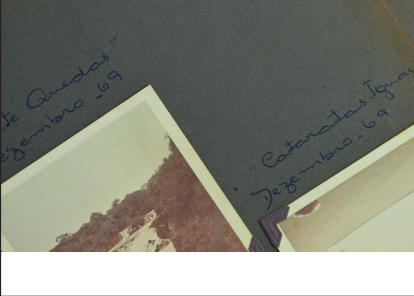
ISSN 2238-1375 (versão online)

1. Artes visuais. -- Periódicos I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7



Bibliotecária responsável
Sheila Inibarem de Mello Bott
CRB 10/2438



SUMÁRIO

PÁGINAS INICIAIS

EDITORIAL

DOSSIÊS

- À sombra da cachoeira **Manoela Cavalinho** .16
- Ilhas de memória* **Edson Luiz André de Sousa** .33
- Paisagens ilegítimas: minimalismo, autoritarismo e a Elevada da Conceição* **Gustavo Balbela** .44
- Santo Antônio* **Ío** .53
- Memórias de Barcelona, de Vera Chaves Barcellos: marcas sobre a epiderme urbana* **Lúcia Marques Xavier** .66
- A imagem como dispositivo de busca: memórias do desaparecimento* **Letícia Sotero Abreu** .87
- Ditadura, desaparecimento e arte na Argentina: a reação artística à vontade do apagamento* **Rodrigo Montero** .109
- Livro de Foz: Viagem ao oeste do Paraná, percorrendo os itinerários de um grupo de desaparecidos políticos (1974–2021)* **Manoela Cavalinho** .130
- As promessas vazias de futuro e a construção de um imaginário social: a ditadura militar e os grandes esquecimentos no Espírito Santo* **Rafael Pagatini** .158
- Para o Brasil, suas imagens: rascunho crítico de Cadernos do Povo Brasileiro de Leila Danziger* **Bárbara Mol** .181

Arte de retaguarda: lutas pela memória e os usos da bandeira do Brasil na arte contemporânea brasileira no pós-golpe de 2016 .205

Alessandro Aued

Jogos e Costumes: entre o documento e a resistência na hibridações de Eustáquio Neves .231

Adriana Camargo Pereira

ENSAIOS VISUAIS

Anamnesis: I - Pectus carinatum .253

Sandro Bottene

[EU]ANTAGÔNICO//BRASIL//30/10/2022 .268

André Barbachan

Léxico (indústria brasileira) .282

Juliano Ventura

ARTIGOS

Espaços Impressos: As Experiências Editoriais de Qorpo Estranho e Malasartes nos anos 70 .294

Jorge Bucksdricker

Carlos Pasquetti. A ironia em Super-8 .320

Claudio Jansen Ferreira

Vídeo-teatro a partir da releitura da obra As duas Fridas de Frida Kahlo .343

Ivanete Ferreira Rodrigues da Rosa; Kelly Wendt; Morgana Rodrigues da Rosa

Com o que sonha a cidade-dormitório: reflexões sobre o Parque da Solidariedade .360

Maria Paula Recena; Marcelo Chardosim

TRADUÇÃO

O lugar apesar de tudo .381

Georges Didi-Huberman; Fercho Marquéz-Elul

EDITORIAL

“Arte sobreviveu a todas as ditaduras”, nas palavras de Paulo Bruscky. O artista adotou postura combativa durante a ditadura militar no Brasil (1964–1985), mas a frase é uma formulação recente. O estilo direto de Bruscky expira resistência, ao mesmo tempo em que inspira reflexão. Quais são as sobrevivências da arte perante os plurais das ditaduras?

O vigésimo número da Revista-Valise, último de 2022, dedica-se ao tema – infelizmente tão atual – das ditaduras militares. Convidamos pesquisadoras e pesquisadores a enviarem suas reflexões sobre os regimes ditatoriais em suas amplitudes históricas, geográficas e críticas, desde uma perspectiva artística. Os artigos e ensaios do dossiê exploraram os significados múltiplos e sempre renováveis da produção artística em face de regimes ditatoriais – tanto do passado, quanto do presente, e quiçá do futuro – no Brasil e na América Latina.

Abre o número o ensaio visual “À Sombra da Cachoeira”, de nossa convidada Manoela Cavalinho, com textos e imagens reunidos em 2021, quando a artista visual viajou com Kevin Nicolai e Daniela Prates para o oeste do Paraná, local de morte e desaparecimento de um grupo de militantes brasileiros e um estudante argentino durante a ditadura civil-militar.

Na sequência, também a convite da equipe editorial, Edson Luiz André de Sousa, em “Ilhas da memória”, aborda a obra *Epigramas*, de Manoela Cavalinho. Trata-se de uma performance-adesivagem realizada em setembro de 2022, na Ilha das Pedras Brancas (antiga Ilha do Presídio), em Porto Alegre, que foi um local de encarceramento e de tortura de dissidentes políticos durante a



ditadura civil-militar brasileira. A obra da artista toma a ilha como página viva da história e vai fazendo seus registros textuais em superfícies com densas camadas de experiência, redesenhando uma cartografia de memória, que subverte o esquecimento e torna as velhas paredes da prisão um lugar de inscrição da história política brasileira recente.

Outros dois ensaios visuais fazem parte do dossiê “Arte, ditaduras e sobrevivências”. Gustavo Balbela, em “Paisagens ilegítimas: minimalismo, autoritarismo e a Elevada da Conceição”, trabalha na interseção entre o visual e o textual, propondo-se a observar um elemento da infraestrutura viária da cidade de Porto Alegre como obra de arte contemporânea. No cerne, tenta estabelecer relações críticas entre a paisagem urbana e a história política brasileira.

Também a convite de nossas editoras e editores, Munir Klamt e Laura Cattani, no ensaio visual “Santo Antônio”, elaboram e problematizam as memórias vinculadas à residência situada no número 600 da Rua Santo Antônio, em Porto Alegre, local que foi usado como centro de detenção clandestino e tortura durante o período da ditadura civil-militar no Brasil. Por meio de uma série de desenhos sobre papel preto, buscam recompor parte da arquitetura daquele espaço, que evoca elementos subterrâneos e perturbadores – tanto reais quanto imaginados.

Seguem-se os artigos selecionados para o dossiê. Lúcia Marques Xavier, em “Memórias de Barcelona, de Vera Barcellos: marcas sobre a epiderme urbana”, discute a série fotográfica *Memória de Barcelona* (1977), que se desdobra em três versões, percebe-se o entrelaçamento entre a memória pessoal da artista Vera Chaves Barcellos (1938) e o contexto histórico da cidade de



Barcelona e do Brasil, recém-saído dos anos de chumbo (1969-1977). Ao retratar os muros pichados da cidade catalã, a artista demonstra uma preocupação com o mundo que a cerca, sendo o uso da fotografia fundamental para retratar a realidade.

Letícia Sotero de Abreu, em “A imagem como dispositivo de busca: memórias do desaparecimento”, desenvolve uma reflexão poética e teórica sobre as complexidades do olhar na série *Cómo miran tus ojos*, de Maria Soledad Nívoli, dedicada ao pai desaparecido durante a ditadura militar argentina. Como fato intermitente, a presença é analisada no intervalo entre o desaparecimento e a nova forma de existir, através dos arquivos preservados. A elaboração do trauma da subtração identitária é costurada ainda ao documentário *L'image manquante*, do diretor cambojano Rithy Panh.

Rodrigo Montero, em “Ditadura, desaparecimento e arte na Argentina: a reação artística frente à vontade de apagamento”, parte da obra *Siluetazo*, de 1983, para analisar alguns exemplos dessa resistência ao desaparecimento perpetrado pelo terrorismo de Estado como método de eliminação e de controle social. Contra esses apagamentos, a arte surge como reação e forma de resistência.

Manoela Cavalinho [Manoela Farias Nogueira] também comparece com um artigo. Em “Livro de Foz: Viagem ao oeste do Paraná, percorrendo os itinerários de um grupo de desaparecidos políticos (1974- 2021)”, a autora aborda uma viagem para o oeste do Paraná em busca da história de seis desaparecidos políticos mortos durante a ditadura militar. O trajeto é contado a partir da transcrição de 42 frases do Livro de Foz, espécie de diário e livro



de artista em que ela relata o percurso e apresenta uma série de acasos e reviravoltas que acompanharam a viagem.

Rafael Pagatini, outro de nossos convidados, analisa como se constituiu o imaginário social em relação à memória seletiva sobre a modernização econômica promovida pela ditadura militar em “As promessas vazias de futuro e a construção de um imaginário social: A ditadura militar e os grandes esquecimentos no Espírito Santo”. Confronta o otimismo em relação ao futuro e a imagem do governo militar presente em anúncios veiculados na imprensa capixaba e o aumento da desigualdade, da violência, da segregação urbana e da formação da periferia na Região de Grande Vitória.

Bárbara Mol, no artigo “Para o Brasil, suas imagens: rascunho crítico sobre ‘Cadernos do povo brasileiro’, de Leila Danziger”, manifesta o desejo de refletir sobre o gesto sensível que faz ver o apagamento das vidas desintegradas pela ditadura e pela violenta democracia atual. Nos dirige, assim, na reflexão das incompreensões da história e dos cruzamentos de tempos que não podemos, ainda, considerar idos.

Alessandro Aued, em “Arte de retaguarda: lutas pela memória e os usos da bandeira do Brasil na arte contemporânea brasileira no pós-golpe de 2016”, parte de um caso de censura ocorrido em plena ditadura civil-militar de 1964-1985, que envolveu a utilização da bandeira do Brasil em uma obra de arte. A partir desse evento, ele busca entender como a falta do trabalho de memória sobre os traumas sociais desse período ditatorial ainda gera efeitos perversos no atual cenário político-social do Brasil. Nesse processo, explora o conceito de Arte de Retaguarda, de Maria



Angélica Melendi, para compreender como a arte pode confrontar o contexto histórico e político do país.

Por fim, Adriana Camargo Pereira, em “Jogos e costumes: entre documento e a resistência nas hibridizações de Eustáquio Neves”, apresenta uma análise de duas imagens que compõem a obra deste multiartista, elaborada para a edição da 3ª Bienal da Bahia, ocorrida em 2014, dando a ver as camadas históricas registradas na superfície das imagens que evidenciam os preconceitos e as violências presentes tanto no campo das artes quanto no âmbito social sobre a cultura negra durante o período de autoritarismo político brasileiro.

A sessão livre começa por três ensaios visuais. No primeiro deles, Sandro Bottene apresenta o tríptico “Anamnesis: Pectus carinatum”, que compõe a série *Anamnese* (2022) e que investiga o corpo e as relações com a subjetividade. O subtítulo faz referência à protrusão deformada da parede anterior do tórax. De forma poética, a dor física/estética encontra-se representada pela Identidade Poética Garoto-cacto. O texto de apresentação e a obra, através de três fotografias dispostas em pranchetas, se constituem, por sua vez, sob a perspectiva de um prontuário clínico.

Depois, André Barbachan, artista e doutorando em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS), elabora proposições em arte/tecnologia, arte/interatividade em ensaio visual que apresenta resultados estéticos e operacionais originados a partir do objeto/experimento *[EU]ANTAGÔNICO//BRASIL//30/10/2022*. Nele, o artista propõe uma experiência artística que converte o ato de contemplar em ato de interagir. Ao posicionar-se diante da obra por alguns instantes, frente à tela do televisor e a partir de interferência analógica, dá-se a mistura entre duas imagens, a do observador e a dos candidatos à



Presidência da República, que assinalam o antagonismo que divide o país no momento atual.

No terceiro e último ensaio, Juliano Menegaes Ventura apresenta uma experiência de escrita que recombina palavras e símbolos recortados de caixas de papelão recolhidas em supermercados e lojas de diversos produtos da indústria brasileira. A escrita empregada busca criar novas legibilidades para os textos informativos e publicitários propagados pela indústria, deslocando seus sentidos originais e friccionando-os para gerar novos sentidos e novas leituras.

Jorge Bucksdricker inaugura os artigos da sessão livre. Em “Espaços Impressos: As Experiências Editoriais de Qorpo Estranho e Malasartes nos anos 70”, ele propõe uma reflexão sobre duas revistas que reuniram um grande número de artistas e escritores em torno dos seus projetos artísticos. Com perfis editoriais distintos, essas publicações procuraram, cada uma a seu modo, intervir no ambiente intelectual e artístico do país naquele contexto de censura e silenciamento cultural.

Claudio Jansen Ferreira, no artigo “Carlos Pasquetti, a ironia em Super-8”, traça um percurso através de alguns trabalhos do artista partindo do conceito de ironia definido por Kierkegaard, o qual aponta para o embate do sujeito com a realidade por meio da atividade dialética, como um elemento de ativação capaz de provocar no observador/participador o questionamento útil à investigação da configuração do que se vê.

No artigo “Vídeo-teatro a partir da releitura da obra ‘As duas Fridas’, de Frida Kahlo”, Ivanete Ferreira Rodrigues da Rosa, Kelly Wendt e Morgana Rodrigues da Rosa relatam uma pesquisa desenvolvida na Especialização em Arte da Universidade Federal



de Pelotas, tendo como resultado a criação de um vídeo-teatro a partir da releitura de uma obra da artista mexicana Frida Kahlo, a fim de refletir sobre o processo de criação colaborativa entre mãe e filha.

Maria Paula Recena e Marcelo Chardosim, em “Com o que sonha a cidade-dormitório: reflexões sobre o Parque da Solidariedade”, propõem-se a divulgar ações que se dão sobre uma área urbana em disputa, localizada em Alvorada na Grande Porto Alegre, onde, desde 2015, ações sistemáticas como mutirões de limpeza, ações artísticas e educativas, são praticadas. O artigo propõe uma reflexão sobre o papel da arte na instauração de um campo que se impõe politicamente, pressionando as estruturas convencionais preexistentes.

Encerra o número o texto de Georges Didi-Huberman “O lugar apesar de tudo”, na tradução de Fercho Marquéz-Elul e revisão de Eduardo Veras. O artigo propõe uma reflexão sobre o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, para pensar sobre o Holocausto não no domínio da lembrança, mas de uma investigação. A partir do depoimento dos sobreviventes devemos nos perguntar: “O que esses campos nos impõem? A quais imagens eles se referem? Qual o benefício de retornar a eles?”

Trata-se de um número com contribuições diversas, mas que dialogam entre si e renovam o compromisso da Equipe Editorial da Revista Valise de divulgar pesquisas acadêmicas atuais no campo das Artes Visuais em diálogo interdisciplinar com outras áreas de conhecimento e socialmente relevantes, tanto na linha da História, Teoria e Crítica da Arte quanto das Poéticas Visuais.

Boa leitura!



DOSSIÊS

À SOMBRA DA CACHOEIRA

Manoela Cavalinho

Resumo: Em 2021 viajei com Kevin Nicolai e Daniela Prates para o oeste do Paraná, local de morte e desaparecimento de um grupo de militantes brasileiros e um estudante argentino durante a ditadura civil-militar. Nas margens do Lago Itaipu e dentro da Mata Nacional do Iguaçu depositamos fêmures de barro e, ao lado, escrevemos os nomes dos desaparecidos com letras de bronze. Em 2022, durante a montagem da instalação [Folha de Papel](#) no Museu Paranaense, encontrei algumas reverberações daquela viagem, seja numa ossada que ficava próxima ao trabalho, nos amuletos do povo Xetá para os espíritos dos mortos ou no vitral de parede inteira das Cataratas. Também em *Folha de papel*, diante dos nomes de todos desaparecidos políticos brasileiros agitando-se no vento, lembrei-me do rumor da grande cachoeira que, entre névoas, oculta o que buscávamos à sombra.

Palavras-chave: Desaparecidos políticos. Parque Nacional do Iguaçu. Cataratas do Iguaçu. Litoral do Paraná.

IN THE SHADOW OF THE WATERFALL

Abstract: In 2021, I traveled with Kevin Nicolai and Daniela Prates to western Paraná, the place of death and disappearance of a group of Brazilian militants and an Argentine student during the civil-military dictatorship. On the shores of lake Itaipu and within the national forest of Iguaçu we deposited clay femurs and, next to them, we wrote the names of the disappeared in bronze letters. In 2022, during the assembly of the installation [Folha de Papel](#) at Museu Paranaense, I found some reverberations of that trip. They were a skeleton of a human body, amulets from the Xetá people for the spirit of the dead and a stained glass wall window of the Falls. Also in *Folha de Papel*, in front of all the names of



the disappeared Brazilian politicians waving in the wind, I remembered the sound of the waterfall that, among the mists, also hides what we had been looking for in the shade.

Keywords: Enforced disappearance. Iguaçu National Park. Iguazu Falls. Coast of Paraná.



The Pool
Are you alive?
I touch you.
You quiver like a sea-fish.
I cover you with my net.
What are you—banded one?

Hilda Doolittle

A floresta seguia para além das ovas
da janela, interrompida apenas pelo
lguachu, que ora se enrolava, ora se
estendia em meio ao estofado verde.
Quando o avião inclinou, vi pequenas
nuvens coladas à água e, de repente,
o aneurisma.

+

Dentro da mata desapareceram cinco.
Outro desapareceu no lago. Ou seria
ao contrário? Cruzaram a fronteira e
sumiram em algum dos elementos.
Viajamos (absurdo) pelos mortos
alheios.

+

Embarcamos com ossos de barro e
letras de bronze. Dentro da mata e na
beira do lago, ao lado de ossos que
seriam sugados pela terra, formamos
seus nomes.

+

Juntei os bronzes e carreguei-os
comigo. Temo se haverá influência.

+

Revejo o redemoinho da cachoeira
na estampa da cortina do hotel. No
exame, o fluxo branco do sangue
encharca os tecidos. Nem mata, nem
lago, os desaparecidos agitam-se no
fervedouro das cataratas.

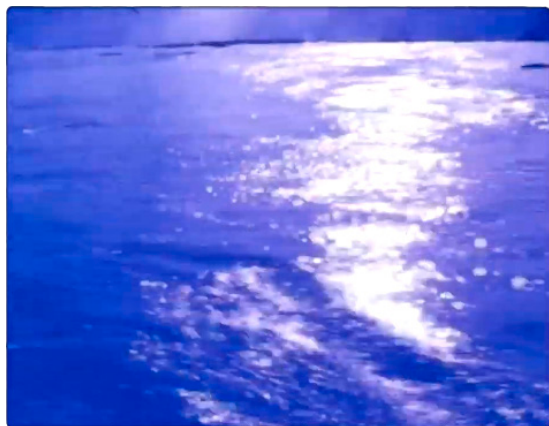
+

No álbum o papel azul tornou-se lilás.
Olho um passado que não foi meu.
Confundo os mortos.

+

Para ablução dos bronzes, sonho
com o litoral salgado do Paraná.





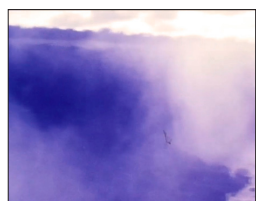
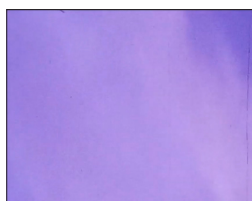
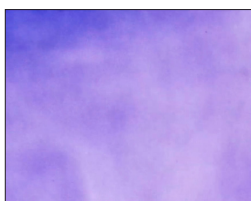
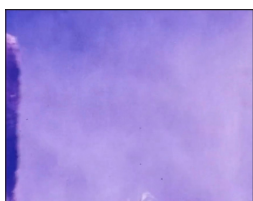
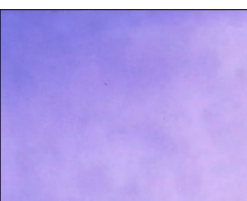
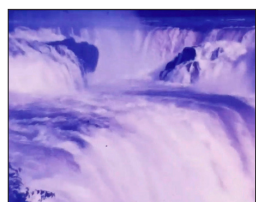
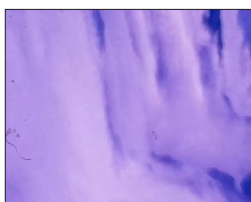
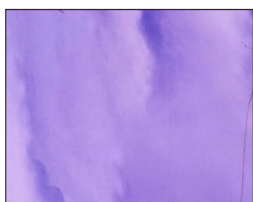
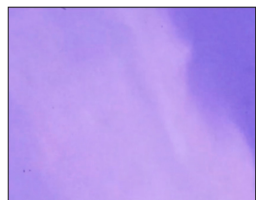
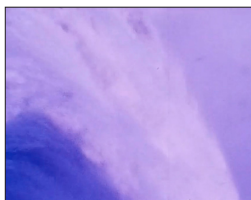
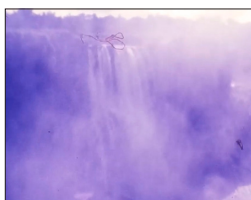
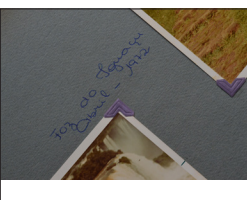
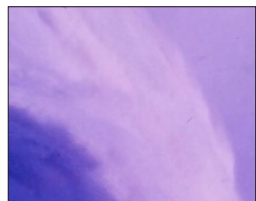
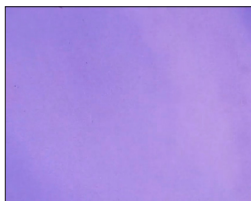


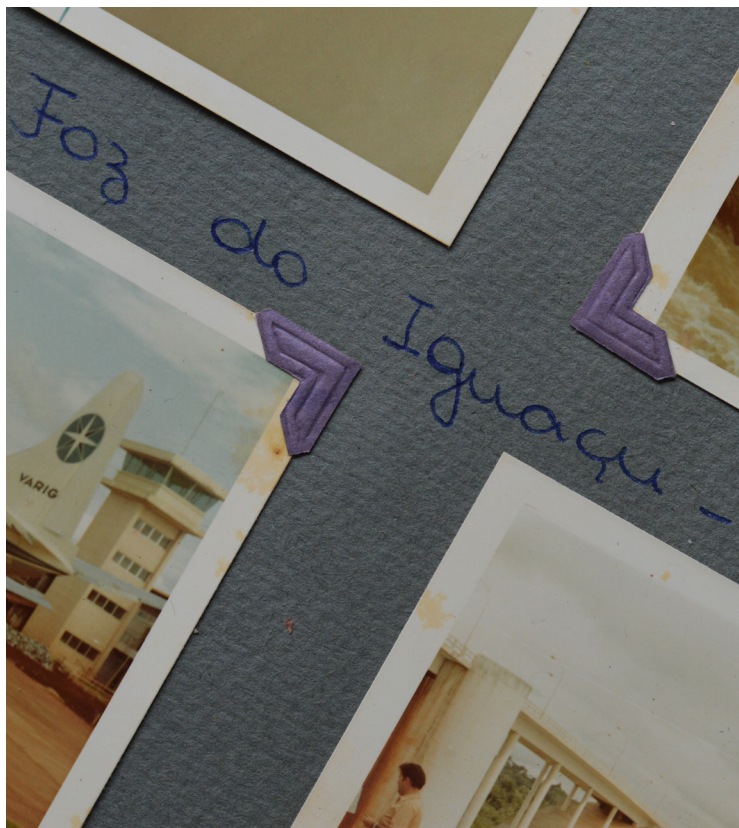
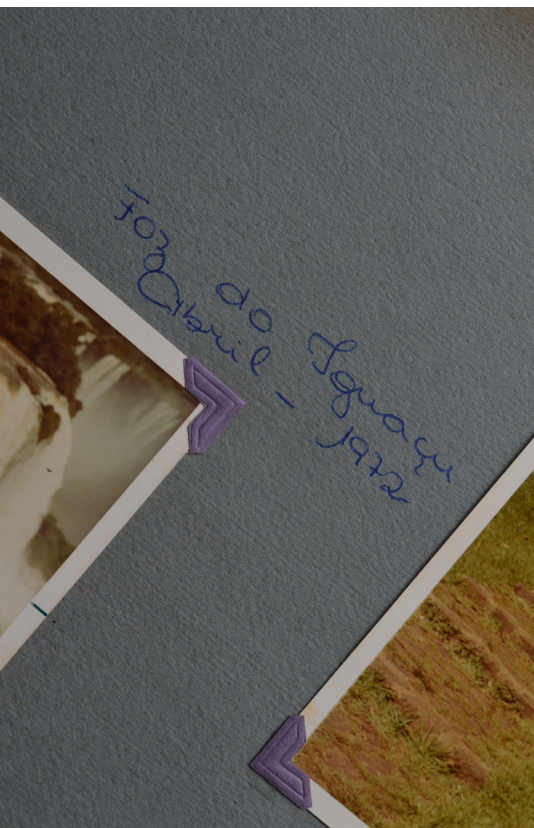




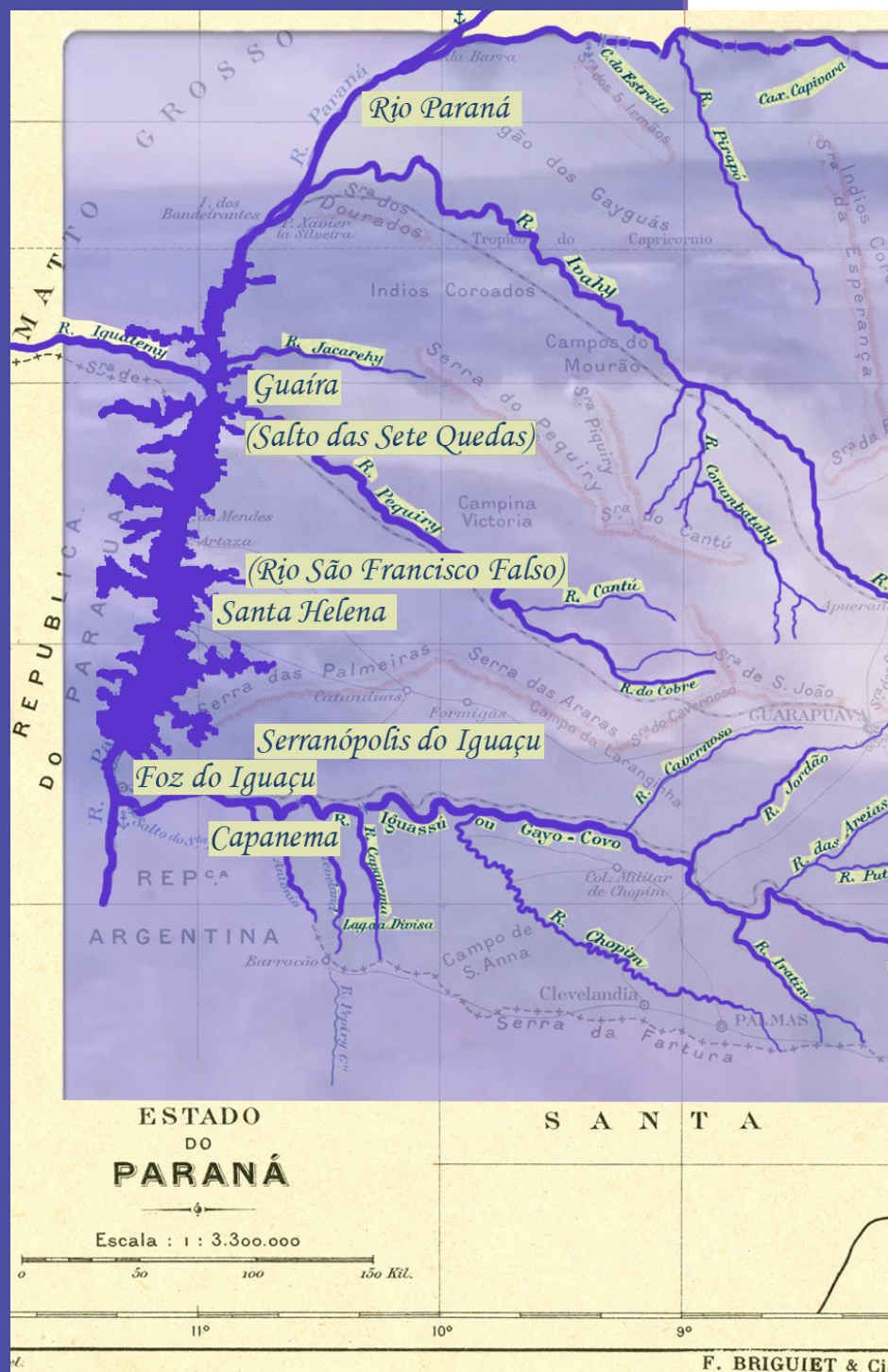


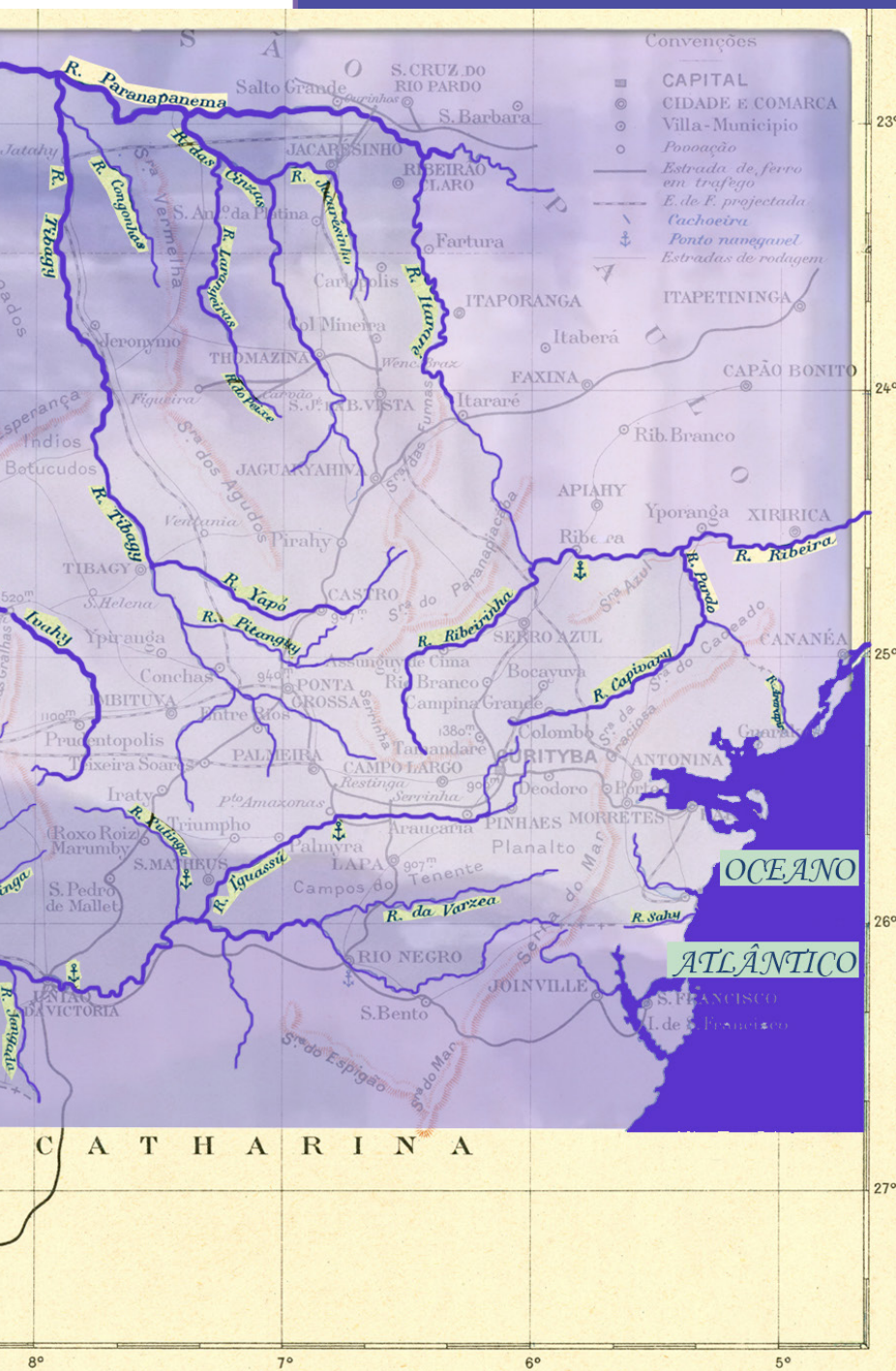












Créditos das páginas anteriores:

Páginas 6, 13, 14, 20, 23 e 24

Frames do vídeo Foz do Iguaçu década de 70.

Disponível em: www.youtube.com/c/SSCFozdolgua%C3%A7u/featured

Página 16

Imagem: Kevin Nicolai

Página 17

À esquerda, retrato de Onofre Pinto. Disponível em:

www.memoriasdaditadura.org.br/memorial/onofre-pinto

À direita, retrato de Vitor Ramos. Disponível em:

www.pt.wikipedia.org/wiki/Vitor_Carlos_Ramos

Página 18

À esquerda, retrato de Daniel Carvalho. Disponível em:

www.memoriasdaditadura.org.br/memorial-mortos-e-desaparecidos

À direita, retrato de José Lavecchia. Disponível em:

www.pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Lavecchia

Página 19

À esquerda, retrato de Joel Carvalho. Disponível em:

www.pt.wikipedia.org/wiki/Joel_Jos%C3%A9_de_Carvalho

À direita, retrato de Enrique Ruggia. Disponível em:

www.laopinionsemanario.com.ar/noticia/no-publicar-44-anos-de-la-desaparicion-de-enrique-grillo-ruggia-sigue-la-busqueda-de-sus-restos-91397

Páginas 23 e 24

Mapa do Paraná. Disponível em:

www.guiageo-parana.com/mapas/parana-antigo.htm



Manoela Cavalinho, é artista visual, mestre em Psicologia pela PUC-SP e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV- URGs, com a dissertação [Não vê nomeio da sala as relíquias do Brasil](#). Seu trabalho aborda a memória pessoal e suas intersecções com a memória social e histórica ou, no sentido inverso, um fato histórico cruza parte da sua biografia, como é o caso deste ensaio visual. Ex-produtora do *Folhetim*, programa de literatura da Rádio UFRGS, também se interessa por autoficção e literatura. Propõe intervenções urbanas, a exemplo dos *Epigramas* ([@epigramas](#)). Recebeu Destaque Artista no XIV Prêmio Açorianos (2021) pela Prefeitura de Porto Alegre. Possui trabalhos nos acervos do MAC-PR, da Fundação Vera Chaves Barcellos e do Museu das Memórias (in) possíveis.



ILHAS DE MEMÓRIA

ISLANDS OF MEMORY

Edson Luiz André de Sousa

*“El recuerdo de este viaje, mis palabras sobre el recuerdo,
siempre serán insuficientes para lo que fue”.*

*Cuaderno de Faros,
Jazmina Barrera*

Algumas mulheres se abraçam com força. Estão todas tristes, com olhos de angústia e desespero. Esse encontro de corpos é tão profundo que temos a sensação de estar diante de um só corpo. Elas se diluem uma na outra, formando uma massa compacta, escura. Algumas estão com os olhos fechados, outras olham para um longe indeterminado. Vemos três crianças misturadas nessa imagem compacta do abraço. O detalhe ilumina o que vemos: são mães. Tentam proteger os filhos de algum perigo. Eles estão assustados. O que aqui descrevo é uma pequena xilogravura de Kathe Kollwitz, intitulada *Guerra*. Foi feita em 1922. A forma circular dessa imagem me fez imediatamente pensar em uma ilha, como se elas se abraçassem para não naufragar. Tentam manter na superfície espaços de terra e de vida ameaçados. Como também fez a artista Regina José Galindo na performance *Tierra*, em que resiste à fúria de uma retroescavadeira, que vai abrindo buracos em torno do seu corpo nu. Ela enfrenta a máquina de ferro com sua presença, e, assim, preserva uma pequena extensão de



terra dessa violência. Sua presença inaugura uma pequena ilha. Galindo denuncia com esse trabalho a violência de Estado na Guatemala contra os povos indígenas.

Quero agora falar de outra ilha: a Ilha das Pedras Brancas, também conhecida como Ilha do Presídio no Rio Guaíba em Porto Alegre. Sempre penso nela como um abraço de náufragos, que, com determinação, souberam encontrar estratégias de resistência para não se afogar. Ali funcionou durante a ditadura civil-militar uma prisão de presos políticos. Muitas histórias ainda aguardam lugar de pouso por sobre as grandes pedras brancas que circundam a ilha. Palavras que precisam sempre e sempre serem recolhidas para que uma *educação pela pedra* possa enfim cumprir sua função de transmissão. A primeira vez que estive na ilha foi em 2013 durante a 9ª Bienal do Mercosul. Naquela edição da Bienal, vários passeios foram organizados para a visita à ilha, como forma de abrir novas narrativas e memórias nas ruínas e nas cinzas da história.

A ilha é relativamente pequena, irregular, e a primeira impressão que tive naquela primeira visita foi a de um grande labirinto. Um prédio em ruínas ocupando a parte central da ilha e, em suas bordas, pequenos caminhos e trilhas entre pedras e uma vegetação exuberante. A ilha fica a 2,5 km de Porto Alegre e foi desativada em 1983. A história da ilha e dos destinos de sua função datam de muito antes. Desde 1860, funcionava como depósito de pólvora, abandonado em 1930. Depois, foi ocupada como local para produção de vacinas contra a peste suína. No final dos anos 50, foi redesenhada para funcionar como presídio e, nos anos 70, como prisão política. Lembro-me do quanto fiquei impactado com essa primeira experiência e principalmente por saber tão pouco sobre todas essas histórias. Na época, comecei a redigir um pequeno



texto, que não passou de um parágrafo, para narrar a visita. Essas vivências nos produzem ao mesmo tempo uma sensação de dor e dever de memória. Quantas histórias aquelas paredes não guardam? A beleza da paisagem, o pôr do sol do Guaíba, a amplidão de azul do céu, as noites frias e silenciosas, as histórias de tortura dos presos que ali estavam, as violências cotidianas a que eram submetidos, o medo, a incerteza quanto ao futuro naqueles anos de sombra da ditadura no Brasil.

Uma inquietude me acompanha desde aquela primeira visita, e volta e meia pensava sobre o que seria preciso fazer para que aquele espaço pudesse ser integrado na história e na arquitetura da cidade, como um Memorial. Esse é um projeto ainda por vir e revivo essa inquietude agora, escrevendo novamente sobre a ilha.

Em setembro de 2022, voltei ao local em outra condição de memória e informação. Organizamos, com um grupo de colegas, um passeio dentro de uma proposta de trabalho vinculada ao Museu das Memórias (in)possíveis da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Este museu virtual, coordenado por Maira Brum Rieck e por mim, tem justamente a função de fazer registros de memórias que ainda buscam um espaço de inscrição. Reunimos um grupo de amigas e amigos para juntos abriremos uma fresta no véu de tantos silêncios da história de nosso país. Não que os acontecimentos não sejam conhecidos. Eles o são, mas parecem que muito rapidamente são também esquecidos, apagados, rasurados como nos mostra com clareza o trabalho da artista Mona Hatoum (*Self erasing drawing*) *Desenho de auto-apagamento*.

Éramos em torno de 25 pessoas. Domingo pleno de sol, céu azul profundo, o Guaíba sereno. Tínhamos três presenças especiais que fizeram toda a diferença na viagem. Paulo de Tarso Carneiro



e Raul Pont, que estiveram presos na ilha nos anos 70, e a artista Manoela Cavalinho, que tem feito um trabalho fundamental sobre as marcas de memória da ditadura militar no Brasil. Teríamos todos a chance, nesse passeio, de escutar de perto e de dentro das ruínas do presídio alguns relatos de Paulo e Raul, além de acompanhar o trabalho da série *Epigramas*, que Manoela iria fazer na ilha. Esse trabalho consiste em breves registros, com letras autocolantes, sobre locais que guardam alguma história do período da ditadura militar.

Os registros de Manoela são delicados, efêmeros e parecem dar forma ao impasse que sofre a memória quando busca um lugar de inscrição, pois facilmente se apagam. Sabemos bem o quanto as situações traumáticas oscilam entre a dificuldade de lembrar e a impossibilidade de esquecer. A memória tenta sempre abrir uma brecha nesses blocos monolíticos da fúria dos apagamentos. Esse é um trabalho que precisa ser realimentado e nem sempre tem êxito, pois muitas vezes a sombra do esquecimento contamina a história. O Brasil padece muito neste campo de uma política de memória. É um país que carece muito de memoriais.

Em um domingo de sol pleno e azul profundo, em setembro de 2022, embarcamos na Ponta do Gasômetro em nosso memorial flutuante. A luz do dia entrava como frestas vivas de memória nos monólitos do esquecimento sempre rondando os registros de história como no trabalho do artista catalão Francesc Torres, de 1991, intitulado *Amnésia-Memória*, no qual ele expõe a imagem de 13 pessoas que resistiriam ao fascismo franquista e que foram assassinadas, sendo que algumas seguem ainda desaparecidas. Diante das imagens, Torres dispõe em letras de grande formato a palavra *amnésia* e uma projeção; desta vez, com letras de luz, a



palavra *memória*. A amnésia em letras sólidas, ferozes, ocupando espaço: duras, ásperas, imponentes, duradouras. A memória surge ali como espaço sutil de luz.

Nosso barco em direção à ilha era, portanto, nosso ponto de luz. O trajeto durou em torno de uma hora e, neste tempo, Paulo e Raul iam narrando as experiências do tempo em que ficaram presos. Por vezes, a voz embargada, nossos olhos atentos e por vezes líquidos, reagiam às histórias que compartilhavam conosco: a circunstância de cada prisão, as estratégias de resistência para sobreviver psicologicamente naquele lugar inóspito, isolado, frio no inverno e excessivamente quente no verão, a solidariedade, a biblioteca clandestina, o futebol improvisado em uma laje em ruínas, os relatos de tortura, as ameaças que ouviam, as visitas no domingo e a lógica de compartilhamento que instituíram com tudo que recebiam dos visitantes.

A ilha se aproximava imponente e, agora, vestida com todas essas memórias, o lugar era outro. Estávamos desembarcando em um espaço carregado de histórias, e as ruínas do prédio feriam ainda mais nossa memória. A urgência de construir neste lugar um memorial se fez ainda mais imperativa para todos os que estavam ali presentes. A ditadura no Brasil deixou muitas feridas abertas em nossa história e vamos precisar instituir uma política de memória ampla para recuperar e dar forma a muitas histórias de violência que ainda estão na sombra. A arte e a literatura, sabemos bem, têm uma função fundamental nesse processo, pois sempre encontram formas inéditas de registro.

Manoela Cavalinho põe o pé na ilha impregnada dessas histórias no corpo e tantas outras que ela vem recolhendo estes anos todos com seu trabalho artístico. Nosso memorial, neste dia,



estava em suas mãos. Ela toma a ilha como página viva da história e vai fazendo seus registros dos epigramas em alguns lugares, redesenhando uma cartografia de memória: o banho de sol, o futebol, a Avenida Liberdade e, na plataforma precária de madeira na qual saímos do barco, registra um dos relatos que ouviu: “Síndrome do motor de lancha. Atiravam no que se movesse durante a noite”.

Um dos registros que mais me emocionaram foi o que fez na parede da cela que funcionou como espaço de biblioteca dos presos. Ali, junto com o olhar também comovido de Paulo de Tarso e Raul Pont, ela registra na parede com as pequenas letras autocolantes os três livros mais lidos por todos: *Revolução dos Bichos* e *1984*, ambos de George Orwell, e *Trópico de Câncer*, de Henry Miller.

A ilha com a intervenção artística de Manoela Cavalinho se tornou a partir daquela manhã um livro vivo, à espera ainda de seus leitores, que precisarão encontrar essas e tantas outras bibliotecas clandestinas que ainda estão na sombra em nosso país. É um dever de memória ir buscar esses textos vivos que ainda procuram desesperadamente um lugar de inscrição na história. Será que conseguiremos fazer deste lugar tão fundamental para nossa história um memorial?

Edson Luiz André de Sousa é professor do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS. Analista, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Autor de, entre outros livros, *Furos no futuro: psicanálise e utopia* (2022).





Figura 1: Manoela Cavalinho. *Epigramas*, setembro de 2022. Performance-adesivagem. Ilha das Pedras Brancas (antiga Ilha do Presídio), Porto Alegre, RS. Foto: Eduardo Veras.





Figura 2: Manoela Cavalinho. *Epigramas*, setembro de 2022. Performance-adesivagem. Ilha das Pedras Brancas (antiga Ilha do Presídio), Porto Alegre, RS. Foto: Eduardo Veras.





Figura 3: Manoela Cavalinho. *Epigramas*, setembro de 2022. Performance-adesivagem. Ilha das Pedras Brancas (antiga Ilha do Presídio), Porto Alegre, RS. Foto: Eduardo Veras.





Figura 4: Manoela Cavalinho. *Epigramas*, setembro de 2022. Performance-adesivagem. Ilha das Pedras Brancas (antiga Ilha do Presídio), Porto Alegre, RS. Foto: Eduardo Veras.





Figura 5: Manoela Cavalinho. *Epigramas*, setembro de 2022. Performance-adesivagem. Ilha das Pedras Brancas (antiga Ilha do Presídio), Porto Alegre, RS. Foto: Eduardo Veras.



PAISAGENS ILEGÍTIMAS: MINIMALISMO, AUTORITARISMO E A ELEVADA DA CONCEIÇÃO

Gustavo Balbela

Resumo: Situada na interseção entre um ensaio visual e um ensaio textual, esta proposta observa um elemento da infraestrutura viária como obra de arte contemporânea. Colocando questões a partir da perspectiva da história da arte, este discurso foto-textual tenta estabelecer relações críticas entre a paisagem urbana e a história política brasileira. O *Viaduto da Conceição*, construído no centro de Porto Alegre em 1967, é visto aqui como uma escultura cuja autoria é alegoricamente atribuída a Telmo Thompson Flores, prefeito da cidade nomeado à época pelo regime militar. O viaduto é posto em questão destacando o período histórico de sua construção, quando o Brasil vivia um regime de exceção, algumas das condições políticas da época e apontando consequências éticas desse contexto.

ILLEGITIMATE LANDSCAPES: MINIMALISM, AUTHORITARIANISM AND THE CONCEIÇÃO OVERPASS

Abstract: Placed in the intersection between a visual essay and a textual essay, this proposal observes a road infrastructure element as if it were a contemporary artwork. Posing questions from the art history perspective, this photo-textual discourse attempts to establish critical connections between the urban landscape and Brazil's political



history. The *Conceição Overpass*, built in Downtown Porto Alegre in 1967, is seen here as a sculpture whose authorship is allegorically attributed to Telmo Thompson Flores, the mayor of the city appointed by the regime at the time. The overpass is put into question highlighting the historical period of its construction, when Brazil was going through a military dictatorship, to some of the political conditions at that time and pointing out ethical consequences of this context.





Elevada da conceição, 1972

Telmo Thompson Flores

Concreto armado e asfalto
sobre a cidade
15x525x120 m

Quem chega no centro de Porto Alegre por seu principal acesso é recebido por uma forma impressionante e grandiosa: a *Elevada da Conceição*. Trata-se de uma curva sinuosa extrudada em concreto armado. Observando-a desde sua extremidade Oeste, o grande plano com 29 metros de largura parece estender-se infinitamente cidade adentro.

O conjunto dobra-se, inicialmente, para o alto e para esquerda, prolonga-se retomando o espaço à direita e, onde a vista já não mais alcança, mergulha sob o nível do solo. Lá, em um brusco limiar, o que antes era um plano sintético de súbito converte-se em uma forma analítica e negativa, igualmente sinuosa, mas que agora se manifesta como um recorte vazio e tridimensional através do solo. É o *Túnel da Conceição*.

Passar por esse espaço cedo em uma manhã de domingo de um dia frio de nevoeiro faz parecer que estamos diante de uma grande escultura de arte contemporânea. Naquelas condições, o tráfego ainda não torna inegável o propósito original da estrutura e a umidade do rio torna difusa a luz do sol que recém se levanta acima das edificações fazendo a estrutura desaparecer à distância em meio a cidade. Assim, poderíamos por um segundo crer que se trata de uma obra de natureza eclética que combina elementos formais do minimalismo com a ousadia intervencionista de um *earthwork*.

Não seria aquela estrutura, como um *L beam* de Robert Morris (1965), uma forma fundamentalmente contextual? Não se impõe aquela curva de concreto e asfalto precisamente pela relação que estabelece com o espaço (com a topografia e com as demais construções) à sua volta? E, simultaneamente, não



exploraria aquela obra o espaço fora da galeria, propondo formas abstratas através da remodelação da própria paisagem?

Se, como o antigo Edifício Ely à sua direita, aquela estrutura trouxesse estampada em sua superfície o ano de sua construção, alí leríamos: 1972. Seria então reforçada a impressão de que estamos diante da obra de algum audacioso escultor ou audaciosa escultora, cuja obra haveria sido negligenciada ou esquecida pelos discursos canônicos da arte. Concluída em 7 de agosto daquele ano, aquela construção poderia perfeitamente ser pensada em diálogo síncrono com algumas das formas mais notáveis da escultura do século XX (Cf. Prefeitura de Porto Alegre, [s. d.]; Reif, 2012).

Ao atentarmos ao autor daquela obra e as nuances de sua biografia, no entanto, essa abordagem restaria um tanto enfraquecida. Telmo Thompson Flores era, em 1972, *prefeito biônico* de Porto Alegre. Não fora eleito ao cargo de chefe do executivo municipal pelo voto direto, mas indicado pelo regime que governava o país no período da ditadura civil-militar.¹

Se fossemos, além disso, designar um movimento em que talvez se pudesse inserir aquela obra, poderíamos nos referir ao que ficou conhecido como *milagre econômico brasileiro*.² Naquele período, condições econômicas favoráveis no cenário internacional se combinaram a um *otimismo desenvolvimentista* por parte do governo militar culminando em numerosos e faraônicos projetos modernizantes de infraestrutura espalhados pelo país (Prado; Earp, 2003; Apud. Alvim, 2018).

As obras do *milagre* refletem uma mitologia segundo a qual uma mera *organização rigorosa ou uma intervenção racional bastaria para conduzir o país ao seu inexorável encontro com o futuro promissor*. Nesse contexto, os militares brasileiros auto-



incumbiram-se a responsabilidade de conduzir a nação nessa *missão civilizatória* que construiria tal futuro com concreto, aço, e sangue (Cf. Fico, 1997, p. 84–85).

Paralelamente, tomados como temas de extensiva propaganda nacionalista, os gigantescos projetos de infraestrutura daquele período tinham o efeito colateral de "entusiasmar a população e converter as energias do otimismo em saltos para o desenvolvimento" (Velloso e seus grandes impactos, 1970; Apud. Fico, 1997, p. 84). Foi nesse contexto que Telmo Thompson Flores, como muitos de seus contemporâneos, trabalhou pela implementação do automóvel como modal de transporte em Porto Alegre, produzindo reflexo distorcido, mas não mais aprazível, do modelo estadunidense de *highways* (Cf. Alvim, 2018).

Dispostas essas informações sugiro a conclusão de que, ao nos colocarmos diante daquela obra, colocamo-nos diante de uma *paisagem ilegítima*. Ilegítima, entenda-se, se analisada segundo os critérios de qualquer regime tão ou mais inclusivo do que uma democracia liberal representativa, como a que vigorava no país até o golpe de 1964. Talvez, diante daquela elevada, estejamos diante de um monumento da cultura – para evocar as palavras de Walter Benjamin (1994) – mas estamos, sem sombra de dúvida, diante de um testemunho concreto da barbárie.

Aquela sinuosa tripa, serpenteando por entre os prédios – bem como outras 5 estruturas semelhantes construídas na cidade naquele mesmo período e sabe-se lá quantas outras espalhadas por todo o país – havia sido posta no mundo através de uma institucionalidade absolutamente alheia ao desejo popular. Ironicamente, no entanto, o Estado que a ergueu – no espaço público e com fundos públicos – tivera a ousadia de incluir, em 1967,



o título de *República* em seu nome oficial: República Federativa do Brasil.

Cabe então perguntar: o que dera àquela estrutura o direito de existir? Se sua própria materialidade parece atentar contra os princípios mesmos do Estado hoje formalmente vigente, como é possível que passemos sobre ela com alguma naturalidade? E, no entanto, lá está ela: tão concreta quanto vazia; tão presente no espaço quanto soterrada na memória.

Notas

¹ Tal agressão ao poder popular, cabe lembrar, foi (como muitas outras) formalizada no Ato Institucional nº 3, editado em 1966. Mais: seu cargo concentrava desde 1968 o poder político na cidade, quando o Ato Institucional nº 5 enfraqueceu os legislativos municipais, tornando-os praticamente inoperantes.

² Reconheço tratar-se de uma noção que tem sua origem em estudos nos campos da história e da economia, mas sugiro que suas reverberações também podem ser sentidas em campos como os da estética ou da história da arte (ao menos no escopo da abordagem que adoto aqui).

Referências

ALVIM, Alexandra Lis. A *"Thompson City": imagens para uma Porto Alegre da Ditadura nas páginas do Correio do Povo (1970)*. Democracia, liberdade e utopias. Anais [do] 14 Encontro Estadual de História da ANPUH-RS, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://www.eeh2018.anpuh-rs.org.br/site/anaiscomplementares>.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. Em: MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA: ENSAIOS SOBRE LITERATURA E HISTÓRIA



DA CULTURA. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. *Ato Institucional no 3*. 5 fev. 1966. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-03-66.htm. Acesso em: 23 jul. 2022.

BRASIL. *Ato Institucional no 5*. 13 dez. 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 23 jul. 2022.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

MORRIS, Robert. *Sem título (3 Ls)*. 1965. Escultura, aço inoxidável, dimensões variáveis. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/1774>. Acesso em: 23 nov. 2022.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. *O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967 – 1973)*. Em: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da Ditadura: Regime Militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 1. ed. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v. 4).

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. *Novo Túnel Conceição*. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: http://www.novotunel.com.br/default.php?p_secao=10. Acesso em: 14 maio 2014.

REIF, Karina. *Revitalizada fachada de prédio histórico de Porto Alegre*. Correio do Povo, Porto Alegre, 26 jun. 2012. Notícias/Geral. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/revitalizada-fachada-de-pr%C3%A9dio-hist%C3%B3rico-de-porto-alegre-1.95039>. Acesso em: 17 maio 2022.

VELLOSO E SEUS GRANDES IMPACTOS. Veja, v. 71, 1970.



Gustavo Balbela (Porto Alegre, 1997) é um artista visual, designer e pesquisador. É mestre em poéticas visuais no Instituto de Artes da UFRGS, além de designer e editor na Austral Edições. Gustavo desenvolve sua obra poética através da produção e catalogação de imagens técnicas, apresentadas principalmente em suportes instalativos ou em publicações. Sua obra investiga, através de uma perspectiva pessoal diante da paisagem urbana, questões relacionadas a processos históricos como a globalização, o colonialismo e o autoritarismo. Gustavo já participou de exposições coletivas ou individuais no Brasil, Uruguai e Hungria, Suécia, Polônia e Eslovênia, e suas obras integram coleções privadas no Brasil, Estados Unidos e na Europa.



SANTO ANTÔNIO

Munir Klamt
Laura Cattani

Resumo: Este ensaio visual parte de memórias vinculadas à residência na casa situada no número 600 da Rua Santo Antônio, em Porto Alegre, e à posterior descoberta de que o local havia sido um centro de detenção clandestino durante o período da ditadura civil-militar no Brasil. Por meio de uma série de desenhos sobre papel preto, busca-se recompor parte da arquitetura daquele espaço, ao mesmo tempo em que se evocam elementos subterrâneos e perturbadores – tanto reais (desde as peças onde ocorriam torturas até as escavações para construir uma piscina, feitas pelos atuais proprietários) quanto imaginados (porões soterrados, passagens subterrâneas e estranhos elementos amorfos que assombram a casa).

Palavras-chave: Desenho. Ditadura. Repressão. Memória. Apagamento.

SAINT ANTHONY

Abstract: This visual essay is based on memories linked to the residence in the house located at number 600, Saint Anthony Street, in Porto Alegre, and the subsequent discovery that the place had been a clandestine detention center during the period of the civil-military dictatorship in Brazil. Through a series of drawings on black paper, an attempt is made to recompose part of the architecture of that space, at the same time that subterranean and disturbing elements are evoked – both real (from the pieces where torture took place to the excavations to build a swimming pool, made by the current owners) and imagined (buried basements, underground passages and strange amorphous elements that haunt the house).

Keywords: Drawing. Dictatorship. Repression. Memory. Erasure.



Em 1995, fui morar na casa de número 600 da Rua Santo Antônio, em Porto Alegre. Casa grande e exótica, impregnada de puxadinhos – possuía, por exemplo, toda uma ala aos fundos, de uns 200 m², de uma construção pobre e constrangedoramente heterodoxa com as demais. No pátio, com um acesso discreto e facilitado para carros, havia uma última peça estranha, quase um porão, que parecia ter sido soterrada (o piso era recoberto por areia e a altura, em seu interior, não passava de 1m70) cerrada por um sólido portão. Meus pais, dados a certas artes e crenças, relatavam com frequência a presença (e mesmo eventuais comunicações) de moradores atípicos, os ditos fantasmas. Eram lamentações, tristezas e encarceramentos indefinidos e indelévels.

Uma vez, um amigo me contou sobre seu tio militar que havia sido destinado, em sua juventude (em torno dos 18 anos) a um tipo de ofício clandestino que não era incomum – e que, sabemos, antecede e ultrapassa o segmento temporal da ditadura civil-militar brasileira – de operações ilegais, raptos, todo o pacote de gerenciamento do Terror. No então porão da Rua Santo Antônio número 600, por meio daquele acesso soterrado, estava o caminho que conduzia a este subsolo do estado. Naquele dia, entendi que eu morava no antigo Dopinha. Nunca contei para meus pais (e eles, também, nunca descobriram), e nos mudamos pouco tempo depois.

Meu amigo comentou que, no decorrer dos anos, um temor crônico da Justiça passou a obcecar seu tio (talvez por desconhecer que a justiça não é mais que uma retórica) e no ano de 2020 ele foi diagnosticado com Alzheimer que, como uma metáfora, faz com



que tudo escoe lenta e nebulosamente para o limbo. Esse amigo, que chegou a frequentar a casa, comenta que não há um momento em que aquele lugar não o assombre.

Com frequência, quase involuntariamente, penso na arquitetura daquele lugar, nos cômodos (palavra estranha, neste contexto) agora soterrados.

PÓS ESCRITO

Este texto foi escrito, originalmente, no âmbito do projeto Arquipélago (https://www.instagram.com/arquipelago_2020/) realizado ao longo de 2020 em decorrência do período pandêmico, tendo como base apenas minhas memórias da época. A convicção da existência de um subsolo aterrado, um porão profundo e claustrofóbico, desencontra-se das pesquisas realizadas à posteriori. O Dopinha foi, conforme placa instalada em frente pelo projeto Marcas da Memória, o primeiro centro clandestino de detenção do Cone Sul, possuindo “estrutura paramilitar para sequestro, interrogatório, tortura e extermínio de pessoas ordenados pelo regime militar de 1964”. A detenção se dava em peças isoladas do primeiro andar (com acesso pelo túnel da garagem e pelo estacionamento) e nas peças dos fundos do segundo andar. Os desenhos, no entanto, evocam a imagem deste subsolo, não mais como uma especulação arquitetônica, mas um símbolo daquele lugar, onde ainda escoramos nossa realidade.

O apagamento do Dopinha tem sido um embate contínuo, como exemplifica a exótica piscina que aparece nos desenhos em meio ao lodo: uma instalação recente que se refere a todo um processo de descaracterização de sua história a que a casa tem



sido sujeita (assim como o “aconchegante” oferecimento para locação, via *Airbnb*) que antagoniza com a batalha, adiada há quase uma década, para tornar o lugar um espaço de reflexão sobre os meios da Ditadura, o Centro de Memória Ico Lisboa. Enquanto isso, a casa da Santo Antônio, 600, continua no limbo.

Referências

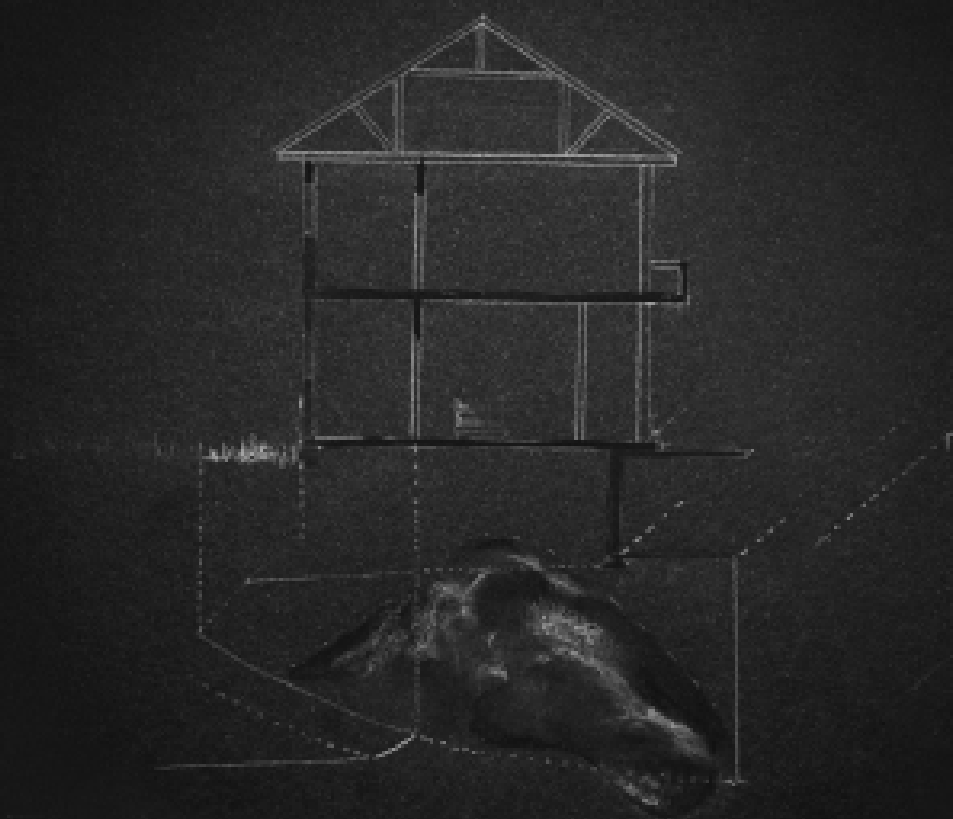
BELLE, Matheus Fuscaldo. *Memória em conflito*: Dilemas da arqueologia da repressão em Porto Alegre/RS. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CUSTÓDIO, Jacqueline. *Dopinho, entre evocar e apagar*: as disputas de memória relativas ao DOPS/RS. 2021. Orientadora: Professora Dr^a. Letícia Julião. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/236147>

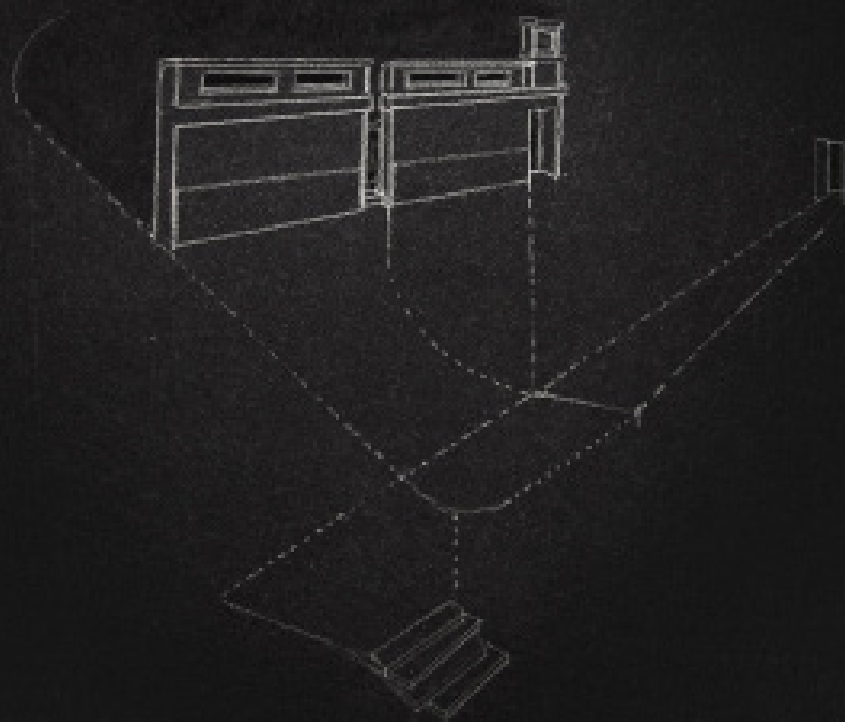
ROMAGNA, Duda. *Imóvel que abrigou o Dopinha é anunciado em site de aluguel*: ‘Linda casa de época moderna’. Sul21, Porto Alegre, 2 de agosto de 2022. Geral. Disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/geral/2022/08/imovel-que-abrigou-o-dopinha-e-anunciado-em-site-de-aluguel-linda-casa-de-epoca-moderna/>

ROMAGNA, Duda. *Caso Dopinha*: como burocracia e ideologia dificultam preservação da memória. Sul21, Porto Alegre, 28 de agosto de 2022. Geral. Disponível em: <https://sul21.com.br/geral-1/2022/08/caso-dopinha-como-burocracia-e-ideologia-dificultam-preservacao-da-memoria/>



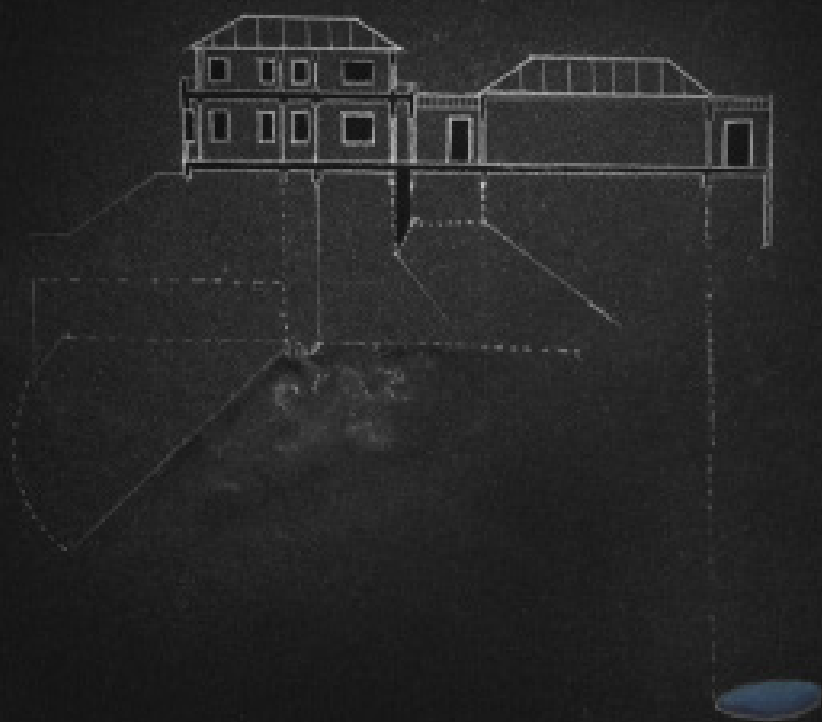














Munir Klamt (Porto Alegre, 1970) é artista, curador e pesquisador, Doutor em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Sua tese recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2017. Realizou Pós-Doutorado na UnB. É professor do Instituto de Artes da UFRGS na área de Arte e Tecnologia. Compõe o comitê curatorial do MARGS. É coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo e curador adjunto da 13ª Bienal do Mercosul.

Laura Cattani (Les Lilas, 1980) é artista, curadora e pesquisadora, Doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS com doutorado-sanduíche na UPJV (França), indicada ao Prêmio Capes de Tese 2018, e pós-doutorado no PPGAV/Unb. É professora substituta no Centro de Artes da UFPel, onde coordena ações de extensão da Galeria A Sala. Idealizadora do Instituto Cultural Torus e curadora adjunta da 13ª Bienal do Mercosul.

Ambos atuam sob o pseudônimo Ío enquanto artistas e curadores, tendo realizado exposições em diversas cidades do Brasil, bem como Uruguai, Argentina e França. Sua produção foi premiada com o Prêmio Especial do Júri no IX Prêmio Açorianos de Artes Plásticas; Melhor Exposição no 2º Prêmio IEAVI; Prêmio Destaque em Mídias Tecnológicas do III Prêmio Açorianos de Artes Plásticas; Menção Honrosa nos 1º e 4º Prêmios IEAVI, e foi indicada ao Prêmio Pipa em 2018. Sua obra está em coleções particulares e compõe o acervo de instituições como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Fundação Vera Chaves Barcellos, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (RS), Coleção Casa Niemeyer (DF), Museu de Arte do Rio de Janeiro (RJ) e Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (PE).



MEMÓRIAS DE BARCELONA, DE VERA CHAVES BARCELLOS: MARCAS SOBRE A EPIDERME URBANA

Lúcia Marques Xavier

Resumo: A partir da obra *Memória de Barcelona* (1977), série fotográfica que se desdobra em três versões, percebe-se o entrelaçamento entre memória pessoal da artista Vera Chaves Barcellos (1938) com o contexto histórico da cidade de Barcelona e do Brasil, recém-saído dos anos de chumbo (1969-1977). Ao retratar os muros pichados da cidade catalã, a artista demonstra uma preocupação com o mundo que a cerca, sendo o uso da fotografia fundamental para retratar a realidade.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Ditadura. Intervenção Urbana. Vera Chaves Barcellos.

MEMÓRIAS DE BARCELONA, FROM VERA CHAVES BARCELLOS: MARKS ON THE URBAN SKIN

Abstract: From the artwork *Memória de Barcelona* (1977), a photographic series that unfolds in three versions, we can see the intertwining between the personal memory of the artist Vera Chaves Barcellos (1938) with the historical context of the city of Barcelona and Brazil, recently out of



the “leaden years” (1969-1977). By portraying the graffitied walls of the Catalan city, the artist demonstrates a concern for the world around her, with the use of photography being fundamental to portray reality.

Keywords: Photography. Memory. Dictatorship. Urban Intervention. Vera Chaves Barcellos.

Em sua terceira viagem para a Europa, em 1977, a artista Vera Chaves Barcellos (1938) visita uma Barcelona recém liberta do franquismo. Em um ambiente efervescente culturalmente, fascina-se pela cidade, para lá retornando diversas vezes em sua vida (Soulages, 2009). Enquanto ingressa em um ambiente de recente liberação política e social, parte de um Brasil sob regime militar, recém-saído dos seus anos de chumbo (1968-1977).¹ As fotografias que compõem a série *Memória de Barcelona*, de 1977 são retratos de batalhas ideológicas entre grupos políticos, uma ocupação visual dos muros da cidade, grifadas e com cartazes que se sobrepõem. A cidade é o ponto de partida da artista, observadora atenta, que documenta os grafismos sobre a epiderme de Barcelona. São fotografias que, por trazerem uma discussão política e ideológica, contêm questões ligadas ao contexto político, tanto da Espanha, quando do país de origem da artista.

Vera Chaves Barcellos tem duas obras com o mesmo nome, uma composta de fotografias em preto e branco e outra composta por *slides* transformados em fotografia colorida. Contudo, as fotografias em preto e branco contam com duas versões: uma somente com as fotografias e outra que conta também com inscrições. Essas anotações são de músicas em catalão de dois



artistas muito importantes na época, Lluís Llach (1945) e Raimon (1940), expoentes do movimento separatista catalão. Essa versão da obra é de fatura simples, com fotografias pequenas coladas em papel ofício branco, com as inscrições das letras das canções feitas à mão. Antes do início da pesquisa, ainda não tinha se tomado conhecimento de sua existência, julgava-se que só existiam duas versões, compostas somente por imagens fotográficas. É com o presente trabalho, oriundo da dissertação *Fotografias em Processos Artísticos de Deriva: as imagens de percurso de Vera Chaves Barcellos*,² que se revela que existem três séries de mesmo nome que tem como tema central os muros grifados de Barcelona.





I tots
 " Tots plens de mit,
 Buscant la llum,
 Buscant la pau,
 Buscant a déu,
 al vent del món. "

VÉRA C. BARCELLOS

"Memòria de Barcelona" Du-77

Figura 1: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Barcelona*, 1977. Fotografia e grafite sobre papel. 33 x 22 cm. Fonte: Coleção Fundação Helga de Avelar, Cárceres, Espanha.





Figura 2: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Barcelona*, 1977. Fotografia e grafite sobre papel. 33 x 22 cm. Fonte: Coleção Fundação Helga de Avelar, Cárceres, Espanha.



É interessante perceber que as duas versões anteriormente conhecidas são passíveis de reprodução, podem ser reimpressas sem maiores alterações em suas formas, visto que são cópias fotográficas. A versão com as inscrições a lápis, não. Elas contêm uma característica única, marcada com a caligrafia da artista.

Desta viagem feita por Vera Chaves Barcellos, realizada entre 1977 e 1978, quando visita o continente europeu e os Estados Unidos, existem muitos documentos fotográficos reunidos em um arquivo pessoal da artista, seu arquivo “turístico”, que não tem caráter de obra de arte per se. Essas fotografias que compõem a série, ao contrário de outras imagens existentes, foram produzidas já a partir de uma ideia que precede sua obtenção. São nove fotografias preto e branco (uma imagem repete-se na versão com as inscrições) e catorze coloridas, exibidas sempre em grupo, sem um recorte em que se destaque uma imagem.

A questão de trabalhar com imagens em série é uma característica de sua obra, e sobre isso, comenta:

A série contraria um pouco a peça única; contraria um pouco o mito da arte como coisa sagrada. Mostra que tanto pode ser isso quanto aquilo, entende? Existe toda uma ideia na série de desmistificar a peça única, mas evidencia que o mundo é diversificado, rico, que pode ser ou dessa forma ou da outra, sem medir valores se isso é melhor que o outro (...) (Barcellos *apud* Ferreira, p. 41).

A potência de sua poética encontra-se em uma intersecção, na indissociação entre documento histórico e documento afetivo. Em entrevista a Glória Ferreira, comenta:

Em fins de 1977 até março de 1978, fiz uma longa viagem de uns quatro meses. Fui sozinha, passando pela Espanha, na época foi quando me apaixonei por Barcelona, recém liberada da ditadura de Franco. Havia um clima vibrante e indescritível de uma liberdade



recém conquistada. Foi aí que fiz um ensaio fotográfico sobre as guerras ideológicas que se viam por toda a parte nos muros da cidade (Barcellos *apud* Ferreira, 2009, p. 26).



Figura 3: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Baelona*, 1977. Fotografia em preto e branco.
Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos



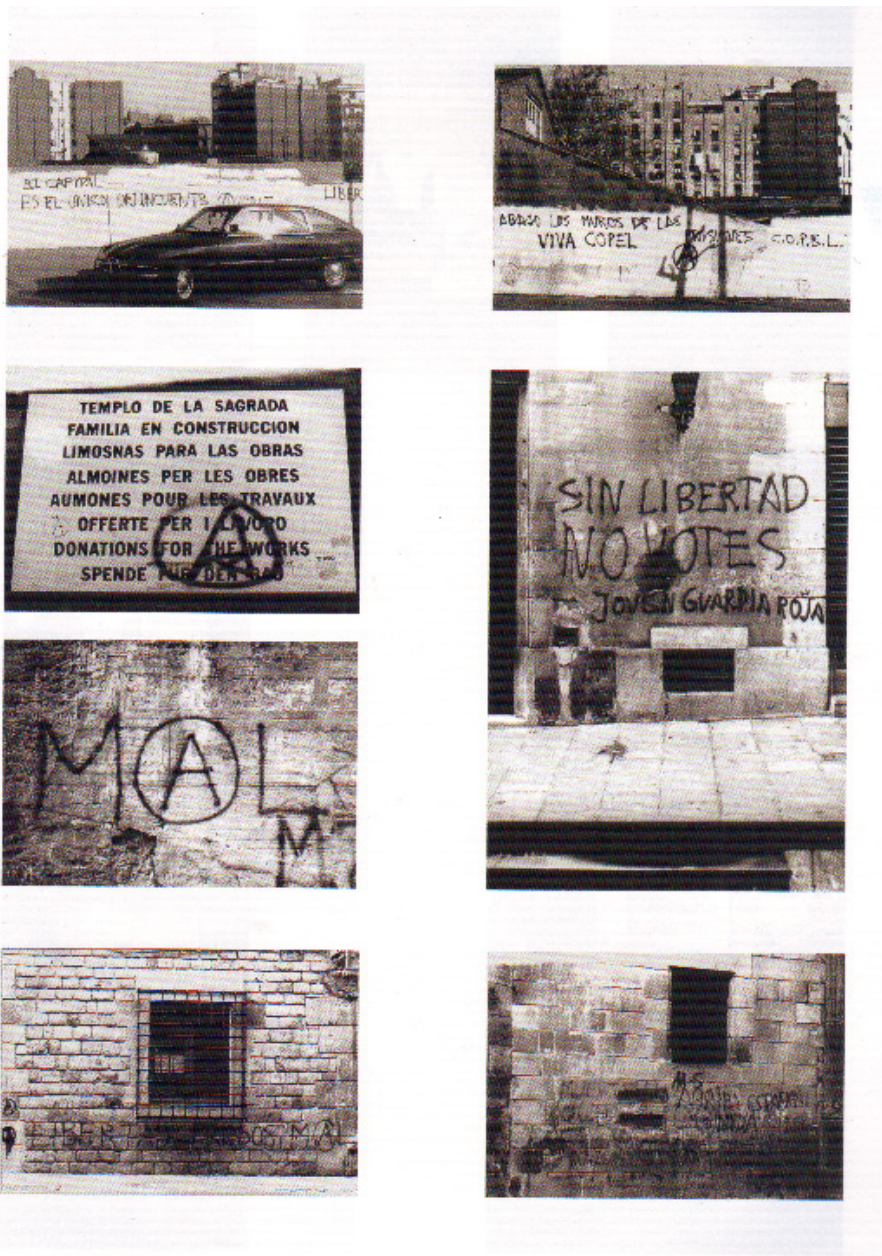


Figura 4: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Barcelona*, 1977. Fotografia em preto e branco. 33 x 22 cm. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos





Figura 5: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Barcelona*, 1977. Slides. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos





Figura 6: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Baelona*, 1977. Slides. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos



A artista *apaixona-se* por Barcelona, por sua recente liberdade. O clima no Brasil nos anos 1970 ainda era de tensão. Mesmo que Vera não demonstre um caráter militante, ela teve amigos, artistas que trabalhavam com ela, presos em decorrência da ditadura militar (Soulages, 2009, p. 32). A repressão acaba por afetar a todos, principalmente grupos de artistas que operam com a realidade, e a fotografia está profundamente relacionada a isso.

De todas as demonstrações de efervescência e liberdade cultural, são os grafismos ideológicos em muros que são fotografados. Podemos entender aqui que estes consistem em

formas de intervenção no espaço público que transgridem a ordenação signíca da cidade. Os grafismos urbanos são, na forma como são exercidos e no comportamento libertário de seus agentes, uma linguagem, além de artística, também política, que constrói novas significações dentro do espaço urbano e público, transformando-o qualitativamente (Pennachin, 2003, s/p).

Esses próprios grafismos podem ser considerados como uma documentação de um período histórico, uma marca na epiderme urbana feita por grupos que necessitam marcá-la como um modo de ocupação simbólica.

Com o fim da guerra civil espanhola (1936-1939) e a vitória dos *Nacionales* foi estabelecido um regime de partido único e um estado autoritário.

O golpe militar tratou de organizar as tensões, com um governo forte, centralizador, autoritário, impedindo as disparidades das regiões e a fragmentação da “Nação Espanhola”. O General Francisco Franco surge em 1939 no meio dessas tensões e do caos da infraestrutura, segundo Janete Silveira Abrão, como aquele que instaura forte repressão, realizando a supressão das disparidades culturais, acabando com a livre expressão em busca do seu ideal de criar uma Nação sem diferenças (Klever, 2018, p. 231).



Nesta busca por uma identidade nacional baseada na aniquilação de diferenças, opositores políticos de Franco foram perseguidos, torturados e mortos, processo que se assemelha a outros Estados sob regime militar. Uma particularidade da Espanha foi o combate às diferenças culturais e linguísticas dentro do país, consequentemente sendo o catalão proibido (Klever, p. 231-232). O período franquista na Espanha estendeu-se de 1939 a 1977, encerrando-se o período ditatorial dois anos após a morte de Francisco Franco (1892-1975).

Quando Vera chega em Barcelona, este território já conta com maior liberdade, o que é percebido nos cartazes que utilizam a língua catalã. O que se nota nas fotografias, tiradas no fim da década de 1970, é uma afinidade entre o uso do catalão com ideias libertárias de esquerda. A artista se sente contagiada com esse momento, percebendo nas pichações sobre os muros um ambiente liberto, confortável para se expressar.

Eu acho que porque eu via algum significado nisso. Via algum significado, alguma mensagem. Por exemplo, na Catalunha me incomodava muito a situação anterior (da ditadura franquista) e era muito empolgante essa liberdade, porque foi justamente após a morte do Franco, então era uma liberação, todo mundo falava catalão alto na rua, o que era proibido, falar catalão. Então, era muito interessante, muito forte. E algumas coisas acontecendo (...). Eu estava lá, assistindo essas coisas. Era muito lindo (Barcellos, 2021).³

Vera mantém uma empatia com esses ideais, escrevendo a punho trechos de canções de Lluís Llach e Raimon, como *"per a la vida s'ha fet l'home i no per la mort s'ha fet"*,⁴ retirado da música de Raimon, *"D'un Temps, D'un País"* e *"il molt de temps no pot durar"*,⁵ retirado de *L'Estaca*, de Lluís Llach, importante canção que se



tornou um hino não-oficial dos catalães separatistas. Sobre isso, Vera comenta com um olhar contemporâneo em entrevista:

(...) bom, eles são separatistas. Existe uma forte corrente separatista. Que é um assunto polêmico também. É difícil opinar sobre isso, sabe? Eu acho que tem dois lados dessa história, por um lado eles têm razão e por outro, não. Eu acho que talvez seja uma grande perda se separar da Espanha. Então há esses dois lados, ao mesmo tempo tem aquela vontade de ser um país, pois eles se acham oprimidos etc., sabem eles suas histórias (Barcellos, 2021).

Lêem-se nos muros *"El capital es el unico delinciente"*, *"mort al machismo"*, *"libertad presos"*, *"joven guardia roja"*, *"sin libertad no vote"*, *"abajo al muro de las prisiones, viva copel"*. Aqui, o caráter político da obra pode ser percebido de duas maneiras, pelo conteúdo da obra e a forma de sua obtenção. É introduzida a fotografia na arte e, com ela, a realidade social e política. Nesta introdução da imagem fotográfica nas artes visuais, podemos destacar a possibilidade de trânsito discreto do fotógrafo. Muitos artistas conceitualistas de países que sofriam com regimes militares a utilizam como parte de sua poética, tanto por ser uma linguagem artística subversiva (quebra com a unicidade da obra de arte) como por ser fácil de revelá-la em casa ou em estúdios clandestinos e enviar as fotografias e filmes para outros países (Freire, 2009, p. 15). Mesmo que a artista não esteja fotografando os muros do Brasil, ela opta justamente por documentar os grafismos de lutas ideológicas espanholas.

Contemporaneamente, em Porto Alegre, o artista Claudio Goulart (1954-2005), registrava também os muros grifados da cidade natal de Vera, mas, ao contrário da artista, que age como uma documentarista, era ele quem fazia as intervenções. Neste período, o Brasil entra em um processo denominado "distensão",



uma abertura lenta com a retomada das instituições democráticas, estabelecido a partir do governo de Geisel que, no fim de seu cargo programou a revogação do AI-5, concluindo um longo período de censura. “A linha dura militar perdia a força, restauravam-se, vagarosamente movimentos sociais e alimentavam-se esperanças democráticas para a nova década” (Alvim, 2020, p. 93).



Figura 7: Claudio Goulart. O.A.N.I. / Objeto Anônimo Não Identificado, 1979. Intervenção urbana, registro fotográfico. Dimensões variáveis. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos



Goulart age intervindo nos muros do centro da cidade entre outubro e novembro de 1979, grifando um objeto fálico em uma mistura de flecha e coração em paisagens banais de Porto Alegre. Denomina esta intervenção como “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”.

Em O.A.N.I., o espaço para a arte vira o espaço da cidade, o concreto do trabalhador, a passagem junto ao viaduto. É poema porque se mistura com outras marcas grafitadas nas paredes da cidade e ironiza a rigidez dos costumes de um local e de um momento político insinuando o fálico, ou flecha-coração, no âmago do cotidiano (Alvim, 2020, p. 99).

Como resultado, entre obra e documento, foram feitas dez fotografias que foram exibidas no Espaço N.O em novembro de 1979. Esta foi uma intervenção direta na epiderme da cidade de Porto Alegre que, na época, estava se remodelando e crescendo de maneira vertiginosa. Goulart age como um produtor anônimo, pondo-se à contrapelo do que é esperado de um bom cidadão. Conforme Certeau, estas ações de intervenção microbianas são táticas que os usuários realizam para se apropriar do espaço organizado por técnicas de produção sociocultural, agindo sobre os detalhes do cotidiano (Certeau, 1998, p. 41).

Quando olhamos para algo, há o observador e o observado. O primeiro tem a ver com a nossa parte física, o olho. Mas, aquilo que olhamos também nos diz algo além da refração e reflexão que a luz instaura. O “olhado” também pode ser analisado a partir de estudos visuais. A visibilidade não é automática, mas passa por construções que partem de códigos ideológicos que permeiam as relações do sujeito com o mundo. Traz com ela o peso do contexto histórico e de determinada sociedade (Mitchell, 2002, p. 78).



Quando se escolhe fotografar uma imagem de teor político está se dizendo muito de si ou de onde se tem origem. Não está se olhando para uma paisagem que é continuamente fotografada por turistas, mas para muros rabiscados e vandalizados com dizeres políticos. Com a pichação se invade o espaço privado e público, ordenado por regras urbanísticas. Este recorte feito pela artista se volta para o feio, o desarmonioso, com o “mundo, o próximo, o social, o político, os homens vivos em carne e osso” (Soulages, 2009, p. 32). Entretanto, conforme seu relato, essa desarmonia é bela, representa uma pluralidade de discursos que, enfim, puderam ser ouvidos sem represálias.

Caminhar e fotografar tem um sentido de se deixar invadir pelo mundo e mostrar em que mundo se está. A artista faz uma escolha antes de sair em sua jornada, que era cumprida em poucas deambulações. “*Estive lá*” não tem um sentido passivo, mas com as fotografias podemos compartilhar esse estado de espírito que a leva a fotografar esse tema em específico. Com o ato fotográfico, o *estar lá* é compartilhado a partir de um recorte. Vera está mostrando o que lhe chamou atenção em uma cidade que não é a que nasceu, mas se torna sua.⁶

A série *Memória de Barcelona* foi exibida poucas vezes, a primeira sendo em *Mixtos e Manias* (ou *Nervo Óptico*, Pinacoteca do Instituto de Artes, Porto Alegre) em 1978 e, muito tempo depois, retomada em *Grão da Imagem*, exposição retrospectiva de 2007 (Santander Cultural, Porto Alegre).⁷ Esta retomada é uma característica da produção da artista, muitas vezes, é a partir da revisão de seu arquivo fotográfico que localiza algo interessante que se transforma em obra.



[...] porque eu tenho milhares... eu não sei nem te dizer quantas fotografias eu tenho. São registros muito variados, de viagens e coisas assim, e lá no meio, de há um registro aproveitável que pode se transformar em uma obra. Mas, quase toda a minha obra é um encontro de alguma coisa que me provoca uma ideia. Seria talvez a maioria do processo. Pode ser também que, às vezes, eu tenha uma ideia e eu vou procurar a imagem, num processo inverso (Barcellos, 2021).

Em uma das versões, letras de música são escritas a punho e demonstram um caráter de intersecção. Há a indissociação entre o documento pessoal e o documento de um momento histórico. Com grafia quase de rabisco de quem escreve algo que não quer esquecer, entramos em contato com as referências da artista, com algo que se estava escutando em um momento emocionante de liberdade. Tomou-se conhecimento da versão com suas anotações de trechos de música somente em 2020 por meio de mensagens com o Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB. Essa característica torna uma das três versões em obra única, sem o caráter proporcionado pela fotografia de gerar múltiplas cópias sem se perder a qualidade da imagem.

Um momento histórico é observado a partir de grifos sem autores sobre os muros de Barcelona, quando esses possuem alguma autoria, são muito mais relacionados à ação de grupos. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1987, p. 198). Nessa série, retrata-se a história a partir de pichações e cartazes. São atitudes microbianas que descrevem um grande momento político para a Catalunha. Nas imagens, vemos rastros de ações



políticas, sobrepostos, que interferem diretamente na imagem da cidade, demonstrando a vivacidade de seus cidadãos. E essas vozes constituem uma memória de uma cidade viva, que a artista pode entrar em contato. Em relação à memória da artista, os grifos são auxiliares da reconstrução daquele momento. A dupla documentação, entre fotografia e pichações, são guias para a *Memória de Barcelona*.

[...] quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-la (Halbwachs, 1990, p. 25).

Se a nossa impressão tiver auxílio de outras vozes, aumenta a nossa sensação de exatidão da lembrança. “Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (Halbwachs., p. 26).

A artista não intervém no espaço, ela age como uma documentarista da realidade, inclusive chamando as séries fotográficas desse período de “documentos dos anos 70” (Soulares, 2009 p. 70). Como observadores, temos uma percepção dupla de documento, os muros marcados de Barcelona e as fotografias de Vera Chaves Barcellos.



Esta diferença entre narrar e descrever é fundamental neste contexto. A diferença entre narrar e descrever é dada por Benjamin, neste momento, por um lado, pelo nexo entre narração e memória, e por outro lado, pela atenção aos detalhes, ao que passa despercebido ao olhar cotidiano e rotineiro. É neste sentido que a atividade de narrar está no mesmo compasso – ou melhor, no mesmo descompasso – do andar do *flâneur* (Chaves, 2011, p. 94).

O que observamos não é meramente uma descrição de Barcelona, pois além de estar seu nome no título da série, pouco sabemos onde essas fotografias foram tiradas. O que a artista traz é uma narrativa de seu percurso na cidade, o que importava a ela naquele momento, e o fio condutor dessa deambulação é a libertação cultural e possibilidade de livre manifestação, expressas na epiderme urbana.

Notas

¹ O período ditatorial no Brasil estendeu-se de 1964 a 1985, com cinco militares sucedendo-se no poder. Destes, três são oriundos do Rio Grande do Sul, tendo alianças com o Colégio Militar de Porto Alegre. Foi no mandato de Artur da Costa e Silva, oriundo de Taquari (RS), que o Ato Institucional nº 5 foi decretado. Com ele, a perseguição política se acirrou. Neste ato institucional constava a perda de mandatos de parlamentares contrários ao regime, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura. O AI-5 permaneceu vigente até o ano de 1977, no mandato de Ernesto Geisel.

² Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.



³ Entrevista realizada em dez. de 2021 na Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão.

⁴ “Para a vida ele se tornou homem e não para a morte ele se fez”. Tradução nossa.

⁵ “E muito tempo não pode durar”. Tradução nossa.

⁶ Barcellos mantém uma residência em Barcelona desde 1988, tendo sua nacionalidade espanhola estabelecida em 2004 (FERREIRA, 2009, p. 27).

⁷ Essa informação foi conferida juntamente com o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos em março de 2022.

Referências

ALVIM, Alessandra Lis. Interferências urbanas: ensaio sobre “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”, de Claudio Goulart (1979). In: Monteiro, Charles, Etcheverry, Carolina. *Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020 p. 93-103.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CHAVES, Ernani. Pode ainda o fotógrafo ser um flâneur?. In.: *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: crônicas urbanas* / Mariano Klautau Filho... [et al.]. – Belém: Diário do Pará, 2011 p. 93-96

FERREIRA, Glória. Entrevista com Vera Chaves Barcellos. In: FERREIRA, Glória. *Imagens em migração*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009.

FREIRE, Cristina. Artistas/Curadores/Arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea. In: Freire, Cristina,



Longoni, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo, Rio de Janeiro: MAC-USP, Annablume, 2009

HALBAWCHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice Edições, 1990.

KLEVER, Lucas de Oliveira. A Recuperação do Catalanismo Durante a Ditadura Franquista (1945-1960). *Revista Cantareira*. Edição 29 / Jul-Dez, 2018. Niterói: Universidade Federal Fluminense

MITCHELL, W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1 ago. 2002 pp. 165–181. Disponível em: < <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/147041290200100202> > Acesso: 18 ago. 2022.

PENNACHIN, Débora. Signos subversivos: das significações de Graffiti e pichação, metrópoles contemporâneas como miríades sígnicas. In.: *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, Belo Horizonte, 2003. Disponível em:<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_pennachin.pdf.> Acesso: 12 ago. 2022.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

Lúcia Marques Xavier é mestranda em História da Arte com ênfase em Arte Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa (2018-). É Bacharela em História da Arte formada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016). Conta também com uma produção visual pautada na fotografia, colagem e escrita, entrelaçando estas três linguagens.



A IMAGEM COMO DISPOSITIVO DE BUSCA: MEMÓRIAS DO DESAPARECIMENTO

Letícia Sotero de Abreu

Resumo: O cerne da reflexão poética e teórica deste artigo se desenrola nas complexidades do olhar na série *Cómo Miran Tus Ojos*, de Maria Soledad Nívoli, dedicada ao pai desaparecido durante a Ditadura Militar Argentina. Como fato intermitente, a presença é analisada no intervalo entre o desaparecimento e a nova forma de existir, através dos arquivos preservados. A elaboração do trauma da subtração identitária será costurada ainda ao documentário *L'image manquante*, do diretor cambojano Rithy Panh.

Palavras-chave: Desaparecimentos. Narrativa. Memória. Corpo. Fotografia.

THE IMAGE AS A SEARCH DEVICE: MEMORIES OF DISAPPEARANCE

Abstract: The core of this article's poetic and theoretical reflection unfolds in the complexities of the gaze in the series *Cómo Miran Tus Ojos*, by Maria Soledad Nívoli, dedicated to her father who disappeared during the Argentine Military Dictatorship. As an intermittent fact, presence is analyzed in the interval between disappearance and the new way of existing, through the preserved archives. The elaboration of the trauma



of identity subtraction will also be sewn into the documentary *L'image manquante*, by Cambodian director Rithy Panh.

Keywords: Disappearances. Narrative. Memory. Body. Photography.

É claro que não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei em vão [...]. Então, eu criei esta imagem, a assisti, a apreciei. Eu a segurei em minhas mãos como as pessoas fazem com um rosto amado. A imagem que falta, agora eu dou a vocês. Para que não parem de olhar para nós.

Rithy Panh, *L'image Manquante*, 2013.

O que antes era presença, escondeu-se no oco, deixou de ser visto, ocultou-se dos olhos, extraviou-se da superfície, tornou-se verbo: desapareceu, deixando espaço para sentimentos nada concisos que confessam o cotidiano do desaparecimento, dias em que o raso da superfície é o único receptáculo possível para a exteriorização das palavras presas no tom inaudível da voz que falha. Desapareceu como a peça essencial de um quebra-cabeça que já não poderá estar completo. O vazio preenchido de ausência não possui o compromisso de responder rigorosamente nenhuma das questões rascunhadas enquanto lacunas monumentais são erigidas pela deslembração. Como reajustar na memória amorfa e desproporcional ao afeto uma existência única, singular e complexa agora entregue ao *não-saber-onde ou não-saber-o-quê?*

A busca pela resistência da memória é, por si mesma,



passível de dissolução. Em outras palavras, como afastar a névoa que encobre a definição da matéria extraviada? Como meio de reordenar processos subjetivos de lembrança, os arquivos preservados deixam ver por entre as frestas da deslembração para, do outro lado, encontrar algo que arrisque a presença daqueles que já não podem estar sob as digitais dos dedos. A palavra arquivo tem sua etimologia ligada à união de dois termos gregos; o primeiro deles é *arkhé*, um elemento único, puro e essencial para que haja qualquer forma de vida¹, um elemento do qual tudo que existe necessita para viver, morrer e ressurgir; o outro é *ión*, neologismo designado a tudo aquilo que está em movimento destinando-se à algo. Assim, o arquivo – ou o *arkheion* – movimenta-se no tempo regido por nosso próprio *arkhé*, princípio essencial para que haja memória.

Este é o recorte mais adequado para abordar o trabalho fotográfico de Maria Soledad Nívoli (1977). Herdeira da última Ditadura Militar Argentina, para Nívoli a essencialidade do arquivo em movimento é a possibilidade de reconhecer o pai e, tal como se sucede para Roland Barthes (1915 – 1980), Nívoli o faz através do olhar familiar aqui ativo. Seu pai, Mario Alberto Nívoli, foi visto pela última vez no *Centro Clandestino de Detención La Perla* poucos dias após ter sido subtraído de sua própria residência em fevereiro de 1977, quando sua filha tinha cerca de quatro meses de vida. A pouca idade construiu uma história familiar fragmentada e, portanto, não permitiu-lhe possuir uma identidade paterna por completo.

Sobre o intento de compreender as veredas determinantes do progenitor e reconhecer as manifestações identitárias, Nívoli narra: “ao perseguir os traços de sua morte, esqueci de olhar aqueles de sua vida: a cadência das palavras, os gestos fugazes,



as muitas maneiras de se olhar ou olhar as duas ou três formas típicas de riscar ou suspirar, imperceptível e manias” (Nívoli, 2006). Nesse contexto, a casa da família tornou-se palco de ausência, mas as marcas presentes de quem outrora a habitou, é claro, permaneceram esgueirando-se entre uma fresta e outra. *La isla de la infancia*, foi como a artista chamou a biblioteca clandestina localizada na garagem da família. Entre os livros tocados incansavelmente, Maria Soledad Nívoli viu-se diante da perspectiva paterna, como cita:

Alguns anos atrás, tive a oportunidade de finalmente ver uma série de slides que meu pai realizou sua viagem de estudo a Bariloche em 1965. Fiquei surpresa e, ao mesmo tempo, eu estava desiludida: de um total de sessenta imagens, ele só apareceu em oito, procurando de longe pouco visível, no meio das árvores (Nívoli, 2006).

Em sua última ida à Bariloche, Mario Alberto Nívoli fotografou espaços de seu interesse (fig. 1), arquivos que, anos mais tarde, sua filha viria a reconstruir, olhando de perto as pequenezas do caminho, como a pequena flor que se repete em ambos caminhos (fig. 2). Enclausuradas na privacidade do lar, as fotografias de Mario Alberto Nívoli, foram feitas pouco antes do seu desaparecimento aos vinte e oito anos de idade, quando foi sequestrado, não deixando mais do que uma caixa de paisagens registradas e incertezas duradouras. Já adulta, Maria Soledad Nívoli subverteu a lógica paterna e devolveu o espaço ao âmbito do público com a série *Cómo Miran Tus Ojos* (2005 – 2007).

Surge então a tentativa de examinar a vida de Mario Alberto Nívoli para além de seu desaparecimento, na série documental em memória do pai, Maria Soledad Nívoli habita o espaço para além das paredes de sua *Is/a* em uma daquelas situações nas



quais a vida exige que caminhemos apesar de tudo, pois a ausência da representação é a impossibilidade de o reconhecer, consequentemente de conhecer a si mesma como constituinte de uma história familiar marcada pelo trauma.



Figura 1: Mario Alberto Nívoli, *Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro*, 1976.
Fonte: Arquivo pessoal da artista. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>.





Figura 2: Mario Alberto Nívoli, *Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro*, 1976.
Fonte: Arquivo pessoal da artista. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>.

Em *Memória e Identidade*, o antropólogo Jöel Candau costura as relações entre elementos essenciais para a administração de si e elaboração das relações com aqueles que nos cercam. É necessário lembrar para reconhecer e para reconhecer é necessário situar-se, trata-se de uma espiral que não se pode romper sem extraviar algo medular da existência individual – de quem sou – e coletiva – de onde estou. A identidade, para Jöel Candau, só pode ser construída a partir da memória, pois além de tratar de um quadro psíquico, é também complexamente social.

Sobre os desaparecimentos forçados, o general Jorge Videla (1925 – 2013), condenado à prisão perpétua por violação dos direitos humanos, declarou ao *Diário Clarín* em 1979 que o sujeito



“enquanto desaparecido não pode ter nenhum tratamento especial, é uma incógnita, é um desaparecido, não tem identidade, não está, nem morto nem vivo, está desaparecido” (Videla, 1979 apud Fabris, Annateresa. 2016, p. 262). O olhar, para Nívoli possui incumbência de justapor-se sobre o outro para restituir traços da identidade que lhe fora privada. Maria Soledad Nívoli produz esta que foi a sua primeira série de fotografias, a poética íntima e autocentrada agrega-lhe título artístico não reivindicado.

Realizada em parceria com Gustavo D'Assoro e inicialmente compartilhada em plataforma on-line, *Cómo Miran Tus Ojos* rapidamente tornou-se símbolo atual dos reflexos resultantes do regime militar. Para o pesquisador Rodrigo Montero, movimentos de potencialidade artística surgidos para a produção de materialidade e visualidade como método de denúncia e exigência de memória, reivindicam a devolução da humanidade do *inimigo subversivo* “que, nos olhos repressores, carecia dessa qualidade [...] restituição do humano, em que a silhueta passa a ser suporte de uma aura resgatada se intensifica com a personificação” (Montero, 2010, p. 34).

Mas, para além do protesto e do clamor coletivo, o escoamento dado na vivência do esquecimento físico manifesta-se na necessidade de reivindicar a memória familiar. História e concepção poética cruzam-se como meio de articular a construção de existência e reestruturar a anamnese. No contexto da violência nacional, os espaços públicos constituem-se de dores privadas e silenciadas pela arbitrariedade discursiva, como afirma Nívoli:

Não obstante, o núcleo mais problemático do emaranhado enunciativo provavelmente seja fruto do entrecruzamento entre os paradoxos da temporalidade e das experiências familiares – que o



século XX confinou no âmbito do ‘privado’, logo do ‘íntimo’ – e os avatares das experiências coletivas, patrimônio público e território incansável de disputas (Nívoli, 2006).

O antropólogo belga radicado no Brasil Etienne Samain, afirma que as fotografias, quando acondicionadas em arquivos, transitam entre forma e subjetividade, como cita:

[...] não são mais simples objetos, nem meras lembranças. São questões e questionamentos postos [...]. Elas são uma espécie de clarão na noite, um grito, um apelo, ao mesmo tempo recordação e convocação para aqueles que somos e para outros que nunca chegaremos a conhecer. Memórias que não morrem, que viajam, inquietas (Samain, 2012, p. 151-164).

A fotografia atinge de tal modo um outro átrio, onde o corpo agita-se sobre os próprios pés e baila de uma extremidade à outra convidando-nos a participar, mas é ela, a presença da fotografia, que compassa o ritmo da memória. Nas palavras da teórica sul-africana de arte Griselda Pollock (1949 –), olhar e analisar essas imagens “não é apenas escavação; é ao mesmo tempo algo muito mais chocante: exumação” (Pollock, 2006, p.10). Exumação de uma *imagem faltante*, tal como descrito pelo cineasta cambojano Rithy Panh (1964 –) no suporte narrativo e testemunhal que foi livro antes de ser premiado documentário (2013).

L’image Manquante que Rithy Panh outrora procurou foi produzida pelo Khmer Vermelho nos quatro anos de regime, uma imagem que não poderia ser encontrada em arquivos, pois, incapaz de comportar algo que ultrapasse a violência em superfície, esta seria apenas uma imagem sem emprego de significação e, portanto, torna-se obscena. Então, Rithy Panh molda figuras e, daqui em diante, por *imagem* entenderemos *imagens de busca*:



busca pelo toque perdido, a começar pelo pai, a primeira figura que nasce, tal como dizem de Adão, do barro, *seu traje é branco, sua gravata é escura*, uma matéria sólida e reconstruída (fig. 3).



Figura 3: *L'Image Manquante*, 2013. Fonte: [frame 02'46"] *L'IMAGE Manquante*. Direção: Rithy Panh. Produção: Catherine Dussart. Camboja, 2013.

Nos últimos minutos do documentário, Rithy Panh evoca o outro *eu* para confrontar a culpa e, deitado sobre um divã, é a criança quem surge, agora como um interlocutor deveras silencioso diante das faces que retornam. A culpa lancinante que o aflige advém da crença de que ele, nascido em um círculo economicamente privilegiado, poderia ter feito mais pelos pobres, em que pese a pouca idade e as atribuições exacerbadamente violentas. Pensamento análogo ao experienciado e descrito por Primo Levi (1919 – 1987) que outorga volumes de culpa aos instintos básicos de sobrevivência, afinal, se esses instintos se movem em maior



preocupação com as consequências de vida em detrimento dos princípios morais, a humanidade do ser é contaminada pelos atos desumanos. Culpado por sobreviver ao Holocausto, Primo Levi compreendia-se morto quarenta e dois anos antes de seu coração cessar as batidas.²

Para Maria Soledad Nívoli, o crescimento também é assombrado pela culpa. Em sua biografia familiar estabelece diálogo com a menina que foi para compreender sua chegada tardia ao *drama familiar* e que, não obstante, antecipava a maturidade de saber o que é a violência – e por consequência aprender a racionalizá-la –, bem como lhe estendia a imaturidade em negar a violência, pairando o desejo de retorno. Na obra *Castillo Alto* (2006), o escritor Stanisław Lem afirma que, como autobiógrafo, pediria desculpas à criança que fora e que para afastar-se das arbitrariedades lhe permitiria falar sem interferências, sem lhe roubar ou tratar como uma *coisa de memória* ordenada pela necessidade de sentido que não obstantemente tenta homogeneizar duas verdades de uma mesma existência: a do menino e a do adulto.

Enquanto Nívoli toca a superfície de seus arquivos preservados para reconhecer a presença do pai (fig. 4), Rithy Panh o faz para que, em seu testemunho, a mácula do trauma não seja esquecida. Para o diretor cambojano “[...] um homem não deveria ver ou saber e se ele as viu, seria melhor para ele morrer. Mas, se um de nós vê ou conhece essas coisas, então, ele deve viver para contá-las” (Panh, 2013, 87’51”) e, de fato, nos entrega as confissões acompanhadas de pronome possessivo, são as lembranças e anseios de sua sobrevivência.





Figura 4: Maria Soledad Nívolo, *Painel Grades*, 2005 - 2007.

Fonte: série *Cómo Miran Tus Ojos*. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>



Sobrevivente é um termo ligado do latim *superstes*, que diz-se daqueles que podem³ gerar testemunhos de memórias traumáticas a partir da própria vivência. Todavia, Primo Levi, como sobrevivente, não compreende ser possível habitar o testemunho *superstes* em sua completude, pois “por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras” (apud Hobsbawm, Eric, 1995, p. 11). Para além de *testis* (isto é, o terceiro que assiste à ação)³, o que fez de Primo Levi um cânone na literatura foi a elaboração de testemunhos delegados⁴, uma terceira categoria de que, como defende a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (1949 –):

[...] não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquela que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro (Gagnebin, 2006, p.57).

O local de enunciação em que este testemunho delegado ocorre é elaborado na palavra, pois é ela quem media a transmissão entre o sujeito de ação ou recepção e o sujeito de registro. *O homem está na língua*, diria o linguista Émile Benveniste sobre o entrelaçamento imprescindível entre homem e cultura, pois “[...] pela língua, o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma” (Benveniste, 2006, p. 32); de encontro à esta ideia Hannah Arendt (1906 – 1975) afirma a linguagem como um fio condutor para as relações humanas e, por assim ser, é elaborada em um ambiente propício à propagação de pluralidades. De tal modo, em 1960, quando questionada sobre o que sobrevivera da Europa pré-hitlerista, Arendt sucintamente respondeu que *a língua materna foi tudo o que restara*.



A linguagem tensiona a transmissão de sentidos e conteúdos orientados pela língua do sujeito para a sociedade em que está inserido, assim, neste princípio enunciativo como meio de externalizar o indizível, é o sujeito quem retira o testemunho do campo arquivístico, pois imprime subjetividade na *possibilidade da língua*. O filósofo Giorgio Agamben (1942 –) entende o testemunho como a estruturação daquilo que está fora e o que está dentro da langue “entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer” (Agamben, 2008, p. 83).

Para além de ser atividade da palavra, o testemunho viria a ser uma atividade psíquica denominada como *perlaboração* por Sigmund Freud (1856 – 1939) no texto *Recordar, Repetir e Elaborar*, de 1914. A aplicação deste método objetivava penetrar as barreiras impostas pela repressão, tal como ocorre na hipnose, porém, diferente dessa, o paciente torna-se consciente das barreiras durante o processo de análise. Elaborar o passado é a possibilidade de o ressignificar em um sistema de recuperação que beneficia a palavra que, por sua vez, constrói a narrativa do testemunho⁶; para *perlaborar* é necessário suportar a rememoração do trauma, assim como se sucede no testemunho.

O testemunho decifra a dor que pulsa em pontos não cicatrizados externalizando seus miasmas, porém, diferente da perlaboração o testemunho dificilmente almeja o esquecimento, mas o seu oposto, o testemunho é ato da língua – ou das mãos – daqueles que compartilham lembranças na esperança de que estas não sejam passíveis das vacilações e falseamentos da memória. Testemunhar torna-se um ato vital, como se fortificasse a sobrevivência de si ou de outrem, pois, ao contar *aos outros*,



tornamo-los participantes de nossos próprios testemunhos, essa necessidade, para Primo Levi, “alcança entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (1988, p. 7 - 8).

O testemunho de Rithy Panh é *superstes*, trata da confissão de suas dores e perdas, e nesta narrativa de si entremeia uma estrutura que pouco permite questionamentos sobre a quantidade rareada de bonecos; deles sei apenas que minguaram ou sobreviveram apesar de tudo, de suas histórias muito pouco me é dado. Neste ínterim Rithy Panh deixa de ser complacente aos princípios do infante que fora apenas nos últimos minutos de filme, quando tenta ouvir seus sussurros; curiosamente quem assiste o retorno da criança é Freud em uma imagem logo acima do corpo do narrador. O presente é um borrão e caminha em direção oposta à câmera, assim como o passado. Ainda sob os olhos imóveis de Freud, Rithy Panh afirma que nunca encontrará respostas, ainda que digam que *quando falamos das coisas, podemos suavizar a dor, compreender, superá-la*.

Se neste ato há o sepultamento simbólico de si ou o findar da *elaboração* do passado, não estou certa de ter encontrado a resposta e talvez esta certeza não deva mesmo pertencer-me, afinal, deste testemunho sou apenas aquela *que permanece* nas linhas desta pesquisa, uma busca pela face extraviada e nas narrativas silenciosas que na *langue* não poderiam habitar.

O trabalho de memória não trata, porém, de ressuscitar aqueles que se foram, mas sim de mediar suas existências. Para Nívoli, não apenas o olhar, mas a identidade também é justaposta à do homem de caminhar desconhecido; o inventário dos dias é constituído ao passo que a biografia geográfica desvela os



mistérios do caminhar registrado por perspectivas tão semelhantes e duplas: a do material – espaço – e do imaterial – campo afetivo a ser descoberto (fig. 5).

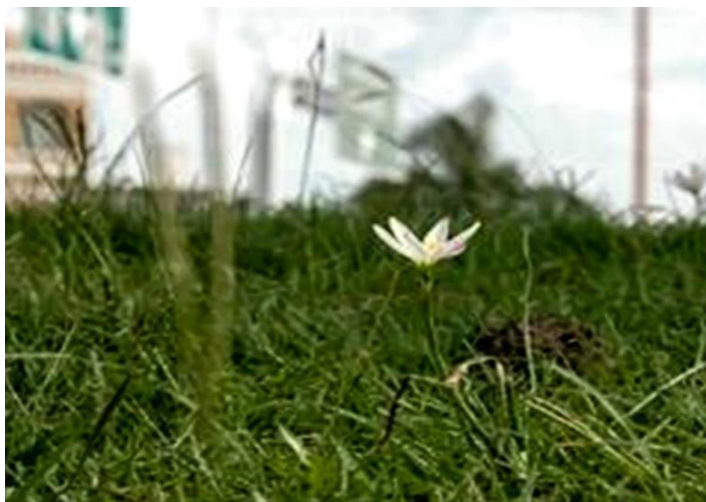


Figura 5: Maria Soledad Nívoli, *Costanera de Santa Fé, Adonde Iban a Caminar mi Papá i mi Mamá*, 2005 - 2007. Fonte: série *Cómo Miran Tus Ojos*. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>

O aniquilamento do corpo rompe com o reencontro, não há constatação de morte, tampouco de vida, apenas ausência. Em suas fotografias, Maria Soledad Nívoli, constrói algo que ultrapasse o desaparecimento. É esta coabitação com o objeto pungente de afeto que para Roland Barthes, seria possível apenas pelo encontro total da essência de quem é através de quem foi, no entanto, não imune ao inevitável confronto com a *quase presença*.

[...] estatuto decepcionante do sonho – por isso odeio os sonhos (só sonho com ela), mas jamais é inteiramente ela: ela às vezes tem, no sonho, alguma coisa de um pouco deslocado, de excessivo: por exemplo, jovial ou desenvolta – o que ela jamais era; ou ainda, sei que é ela, mas não vejo seus traços (mas será que no sonho se vê



ou se sabe?): sonho com ela, não a sonho. E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço [...] (Barthes, 2017, p. 65)

O mesmo trabalho sisifino que jamais se completa, jamais se encerra. A preservação do olhar nos registros vernaculares do pai são explorados pela filha que firma uma fotografia não fundada exclusivamente no passado, mas nas possibilidades afetivas e melancólicas mantidas vivas por meio das coisas mais sutis encontradas nos caminhos compartilhados pela vida e pelo desaparecimento, espectro tão sensível que permite empreender em seu título tanto afirmativa quando interrogação e, por fim, se *nem vivo, nem morto*, como estão os olhos do pai [?], como vêem os olhos do pai [?].

A grandiosidade das pequenas coisas constrói uma biografia geográfica que pudesse, enfim, lhe responder sobre a vida e não rigorosamente sobre prospecção de morte. As fotografias de Mario Alberto Nívoli foram feitas em visita à Bariloche entre os golpes militares de 1962 e 1966, já a travessia temporal alcança a filha em 2005, possibilitando a elaboração de memórias familiares, ou ainda, permite a elaboração de um *trabalho de memória*, visto que trabalha sobre a labuta do pai, devolvendo-lhe algo de sua transparência, de sua orientação ou extravio, de sua detenção ou de sua prisão (fig. 6).





Figura 6: Maria Soledad Nívoli, *Centro Clandestino de Detención La Perla, en Córdoba, Donde Mi Papá Fue Visto Por Última Vez*, 2005 - 2007. Fonte: série *Cómo Miran Tus Ojos*. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>

O átrio memorial é posto em atrito ao traçar a existência paterna a partir de sua ausência, todavia, encontra corpo no arenoso terreno da busca. A poética do reencontro se promove na narratividade dos futuros do pretérito e impõe o reajuste do passado para, só então, reativar o presente. Para o fotógrafo Boris Kossoy, a fotografia é “fragmento selecionado do real, a partir do momento em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado [...] um assunto do real, sem outros fotogramas apenas, sem antes, nem depois” (Kossoy, 1989, p. 28.).

Com as mãos agitadas, Nívoli afasta a imagem espectral e turva que se põe a encobrir a lembrança e por um segundo isola-se naquele recorte temporal sem antes ou depois. Na tentativa de subverter o esquecimento, rearranja fragmentos do passado que, sob hipótese alguma, parecem completar-se. Quanto à presença atestada na imagem fotográfica de Mario Alberto Nívoli, pouco se



expunha, apesar do desaparecimento, os pormenores da imagem convidavam a olhá-lo uma vez mais através do corpo secundário pelo qual se presentificava.

Diante da ausência do corpo primário, restam as imagens que ensaiam breve e bidimensional presença para que a lembrança construída não seja também apagada. Maria Soledad Nívoli, artista da vida, em sua série de fotografias revela a tentativa de reconhecer a história do pai de acordo com o que identifica de seus caminhos. No cruzamento da reconstrução memorial e identitária de ambos há a recusa em bifurcar a vida, disto decorre a apropriação da perspectiva como intento de corporificação e, ainda que de modo parcial, a presença objetual ofertada pelo corpo-imagem faz arder as reminiscências essenciais do sujeito e, por consequência, dá margens possíveis à espécie de reencontro com o almejado.

Roland Barthes afirma que “a história só se constitui se a olharmos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela” (2017, p. 98), para o autor a história é o período temporal no qual a mãe existiu antes dele – nada antes ou depois dela em sua história familiar. Memória após memória, imagem após imagem, retalhos de existência sobrepostos à retalhos de ausência, arquivos fiéis à tentativa de encontrar a própria pedra para gravar a forma presente. Lembremos, todavia, que o arquivo é também a fabricação de uma lembrança e, para além do que alçam os olhos, seus proscênios constituem – e são constituídos por – histórias, ainda que sejam histórias de apagamentos. As imagens cotidianas interrompidas denunciam o desaparecimento do corpo que outrora caminhara na superfície da cidade. A cidade torna-se, ela mesma, um arquivo orgânico em constante mutação pelo que dele Mario Alberto Nívoli registra. Dubiamente, a fotografia permite adentrar o cemitério



das memórias familiares, retira a imagem que resta para, só então, devolver o olhar do autor ao túmulo simbólico.

Reificar, verbo transitivo direto empregado para referir-se à ação que oferta ao abstrato a insígnia do concreto e, portanto, palpável. A imagem é a fagulha que inflama e reacende a lembrança, tornando-se uma outra coisa que não está classificada nem fora da representação, nem dentro da pele: está presentificado.

Na escala do vazio a escala do corpo traz parâmetros para a constatação de que os olhos refletidos nos arquivos familiares permitiram à Maria Soledad Nívoli, escavar suas histórias, resvalando em uma pedra e outra, entre uma lembrança e outra, entre um fóssil e outro, até encontrar o manifesto da essência de quem já não mais está. A existência reencontrada no pedaço de papel cabível na escala da palma da mão retifica o corpo. Até aqui posso afirmar que o arquétipo do não esquecimento é visual e amplia-se no olhar que já não encontra local geográfico onde refletir-se, portanto, o inventa como quer – ou como pode.

Notas

¹ Muitos filósofos pré-socráticos tentaram, sem consenso, definir qual seria este elemento capaz de dar início a tudo. Para citar alguns exemplos: Tales de Mileto, o *arkhé* é a água, pois tudo fecunda e, ao contrário, em sua ausência tudo morre; para Anaxímenes de Mileto o *arkhé* é o ar, não só porque o corpo necessita deste elemento, mas porque do fogo aos deuses, nada existiria sem alimentar-se pelo ar; já Pitágoras defendia os números como verdadeiro *arkhé*, pois, sendo sinônimo de harmonia, tudo que é vivo é número.



2 Junto a outros dezenove homens, Primo Levi foi libertado em 1945 tendo morrido em 1987 ao cair de uma escada, tragicidade que é, ainda hoje, tema de discussões que não encontram consenso de causa. Muitos creem que Primo Levi suicidou-se, enquanto outros defendem causas acidentais, de todo modo, na ocasião da morte, o também sobrevivente Elie Wiesel declarou que "Primo Levi morreu em Auschwitz há quarenta anos".

3 É importante salientar que a sobrevivência não é condição unificada para o registro do testemunho, pois sua execução pode sofrer interferências de forças externas.

4 Foi o linguista Émile Benveniste o responsável por cunhar os termos utilizados para a categorização do testemunho em *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes* no ano de 1969, resgatando sânscritos indo europeus que afirmam que Mitra, deus da sabedoria, está sempre presente, "Mitra está lá em terceiro': assim, o deus Mitra é por natureza a testemunha'. Mas *superstes* descreve a 'testemunha como alguém que 'subsiste além', como testemunha e também sobrevivente, ou como 'alguém que permanece na coisa' quem está aí".

5 Um dos testemunhos voluntários mais famosos de Primo Levi foi o feito sobre o Filho da Morte, uma criança para a qual negou-se identidade no campo de Auschwitz, foi então nomeado como "Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, libertado mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras", como registrado na trigésima primeira página de *É Isto um Homem?*.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [Edição Especial]. 2017.

BARTHES, Roland. *Diário de Luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Eduardo Guimaraes, Marco Antonio Escobar, Rosa Attie Figueira, Vandersi Sant'Ana Castro, Joao Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaça Koch. São Paulo: Editora Pontes. 2 ed. 2006.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.

FABRIS, Annateresa. Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 25, n. 1. São Paulo, janeiro-abril/2017, p. 261 – 278.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

LEM, Stanisław. *Castillo Alto*. Trad. Andrzej Kowalski. Madrid: Funambulista, 2006.

LEVI, Primo. *É Isto um Homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.



L'IMAGE Manquante. Direção de Rithy Panh, 2014. Camboja: H2O Films. 68'29". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoA00> . Acesso em: setembro de 2022.

MONTERO, Rodrigo. *Da Silueta ao Álbum de Família: arte e práticas artísticas na construção de memórias na ditadura Argentina*. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

NÍVOLI, Soledad. *Cómo Miran Tus Ojos*. Rosario, 2005 - 2006 - 2007. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com/> . Acesso em: dezembro de 2022.

POLLOCK, Griselda. *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*. Oxford: Blackwell Publishing, Incorporated, 2006.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*, vol. 10, n. 1. Goiânia, janeiro-junho/2012, p. 151 - 164.

Leticia Sotero de Abreu é graduada em Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG e Mestre em História, Teoria e Crítica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Tendo desenvolvido pesquisas que versam sobre luto, memória e identidade, em 2021 defendeu a dissertação intitulada como *Desaparecimentos: existências intermitentes*, da qual desenrola-se o presente artigo. Contato: abreu.leticia94@gmail.com.



DITADURA, DESAPARECIMENTO E ARTE NA ARGENTINA: A REAÇÃO ARTÍSTICA À VONTADE DO APAGAMENTO

Rodrigo Montero

Resumo: Como em outros países do nosso continente, o terrorismo de Estado na Argentina implementou o desaparecimento como método de eliminação e de controle social. Mas o desaparecimento é mais do que um método de extermínio. É uma violência que responde à vontade pela destruição dos fatos e ao desejo do apagamento da existência do outro. Contra esses apagamentos a arte surge como reação e forma de resistência. Partindo do *Siluetazo* de 1983, este artigo apresenta e analisa alguns exemplos dessa resistência ao desaparecimento.

Palavras-chave: Ditadura Argentina. Desaparecimento. Desaparecidos. Arte política. Imagem.

Dictatorship, Disappearance and Art in Argentina: The Artistic Reaction to the Will to Erasure

Abstract: As in other countries on our continent, state terrorism in Argentina has implemented disappearance as a method of elimination



and social control. However, disappearance is more than an extermination method. It is a violence that responds to the will for the destruction of facts and the desire to erase the existence of the other. Against these erasures, art emerges as a reaction and a form of resistance. Starting from the 1983 *Siluetazo*, this article presents and analyzes some examples of this resistance to disappearance.

Keywords: Argentine dictatorship. Disappearance. Disappeared. Art. Image.

Nada desaparece sem antes não ter existido. Nada desaparece sem antes não ter estado presente. Mas o que está desaparecido e o inexistente se manifestam do mesmo modo: como vazio. Um pelo vazio deixado após sua desapareição, o outro pelo espaço que nunca ocupou. Mas só aquilo que desaparece pode deixar memória da sua existência e rastros de sua presença. O terrorismo de Estado na Argentina¹ instrumentalizou o desaparecimento sistemático de pessoas como estratégia de extermínio em massa. Contudo, em resiliência ao apagamento, a imagem instala-se como resistência à anulação do ser. Desde o *Siluetazo* de 1983, até os ensaios fotográficos realizados pelos filhos hoje adultos das vítimas da repressão, o pensamento artístico forneceu estratégias e alternativas enunciativas para dar conta das ausências deixadas por aquela violência.

A tensão entre visualidade e invisibilidade e a questão da imagem relacionada à tragédia dos desaparecidos na Argentina adquire terríveis particularidades. Por um lado, sob os princípios de uma doutrina do desaparecimento², a ditadura argentina – como as outras ditaduras que assolaram o continente nas últimas décadas do século XX –, não apenas desenvolveu uma logística de perseguição



e violência, mas se empenhou em administrar a visualidade da repressão. Para Andrea Giunta (1993), por exemplo, durante os anos de chumbo, a violência e a morte ocuparam principalmente um lugar discursivo, mas foram interditadas visualmente. E, de fato, a doutrina do desaparecimento se contrapõe à barbárie clássica por tentar dissimular sua violência, forçando uma aparência de normalidade. Por isso, como em outros momentos do século XX, os administradores do desaparecimento criaram lugares separados física e fenomenologicamente do “mundo de fora”, onde a tortura, a morte e o desaparecimento definitivo fossem executados.

Nessa conjuntura de horror, o desaparecimento de pessoas tem finalidades que vão além da eliminação dos seus alvos. Uma delas é o apagamento de rastros físicos e o cerceamento do testemunho. Sob uma lógica positivista, a interdição das provas materiais e visuais fundamenta uma retórica negacionista. Nisso, os idealizadores do terrorismo de Estado compartilham as mesmas expectativas que os genocidas, conforme a definição de genocídio dada por Marc Nichanian: “o genocídio não é um fato. Não é um fato porque é a destruição mesma do fato, da noção de fato, da fatualidade do fato” (Nichanian, 2006, p. 6)³.

É sempre bom recordar, nos tempos atuais de novos negacionismos, que um “fato” é aquilo cuja constatação o faz incontestável. Nas palavras de Nichanian: “um fato é isso diante do qual não pode haver nenhuma ‘opinião diferente’. Nem pode mesmo ser questão de opinião” (Nichanian, 2006, p. 51). Portanto, quando o historiador franco-armênio diz que a vontade genocida procura a destruição dos fatos, da “fatualidade do fato”, se refere à destruição das condições de validação exigidas por determinado contexto epistêmico e regime de verdade para que um evento seja assimilado



como um fato. Essa destruição das condições de validação dos fatos é o que conduz ao negacionismo. Por esse motivo, a retórica negacionista não procura verdadeiramente contrapor a premissa “isso não foi” à alegação de determinados fatos. O que almeja – e muitas vezes consegue – é invalidar, em termos epistêmicos, a sentença “isso foi”. Ou seja: o objetivo do negacionismo é que os eventos e os enunciados que recusa fiquem circunscritos à dimensão da especulação ou da “opinião” e, portanto, da incerteza. É por isso que, como escreveu Nichanian, a vontade genocida é, por cima de tudo, uma vontade filosófica. É a soma dessa vontade com os princípios, as lógicas e as ações associados a ela o que eu tenho chamado de doutrina do desaparecimento (Montero, 2021). Uma doutrina que pensa, inclusive, para além dos marcos temporais e espaciais em que o desaparecimento acontece, endereçando suas ações para o “pós-evento”, com o objetivo final cercear e controlar as narrativas e as sentenças do direito e da história. Por isso, o negacionismo é mais um dos componentes dessa doutrina.

Mas uma outra dimensão perversa dessa vontade filosófica ficou expressa na fala pública do ditador Jorge Rafael Videla quando, numa entrevista coletiva, foi consultado por um jornalista sobre a questão dos desaparecidos. Curvado sobre a mesa, gesticulando e revirando os olhos, ele então esmerou-se uma definição que ficou gravada na memória social argentina: *“es una incógnita, es un desaparecido.[...] no tiene identidad, no está. Ni muerto ni vivo. Está desaparecido”* (AV-5719, 2022).⁴

Para além de uma definição, há ali um manifesto que expressa, principalmente, a expectativa e o desejo mais profundos do *desaparecedor*. Ao dizer que um desaparecido não está nem vivo e nem morto, ele tenta excluir às vítimas desse binômio essencial



da existência – estar vivo *ou* estar morto. Há algo nessa definição que parece ir além de uma vontade por destruir o corpo como corpo de prova. Há algo que remete à ilusão iconoclasta, descrita por Hans Belting (2005, p. 75), de que destruindo o suporte físico das imagens, seus corpos tangíveis e visíveis, seria possível também apagar essas imagens da mente. Na mente de Videla, fazer desaparecer não é o mesmo que matar, mas extirpar a existência, eliminar a entidade.

Mas se o extermínio foi montado sobre os princípios de uma doutrina do desaparecimento, a reação a essa violência teve como um dos seus fundamentos a restituição da presença e da imagem. Assim tem sido desde o momento em que as mães que se identificavam cobrindo com lenços brancos suas cabeças levantavam as fotos dos seus filhos e filhas desaparecidos, em 1977, e continuou sendo nas produções dos filhos e filhas dessas vítimas do terrorismo de Estado. Contra a vontade do desaparecimento, a imagem reage enquanto presença, afinal de contas, essa é uma das definições de imagem: ser a presença de uma ausência. Entretanto, se o desaparecimento produz um tipo específico de ausência, é preciso encontrar um tipo específico de imagem.

A ausência premeditada da visualidade da violência – em contraste com sua presença discursiva – foi evidenciado, por exemplo, nas colagens de manchetes coletadas por León Ferrari em plena ditadura. Editadas em formato de livro a partir de 1984 com o título *Nosotros no sabíamos* (fig. 1), fornecem uma primeira reflexão sobre essas tensões, mas são também uma crítica à sociedade argentina em geral, e a certos setores da igreja em particular. Numa versão desse trabalho doada pelo artista à Pinacoteca de São



Paulo, as notícias são emolduradas por santinhos de madonas, cristos e santos e, no centro, uma cruz é formada pelos retratos fotográficos de Videla e do cardeal e arcebispo de Buenos Aires Antonio Quarracino. Entre as manchetes das mais de trinta notícias que conformam a colagem podemos ler: *Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados*; *Ocho cadáveres en San Telmo*; *Hallóse un cadáver junto al Obelisco*; *Hallaronse 30 cadáveres en la localidad de Fátima*, etc. Mas a crítica feita por Ferrari vai além daquelas figuras:

Esta foi a frase [“nosotros no sabíamos”] com a qual um setor da sociedade procurou justificar sua indiferença diante da repressão do Estado durante os anos da ditadura, diante do desaparecimento de pessoas, da tortura e dos assassinatos; fatos todos sobre os quais havia informação nas páginas dos jornais quase imediatamente depois do golpe de Estado de 24 de março de 1976 (Giunta, 2006, p. 145).



Fig. 01. Leon Ferrari, *Nosotros no sabíamos*, 1984, colagem. Fonte: <https://farofafa.com.br/2019/10/21/as-investigacoes-de-leon-ferrari/>. Acesso em set. 2022.



Como explica Antônia Garcia (2006, p. 88), na América do Sul o desaparecimento assumiu um caráter dissuasivo endereçado para o resto da população. Como ela diz, para o programa de coerção social implementado pelas ditaduras dos nossos países, o desaparecimento não podia ser absoluto. Algo disso devia chegar para o resto da população, inclusive a mensagem de que qualquer um poderia desaparecer. Sendo assim, é possível concluir que na Argentina daqueles anos a violência foi antes invisibilizada do que ignorada. Por tanto, ao confrontar a sociedade com as manchetes e o título, Ferrari não apenas questiona a autoindulgência dessa população, mas escancara que para além da coerção, a invisibilização da violência permitiu que ficasse estabelecida certa lógica do segredo que, para além dos algozes, envolvia, sob ameaça, também os cidadãos.

Contudo, mais importante do que confrontar a sociedade com seu passado imediato, foi sublevar-se a esse desejo pela ausência, pelo vazio, contrapondo uma presença. E foi isso o que ocorreu em setembro de 1983, quando milhares de silhuetas de papel preencheram o espaço público e visual dos arredores da *Plaza de Mayo*, em Buenos Aires.



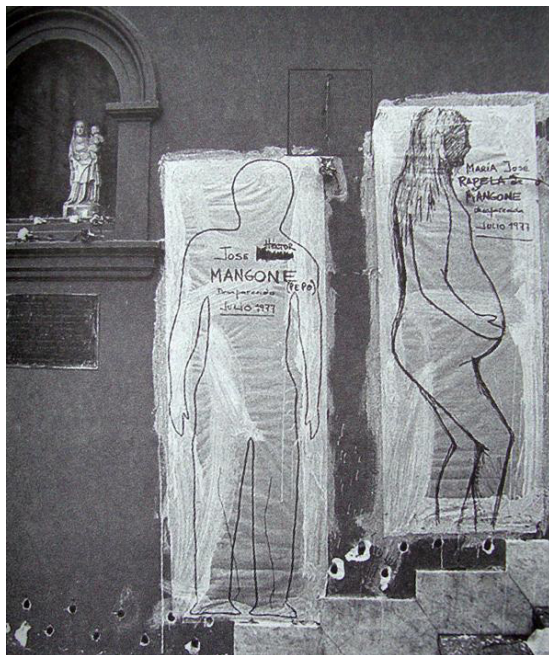


Fig. 02. Daniel García, Archivo Memoria Abierta, fotografia de um matrimônio desaparecido, coladas durante o *Siluetazo* de 21 de setembro de 1983, sobre os muros da Catedral Metropolitana de Buenos Aires. Fonte: Longoni; Bruzzone, 2008, p. 107.

Idealizado pelos artistas Rodolfo Aguerreberry (1942-1997), Julio Flores (1950) e Guillermo Kexel (1953), o *Siluetazo*, como ficou conhecida a ação, foi a primeira, a mais lembrada e a mais impactante ação coletiva embasada em estratégias artísticas realizada por organizações de direitos humanos na Argentina (fig. 02). A ideia dos artistas era dar presença e dimensão material e visual aos 30.000 desaparecidos pela ditadura. O projeto foi apresentado para as organizações de direitos humanos e familiares de desaparecidos que estavam preparando uma grande manifestação em reclamar pelo aparecimento com vida de todos os desaparecidos e presos políticos. A ideia era que naquele dia



o corpo dos manifestantes servisse como estêncil para fazer as silhuetas que seriam coladas nas paredes do entorno da manifestação (fig.03). As organizações aceitaram a proposta, com uma única e simbólica condição, solicitada pelas *Madres* e pelas *Abuelas de Plaza de Mayo*: que as silhuetas deviam ser coladas sempre de pé, nunca no chão.



Fig. 03. Eduardo Gil, manifestante, empresta o corpo para realizar uma silhueta. O *Siluetazo*, 23 de setembro de 1983. Fonte: Longoni; Bruzzone, 2008, p. 263.



No dia da manifestação, uma multidão compareceu, e centenas de imagens foram confeccionadas. Dias depois, silhuetas apareceriam em várias cidades argentinas. Mas que imagem é a das silhuetas? Como reflete Eduardo Grüner (2008, p. 294), não se trata simplesmente da representação do desaparecido como daquilo que está “ausente”, mas de “*lo intencionalmente ausentado, de lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica*”. Para o sociólogo, a lógica que entra em jogo com as silhuetas é a de uma “*restitución de la imagen como substitución del cuerpo ‘ausentado’*” (Grüner, 2008, p. 297). Neste papel de representação substitutiva, como as chama Grüner, as silhuetas preenchem com sua presença o vazio deixado pelo corpo violentamente ausentado. Mas este preenchimento carrega-se de efetividade e afetividade⁵ pela ação solidária do empréstimo do próprio corpo por parte dos manifestantes-produtores. Afetividade, energia ou aura com que a silhueta se carrega pela tensão entre a impressão de *um* (o manifestante) que resulta na imagem de *outro* (o ausentado). Afetividade, energia ou aura que se manifestava, também, através da fala dos familiares e amigos que desejavam fazer um irmão, um amigo, um colega:

- ¿Me hacés a mi papá?

- No lo conocí, ¿cómo lo voy a dibujar? – respondí.

Y él insistió:

- Era así, como vos, con bigotes y le caía el pelo sobre la cara, ¿no mamá?

Le obedecí y se lo llevó gritando:

- ¡Me hizo a mi papá! (Flores, 2008, p.101).



Julio Flores aproxima vários relatos como esse da sua própria experiência naquele dia em que precárias silhuetas se tornaram o suporte de uma aura resgatada. Uma restituição da qualidade humana negada àquele “inimigo subversivo” condenado à tortura e ao desaparecimento. Uma qualidade humana materializada em silhuetas de papel, mas também sentida por aqueles que se sentiam “observados” por elas:

En una esquina del microcentro, algunos policías bajaron de un Falcon verde para arrancar las figuras gritando que “las siluetas nos miran”. Un grupo de manifestantes que estaban pegando los papeles y dos Madres que los acompañaban, los enfrentaron: “Ése que estás arrancando es mi hijo”, fue el grito de resistencia (Flores, 2008, p. 99).

Do mesmo modo em que elas são carregadas de afeto, quando as especificidades e os traços da identidade e da ideologia eram apagados pela simplicidade e generalidade das silhuetas, promovia-se a identificação e a empatia, levando à reflexão sobre a própria presença num lugar de desaparecimento. Uma identificação pela semelhança que permitia que qualquer um pudesse se pensar como uma silhueta e, portanto, ocupar aqueles muros.

O *Siluetazo* forneceu uma alternativa visual para evidenciar aquilo que pela sua natureza não poderia ser visualizado: o desaparecimento como subtração do corpo e da imagem. Foi o preenchimento do entorno que deu forma, pela sua negatividade, ao espaço vazio. É *pelo que não é* que os contornos deram materialidade e presença a esse vazio. Foi pôr em presença a ausência.

A questão de uma imagem que, de maneira substitutiva, ocupa o lugar de um outro corpo ou de uma outra imagem



ausentada pode ser ampliada e pensada também a partir da instalação *Identidad*, montada no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em 1999 (fig. 04). Na ocasião, treze artistas, cuja vida ou trajetória estava atravessada pela mesma luta que a das organizações de direitos humanos, foram convidados para desenvolverem trabalhos que contribuíssem com *Abuelas de Plaza de Mayo* na busca de jovens nascidos em campos clandestinos de detenção e entregues ilegalmente a outras famílias. Jovens que, ignorantes das suas origens e do trágico desenlace da vida dos seus pais, são, também sem sabê-lo, desaparecidos. Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero e Marcia Schwartz foram os artistas que desenvolveram a instalação que consistia em uma sequência de fotografias de jovens homens e mulheres desaparecidos que eram namorados ou casais, e que tinham filhos pequenos ou deveriam ter dado à luz na época em que foram desaparecidos. A particularidade dos retratos, entretanto, é que não necessariamente correspondiam à época em que tinham sido desaparecidos, mas à idade que deveriam ter os filhos ou filhas dessas vítimas nesse ano de 1999. Entre as fotografias dos casais instalaram-se espelhos, com presença material que dá conta de algo que ainda está faltando entre essas imagens. Colocados na altura dos olhos do público, os espelhos transferem para dentro da obra a própria imagem do observador que, deste modo, completa o retrato familiar. Um observador que, como na criação das silhuetas em 1983, empresta parte algo de si, neste caso sua imagem, para a restituição, mesmo que precária, daquilo que falta. Podemos imaginar a relação do observador cuja idade coincide com a do



filho desaparecido e, portanto, com a dos jovens nas fotografias. Nesse caso, a instalação convidava (e desafiava) à indagação de similaridades e diferenças entre os rostos das fotografias e a própria imagem devolvida pelo espelho. Uma imagem que, como no *Siluetazo*, compartilhava seu lugar com as imagens dos ausentes: a parede da sala⁶.



Fig. 04. Autoria coletiva, *Identidad* (detalhes), 1999, instalação. Fonte: Brodsky, 2005.

Outra dimensão das tensões entre imagem, presença e ausência está presente nos trabalhos que problematizam não só a ausência do ser amado, mas a ausência da imagem em si mesma. A falta de fotografias que a mostrassem junto com seu pai, no caso de Lucila Quieto, ou a falta de fotografias que lhe apresentassem os rastros de um pai antes da desapareição, no caso de Maria Soledad Nívoli, levaram cada uma delas a procurar alternativas de construção dessas imagens.

Lucila as encontrou projetando fotografias do seu pai e intervindo com seu próprio corpo para tomar uma nova fotografia que, agora sim, os mostrasse juntos. A partir do resultado, Lucila



convidou outros filhos de desaparecidos para adquirir “a fotografia que sempre sonharam ter” (Longoni, 2010, 57). *Arqueologia de la ausência*, a série de 35 fotografias realizadas entre 1999 e 2001 onde acontecia o encontro impossível entre pais e filhos, mostra diferentes situações: “interação” dos filhos com os pais; superposições entre as imagens de jovens sobre suas próprias imagens projetadas de quando eram bebês no colo de uma mãe ou um pai; olhares que encaram sabendo os destinos que os olhares inocentes dos pais ignoravam (fig. 05). Nessa arqueologia que trapaceia a temporalidade, seus artefatos além de imagem são fotografias e, como tais, estão impregnados das significações inerentes à sua natureza. Mas trata-se das imagens e das fotografias daquilo que elas não podem ser: São então imagens da imagem desejada, mas interditada pela violência. Imagens desejadas que surgem como uma sombra de dentro do que elas não são. As de Lucila são silhuetas das fotografias ausentes.



Fig. 05. Lucila Quieto, sem título, da série *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001, fotografia. Fonte: imagem cedida pela artista.



Como no *Siluetazo*, sente-se a simplicidade e a precariedade do objeto e da imagem que precisam ser instalados, colocados, postos em evidência para dar conta do que é que preciso dar conta. Simplicidade e precariedade não dissimuladas, mas explicitadas, para interpelar o observador. *Arqueologia de la ausencia* é uma declaração do desejo mais íntimo desses jovens, mas também é a materialização da impossibilidade de realizar esse desejo. Talvez, grande parte do impacto que produz a série de Lucila resida nessa condensação profunda e densa de desejo, esperança e fracasso em simples fotografias de trinta por quarenta.

Foi também pela fotografia que Maria Soledad Nívoli⁷ decidiu restabelecer com seu pai os vínculos vetados pelo desaparecimento. Durante dois anos e meio, ela e o fotógrafo Gustavo D'Assoro percorreram seis cidades seguindo os rastros de Mario Alberto, seqüestrado e desaparecido quando María Soledad tinha quatro meses de vida. O objetivo era reconstruir algo daquela história a partir do próprio olhar de Mario Alberto. O olhar resgatado de uma série de fotografias de uma viagem para o sul da Argentina nos anos de 1960. Tratava-se de um conjunto de slides que, num primeiro momento, tinham frustrado a filha pela ausência de imagens do pai na maior parte delas (de 60 fotografias seu pai somente “aparecia” em oito), porém, em algum momento, Maria Soledad entendeu que aquela ausência na imagem materializava, entretanto, a presença do corpo por trás da câmera:

[...] descubrí lo que de algún modo ya sabía: que mi papá era fotógrafo aficionado y que disfrutaba experimentando con ciertas formas, haciendo de su mirada algo ‘reflexionado’, un artefacto. Esas diapositivas, su mirada, ese apego a la vida, fue el material a partir del cual trabajamos en la muestra (CÓMO..., 2009, p. 16).



Assim, uma das séries parte da fotografia, já absorvida pelos tons magentas do passar do tempo, de uma pequena flor solitária no meio do pasto do campo. A foto é acompanhada de uma referência: *"Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro"*. Debaixo desta primeira, uma fotografia digital de outra pequena flor solitária é seguida de uma nova referência: *"Acceso a Ucacha, donde nació mi papá"*. A série continua e novas flores brotam e são colhidas pela câmera em outros lugares: *"Costanera de Santa Fe, adonde iban a caminar mi papá y mi mamá"* ou *"Parque San Carlos, en Concordia. Lugar de paseo de mis viejos y mi hermano"*. Mas este singelo percurso trilhado pelo olhar apropriado é interrompido e perturbado quando uma diminuta flor amarela perdida num verde gramado é acompanhada do texto que diz: *"Centro Clandestino de Detención y Exterminio 'La Perla', en Córdoba, donde mi papá fue visto por última vez"*. Após essa imagem, a série continua. Uma flor roxa que teima em surgir entre os cerâmicos do pátio familiar é *"Casa de mis abuelos maternos, donde vivimos con mi mamá y mi hermano desde que volvimos a Santa Fe"*. E a última, de cinco pétalas: *Cine Madre Cabrini de Rosario. Allí fui por primera vez al cine con Manolo, mi compañero"*. Assim, repetindo a maneira de captar o mundo, copiando enquadramentos e perspectivas acontece a apropriação do olhar e o estabelecimento dos laços nunca acontecidos.





Flor de
San Carlos de
Bariloche,
en Río Negro.



Acceso a
Ucacha, donde
nació mi papá.

Fig. 06. Maria Soledad Nívoli; Gustavo D'Assoro, *Como miran tus ojos* (detalhes do painel *Flor*), 2007.
Fonte: Nívoli, 2008.

Também em *Cómo miran tus ojos* as imagens funcionam como índices do que não está em imagem. Contudo, aqui as imagens não denunciam a ausência do corpo, mas evidenciam a presença de um sujeito que escolhe, que sente e que reflete.

...

Palavras que interditam os discursos e que notam a falta da imagem; silhuetas que se instalam como corpo da ausência; espelhos que se apropriam das imagens dos espectadores para preencher o lugar das crianças apropriadas pelo terrorismo de Estado; as fotografias de Lucila, grito feito imagem que interdita o silêncio da foto que falta; e a apropriação do olhar, nas séries de Nívoli e D'Assoro, envolvendo o corpo e repetindo o gesto. Diante da impossibilidade da recuperação do que foi ausentado, contra a violência do ato e do discurso que ansiava pela inexistência do outro, contrapõe-se a resistência pela imagem. Por imagens que vêm em solidariedade daquilo que não mais pode ser imagem, daquilo que não mais pode ser presença. Imagens que se sublevam ao vazio para expô-lo e assim afirmar que esse vazio existe.



Notas

¹ A última e mais violenta ditadura militar argentina iniciou com o golpe de Estado de 24 de março de 1973 e encerrou com a posse do presidente Raul Alfonsín em 10 de dezembro de 1983.

² Sobre a doutrina do desaparecimento ver Montero, 2021.

³ *"Le genocide n'est pas un fait. Ce n'est pas un fait parce que c'est la destruction même du fait, de la notion de fait, de la facualité du fait"* (tradução nossa).

⁴ Depoimento de Jorge Rafael Videla (presidente de facto entre 1976 e 1979) em roda de imprensa em 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc> Acesso em setembro de 2022.

⁵ Tomo aquí as palavras de José Luis Meirás quando diz: "La confección e instalación de las siluetas no es una producción conceptual aislada, sino una más en una continuidad de elecciones simbólicas que demostraron efectividad y afectividad" (Meiras, 2008, p. 455).

⁶ A instalação ainda reservava um espaço para que aqueles que pudessem contribuir com informações que auxiliassem *Abuelas de Plaza de Mayo* nas buscas pelos netos desaparecidos o fizessem.

⁷ Destaco o fato de que Maria Soledad Nívoli não é artista. Como tenho defendido na minha tese doutoral (MONTERO, 2021), trabalhos como *Cómo miran tus ojos*, ou as realizadas por vítimas e sobreviventes de genocídios ou crimes de massa, reforçam a importância antropológica do gesto de arte como contramedida e como gesto de imagem, memória e/ou testemunho.



Referências

- AV-5719 Lo pasado pensado [Conferencia de prensa de Videla. Diciembre de 1979] (fragmento). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc>. Acesso em set. 2022.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.
- BRODSKY, Marcelo. *Memory under construction*. Buenos Aires: La marca editora, 2005.
- CÓMO miran tus ojos. *El Ucachense*, Córdoba, Argentina, ano 4, nº40, julho de 2009.
- FLORES, Julio. Siluetas. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 83-108.
- GARCÍA, Antonia. Por un análisis político de la desaparición forzada. En: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio, 2006. pp. 87-92.
- GIUNTA, Andrea. Pintura en los '70: inventario y realidad. In: *Arte y Poder*, V jornadas de teoría e historia de las artes. CAIA, Buenos Aires, 1993. p. 215-224
- GIUNTA, Andrea. *León Ferrari : retrospectiva*. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 460p.
- GRÜNER, Eduardo. La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 285-308.
- LONGONI, Ana. Apenas, nada menos. In: *Ramona*: revista de artes visuales. Buenos Aires: Fundación Start, n. 97, pp 56-71, dez. 2009.



Disponível em http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0179/58b3fef2.dir/r97_56nota.pdf. Acesso em set. 2022.

MEIRAS, José Luis. Transf(h)erencias. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.) *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. pp. 455-478.

MONTERO, Rodrigo. *Da silhueta ao álbum de família: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000754881&loc=2010&l=7b310474ee513d71>. Acesso em set. 2022.

MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000911136&loc=2014&l=4945fdb8e430a41>. Acesso em set. 2022.

MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros*. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001124823&loc=2021&l=cb063a50c15f0049>. Acesso em set. 2022.

NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006.



NÍVOLI, María Soledad. *Como miran tus ojos*. Blog de Internet 2008. Disponível em <http://comomirantusojos.blogspot.com/2008/04/>. Acesso set. 2022.

Rodrigo Montero é mestre (2013) e doutor (2021) em História, Teoria e Crítica da Arte pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Suas pesquisas abordam a noção de arte como um gesto de memória, de imagem e/ou de testemunho que reage às violências do desaparecimento e suas consequências políticas, sociais e afetivas. É membro do grupo de pesquisa, *Apagamentos da memória na Arte*.



LIVRO DE FOZ: VIAGEM AO OESTE DO PARANÁ, PERCORRENDO OS ITINERÁRIOS DE UM GRUPO DE DESAPARECIDOS POLÍTICOS (1974- 2021)

Manoela Cavalinho [Manoela Farias Nogueira]

Resumo: O artigo aborda uma viagem para o oeste do Paraná em busca da história de seis desaparecidos políticos mortos durante a ditadura militar. Esse trajeto é contado a partir da transcrição das 42 frases do *Livro de Foz*, espécie de diário e livro de artista em que relato o percurso e apresento uma série de acasos e reviravoltas que acompanharam a viagem.

Palavras-chave: Ditadura Civil-Militar. Desaparecidos políticos. Labirinto. Livro de Foz

LIVRO DE FOZ: JOURNEY TO THE WEST OF PARANÁ,
TRAVELING ALONG THE ROUTES AS A GROUP OF POLITICAL
DISAPPEARED (1974-2021)

Abstract: The article presents a trip to the west of Paraná in search



of the history of six political disappeared who died during the military dictatorship. This journey is narrated from the 42 phrases of the *Livro de Foz*, sort of diary and artist's book in which I describe the roaming and present a series of coincidences and twists that were present on this trip.

Keywords: Military dictatorship. Political disappeared. Labyrinthe. Livro de Foz

Submeti ao 67º Salão Paranaense de Arte Contemporânea uma instalação no Parque Nacional do Iguaçu, no oeste paranaense, local de assassinato e desaparecimento de cinco militantes brasileiros e um estudante argentino durante a Ditadura Civil-Militar. Constam entre os desaparecidos Onofre Pinto, Daniel Carvalho, Joel Carvalho, José Lavecchia, Vítor Ramos e Enrique Ruggia. Segundo o site do Memorial da Resistência de São Paulo, Onofre Pinto foi sargento do exército e, ainda antes do golpe militar, liderou a mobilização do Clube de Subtenentes e Sargentos do Exército. Posteriormente, foi preso e teve seus direitos políticos cassados. Onofre foi um dos fundadores da VPR - Vanguarda Popular Revolucionária e também seu último líder, após a morte de Carlos Lamarca. Daniel Carvalho e Joel Carvalhos eram irmãos, o primeiro trabalhava de torneiro mecânico no ABC Paulista, enquanto Joel era operário gráfico. Militavam no PCB e tiveram um de seus irmãos, Devanir, morto na tortura.

José Lavecchia era sapateiro, também militante do PCB até ingressar na VPR. Vítor Ramos era escultor. Na Argentina, foi professor de artes plásticas e casou-se com uma militante que morreu num atropelamento suspeito. Já o argentino Enrique Ruggia era estudante de medicina veterinária na faculdade de Agronomia de Buenos Aires quando tornou-se amigo de Joel Carvalho. Mesmo



sem pertencer a nenhuma organização ou partido político, entrou clandestinamente no Brasil a fim de participar da luta guerrilheira. Desde o golpe que depôs Salvador Allende, os brasileiros encontravam-se exilados em Buenos Aires. Desde o país vizinho foram intensamente monitorados e enfim atraídos para a Mata Nacional do Iguaçu. Os assassinatos ocorreram em julho de 1974, durante o governo Geisel.

Intrigou-me pensar o sul também enquanto um local de desaparecimento, para além do Araguaia ou da Vala de Perus¹. Com o Golpe Parlamentar de 2016, abandonou-se o projeto de um memorial sobre este grupo a ser construído na UNILA - Universidade de Integração Latino Americana, em Foz do Iguaçu. Em uma entrevista Andreas Huyssen refere-se ao escritor Robert Musil, quando diz que “nada é tão invisível quanto um monumento” (Huyssen, 2012), contudo, pensava se o abandono do memorial poderia reforçar o esquecimento do grupo e estender-se à questão dos desaparecidos, num país de raras iniciativas memorialísticas quanto à Ditadura Militar?

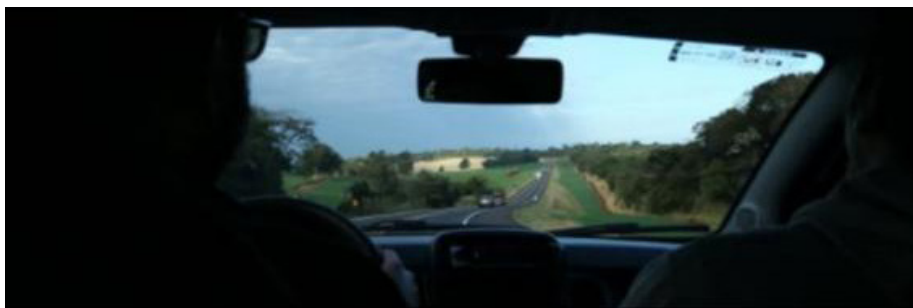
Nesta entrevista Huyssen também comenta sobre os “contra-monumentos”, a exemplo do *Monumento contra o fascismo*, de Jochen e Esther-Shalev Gertz, um pilar que afundava lenta e progressivamente em sua estrutura, i.e., um monumento como um ato de desaparecimento. Minha proposta ao Salão mencionava uma incursão à floresta. Uma vez lá dentro marcaria o caminho de entrada na mata com ossos de barro, a fim de que servissem de orientação para o trajeto de volta. O barro branco, ao contrário das migalhas de pão da história de João e Maria, seriam a garantia de saída da floresta. Ao mesmo tempo, tratava-se de uma possível interlocução com o projeto abandonado pela UNILA, uma



vez que iria até os prováveis locais de assassinato e identificaria, com letras de bronze, os nomes de cada desaparecido. Uma vez que eu recolheria os bronzes, a instalação dos ossos em breve seria absorvida pelo solo com as chuvas e a umidade da mata, i.e., desapareceria para que fosse possível lembrar, em consonância com os anti-monumentos descritos por Huyssen.

Os desdobramentos desta viagem resultaram em dois trabalhos, a instalação *Folha de Papel* (2022), que teve exposição no Museu Paranaense e o *Livro de Foz* (2022), que passou a integrar o acervo do MAC-PR. Esta é uma publicação, uma espécie de diário no qual anoto a sequência daqueles dias. Para além de *Folha de Papel* e do *Livro de Foz*, percebo aquela viagem enquanto um trabalho *per se*, em que eu, Kevin Nicolai e Daniela Prates partimos em busca do que ainda circulava sobre a memória dos desaparecidos pela região e ao encontro do acaso. Um trabalho com contornos vagamente definidos e que, algumas vezes, misturou-se com minha vida gerando consequências desconhecidas.

Escrevo este artigo a partir da transcrição do *Livro de Foz*. Talvez o ritmo pareça entrecortado, como num *road movie*, entre a ação das frases entremeadas por textos mais longos sobre contexto, conceitos e inspirações.



O LIVRO DE FOZ

A necessidade contratual de retornar uma produção para o Salão me fez perceber que um registro da nossa ação ou um mapa da itinerância seriam insuficientes. Escrevi uma espécie de diário pensando que a narrativa contornaria melhor aqueles percursos. Mas neste diário, à medida que as páginas avançavam, o tempo pode retroceder. Por exemplo, quando descrevo nossa chegada à cidade em que Onofre desapareceu, o Livro de Foz não registra a data da nossa ação, mas sua data de desaparecimento, 13 de julho de 1974. Esta paralisia reverbera com a irresolução política acerca dos desaparecidos e a espera indefinida pelo seu retorno. Na última página o tempo se divide, 1968- 1990- 2021 indicando fim e recorrência.

Outras duas últimas anotações sobre o livro: as páginas são translúcidas (papel vegetal) e, diante de cada uma, é possível ler as subsequentes; o volume também pode ser exposto à maneira de um varal, quando percebe-se a mancha gráfica deslocando-se ao longo das páginas, como numa marcha ou caminhada. Sobre a tipografia, trata-se de uma versão contemporânea da *Franklin Gothic*, fonte comum aos jornais impressos da época do assassinato e desaparecimento do grupo. A diagramação foi uma contribuição da designer e artista visual Tatiana Pondlubny.





Figura 2: Manoela Cavalinho. *Livro de Foz*, 2022. Livro de artista. Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR).



LIVRO DE FOZ - PÁGINA A PÁGINA

19- 25 OUTUBRO 2020

Na mesma semana em que se encerravam as inscrições para o 67º Salão Paranaense, li sobre os desaparecidos políticos do oeste do Paraná pela primeira vez.

(p. 1)

Pesquisando sobre a ditadura encontrei o blog *Documentos revelados*, do jornalista e ex-presos político Aluizio Palmar. Aluizio é uma espécie de sobrevivente. Em 1974 também se encontrava exilado na Argentina quando foi convidado por um agente duplo para retomar a guerrilha no Brasil. Ao pressentir perigo, escapou para o interior do país, de onde só retornou depois da Lei da Anistia. Em seu livro *Onde foi que vocês enterraram nossos mortos?*, pondera

Até hoje, passados trinta anos, não sei ainda o que pesou mais na minha decisão; se foi a avaliação da conjuntura política ou o comodismo. [...] Uma coisa é certa: eu sobrevivi e os outros não. Mas carrego um não sei o que de culpa, pois eu devia ter alertado os demais companheiros já que eu havia pressentido perigo na ocasião em que fui convidado [...] a entrar em seu esquema (Palmar, 2005, p. 149)

Nascido na região serrana do Rio, desde que voltou do exílio Aluizio mora em Foz do Iguaçu e, a partir da cidade, pesquisa sobre o paradeiro do grupo. Ainda, segundo relata no livro, “minha busca pelo grupo remanescente da VPR se tornou uma obsessão com o passar do tempo. Às vezes eu penso que esta minha teimosia é porque estou em busca de saber como seria minha morte caso tivesse acompanhado o grupo” (Palmar, 2005, p.156).



24-25 OUTUBRO 2020

Escrevi o projeto num final de semana escuro e muito quente. Percebi que algo lúgubre nos acompanhava.

(p. 2)

25 OUTUBRO 2020

No final de domingo, enquanto montava a maquete da Mata Nacional do Iguaçu, DANIELA conversaria com o pai, ALMIRO, pela última vez.

(p.3)

28 JULHO 2021

Eu, CAVALINHO, viajaria para o Paraná oito meses depois, junto com DANIELA e KEVIN. Carregávamos uma mala de fêmures de barro e as letras, em bronze, com os nomes dos desaparecidos

(p.4)

No início deste texto, indiquei que a função dos ossos era marcar o caminho de entrada e saída da mata. Pensar a floresta enquanto um labirinto, devaneando sobre um clamor pelo retorno por parte dos desaparecidos e, quem sabe, também um chamado fantasma para que nós nos perdêssemos. Estas foram imagens emprestadas do livro *Antes do passado* (2010), de Liniane Brum. Liniane é sobrinha de Cilon, desaparecido no Araguaia. Nesse livro ela narra suas viagens até a região, antes para conhecer o tio através de relatos do que em busca dos ossos. Contudo, ao final da sua segunda expedição, encontra-se com um mateiro que havia descoberto “ossos graúdos”. Alguém sugere que ela o acompanhe e segue-se esta reflexão

Olhei para o enredado de verdes de todos os tons à minha frente. Adiante, um breu sem fim mostrava que a floresta, à medida que se afastava da estrada, se tornava uma - se nos perdêssemos lá dentro poderia nunca haver retorno. Lembrei-me do fio de Ariadne, de João e Maria e, por fim, me dei conta do absurdo que era aquilo



tudo. Jamais pensara em me embrenhar na floresta e procurar restos mortais do tio Cilon. [...] E, no entanto, ali estava eu na boca da floresta, avaliando a hipótese com seriedade. Pensei na família e no trauma adicional que seria se eu me perdesse para sempre por ali. Pensei em tio Cilon - será que ele me perdoaria, ou me tomaria por covarde? Precisaria de tempo para decidir. [...] O barulho do motor do carro apressou minha decisão. "O problema é que estou de bermuda. Não trouxe nenhuma calça comprida", menti. "Vou ser devorada pelos mosquitos". Sentia-me muito mal. Acreditava estar abandonando tio Cilon. Ao mesmo tempo, a ideia de entrar na selva me dava a sensação de profanar o sagrado. Como se fosse possível profanar o que, uma vez, já fora profanado (Brum, 2010, p. 221- 222).

Do livro, havia guardado esta imagem: Liniane diante da floresta, ao longe, a escuridão. Entre o verde e o negro imaginava ossos que flutuavam, tão brancos que resplandeciam num azul muito claro, cor metálica, radioativa. Esses ossos mágicos, fantasmagóricos, eram toda minha memória do livro e lembrei-me deles quando li sobre desaparecidos da Mata Nacional do Iguaçu.

Os meses que esperei pela viagem seguiram-se intranquilos. Pensava nos rios imensos, nas cataratas, na mata fechada e, desde então, acompanhava-me em silêncio uma sensação incômoda de abordar a Ditadura Militar sob um dos seus aspectos mais sensíveis. Quem sabe não seria eu, tão paralela às histórias, que acabaria engolida pelo labirinto?

Sobre a escrita dos nomes ao lado dos fêmures de barro, foi um impulso pouco anterior à partida. Não eram somente desaparecidos, eram Onofre Pinto, Daniel Carvalho, Joel Carvalho, José Lavecchia, Vítor Ramos e Enrique Ruggia, O helenista Jean Pierre Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, aborda uma tradição arcaica para sepultar aqueles cujos corpos não foram



encontrados e que, em seu momento final, incluirá a evocação dos nomes. Transcrevo o ritual:

Quando um homem, que partiu para longe, parece ter desaparecido para sempre, ou quando morreu sem que tenha podido trazer seu cadáver e nem lhe prestar os ritos funerários, o defunto, ou melhor, o seu “duplo”, a sua *psyché* [alma] fica enterrada sem fim entre o mundo dos vivos e o dos mortos: não pertence mais ao primeiro; não foi relegado ao segundo (Vernant, 2002, p. 385).

Na tradição grega, conforme relata Vernant, esses insepultos causavam uma série de distúrbios. Para acalmá-los era preciso construir um invólucro para ancorar a alma vagante. Para tal, separavam um bloco de pedra talhado à maneira da forma humana, cuja funcionalidade era isolar o morto dos vivos e, assim, permitir o contato com ele. Diante desta pedra, conhecida como *kolossós*, invocava-se o nome do morto por três vezes. Depois levavam-na para longe da cidade, quando era plantada em bosques incultos e distantes. Esta região inabitada era propícia para que, enfim, a alma do morto pudesse vagar.

As letras de bronze com as quais viajamos, idênticas às utilizadas em jazigos, mencionavam uma lápide mínima. Evocava os desaparecidos, assim como os insepultos eram solicitados diante dos *kolossós*. A mata também era um local à parte, podendo corresponder aos “bosques incultos e distantes” citados por Vernant. Os ossos de barro, que ficavam ao lado dos nomes, certamente não eram *kolossós*, tampouco pretendiam resolver esse longo capítulo sobre os desaparecidos da Ditadura Militar. Inspiravam-se nessa tradição grega mas, diferentemente da pedra, a argila se dissolveria em meio à terra, enquanto as letras perder-se-iam ou seriam recolhidas por nós. Antes, eram *kolossós* às avessas,



a fim de precipitar esse assunto na região e nos espaços de arte e memória do Paraná.

22 JULHO 2021

Quando fomos buscar os bronzes,
seguiram-se fatos curiosos. (p. 5)

O trânsito estava parado.
Conduziam-se, em cortejo,
os corpos dos bombeiros
desaparecidos no incêndio do
prédio da Segurança Pública (p.6)

Na primeira marmoraria quem
nos atende é CÉSAR BELO.
Não há bronze. (p.7)

Na segunda há apenas um punhado
mas, repetindo-os, quase se escrevem
os nomes. Para a falta do Q invertemos
um Ó, amputamos o Y e esconderíamos
a base do L para servir de I. (p.8)

ONOFRE
JOSE
ENRIQUE
DANIEL
JOEL
VÍTOR (p.9)

De repente, uma gota de sangue
cruza a testa do vendedor. Lembro-me
de Onofre, morto com um tiro na testa. (p.10)

O fim da tarde parece instável
e penso em comer carne para "aterrar".
Caminhamos até açougue. (p. 11)

Fotografo uns desenhos ao lado do caixa. (p.12)



Seis figuras que parecem dar-se
as mãos. Uma sétima, em azul, avança
para a direita. Ao seu lado, lê-se
PAI ALEX FELIZ

(p.13)



Figura 3: Manoela Cavalinho. Registro fotográfico de viagem, 2021.

Fonte: Acervo pessoal da artista Manoela Cavalinho.

Nessa sequência elenco algumas coincidências: o trânsito parado pelo cortejo dos bombeiros desaparecidos, o fio de sangue que escorre da testa do vendedor. Sobre as letras de bronze, elas são moldadas sob encomenda e não havia mais do que uma dúzia mas, por sorte, escreviam todos os nomes.

Sobre a foto, disparei a câmera num impulso. Só depois percebi: sete desenhos de criança colados na borda de uma prateleira. Entre os desenhos, os seis primeiros desenhados por um



pincel atômico preto. O primeiro, o terceiro, o quinto e o sexto em folhas numeradas, respectivamente, 1802, 1804, 1805 e 1806, no alto, à direita.

02, 04, 05 e 06? Seriam os seis? Não, pois eram sete. Foi quando lembrei de Aluízio Palmar, que escapou da emboscada. Quem sabe seis (desaparecidos) em preto, mais um (sobrevivente) em azul? Na prateleira acima, entre a quinta e a sexta folha de papel, um cavalinho. Na borda direita a reiteração desse signo numa embalagem de *White Horse*. Quem sabe eu também estivesse presente nesse enredo, a conduzir o grupo em direção ao sobrevivente?

ALUÍZIO também fora chamado
para a tocaia, mas escondeu-se.
Desde então imagina como teria sido
a sua morte.

(p.14)

23 JULHO 2021
Em Foz do Iguaçu conhecemos ALEX,
filho de ALUÍZIO

(p.15)

Logo acima dos desenhos um
cavalinho parece conduzir o grupo
em direção ao que avança.

(p.16)

Essa série de espelhamentos lembrou-me uma entrevista de Eduardo Veras com a artista Maria Helena Bernardes. Bernardes conta que iniciou a leitura de Nadja, de André Breton, enquanto morava em Paris, na sequência de pesquisas sobre a deriva situacionista e a perambulação surrealista. Segundo a autora

Quería entender o que ligava a deriva situacionista à perambulação surrealista, então, passei o verão lendo entrevistas, ensaios,



revistas (...) Esse interesse pelo Surrealismo dos jogos do acaso, da disponibilidade para as ruas, foi o que me levou a Nadja. (Bernardes, 2017, p.5).

Comenta que ficou “tomada” pela leitura e, durante meses, passou a perseguir todos os endereços mencionados no livro

precisava pisar cada calçada, sentar em cada banco de praça, percorrer cada esquina, olhar para cada hotel, estar em cada ponte, estação de trem, café ou livraria. A cada mergulho no mundo de Nadja, sentia uma comoção da qual eu lembro até hoje (Bernardes, 2017, p.5).

Assim que desembarcamos em Foz do Iguaçu foi ganhando contornos aquilo que Kevin comentara, que o trabalho não se resumia à instalação na mata, mas abrangia o próprio percurso. Assim surgiu o desejo de percorrermos os mesmos locais pelos quais o grupo passou, com sorte encontraríamos quem ainda se lembrasse dos desaparecidos. Sobre o percurso de Maria Helena seguindo a pista de Nadja, ela comenta que “a certa altura, ainda em Paris, ‘coincidências petrificantes’ entre o passado de Nadja e o plano real dos meus dias começaram a me sobressaltar. Passava os dias sozinha, caminhando [...] atrás dos vestígios de dois fantasmas” (Bernardes, 2017, p. 6). Também nós estávamos longe de casa e, de certa maneira, buscávamos pelos fantasmas. E, desde o episódio dos bronzes, estávamos muito atentos à sobreposição de outros planos com nosso percurso.

Esboçamos um primeiro itinerário: a entrevista com Aluizio, seguir até as margens do Lago Itaipu e enfim, entrar na floresta. Mas se tampouco as seis expedições oficiais de busca pelos desaparecidos lograram avançar na descoberta dos locais de assassinato, para seguir o rastro dessa história orientamo-nos



também por símbolos e coincidências. Um exemplo: quando procurávamos por algum resquício do que um dia havia sido o Rio São Francisco Falso, hoje coberto por Itaipu, chegamos ao final da estrada. Um encontro fortuito nos indicou a direção. Seu Mineiro estava na sombra de uma árvore. De cabelos encanecidos, usava um chapéu com a insígnia de um cavalo branco e, em algum momento da nossa conversa, mostrou-nos o ventre costurado. Quem sabe o cavalo branco fosse uma recorrência com aquele outro, que encontramos acima dos desenhos, apresentado no comentário anterior, assim como uma referência ao meu nome? Já seu ventre lembrava-me diretamente a morte de Onofre, que foi estripado para que seu cadáver afundasse nas águas do São Francisco Falso, tal como apresento nas transcrições a seguir. Pegamos o caminho que ele indicou, entramos por uma em meio a um milharal que levava às margens do lago onde, no passado, havia a capitania dos portos e movimentação policial. A cada dia da viagem a intuição sobre o caminho se tornava mais presente, afinal como encontrar o trajeto se mesmo a memória e o que se conta sobre a ditadura militar ainda estão envoltos em silêncio?

Talvez essa interferência de planos, sobre a qual comenta Bernardes, não seja senão o *Acaso Objetivo*, conceito formulado por Breton e um dos fundamentos do surrealismo. No prefácio da edição brasileira de *Nadja*, Eliane Robert de Moraes ressalta uma passagem que pode corresponder a esse conceito “Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer isto” (Moraes *apud* Breton, p. 15, 2007). Segundo uma descrição do próprio autor, “A causalidade pode ser entendida em conexão com a categoria do



acaso objetivo, uma forma de manifestação da necessidade externa que penetra no inconsciente humano” (Breton, 1946, p. 43). Ou seja, uma determinação externa que, mesmo não completamente compreendida, deve ser seguida para que o acaso se manifeste. Trata-se de um conceito incomum, que opera na contramão da lógica e da causalidade habituais, uma orientação para além do plano consciente guiando-se pelo manancial do inconsciente que indica a direção. A ocorrência do acaso objetivo depende da atenção para as coincidências. Sem ela, provavelmente, nada seria notado. E foi com este tipo de atenção que seguimos viagem.

24 JULHO 2021

De Foz, seguimos em direção ao
Rio São Francisco Falso, hoje submerso
por Itaipu.

(p.17)

MAIO 1984

O Paranazão que foi enchendo,
submergindo lavouras, cidades,
as Sete Quedas

(p.18)

30 JULHO 2021

Na margem escrevemos ONOFRE
entre uma espiral de tripas secas.

(p.19)

13 JULHO 1974

Desventraram-no para que seu corpo
afundasse no rio.

(p.20)





Figura 4: Manoela Cavallinho e Kevin Nicolai. *Onofre*, 2021. Fotografia.
Fonte: Acervo pessoal de Manoela Cavallinho.

Segundo pesquisas de Aluizio Palmar, Onofre foi executado em dia e local separado dos demais. Retomo aqui uma rápida sequência dos fatos: os seis atravessaram a fronteira Argentina-Brasil a convite de um agente duplo, com a promessa de rearticular a guerrilha após expropriarem um banco em Medianeira, para onde seguiram, com exceção de Onofre.

Nesta época, o caminho até Medianeira passava por Capanema, onde atravessam o Rio Iguaçu e percorreram alguns quilômetros pela mata. José, Enrique, Daniel, Joel e Víctor seriam fuzilados ali mesmo. Já Onofre seria conduzido até a Casa da Morte² de Foz do Iguaçu, onde foi torturado e morto. Segundo Palmar,



Onofre Pinto morreu com um tiro na cabeça, seu ventre cortado e entre as tripas foi colocada uma caixa de câmbio de um jipe que até então estava abandonada num canto da casa. [...] Seu corpo foi [...] levado para fora de Foz do Iguaçu. No meio da noite os militares subiram pela antiga estrada de acesso a Guaíra e antes de chegarem a Santa Helena jogaram o corpo nas águas do Rio São Francisco Falso. Seis anos depois, a região foi inundada para formar o Lago de Itaipu. Hoje, o imenso reservatório é o sepulcro do primeiro e último comandante da Vanguarda Popular Revolucionária (Palmar, 2005, p. 230-232).

Assim como a morte de Onofre, a Comissão Nacional da Verdade levantou relatos semelhantes sobre os métodos de desaparecimento nas águas, particularmente as vítimas da Casa da morte, em Petrópolis, que eram descaracterizadas e jogadas no Rio Guandu³.

Sinto grande alívio
(em viajar com um a menos).
Seguimos para Serranópolis.⁴

(p. 21)

31 JULHO 2021
Distante meia hora do início da mata,
escrevo JOSE sobre um tronco caído.
Recolho as letras e abandono o osso.
Penso na grande solidão dos túmulos.

(p.22)

Numa curva escrevo ENRIQUE.
Enquanto amarro um fêmur,
algumas letras perdem-se no chão.

(p.23)

As vegetações alternam-se:
samambaias, túneis e, mais adiante,
um tapete de folhas castanhas. No alto
do morro escrevemos DANIEL.

(p.24)

Atravessamos um rio para deixar
o nome de JOEL em meio a um campo
de trevos.

(p.26)



No caminho de volta não encontro
a árvore incinerada. Escrevo VITOR
numa cava de terra já perto da saída.

(p.27)

1º AGOSTO 2021
Voltamos para uma ronda.
Encontramos alguns fêmures intactos
e outros em fragmentos.

(p.28)

Encontramos dois ossos destruídos e outros dois, talvez mais embrenhados entre a mata, intactos. Os golpes com que foram estilhaçados indicavam violência. Sim, eles eram objetos estranhos em meio à mata, mas também discretos, inofensivos. Esta destruição lembrou-me outra.

Em 2013, durante a Bienal de Arquitetura de São Paulo, foi proposto pelos compositores Celso Sim e Pepê Mata, e pela arquiteta Anna Ferrari, a instalação *Penetrável Genet/ Experiência Araçá*, uma ocupação do cemitério homônimo. Partia-se de um trajeto sonoro que conduzia os visitantes a uma caminhada pelas alamedas, à maneira de um labirinto. O Edifício do Ossário Geral corresponderia ao centro, ocupado por monólitos de mármore aparentemente intransponíveis. Este ossário foi o destino de todas as 1046 ossadas encontradas na vala clandestina de Perú, muitas delas de desaparecidos políticos. Segundo o livro de Camilo Vannuchi, *Vala de Perú, uma biografia*, três dias depois da inauguração, na madrugada do Dia de Finados, os monólitos de meia tonelada foram despedaçados, os carneiros abertos e os ossos espalhados pelo chão. Por sorte, não eram os ossos da Vala. O caso foi comunicado à Comissão Nacional da Verdade e,



quando da visita de alguns dos seus integrantes à instalação, os artistas decidiram-se por não restaurar a obra, mas deixar evidente o vandalismo.

Difícilmente quem destruiu os ossos de barro do Parque conhecia ou associava a mata com o grupo de desaparecidos, contudo a violência era explícita. Quem sabe dirigida ao desconhecido, àquilo que poderia guardar um significado ritual e mesmo, à arte. Ou a todos eles.

Em poucos dias todos sucumbiriam
à umidade, manchando terra com terra.

(p.29)



Figura 5: Manoela Cavalinho e Kevin Nicolai. Sem título, 2021. Fotografia.
Fonte: Acervo pessoal de Manoela Cavalinho.



Sinto dificuldades em me despedir
desse labirinto de sombras.

(p.30)

Alcançamos a zona lindeira ao meio-dia,
durante a colheita do milho.

(p.31)

Cansados, seguimos até Capanema, última
cidade pela qual passou o grupo de ONOFRE.

(p.32)

No hotel:

- Qual o motivo da viagem?
- Viemos para filmar sobre os assassinatos da ditadura militar.
- Assassinatos dos caçadores?
- Assassinatos dos desaparecidos políticos,
ocorridos ali do outro lado do rio.

(p.33)

Cobriu-se com um véu e olhou para a Bíblia.

(p.34)

47 anos depois.

(p.35)

Sem perceber, guardávamos sigilo sobre nossa viagem. Só na chegada a Capanema, a um dia do retorno definitivo, respondi sobre nossos motivos. Algum tempo depois minha interlocutora rezava fervorosamente e evitava a troca de olhares. Quem sabe os desaparecidos da cidade continuassem sendo um incômodo?

O historiador Daniel Aarão Reis foi um dos pioneiros no entendimento da Ditadura Militar com determinante apoio civil, desde o exemplo das Marchas da Família com Deus pela Liberdade, liderada pelas mulheres e pelo clero e que consolidou o apoio ao regime. Uma Ditadura Civil-Militar implica uma adequação social ao regime, diferente da perspectiva memorialística de oposição que se consolidou a partir do declínio da ditadura.

Essa virada teórica surgiu a partir de pesquisas revisionistas



sobre a ocupação nazista da França, que esvaneceu o mito da resistência. Segundo Patto Sá Motta, referindo-se a Robert Paxton, “Esse historiador mostrou a profunda colaboração entre as autoridades francesas e as forças de ocupação alemãs, desencadeando uma virada na memória e também na historiografia” (Patto Sá Motta, 2016, p.3). Segundo ele, se não houve resistência, por outro lado nem sempre se tratava de colaboração, mas de uma adesão ao sistema. No caso da Ditadura Militar, costumes da cultura política brasileira levantadas por autores como Gilberto Freire e Roberto DaMatta, vinculada às práticas de conciliação, personalismo e ojeriza aos conflitos podem ter colaborado para a adesão à ditadura. Intriga-me os interditos acerca da memória da Ditadura Militar e acredito que a perspectiva de uma adesão, uma acomodação por parte da população civil pode ser a causa dos recalques da memória.

Diante deste hiato, desdobrou-se nossa última ação.

Amanhã iremos até a praça e
contaremos suas histórias diante
de um varal com os seus retratos.

(p.36)

02 AGOSTO 2021
- Seriam, por acaso, os pioneiros?
- Não, são os desaparecidos políticos,
mortos aqui na cidade.

(p.37)

Conversamos com as betas, com
o mendigo, o jornalista e o prefeito.
Alguém se lembra de uma senhora,
agora sem memória, que contava
sobre a noite dos assassinatos.

(p.38)

Olho os retratos pelo verso, as manchas
do xerox em negativo contra o azul



brilhante do céu. Cada um, a seu modo,
desprende-se ou resiste ao vento.

(p.39)

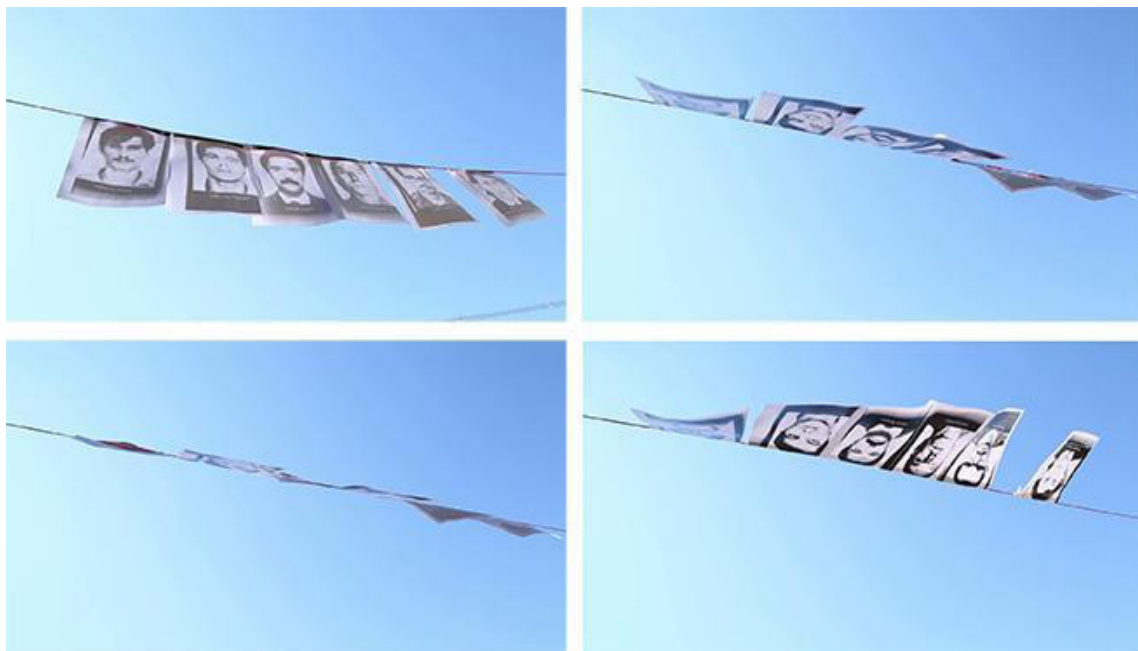


Figura 6: Manoela Cavalinho. Sem título, 2021. Frames do vídeo *Folha de papel*.
Fonte: Acervo pessoal de Manoela Cavalinho.

Aguardo-os e, como já se tivesse
passado muito tempo, enfim libero-me.
Logo estaríamos na estrada.

(p.40)

Diante da recusa da dona do hotel em escutar e, prevendo a mesma recusa da população, tantos anos depois dos assassinatos, resolvemos nós mesmos publicizá-lo na Praça dos Pioneiros, a principal da cidade.

Permaneceríamos na praça durante três horas e, caso não nos levassem para a delegacia, retornaríamos para Foz do



Iguaçu na primeira hora da tarde. A partir das conversas, que se desenrolavam diante do varal, enfim surge uma memória. Um sogro falecido que sabia do ocorrido. Também havia uma senhora, agora com Alzheimer, que morava nas barrancas do Iguaçu e comentava sobre a noite em que foram levados para dentro da mata. O prefeito, desconfiado, veio averiguar. No silêncio do meio-dia olho para os papéis voando, afinal, eu não sabia ainda, mas era para isso que tínhamos percorrido tantos quilômetros, para que se liberassem no vento da cidade onde desapareceram.

Sinto desesperança e glória ao lembrar
de um passado sombrio e, olhando
para os rincões do Paraná, imaginar
um futuro constricto, duríssimo.

(p.41)

Um único comentário. Para Suzana Lisboa, viúva de Eurico Tejera Lisboa e uma das principais articuladoras da Comissão especial de mortos e desaparecidos políticos, “Não há democracia onde houver desaparecidos” (Lisboa, 2017).

1968- 1990- 2021
Tim Maia canta Folha de papel
no rádio do carro.

(p.42)

POSFÁCIO- FOLHA DE CAPANEMA

De volta à estrada, um retorno do jornalista. Havia escrito uma reportagem na qual comentava nossa passagem por Capanema e falava sobre os desaparecidos. Seus rostos estariam estampados no jornal e, outra vez, eles seriam lembrados na última cidade em que foram vistos.



DESAPARECIDOS POLÍTICOS NA REGIÃO DE CAPANEMA PR



Em passagem por Capanema a equipe de historiadores e cineastas vieram realizar trabalhos dos desaparecidos políticos em nossa região. Na oportunidade a Manoela Cavalinho, artista visual, que participou num Salão promovido pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba. Este trabalho será exibido no MON- Museu Oscar Niemeyer.

Em conversa com A Folha de Capanema, Manoela nos relatou: "Vim

com o cinegrafista e co-diretor Kevin Nicolai, e com Daniela Chubita, assistente em produção realizar um trabalho de escultura na Mata Nacional do Iguaçu e, ao longo do trajeto, gravamos um filme. Começamos a filmagem entrevistando Aluísio Palmar, autor de Onde foi que vocês enterraram nossos mortos? Aluísio foi o único deste grupo da VPR-Vanguarda Popular Revolucionária que escapou da emboscada na Mata do Iguaçu. Em Serranópolis,

entramos na trilha da onça e depositamos cinco ossos de argila branca, um para cada desaparecido. Ao lado de cada osso, escrevemos os nomes dos cinco, à maneira de uma lápide. Por fim, estivemos aqui em Capanema, e estendemos na praça a foto desses seis desaparecidos, visto que eles entraram pela cidade, atravessaram o rio com a antiga balsa, neste município".

Na obra, o jornalista Aluísio Palmar traz revelações sobre os últimos



passos de seis guerrilheiros que estavam na Argentina e desapareceram ao ingressar no Brasil para promover ações armadas no Sul do país. A obra é o resultado de 26 anos de investigação jornalística e verdadeira obstinação em busca das circunstâncias

das mortes e da localização da cova onde foram enterrados cinco brasileiros e um argentino, que insistiram em continuar a luta armada contra a ditadura militar, mesmo após a derrota das organizações guerrilheiras em meados de 1974.

Figura 7: Página do jornal *Folha de Capanema*. Edição nº 393, de 04 de agosto de 2021. Fonte: folhadeapanema.com.br.

Notas

¹ Estima-se que 69 pessoas sigam desaparecidas no Araguaia, sendo que apenas três foram identificadas. Já sobre a vala de Perus e o périplo das ossadas, sugiro a leitura de *Vala de Perus: uma biografia*, de Camilo Vannuchi. Disponível em: www.memoriasdaditadura.org.br/vala-de-perus-uma-biografia. Consultado em 07 de dez 2022.

² No Brasil operaram um número incerto de Casas da morte durante a ditadura militar, centros de interrogatório, torturas e mortes. A mais conhecida é a Casa da Morte de Petrópolis. Outras, com histórias



igualmente macabras, foram a Casa Azul, em Marabá (PA), a Fazenda 31 de Março, em São Paulo e também o Dopinho, em Porto Alegre.

³ BBC News Brasil. *Oito descobertas da Comissão da Verdade*. SCHREIBER, Maria, 28 de março de 2014. Em: www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/03/140328_comissao_verdade_ms. Último acesso em 07 dez 2022

⁴ Serranópolis do Iguaçu é um município que se originou de Medianeira. Mais da metade do seu território está dentro do Parque Nacional do Iguaçu.

Referências

BERNARDES, M. H. [Entrevista para] Veras, E. *“Sinto que o mundano está incorporado”: uma conversa com Maria Helena Bernardes*. Porto Alegre: revista de Artes Visuais, 22(37), 2017.

BRETON, André [Entrevista para] *Jeunes Antilles* Editions Jean Michel Place 1946

_____. Nadja. São Paulo: Cosac & Naïf, 2007.

BRUM. *Antes do Passado*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.

LISBOA, Suzana [Entrevista para] Necchi, Vitor. *Não há democracia onde houver desaparecidos*. IHU-online. São Leopoldo, 1º março 2017.

HUYSSSEN, Andreas [Entrevista para] Conde, Miguel. *Andreas Huyssen discute relações entre políticas da memória e direitos*. Globo Universidade. Rio de Janeiro, 03 de ago de 2012. Disponível em: www.redeglobo.globo.com/globouniversidade/



noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html#:~:text='As%20mem%C3%B3rias%20nos%20ajudar%C3%A3o%20a,%2C%20questiona%20o%20pesquisador&text=%22Esquecer%20simplesmente%20n%C3%A3o%20%C3%A9%20a,op%C3%A7%C3%A3o%22%2C%20diz%20Andreas%20Huyssen
Último acesso em: 07 de ago 2022.

PALMAR, Aluizio. *Onde foi que vocês enterraram nossos mortos?* Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

PATTO SÁ MOTTA. *A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política*. Revista digital de la Escuela de Historia Universidad Nacional de Rosario. Ano 8, no 17. Pgs 9-25. Maio- agosto 2016.

VANNUCHI, Camilo. *Vala de Perus, uma biografia*. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

VERNANT, Jean Pierre. *Figuração do invisível e categoria psicológica do "duplo": o kolossós* (Págs. 383 - 398). Em: Mito e pensamento entre os gregos. São Paulo: Paz e terra, 2002.

Sites:

www.memorialdaresistencia.org.br



Manoela Cavalinho [Manoela Farias Nogueira] é artista e pesquisadora. Trabalha na dobradiça entre memória pessoal e memória histórica. Nesse processo, ora lembranças pessoais encontram-se com fatos históricos, ora um dado geral por vezes coincide com uma memória afetiva. Aqui podemos lembrar de Hobsbawn, para quem os acontecimentos políticos não são apenas marcos históricos, “mas aquilo que formou nossas vidas tanto privadas quanto públicas.” Mestre em Psicologia Clínica (Núcleo de Estudos da Subjetividade- PUC, 2010) e em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS, 2021). Possui trabalhos nos acervos do MAC-PR, da Fundação Vera Chaves Barcellos (RS) e do Museu das Memórias (in)possíveis (RS). Foi destaque artista no XIV Prêmio Açorianos pela Prefeitura de Porto Alegre (2021).



AS PROMESSAS VAZIAS DE FUTURO E A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO SOCIAL: A DITADURA MILITAR E OS GRANDES ESQUECIMENTOS NO ESPÍRITO SANTO

Rafael Pagatini

Resumo: O presente artigo analisa como se constituiu o imaginário social em relação à memória seletiva sobre a modernização econômica promovida pela ditadura militar no estado do Espírito Santo. Como hipótese para decodificação de parte dessa construção narrativa, é apresentada a estratégia da associação entre o otimismo em relação ao futuro e a imagem do governo militar presente em anúncios veiculados na imprensa capixaba. Dessa forma, o argumento é articulado pela contraposição entre os discursos promovidos no jornal A Gazeta e os problemas decorrentes do projeto desenvolvimentista, como o aumento da desigualdade, da violência, da segregação urbana e da formação da periferia na Região de Grande Vitória.

Palavras-chave: Memória, ditadura militar, arquivo.



THE EMPTY PROMISES OF THE FUTURE AND THE CONSTRUCTION OF A SOCIAL IMAGINARY: THE MILITARY DICTATORSHIP AND BIG OBLIVIONS IN ESPÍRITO SANTO

Abstract: This article analyzes how the social imaginary was constituted in relation to the selective memory about the economic modernization promoted by the military dictatorship in the state of Espírito Santo. As a hypothesis for decoding part of this narrative construction is presented the strategy of associating optimism in relation to the future with the image of the military government present in ads published in the press. In this way, the argument is articulated by the contraposition between the discourses promoted in the newspaper A Gazeta and the problems resulting from the developmentalist project such as the increase of inequality, violence, urban segregation and the formation of the periphery in the region of Grande Vitória.

Keywords: Memory, military dictatorship, archive.

1. VIOLÊNCIA E SEGREGAÇÃO URBANA NA REGIÃO METROPOLITANA DE VITÓRIA

A década de 1960 marcou profunda transformação urbana e econômica no estado do Espírito Santo. Sua economia agrária com raízes ainda no século XVIII, dependente principalmente do setor cafeeiro, passou por mudanças profundas através da política de incentivo à industrialização. Essa modificação da estrutura econômica promoveu crescimento populacional e urbanização da Região de Grande Vitória. Em decorrência destes investimentos, ocorreu um grande fluxo do campo para a cidade, resultando no aumento exponencialmente da população. Os migrantes vieram de zonas rurais localizadas no interior do estado, mas também de regiões do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e da Bahia. Segundo a professora e pesquisadora Rossana Mattos, a transformação



estrutural da economia do Espírito Santo foi fundamentada na mudança em relação à dependência do setor rural para a implantação da política dos chamados "Grandes Projetos": "A instalação dos Grandes Projetos Industriais, a partir da década de 60, o que faz com que a economia capixaba passe a integrar à lógica de expansão planejada da economia brasileira, que se consolida no Espírito Santo a partir de 1970" (Mattos, 2013, p. 106).

As obras para a construção dos complexos siderúrgico, naval, portuário, paraquímico e turístico geraram vultuosos investimentos e ocuparam locais estratégicos no espaço urbano da cidade, caracterizados pela busca das melhores condições geográficas e logísticas para facilitar o escoamento da produção. O poderio econômico para realizar os empreendimentos teve como base o financiamento e os incentivos fiscais oferecidos pelo estado como estratégia de atração dos investimentos, além de parceria entre multinacionais e empresas públicas.

Os incentivos fiscais, em especial o Fundo de Recuperação Econômica do Estado do Espírito Santo (FUNRES), desempenharam um papel importante na formação e consolidação dos arranjos produtivos do Estado e o Fundo de Desenvolvimento das Atividades Portuárias (FUNDAP) nos investimentos estratégicos em infraestrutura de operação – os EADI – Entrepósito Aduaneiro de Interior. Assim, é a partir de 1970 que a Grande Vitória inicia mudanças estruturais dando impulso à etapa do processo econômico industrial-exportador do Estado (Mattos, 2013, p. 107).

A instalação do parque industrial transformou o cenário e a economia do estado de forma a inseri-la no cenário nacional e a constituir um novo perfil voltado para o industrial-exportador. Neste período, a cidade de Vitória se expandiu a partir de aterros e obras de infraestrutura. O investimento público acarretou na



significativa melhora da infraestrutura da cidade, a qual ficou restrita a determinadas áreas, as quais não conseguiram absorver o grande número de migrantes que chegavam, principalmente na Região Metropolitana de Vitória.

Nessa perspectiva, a adoção de políticas de incentivo fiscais e de financiamento a longo prazo, adotada pelo governo Estadual, se por um lado atuou como agente de atração para o capital privado, viabilizando a implantação de indústrias gerando a substituição do modelo primário-exportador pelo modelo industrial, garantindo com isso o processo de industrialização e modernização da Grande Vitória, por outro, não criou nenhuma política capaz de absorver o grande contingente de mão-de-obra de baixa qualificação, advindo do campo, num primeiro momento inserido nas obras de construção dos Grande Projetos Industriais e, com a conclusão dos mesmos, colocado fora do mercado de trabalho formal (Mattos, 2013, p. 110).

Segundo Mattos, o crescimento econômico da Grande Vitória, decorrente da transformação da economia, não promoveu o desenvolvimento humano e social de grande parte da população. Nesse sentido, é importante destacar como as obras voltadas ao parque industrial não refletem a mesma preocupação do estado em relação ao problema do espaço urbano de Vitória e seu entorno. Apesar dos elevados investimentos na construção da rede ferroviária, estrutura portuária, isenções fiscais, as ações do poder público não acarretaram na melhoria da estrutura urbana, principalmente para a população economicamente menos favorecida. Desta forma, Mattos observa como “o processo de desenvolvimento capixaba aliou, em algumas situações, a desigualdade social a uma concentração espacial da pobreza” (Mattos, 2013, p. 111).



Em síntese, pode-se argumentar que o processo de modernização implantado no estado do Espírito Santo serviu para a estruturação da sua economia em uma rede internacional, através da exportação de *commodities*, mas promoveu ainda mais exclusão social e segregação urbana na região. A ocupação de áreas que não dispunham do mínimo de condições de moradia para famílias de baixa renda, principalmente na Região Metropolitana de Grande Vitória, constituiu a formação contemporânea da periferia nessas regiões, bem como os conflitos inerentes à ausência do estado, caracterizados no desemprego, na baixa escolaridade, na violência e na ausência de saneamento básico (Mattos, 2013). Esse processo denota a lógica de segregação entre centro e periferia, tão marcante em outras cidades brasileiras e que se formalizou no contexto capixaba a partir dos "Grandes Projetos".

A falta de políticas públicas de absorção da mão de obra após a construção dos empreendimentos acarretou em muito desemprego. Nesse sentido, a pesquisadora apresenta através de números e gráficos como regiões da cidade de Vitória, principalmente com melhores estruturas urbanas, ao longo das décadas desenvolveram seus Índices de Desenvolvimento Humano – IDH, tornando-se inclusive referência nacional. O que contrasta com outras regiões espacialmente distantes que possuem números elevados de homicídio e outras ocorrências violentas. A memória espacial dessa separação denota a constituição do projeto implementado durante a ditadura militar. Para a autora:

Podemos constatar que a violência está incorporada no tecido social da RMGV, em que as maiores vítimas são as populações marginalizadas econômica e socialmente, comumente suspeitas e alvos da intolerância, tanto por parte de grande parcela da população quanto dos aparelhos do Estado, principalmente



os jovens dos bairros periféricos, produtos de uma sociedade excludente, em decorrência das mudanças na região, entre as décadas de 1970 e 1980, que culminaram em transformações na estrutura de empregos gerando desagregação transformações dos laços culturais e sociais da população em questão (Mattos, 2013, p. 211).

A análise de Mattos se coaduna com o famoso documentário *O lugar de toda pobreza* (1983), do jornalista Amylton de Almeida, gravado na região de São Pedro, em Vitória, e exibido na TV Gazeta. O documentário conta a história de catadores de lixo que viviam em condições de extrema vulnerabilidade. Local ocupado por barracos improvisados envoltos em um cenário no qual o lixo era sempre presente. A região de mangue servia como depósito de lixo da prefeitura municipal da cidade como forma de estabelecimento de aterros sanitários. O local abrigou muitos migrantes que chegavam vindos de outras regiões, com esperança em um futuro melhor, seduzidos pelo discurso de progresso e desenvolvimento econômico.

O "lixão" de São Pedro, como era chamado o local de despejo do lixo da cidade de Vitória foi, gradativamente, tornando-se uma fonte de sobrevivência de centenas de pessoas: inicialmente, com coleta e venda de papéis, plásticos, vidros, etc., e com o reaproveitamento de restos alimentares, e, posteriormente, como espaço usado para moradores mediante a construção de barracos sobre o lixo já assentado [...]. A grande maioria de seus moradores foi constituída por migrantes que, em busca da grande oportunidade de empregos, aliada à facilidade da sociedade moderna, começaram a chegar a Vitória a partir de 1975, para então *ocupar os espaços prometidos pelos Grandes Projetos Industriais* (grifo meu), que se estavam implantando no Espírito Santo, mais precisamente em Vitória (Siqueira, 2001, p. 101, *apud* Mattos, 2013, p. 141).



O documentário inicia com a coleta de lixo hospitalar por caminhões e seu deslocamento até a região. A trilha sonora forte e estridente é composta por música clássica que objetiva criar uma contraposição à imagem de miséria que envolve os cenários filmados. As casas de madeira sobre o lixo são vistas de vários ângulos e indicam o caminho da câmera, que inicia distante mas se aproxima e percorre o mesmo trajeto dos caminhões de lixo. Ao chegar perto de uma casa simples de madeira, uma senhora identificada como Leda dos Santos fala sobre o local. Leda era líder comunitária dos catadores da região. Sua fala é o resumo da construção argumentativa do documentário. Nela, está presente a ocupação da região por pessoas provenientes de outros estados e o drama da venda dos lotes para pessoas sem dinheiro e desempregadas, a ocorrência de focos de doenças e a necessidade das mulheres trabalharem no lixo; em muitos momentos, a única fonte de alimento é o próprio lixo. O forte depoimento inicial de Leda tem seu ápice com a expressão que dá nome a obra de Amylton de Almeida: *Esse é o lugar de toda pobreza*. As cenas são intercaladas pelas sucessivas imagens de pessoas revirando o lixo, com a presença de animais disputando alimento com os catadores, além de crianças e tratores que empurram o material descartado de um lado ao outro.





Figura 1: Frame do documentário *O lugar de toda pobreza*, 1983. Direção: Amylton de Almeida. Duração: 57'10".

Os depoimentos colhidos pelo diretor apresentam a dificuldade de viver sem água e luz, além da fome. A festa, os gritos decorrente da chegada dos caminhões, caçambas e as disputas ocasionadas pela disputa pelo alimento ou material para a reciclagem. As sucessivas falas de moradores denotam a importância de Dona Leda como responsável por tentar organizar a coletividade do grupo. O lixo hospitalar filmado na primeira cena do documentário é descartado na região. Caixas de remédio, seringas, agulhas, sangue, tubos, placenta, inclusive relatos da presença de pedaços de corpos humanos. Dona Leda clama pela retirada desse lixo hospitalar pelos perigos que ele representa aos catadores.

Embora se possa criticar a exploração da imagem da pobreza realizada por Almeida ou mesmo a insistência na música clássica



como elemento de contraste com as imagens, o documentário apresenta o avesso do que os discursos de otimismo em relação ao progresso, ao futuro e ao desenvolvimento econômico prometidos pelo estado e capital privado divulgaram na imprensa no período. Dessa maneira, o documentário se estabeleceu como uma visualidade fundamental das transformações e consequências dos eventos do período na economia e na geografia capixaba. Nesse sentido, ele se constitui como um relato histórico das contradições que atravessaram a região.

2. GRANDES ESQUECIMENTOS

Nem o filme de Amylton de Almeida nem as sucessivas investigações de pesquisadores como Rosana Mattos parecem reverberar no imaginário social de parcela significativa da sociedade capixaba. Em “Grandes projetos, grandes esquecimentos: o Espírito Santo entre a modernização conservadora e a repressão política”, os pesquisadores Pedro Ernesto Fagundes e Vitor Amorim de Angelo analisam como a memória da ditadura é elaborada na contemporaneidade no estado. Nessa análise, identificam a contradição na forma parcial de recordar o período, reforçada principalmente pela elite econômica local. Para isso, partem da contraposição entre os ganhos econômicos que um grupo restrito da sociedade favorecida pelas políticas implantadas teve e a política de vigilância e controle social evidenciada em arquivos do SNI – Serviço Nacional de Informação. A memória seletiva nas palavras dos pesquisadores denota como a narrativa traz contrastes que refletem interesses e olhares à luz do tempo presente. Ponto importante de salientar, tendo em vista que, quando essa memória sofre um processo de presentificação, é realizada uma construção



simbólica. As imagens geradas incitam relações de afeto ou aversão que são apropriadas pelo imaginário da sociedade.

Nesse sentido, Fagundes e Angelo afirmam como a partir do otimismo se construiu uma imagem sobre o passado de pujança econômica e modernização na qual parte da população pudesse se identificar. A ideia do "Brasil Grande", explorada pela propaganda oficial da ditadura militar, se reflete na construção dos Grandes Projetos industriais no Espírito em empreendimentos como o Porto de Tubarão da Companhia Vale do Rio Doce, a Companhia Siderúrgica de Tubarão, ou mesmo a Samarco Mineração, entre outras, que até o presente são importantes para a economia da região. Os autores indicam como a elite capixaba, representada principalmente por entidades empresariais, buscaram construir o que chamam de uma *memória do triunfo* ao identificarem o período como "*anos dourados*" (Fagundes; Angelo, 2014, p.149).

No presente, a memória construída pelos grupos que apoiaram a ditadura foi herdada por segmentos e entidades empresariais num processo de construção de uma espécie de *memória do triunfo*. Nessa versão, que procura hegemonizar o debate sobre o significado do passado capixaba, a memória da década de 1970 é apresentada sempre em tom de celebração (Fagundes; Angelo, 2014, p.152).

A importância do parque industrial, seu poder e força imagética, principalmente com o artifício da publicidade e *marketing*, fazem com que o imaginário sobre o "período dourado" ainda esteja latente. Mesmo após os graves crimes ambientais provocados pela empresa Vale do Rio Doce e a Samarco Mineração. O principal se refere ao rompimento de uma das barragens das companhias que contaminou com metais pesados o Rio Doce, principal afluente do estado. Esse processo de destruição do meio



ambiente, que teve seu ápice no crime ambiental de Mariana em 5 de novembro de 2015, iniciou-se no projeto de implantação dos empreendimentos representados pela falta de laudos ambientais e omissões que favoreceram a implantação dos projetos industriais ainda nas décadas da ditadura. Da mesma forma que a falta de políticas públicas indicadas por Mattos e expressas por Almeida entre as décadas 60 e 80 promoveram a constituição da periferia no estado e contribuíram para o aumento da violência. No entanto, mesmo com essas explícitas evidências dos problemas estruturais dessas políticas, parte do empresariado capixaba ainda insiste em promover um imaginário otimista em relação ao período. Nesse sentido, Fagundes e Angelo tentam desconstruir o argumento em relação ao otimismo através do re-enquadramento da imagem mnemônica ao incluírem a violência política através da repressão atuante no estado.

Tendo como base uma grande quantidade de análises documentais, os autores apresentaram os órgãos ligados à repressão no Espírito Santo e como suas ramificações estavam muito além do conhecido DOPS/ES (Departamento de Ordem Política e Social do Espírito Santo). Através de Assessorias de Segurança e Informações (ASI) e Assessorias Especiais de Segurança e Informações (AESI), que atuaram em vários locais, como em empresas, universidade, órgãos do governo do estado e federal, constituíram um aparato repressivo que levantava informação e promovia contra-informação (Fagundes; Angelo, 2014). O objetivo desses órgãos de estado era a identificação dos chamados "subversivos" e, pela sua estrutura, acabaram por construir uma rede de controle social. O que incluiu a observação do cidadão comum que não era vinculado a partido ou ideologia



política mas que sofria as consequências dessa perseguição e não poderia buscar ou mesmo reivindicar seus direitos sem ser vigiado.

Outro elemento importante, que ainda necessita ser pesquisado, são os inúmeros pedidos de atestado ideológico enviados por empresas privadas para o DOPS/ES. Nesse sentido, podemos afirmar que durante a ditadura, mais do que controlar os subversivos, tais órgãos de repressão atuaram no sentido de silenciar e impedir as mobilizações, principalmente no meio sindical (Fagundes; Angelo, p. 162).

A imagem de *anos de ouro* está impregnada na própria forma de nomear. Quando se enuncia o período como a época dos "Grandes Projetos", já se denota a importância simbólica que a memória delega ao contexto histórico. Nesse sentido, talvez fosse mais adequado buscar novas formas de nomear e promover, dentro da nomeação, a perspectiva crítica sobre essa construção narrativa. Assim, acredito que "Grandes Esquecimentos" é um termo mais adequado, tal qual o título do artigo de Fagundes e Angelo sugere. "Grandes projetos" emula, no plano regional, o mito do milagre econômico do plano nacional, tão utilizado no imaginário em relação ao otimismo. A afirmação dos autores aponta seu compromisso de trazerem para o primeiro plano a repressão política: "A necessidade de criticar a memória positiva acerca dos anos de chumbo, vistos dessa perspectiva como anos de ouro, pois a vontade de silenciar sobre a repressão política é um dos meios de consolidar o esquecimento" (Fagundes; Angelo, 2014, p. 169). Além de buscar construir uma memória com mais nuances ao sustentar que "tratar da história recente do Espírito Santo apenas do ponto de vista dos desdobramentos positivos dos Grandes Projetos Industriais é reproduzir uma versão parcial e incompleta sobre o que ocorreu entre 1964-1985" (Fagundes; Angelo, 2014, p. 169).



O historiador Carlos Fico, ao discorrer sobre a contradição entre repressão e modernização, que é parte do debate historiográfico brasileiro sobre o período, problematiza a concepção de modernização conservadora. Fico indica que o crescimento econômico deveria ser visto em uma escala mais longa, estendendo-o a períodos anteriores e posteriores de forma a verificar as reais dimensões das políticas dos militares para a economia. Além de afirmar que esse crescimento foi localizado e curto.

Ou seja, a modernização – aqui entendida como crescimento do PIB e suas consequências – não decorreu do regime autoritário; vinha sendo construída havia décadas. Note-se que não estou propondo mobilizar condicionais contra fáticos do tipo “teria havido crescimento mesmo que não houvesse ditadura”. O que estou afirmando é que o crescimento que houve durante o período não foi apenas uma decorrência das ações dos governos militares, devendo também ser lido em duração mais longa (Fico, 2017, p.30).

Desta forma, Fico taxativamente declara, ao fazer referência a dicotomia repressão e modernização, e em tom irônico, o problema da colocação da questão, “como se pudesse haver algo bom em um regime de supressão das liberdades” (Fico, 2017, p. 25). Nesse sentido, a argumentação de Fagundes e Angelo que frisa a importância da repressão política como forma de questionamento da “versão parcial ou incompleta sobre o que ocorreu entre 1964 e 1985” (Fagundes; Angelo, 2014, p. 169) sofre com o problema de compreender a constituição da chamada *modernização conservadora* como consenso e não como algo também em disputa. O risco é justamente que a imagem criada sobre o período a partir dessa ambivalência relativize a violência, a desigualdade, a pobreza e a segregação urbana. Desta forma, importante frisar que



nessa colagem argumentativa de elementos "positivos" e negativos na narrativa produzida por Fagundes e Angelo, a associação das expressões *anos de chumbo*, para se referir à repressão e à violência da ditadura, e *anos de ouro*, aos supostos ganhos econômicos, quando colocadas lado a lado, tende a favorecer muito mais a imagem reluzente do que a densa e tóxica do chumbo. Além das perigosas promessas que podem representar em períodos de estagnação econômica.

3. A GAZETA

A visualidade do discurso otimista em relação aos projetos de modernização e ao próprio governo militar foi expresso no contexto capixaba nas páginas do jornal *A Gazeta*. Pedro Ernesto Fagundes, no artigo "A marcha de Vitória: a marcha da Família com Deus pela Liberdade na capital do Espírito Santo" (1964), analisa o apoio de setores civis ao golpe militar em 64 no contexto capixaba. Fagundes argumenta que ocorreram perseguições, prisões e torturas logo após o desenrolar do movimento golpista. O historiador apresenta três momentos que identifica como chaves no processo de celebração de parcela da sociedade sobre a deposição de Jango em favor da instauração do governo militar. Esses momentos seriam: a comemoração da posse de Castelo Branco, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e a publicação por empresários de um Caderno Especial no Jornal *A Gazeta* que trazia discursos de euforia e otimismo em relação aos acontecimentos. Nesse contexto, chama atenção a figura do jornal como elemento que aglutinou representações e promoveu visibilidade de interesses de uma parcela da sociedade capixaba de captura do estado.



A importância do jornal *A Gazeta* está no seu papel como veículo dos discursos e representações sobre o otimismo de parte da sociedade com o novo governo e o fortalecimento de seu imaginário social. Fagundes ainda indica como o caderno especial publicado pelo jornal continha cartas e anúncios de vários órgãos do estado, entidades empresariais, empresas privadas, com mensagens de apoio a Castelo Branco. Ademais, as páginas de *A Gazeta* também estamparam os preparativos e as adesões à Marcha da Família com Deus e pela Liberdade no dia 25 de Abril de 1964. Apresentando com imagens as motivações e interesses no movimento e inclusive com informações na publicação do jornal como o dia e local de concentração do evento, além de roupas e utensílios que o público deveria utilizar ao longo da marcha. Além disso, segundo Fagundes, após a realização da marcha, a edição do dia seguinte do jornal trouxe a descrição do evento com matérias que apresentavam os oradores, apoiadores e a descrição completa do evento. Dessa forma, e seguindo o argumento de Fagundes, chama atenção como a participação de grupos empresariais ocorreu ativamente tanto na marcha quanto na publicação do caderno especial como estratégia de mobilizar a sociedade para adesão aos discursos em favor do golpe de estado e ao novo governo.

Sendo assim, conhecer as formas de apoio de setores civis ao movimento inaugural da ditadura militar é vital para compreender todas as dimensões sociais, políticas e econômicas dos eventos desencadeados a partir de 1 de abril daquele ano. Nesse sentido, é fundamental assinalar que, como em outros estados do país, no Espírito Santo também houve adesão de parte considerável da elite empresarial e política ao Golpe de 1964 (Fagundes; Angelo, 2014, p. 27).



4. ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO (APEES)

Tendo como base a análise de Fagundes sobre o apoio civil ao golpe expressa no jornal *A Gazeta*, pode-se indicar que o veículo de comunicação se estruturou como um espaço de visibilidade dos discursos, financiado por parcela do empresariado em relação ao otimismo em torno do projeto desenvolvimentista do governo. A partir dessa percepção do jornal como veículo dos relatos de progresso e os anúncios como evidências da construção narrativa de apoio ao regime implantado, identificadas por Fagundes, minha investigação aprofundou a análise desses anúncios publicados no jornal, se estendendo para as décadas de 60, 70 e 80. A vista disso, busquei catalogar a construção do imaginário em torno dos "Grande Projetos". A associação entre governo militar e o discurso messiânico em relação aos empreendimentos que propagavam o futuro do estado, expressa nas páginas do jornal, manifesta a construção de uma imagem duradoura no imaginário social capixaba. Os "anos de ouro" produziram anúncios nos quais estavam estampados os rostos e os nomes dos ex-generais presidentes como os responsáveis pelos empreendimentos. Essa associação naturalizada por parte da sociedade foi promovida principalmente por empresários ao publicarem nas páginas de *A Gazeta* a narrativa de esperança em um estado moderno no qual os problemas estruturais da sociedade seriam supostamente superados.

Como Mattos e Almeida evidenciam, esse projeto autoritário promoveu desigualdade, segregação e violência urbana. Contudo, o mapeamento dos anúncios indica como o empresariado local foi ativo na constituição discursiva sobre a projeção de uma imagem de esperança no futuro a partir dos empreendimentos. Para a



identificação do material, utilizei como base de pesquisa os jornais de *A Gazeta* microfilmados no APEES. Com a data da inauguração do Porto de Tubarão, Samarco Mineração, Aracruz Celulose, Companhia Siderúrgica de Tubarão, entre outras, pesquisei o conteúdo do jornal nas respectivas datas. Dessa forma, percebi que elas coincidiam com a presença dos generais-presidentes em terras capixabas. Ou seja, os generais vinham ao estado principalmente para inaugurar os projetos de suas políticas desenvolvimentistas materializados nas empresas e no ecossistema econômico que elas geraram.

Com a identificação do material, as páginas do jornal foram digitalizadas pelo APEES. Esse processo permitiu que a leitura e edição das imagens após longas horas e períodos de análise nos microfilmes ganhassem uma nova dinâmica de forma a possibilitar que o conjunto de dados catalogados se constituíssem em informações visuais fora do espaço do APEES. As páginas digitalizadas apresentavam além de reportagens do jornal sobre a visita do "presidente", notas de empresas e entidades do governo em todas as suas instâncias. Os anúncios foram publicados dias anteriores à inauguração das empresas, continuavam ao longo da estada presidencial no estado e, em alguns casos, persistiam por dias, mesmo após a partida do general. Além disso, foram publicados suplementos especiais mostrando os supostos ganhos sociais promovidos pela política desenvolvimentista, a importância dos empreendimentos para a modernização do estado capixaba, os empregos e a estimativa de arrecadação que seria gerada pelos investimentos.

Essas imagens foram editadas digitalmente, individualizando os anúncios de forma a mapear as promessas e os discursos



messiânicos de progresso e projeção de futuro, tão presentes no imaginário local. Interessante perceber que os anúncios não eram publicados por um órgão de propaganda do governo federal, mas tinham na sua constituição a relação orgânica do empresariado com a narrativa em torno da projeção do futuro do país. As publicações consistem em textos carregados, ostentando fotografias dos generais-presidentes, e com uma repetição convulsiva da expressão: "Bem-vindo, presidente!". Diferente da propaganda oficial do governo, as publicações n'A Gazeta apresentam o alinhamento de parte significativa do empresariado às políticas da ditadura. Nesse sentido, as visitas dos generais eram apresentadas como o anúncio dos enviados do progresso e desenvolvimento econômico.

Apesar do discurso messiânico, a visita se estruturou como um evento político de construção da associação entre a imagem dos generais-presidentes com a dos empreendimentos industriais. Nesse sentido, essa relação se estabeleceu a partir do gesto de inauguração presente na imagem do corte da fita ou da placa comemorativa. O contraste está no discurso de que os generais-presidentes, como a ditadura em geral, buscavam se afastar da imagem do político, entendido como demagogo e corrupto, ao mesmo tempo em que buscavam criar um verniz institucional do estado autoritário. Contudo, e apesar disso, promoviam eventos, gestos e imagens explicitamente políticas. A figura do militar como político já estava enraizada na construção de visibilidade promovida pelo regime.

Os anúncios evidenciam o papel orgânico das empresas com o governo militar. Representam, nas palavras das empresas, o "surto de desenvolvimento", "o clima de euforia", o "novo Espírito



Santo", "o progresso". A partir do material digitalizado no APEES, foram catalogadas mais de 200 publicações. Divididas em empresas, entidades empresariais, órgãos do governo federal, estadual e municipal, as notas criam uma verdadeira constelação sobre a construção da associação mobilizadora entre autoritarismo de estado e progresso econômico. Nesse sentido, entendo que a pesquisa ao identificar essa associação entre ditadura/desenvolvimento nas imagens, apresenta evidências de como parte desse imaginário foi construído.

Portanto, a recorrente expressão "Bem-vindo, presidente!" manifesta o elo entre o gesto político de inaugurar o empreendimento econômico, a visita e a recepção no estado. A expressão canaliza esses três elementos, ao mesmo tempo em que manifesta a proximidade entre os agentes que são apresentados no espaço público do jornal para, principalmente através de publicações financiadas por empresários, fortalecer o imaginário social em torno da euforia em relação ao futuro do estado do Espírito Santo e do país. Desta forma, pode-se perceber a narrativa sobre o otimismo em relação ao futuro estampada nas páginas de *A Gazeta*. Ademais, os anúncios apontam como a construção da narrativa teve elementos locais importantes que se associam ao contexto nacional, principalmente na mitologia em torno do milagre econômico, mas com o importante aspecto regional através do enraizamento da perigosa associação entre autoritarismo e desenvolvimento econômico. Decodificar e desconstruir essas imagens é fundamental para promover uma memória social permeada pelo senso de justiça social, urbana, econômica e simbólica. Na qual se possa efetivamente reparar esse imaginário.



A segunda visita, em janeiro

Acompanhado dos ministros da Indústria e do Comércio, Severo Fagundes Gomes, e das Minas e Energia Shigeaki Ueki, do chefe do Gabinete Militar, e do assessor de imprensa da Presidência, o presidente Ernesto Geisel chegou, pela segunda vez em seu Governo, a visitar o Exército Sudo, no dia 14 de janeiro deste ano, às 10 horas, quando desembarcou no aeroporto Carlos Salles.

Vão a convite da Companhia Vale do Rio Doce para proceder a inauguração da Companhia Italo-Brasileira de Pelotização (Itab-asa), construída no Tubarão numa associação de capitais da Companhia Vale do Rio Doce e da Finisider Internacional, da Itália, destinada à produção de 3 milhões de toneladas de pellets de ferro por ano.

Compareceram ao acontecimento, Lado, o presidente da Companhia, Fernando Roquete Ruiz, o presidente da Italcristal, Mário Baffa, e o da Finamer (associação de Vale no emprego) Alberto Capasa. O presidente do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, Marcos Viana, e o ex-governador de Minas Gerais, presidente da Aqualon, também estiveram em Vitória na oportunidade.

O programa de inauguração iniciou às 10 horas da manhã, depois de a comitiva ser recebida no aeroporto pelo governador Elcio Abner e outras autoridades estaduais. Do aeroporto, a comitiva seguiu para Tubarão, onde deu início às atividades de sua atuação, às 10h30m, com o desceramento de placa, pelo presidente da República, seguido de pronunciamentos do ministro Shigeaki Ueki e do presidente da Vale, Fernando Figueira Reis.

Resaltando a importância da inauguração que a Vale procedia, Shigenaki Ueki disse na ocasião que, além dos aspectos técnicos e



Uchi, na lada de Galati e de Roquete Reis, analisa, em junho, a importância da poluição

econômicos da Itabasco, é a primeira planta industrial do Grupo CVRD a entrar em funcionamento sob o regime de associação de capitais brasileiros com investidores de outros países.

— Esta usina — afirmam — significa mais uma importante etapa no, mesmo processo de desenvolvimento industrial e sua produção incorporará, a cada ano, mais divisas para o País. Além disso, o produto final, a ser integralmente exportado, se constituirá precisamente de elementos nacionais, isto é, de minério de ferro de alta qualidade, energia elétrica e água de abas.

No final do pronunciamento garante que o Brasil já é o segundo maior explorador de minério de ferro no mundo, participando com cerca de 20 por cento da produção interna.

celético dessa matéria prima. Em menos de três anos, o País participava com menos de 15 por cento — concluía.

Na oportunidade, o presidente da Companhia Vale do Rio Doce lembrou a participação do capital estrangeiro nos empreendimentos afirmando que cerca de 40 por cento dos custos foram canalizados para a indústria nacional. As pelotas de ferro — disse — valeram, no mercado externo, o dobro do minério de ferro na natura. Afirmando que na década de 50 a petroleiragem surgiu como inovação e como forma de aproveitamento de minérios de ferro numa grande indústria, concentrada, e ricos toques de lucro. As usinas siderúrgicas dos países tecnologicamente mais avançados estão usando pelotas em proporções crescentes, como no caso da Itália, do Japão e da Finlândia.

Lembra também que são pioneiros na produção de peletas orgânicas e os balanços, que engastaram as primeiras unidades de redução

direta. Pelotas e ferro-exposas são, dessa forma, mudanças e progressos que interessam à siderurgia brasileira e não somente pelo que significam de incremento de produtividade ao nível das empresas.

Concluía afirmando, a oportunidade, que se faz uma siderurgia mais brasileira usando-se cotinuosamente pellets na carga metálica, e mais brasileira ainda quando se generaliza o uso de produtos, sejam eles obtidos através do gás natural ou de gases provenientes da combustão de nossos carvões minerais mais pobres e carvões vegetais, combinados com energia elétrica.



1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

"Em Deus que tudo pode, esperamos humildemente, com fé, não desfrutar a honrosa confiança em nós depositada, nem frustrar generosas ansios e justas esperanças, filhos prontos ao bem-estar crescente do povo brasileiro e ao maior glória da pátria".

"Não temos qualquer compromisso de ordem pessoal. Nossos deveres são todos com a nação — e Pais e o povo que todo momento — na saída de governar dentro da escuridão que nos leva a Revolução, cuja ideia está em nossa consciência — em uma carta de princípios da Aliança Revolucionária

SEJA BEM-VINDO, PRESIDENTE GEISEL



Hoje, mais uma vez, o residente Ernesto Gelael estará visitando o Espírito Santo, a fim de presidir inaugurações e observar de perto os projetos relacionados com o novo Estado.

«Esta visita é profundamente importante para a vida de nossa terra. E temos certeza que a gente reapinhava um reconhecimento no Presidente da República, uma preocupação permanente em favor do

nosso Estado e, mais uma vez, val recebê-lo de braços abertos, na convicção de que neste período governamental nós temos recebido do Governo Federal todo apoio, todo estímulo, toda solidariedade.

Quero também registrar que a Companhia Siderúrgica de Tubarão, um dos maiores empreendimentos para o desenvolvimento do Espírito Santo, tem recebido o apoio do Presidente Ernesto Geisel e

agora recentemente, com a nomeação do ex-governador Arthur Carlos Gerhardt Santos para a presidência da C.S.T., o Espírito Santo aumenta cada vez mais os seus sonhos de progresso, a um

Tenho certeza que outras visitas ainda vão se repetir durante o período do Presidente Geisel e essas visitas

servirão — como a visita de hoje — para que possamos debater problemas relacionados com o nosso Estado, principalmente os problemas vários que têm como escopo solucionar cruéis problemas

A visita do Presidente, portanto, é uma visita que muito nos enchece e nos honra e vamos saudá-lo com euforia e muita alegria, porque esta visita, acima de tudo

servirá, não só para participar das solenidades importantes mas também para tomar conhecimento de perto de uma problemática que cada vez mais se equaciona com a solução das grandes pro-

Assim sendo, na qualidade de Governador do Estado do Espírito Santo, manifesto em nome de todos os capixabas, a certeza de que o Presidente Ernesto Geisel veio

Portanto, boas vindas ao

Presidente Ernesto Geisel, na convicção de que o Governo Estadual e o Governo Federal vão realizar, cada vez mais uma obra em favor da nossa gente, uma obra em favor do nosso povo.

Figura 3: Suplemento especial de A Gazeta, de 29 de setembro de 1977. *Complexo Samarco*, p. 14.



milhões de toneladas/ano de pelotas

estruturas, destinadas às torres de transferência. O pátio tem 645 metros de comprimento e capacidade para estocagem de 500 mil toneladas concentradas ou finas de minério de ferro.

O pátio de estocagem foi equipado com uma empilhadeira com capacidade para 865 toneladas/hora e uma empilhadeira-receptadora para empilhar as pelotas. Durante os carregamentos de produtos, seja concentrado ou pellets, os trabalhos de recuperação das pilhas poderá ser adicionado o produto sólido diretamente dos filtros de disco (concentrado) ou da máquina de endurecimento (pelotas), evitando, assim, uma operação adicional de estocagem.

A retirada dos produtos das pilhas é feita sempre pela empilhadeira-recuperadora, que, em casos excepcionais, recupera concentrado para abastecer a usina de pelotização, desde que em pequenas quantidades. Para montagem dos transportadores que levam o produto (pelotas ou concentrado) até a área de colocação, foram utilizados um total de 135 mil homens/hora.

EMBASSIE

Para o embarque, os produtos são transportados para o carregador de navio, com capacidade para 3 mil toneladas/hora. O carregador foi montado junto ao píer. Todos os equipamentos com 50% de seus componentes importados do

shikawajima, e pode operar nos dois lados do pier. Uma estação de amostragem analisa qualitativamente o material embarcado. A correia transportadora de embarque possui 1 mil metros de comprimento e 72 polegadas de largura.

INSTALAÇÕES

Na área de não processamento da usina da Samarco em Ubu, instalou-se prédio de eficiência e armazenamento com 7 mil metros quadrados de área, em dois níveis. O prédio da administração está localizado logo na entrada da usina. No prédio de serviços, com 600 metros quadrados, estão os laboratórios de controle e en-

O abastecimento de água para as várias finalidades (indústria, refrigeração e outros) está sendo feito pela lagoa Maimbê e por poços localizados na região de Ubatuba. A água retirada foi canalizada e distribuída conforme seu uso. No local há também uma estação de tratamento para água potável. 55 para o processo (uso da mina) a previsão de

O fornecimento de energia elétrica está sendo feita, por enquanto, pela Expelito Santo Central Elétrica (Eselca), com 138 Kv, através de linha de transmissão que liga a subestação de Guarapari à subestação principal do terminal de Ubu.

A distribuição interna de energia é feita por cabos sub-

terizismo na área de processo e por linhas aéreas nos locais afastados. Foi previsto ainda no projeto da Samarco em Urba, a introdução de um gerador diesel de emergência para suprir os acionamentos críticos em caso de falta de energia elétrica. O consumo de energia deve atingir anualmente a 734 milhas de Kw.

OUTRAS INSTALAÇÕES

As instalações de utilidade incluem um tanque de aço para armazenagem de óleo combustível localizado no final da área de estocagem e bombas de transferência para o tanque de óleo diário, a estação de suprimentos de veículos e para a caldeira. O óleo chega principalmente por via marítima, através de oleoduto de um quilômetro.

Há dois sistemas para ar comprimido, sendo um para uso industrial e outro para instrumentação. O primeiro inclui reservatório que é suficiente para dois compressores, cada um com capacidade de 42,5 metros cúbicos à pressão de 7 quilos por centímetros quadrados.

A proteção contra incêndio é feita por sistemas de tubulações enterradas e hidrantes para a área industrial com extintores espalhados nos demais pontos, como salas de controle de equipamentos elétricos.

O sistema de controle (proteção) contra incêndio, utilizará água bombeada da lagoa Mainibá, Uva.



Outra vista aérea da usina de aço

adutora leva a água para as proximidades da área industrial e é ligada a um circuito fechado abrangendo toda esta área em tubulação enterrada. Um ramal em circuito fechado, em tubulação de 152 milímetros de diâmetro, circunda ao pé das edificações, com 4 hidrantes. Ramais adicionais servem as áreas de estacionamento e cozinha, alimentando estas, as providas de mangueira.

Em síntese, são as seguintes as quantidades principais e dimensões das obras no terminal de Ubu, município de Anchieta, englobando usina de poluição e terminal marítimo, da S.A. Somoza Mineradora:

Estacas metálicas para o pier: 6 mil toneladas.
Concreto para fundações: 22.600 metros cúbicos.
Concreto para o pier: 6 mil metros cúbicos.
Quantidade de enrocamento colocada: 1.850.000 toneladas.
Volume de material dragado: 2.026.186 metros cúbicos.
Volume de escavação mecânica:

Produção anual (primeira fase): 5 milhões de toneladas de pellets e 2 milhões de toneladas de concentrado (fumo).

Área de propriedade da Samarco: 720 hectares.
Comprimento da estrada de acesso à pedreira: cerca de 10 quilômetros.
Capacidade dos navios cargueiros: 250 mil toneladas (inicialmente 150 mil).

Dimensões do leito: 4 metros de largura por 176 metros de comprimento.
Dimensões do pier: 313 metros de comprimento.
Profundidade do canal dragado no pier: 19 metros.
Cresposmento médio das estacas do pier: 80 metros.
Comprimento da maior corveta transportadora: 3 mil metros.
Pós-liga total consolidada: 42 mil Kg.



Outra vista aérea da usina de polioacetato, podendo-se observar, à esquerda, os tanques de decantação.



Vista aérea dos litorais de recifes de corais, manguezais, estuários e turfeiras.



CONCESSIONÁRIO FIAT

Saúde e cumprimenta sua Excelência o
Presidente da República
General Ernesto Geisel, pela
significativa visita que faz a nosso Estado,
quando do início de atividades do
terminal marítimo da SAMARCO na localidade de Ubu.

**AUTOMÓVEIS "FIAT" E "ALFA ROMEO"
CAMINHÕES "FIAT"**

"APLIQUE NO 147 — FALOU FIAT, PENSOU CONVITEC"



**Convitec Concessionários
de Veículos Técnicos S.A.**

Pioneira na industrialização da Pasta Eletrônica Soderberg, a CARBOINDUSTRIAL S/A, através de seus diretores e funcionários se congratula com o Governador Elicio Alvares e felicita o Presidente Geisel por mais esta significativa visita que faz ao Espírito Santo.



Carboindustrial S. A.
Pasta Eléctrica Soderberg

Figura 3: Suplemento especial de *A Gazeta*, de 29 de setembro de 1977. *Complexo Samarco*, p. 5.

Referências

FICO, Carlos. *Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas*. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017.

FAGUNDES, Pedro Ernesto. *A Marcha da Família com Deus e pela Liberdade na capital do Espírito Santo* (1964). in O estado do Espírito Santo e a ditadura / Pedro Ernesto Fagundes, Ueber José de Oliveira, Vitor Amorim de Angelo (Organizadores)- Vitória: GM Editora, 2014.

FAGUNDES, Pedro Ernesto, ANGELO, Vitor Amorim. *Grandes projetos, grandes esquecimentos: o Espírito Santo entre a modernização conservadora e a repressão política*. in O estado do Espírito Santo e a ditadura / Pedro Ernesto Fagundes, Ueber José de Oliveira, Vitor Amorim de Angelo (Organizadores)- Vitória: GM Editora, 2014.

MATTOS, Rossana Ferreira da Silva. *Expansão urbana, segregação e violência: um estudo sobre a Região Metropolitana da Grande Vitória* / Rossana Ferreira da Silva Mattos. Vitória: EDUFES, 2013.

O LUGAR DE TODA POBREZA; Direção: Amylton de Almeida. Produção: TVGazeta. 1983. Brasil. 57'10".

PAGATINI, Rafael. *Bem-vindo, presidente!": arte como dispositivo crítico de construção da memória*. ANPAP. p.1859-1873. 2016.

Rafael Pagatini é artista, pesquisador e professor na Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorando em Artes Visuais pela Unicamp com estágio doutoral pela Hochschule Hannover, Alemanha. Seus interesses de pesquisa incluem a estética da memória, tendo como foco a ditadura militar brasileira, e o estatuto da imagem na contemporaneidade. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior.



PARA O BRASIL, SUAS IMAGENS: RASCUNHO CRÍTICO SOBRE OS CADERNOS DO POVO BRASILEIRO DE LEILA DANZIGER

Bárbara Mol

Resumo: É para o Brasil que se olha através da publicação da artista brasileira Leila Danziger, em *Cadernos do Povo Brasileiro* (2021), com o desejo de refletir sobre o gesto sensível que faz ver o apagamento das vidas desintegradas pela ditadura e pela violenta democracia atual. Articula-se, então, uma filosofia desde as imagens na tentativa de encarar a incompreensão e o luto público. É preciso dizer: SOS Brasil, intuindo que a arte, cuja linguagem é parte constituinte da democracia que sustentamos, dialoga por sua alteridade com os dissensos e as exigências de visibilidade, com a responsabilidade da ética do olhar e como dever com a vida mesma.

Palavras-chave: Leila Danziger. Luto público. Olhar. Política das imagens. SOS Brasil.



FOR BRAZIL, YOUR IMAGES: CRITICAL SKETCH ABOUT BRAZILIAN PEOPLE'S NOTEBOOKS BY LEILA DANZIGER

Abstract: It is for Brazil that we look through the publication of Brazilian artist Leila Danziger, *Brazilian People's Notebooks* (2021), with the desire to reflect on the sensitive gesture that makes us see the erasure of disintegrated lives by the dictatorship and the current violent democracy. A philosophy is then articulated from the images in an attempt to face misunderstanding and public mourning. It is necessary to say: SOS Brasil, intuiting that art, whose language is a constituent part of the democracy we sustain, dialogues through its alterity with dissent and the demands of visibility, with responsibility, the ethics of the look and as a duty to life itself.

Keywords: Leila Danziger. Public mourning. Look. Politics of images. SOS Brazil.

DO BRASIL, SOS AO BRASIL

É à sua incompreensão que me dirijo sempre.
Marguerite Duras, *O homem atlântico*, 1981.

Algumas vezes, na opacidade, afirmamos que nada se vê. Tantas vezes, no acúmulo dos acontecimentos, afirmamos que esquecemos de lembrar. E, mesmo assim, um intratável intercede sem deixar de cessar.



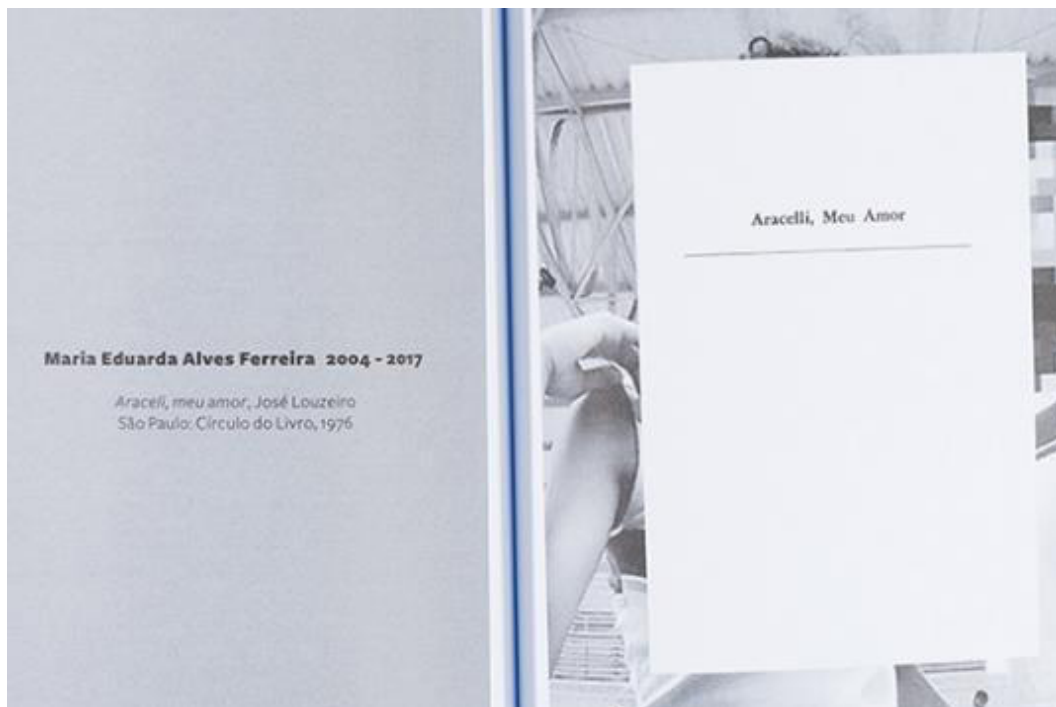


Figura 1. Leila Danziger: *Cadernos do Povo Brasileiro*, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

No mercado inflacionário de imagens em que muitos reclamam a visibilidade – na tentativa, sem garantias, de que sua forma visível seja validada, em nome da sua legítima enunciação e presença existencial-social –, refletir sobre as questões em torno do deixar de ver e do não deixar cessar é adentrar na problemática da imagem, essa instância que é um *caso de coragem e um caso de medo*.¹

Em que situação entraríamos caso se afirmasse que não se mostrará? O que se passa se, e somente se, por um gesto de distanciamento, retirássemos o verniz reluzente que ofusca o olhar sobre os modos de ver certos corpos?



Que há um grande fluxo em marcha do comércio do olhar no qual a desvalorização do sensível permanece ativada, bem sabemos. E, todavia, a condição política do ver segue reagente em plenos 34 anos da redemocratização brasileira que experimenta uma atmosfera eleitoral no centro da qual se acumulam esquecimentos, esperanças e incertezas de toda sorte. Sobretudo, sabemos da instabilidade que o poder neoliberal fomenta e ele não é apenas heteronormativo e colonialista. Experimentamos, além disso, uma crise das memórias e, o que nos concerne aqui, do discernimento ético do olhar para com a imagem.

Ora, abordar incertezas e crises é reduto igualmente da arte contemporânea, em especial, a brasileira, que nos dirige às incompreensões da história e aos cruzamentos de tempos que não podemos, ainda, considerar idos. Insatisfeitas com as frágeis respostas induzidas frente aos processos violentos de submissão da vida e de sua desintegração social, apesar das frustrações diante da maquinação conservadora sobre as subjetividades, observa-se, pois, uma criação artística pungente. Uma criação que partilha as aparições e desaparecimentos humanos no mundo, comprometida com um desejo inalienável da vida. Este desejo, envolvido com a liberdade e o prazer sem constrangimentos, está em curso em tarefas como as da pedagogia do olhar, da fala e da escrita da diferença. Esta, poder-se-ia reconhecer vivente nas imagens de artistas como Leila Danziger, cuja trajetória artística caminha com a trajetória da redemocracia brasileira, em processo incansável de se refazer.

Leila Danziger, também professora e pesquisadora na UERJ² desenvolve trabalhos em que a questão do olhar não se dá sem a questão da memória e do esquecer, por onde transpassam os



lapsos da história, as potências dos nomes próprios entre o folhear das imagens e o farfalhar da escrita em cadernos, calendários, arquivos, dentre outros documentos. A polissemia crítica do pensamento sensível que prática é expressa em seus gestos artísticos, ao mesmo tempo, gestos de guarda e gestos de liberação do invisível.

Uma de suas mais recentes obras é a publicação *Cadernos do Povo Brasileiro* (2021). Trata-se de uma edição de arte na qual Danziger compõe imagens que fazem ver sem muito mostrar, imagens que a artista não deixa ao alcance de consciências irresolutas e, assim, reforça seu posicionamento filosófico para com a história nacional que é, por sua vez, ultrapassada por seu ato sensível.

Este livro atualiza e homenageia uma das grandes coleções gráficas do Brasil, editadas pela Civilização Brasileira, sob organização de Ênio Silveira, em parceria com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, entre as décadas de 1950-1970.³ É desse tempo passado obscuro que se inquietam as imagens visíveis/invisíveis de uma parcela do povo deste país.

Cadernos do Povo Brasileiro (2021) é um desdobramento da obra *Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiro]*, instalada no Memorial da Resistência/Pinacoteca de São Paulo (local em que funcionou entre 1940-1983 o Departamento Estadual de Ordem Política e Social, Deops/SP), por ocasião da exposição coletiva *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*,⁴ com a curadoria de Márcio Seligmann-Silva, em 2017/2018.

A partir deste contexto ditatorial, regime historicamente



marcado de 1964 a 1985, reconhecido pelo extremo autoritarismo e pela violência – para dizer o mínimo ante a onda revisionista –, Danziger inviabiliza as imagens retiradas de um arquivo público e as leva ao olhar do espectador, solicitando sua sobrevivência em outro corpo, por meio da leitura do documento.



Figura 2. Leila Danziger: vista parcial de *Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiro]*, 2017. Impressão jato de tinta sobre papel de algodão montada em PVC, prateleiras de madeira. Foto: Wilton Montenegro.

O olhar reconhece e identifica uma dada visibilidade que não diz ou esconde. Ela diz e esconde em uma tentativa de indicar como mostrar e dizer aquilo que ela não mostrará nem dirá. Não sem a presença crítica-sensível dos leitores. Não sob o mesmo enunciado



que lucra ao operar as subjetividades pelas vias do terror e ódio.

Mas, o que significaria uma visualidade que não deixa ver e não deixa, ininterruptamente, de mostrar? Aí está, então, aquilo que não deixamos de elaborar.

Na exposição coletiva de 2018, Danziger dispôs, no Memorial da Resistência, duas situações correlatas em um espaço de canto. De um lado, três estantes horizontais com fotografias apoiadas em uma parede e, na outra, na extrema-direita, três fileiras lineares de livros⁵ pregados verticalmente, livros censurados pela ditadura devido ao conteúdo político e moral, segundo o juízo burocrático do poder.

Em uma breve descrição, as fotografias de pessoas que viveram em épocas e regiões diferentes do Brasil – e, no entanto, foram mortas pela mesma tática da política de perseguição – são instaladas feito porta-retratos sem moldura. Um conjunto de retratos vieram do Relatório da Comissão Nacional da Verdade, arquivo tornado acessível aos cidadãos somente em dezembro de 2014.⁶ Os retirados do volume III do Relatório fazem parte desse dossiê porque foram usados pelo Estado repressor que estimulou a delação daqueles sujeitos, considerados “subversivos”, “perigosos”, “foragidos”, propagados⁷ amplamente sob o *status* de documento policial para a manutenção do controle e medo. Parte dos retratos à mostra são de jovens da periferia brasileira hostilizados pelo racismo, pela homofobia, pela razão do extermínio que controla e determina as vidas que merecem ser vividas e daquelas incontáveis. Estes vieram das imagens da comunicação, apropriados dos bancos de imagem da internet e expropriados do consumo *fast-food*. Essa duração instantânea sofre um recuo na instalação artística, visto que as fotografias resistem à exposição já



que Danziger as apresenta sem que se possa identificar senão os nomes e as datas de nascimento-morte.

O que temos à frente dos olhos são retratos alcançáveis apenas em certa medida porque surgem escondidos e tampados por diferentes páginas daqueles exemplares imobilizados no canto vizinho. A ocupação da letra toma o retrato.

O campo visual preparado deixa passar a dedicatória, um índice, a introdução, um fragmento do texto, guardando o corpo de um corpo que, em muitos casos, aguarda o direito ao luto. Os rostos, de um lado, cobertos, invisibilizados. As faces das obras, avizinhas, petrificadas à parede por um prego de cobre. E, em um único golpe, ilegíveis.

O que fazer em um país cuja democracia nasce sobre a morte de tantos corpos resistentes e cresce sobre a queda?

Diante dos nomes, uma nebulosa. Sente-se uma condensação melancólica, um sentimento de vulnerabilidade e raiva.

Os retratos com suas folhas partilham o espaço com as legendas, no livro, por meio da qual podemos conhecer os nomes, das datas, os títulos. Juntos estão à leitura de uma maneira ambígua se, por uma breve reflexão, pensarmos que a palavra também oculta a verdade, em diferentes graus, a palavra já ocultada pela lei da anistia antes e, agora, pelos 100 anos de sigilo impostos pelo atual gerente do Brasil. Como extensão da imaginação e da memória, lembrando J.L. Borges, o livro iguala palavra e imagem e, acrescentamos, índice e ícone, signo e sintoma.

Na edição, a melancolia respira fora do Memorial de



densa voltagem histórica e as imagens assumem outra posição, separadas e, portanto, emancipadas do aparato político de discriminação, estão protegidas com um arranjo justo. Com essa composição, em cada página><parede,⁸ a artista imobiliza os objetos sem aprisionar o visível. Destaca-se o trabalho da artista em seu método conceitual e impulso arquivístico a ser transmitido não apenas porque faz ver índices artísticos como nos mostra que os signos não silenciam, os arquivos ardem e o plano democrático atingido perpetua as severas marcas de exceção, por contradições profundas, e nos empurra uma história falha porque irrisoriamente resolvida. De modo que é válido ressaltar que a singularidade – esse quiasma formatado pelo alto grau de individualidade e de coletividade, onde a singularidade se circunscreve, como aponta-se através da abordagem de Nathalie Heinich (2005) –, esse valor que se torna um critério de distinção no contemporâneo ganha outras dimensões na cruzada entre história e política das imagens investida por Danziger.

O BRASIL TÁ MATANDO O BRASIL

Cadernos (2021) trata, além de tudo, de um método de conhecimento a partir dos olhares. Afinal, qual o sentido de um rosto? Como lemos a memória coletiva em nomes próprios? Qual o desejo real e ficcional dos sintomas?

Neste arquivo onde o mal do olhar se torna um posicionamento crítico Danziger considerou a nossa história, assumindo as lacunas de uma democracia hodierna ao montar cuidadosamente textos incompletos, tanto através da instalação expográfica quanto no manuseio do exposto. Para afastar-se de uma visibilidade a serviço do apagamento físico, político e



simbólico que quer coaptar nossa potência de encarar as imagens de um país diverso e pensante, Danziger explora o retrato de um povo enquanto letra. Se lemos trechos e pedaços dos inícios dos livros perseguidos justapostos aos rostos já desabilitados, é, pois, porque uma rememoração nos faz passar por uma via de luto coletivo, em que o início e o fim se confundem. Como se algum recado nos fosse transmitido sobre a importância de velar a morte, sem medo, tal como zelamos o nascimento, com alegria.

Se não vemos o rosto de quase ninguém, uma invisibilidade está sugerida: a que recobre as memórias. A artista, portanto, opta por uma visibilidade *alterada* e, justo aí, nesse elo ininterrupto entre imagem><alteridade nos faz ver os temas dos livros marcados pela ditadura, deixando sentir, nome a nome, a [im]potência espacial da letra e a sedução imaginante da história.

Da atmosfera suspensa que pode ser a experiência de luto à fome de justiça, sobrevive a capacidade de retomada da vida política por meio da arte. Neste sentido, *Cadernos* propõe um instante grandioso em sua fragilidade no qual o não-ver (e o não-saber seletivos) demanda do olhar um lance mais afiado do que dócil, um exercício com a incompreensão. Às margens do que não se compreende, mínimos rastros produzem verdadeiros espantos.





Figura 3. Leila Danziger: *Cadernos do Povo Brasileiro*, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

Um desses espantos é o encontro com o pensamento filosófico de Marie-José Mondzain que expande, incomensuravelmente, essa escrita – que por isso mesmo ainda é rascunho –, que reconhece uma afinidade do gesto de Danziger nas palavras da filósofa: “mostrar o homem ao homem, oferecer-lhe o seu rosto e dar-lhe os meios para partilhar a sua presença com o olhar do outro, é o sentido fundador do gesto imageante” (Mondzain, 2014, p. 44, tradução nossa).

A afinidade invocada encoraja também nosso ato crítico, uma vez que nos interessa a salvaguarda da liberdade no visível em sua relação com o invisível, como essencial para seguir na exigência da ética do olhar capaz de fazer luzir, por sua linguagem,



os dissensos, as contradições e as disputas sobre as políticas da imagem. E, em uma dimensão mais íntima, seguir sendo um gesto inevitável de luto público e memória comum, principalmente, na presença da política de aniquilamento e da situação atroz que alguns querem banalizar. Notamos que a biblioteca da artista partilha o enorme e difícil exercício de elaborar um luto público, para o qual muito esforço precisa ser feito quanto se trata das vítimas da ditadura e das vítimas da violência extrema que perdura neste país.

Para elaborar tal complexidade é justo que busquemos aliados que nos ensinem a imaginar mundos possíveis, sobreviventes na invisibilidade. É, definitivamente, o cinema de Jean-Luc Godard (1930-2022), por suas imagens de palavras, livros, pinturas, rostos e corpos de resistência que dialogam conosco, como o filme *Nossa Música* (2004). Em uma cena específica, uma personagem pergunta: “Por que a revolução não é feita pelos homens mais humanos?” e, de pronto, escuta: “Porque os homens mais humanos não fazem revoluções, senhorita. Eles fazem bibliotecas. E cemitérios”. Em falas como essa, o tema do luto se sustenta e, em Danziger, aparece feito exigência da lembrança, de uma demanda pública e comum, isto é, endereçada a todos sem distinção.

Segundo Carla Rodrigues, filósofa brasileira, vida e morte são categorias relacionais de maneira que o valor de uma vida está diretamente ligado como integramos socialmente o outro e, mais, como o enlutamos.

Em *O luto entre a clínica e política: Judith Butler para além do gênero* (2021), a filósofa argumenta que o luto é um direito, logo, instância política. O luto é uma política de reconhecimento capaz de dividir as vidas que importam daquelas abandonadas,



despossuídas – para falar com Butler. Para as pensadoras, o tratamento desigual do luto público sinaliza que a política performa e perdura a discriminação, a opressão e a violência, de modo a sustentar a ausência de uma rememoração legítima, simbólica e refundadora dos significados éticos da vida. Na medida que “ser enlutável é condição para que uma vida seja cuidada desde o seu nascimento, é condição para que uma vida seja reconhecida como vida” (Rodrigues, 2021, p. 87).

Na posição de quem faz ver, se apresenta em *Cadernos* um diálogo diluto entre arte e política das imagens como instrumento de compreensão que traduz, sem hierarquia, os corpos destroçados e desaparecidos pela ditadura até a democracia, associando-os a uma literatura subversiva.

Isso se dá por uma postura ao revés perante a máquina de *disputas pelas imagens* que exige que se adentre ao confronto *com as imagens e entre as imagens*, tal qual afirma a cineasta brasileira Anita Leandro (2016). A disputa de narrativas e ficções é um embate pela história, para que se possa fazer frente, de algum modo, às imagens que preferem incriminar e censurar do que expressar hospitalidade e respeito, bem como à “intimidação ideológica [que] mergulha o presente nas trevas do esquecimento, em nome de um futuro que, sem o esclarecimento sobre os crimes do passado, jamais chegará” (Leandro, 2016, p. 114). Esta leitura crítica entende que, no caderno para o Brasil de Danziger, a exposição à imagem acontece com um pensamento artístico e filosófico engajado no uso reparador do visível, esteticamente redundante, a fim de fazer ver e sentir a ética nos diálogos que construiremos democraticamente para as imagens. Talvez, a essa altura da escrita, seja oportuno



ressaltar o pensamento de Mondzain sobre a imagem como gesto político:

A imagem é uma instância antropológica que institui ou destitui a humanidade do homem e, portanto, é sempre um gesto político. A questão do direito da imagem tem uma história que, antes de ser econômica e jurídica, é primeiramente e antes de mais nada política. O direito de ser visto está ligado ao direito de ser ouvido e reconhecido (Mondzain, 2014, tradução nossa).

Assim, o indelével direito de ser visto e ouvido na obra de Danziger se dá heterogeneamente, inverso ao mercado dos olhares em que expor mais é ver e vender melhor. Ao considerar que a imagem é uma instância antropológica, social e política – cuja atividade de fazer ver propõe a aparição do reconhecimento –, a filósofa também destaca sua potência ambígua, capaz de *instituir e destituir a humanidade do homem*. Nessa zona das indiscernibilidades, acreditamos ser necessário reescrever uma singular relação diante do estatuto do olhar como objeto de análise a ser questionado, sem passar por nenhuma espécie de interrogatório. Portanto, reconhecemos que a elaborada obra de Danziger expropria as imagens do abuso para realinhar-se com um destino que mais desmonta do que qualifica. Quiçá, então, esteja aí, a proposta política do sensível para a circulação dos olhares.

Dar a ver interpela tanto as graves ações infringidas pelo Estado brasileiro (seja na ditadura militar ou nas operações policiais), em um jogo de ocultamentos e restituições de justiça, quanto reformula uma política da arte na qual a invisibilidade coloca em xeque as dívidas da memória, as fraturas da dignidade e o limiar das experiências de liberdade e bem estar social.

Na cultura em que um certo império visual nos acomete,



em que o capital de sensibilidades, dadas a ver por um acúmulo inumerável das visibilidades, não parece indicar qualquer sinal de decadência, precisamos refletir sobre a retração, a recusa. A sugestão não é que se retire a imagem, mas a operação é de recuo, pelo avesso, com a probabilidade do reversível. O movimento seria contrário ao apetite insuflado do consumo sem gravidade, e sem possibilidade para o pensamento crítico-sensível, a partir do qual os nossos olhos e, todo corpo, se chocam, deliram.



Figura 4. Leila Danziger: *Cadernos do Povo Brasileiro*, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

Como afirmam Anna Karina Castanheira Bartolomeu,



Roberta Veiga e Letícia Marotta, em *A ditadura militar 'por' e 'entre' mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta* (2019), quando observam os filmes *Retratos de Identificação* (2014) de Anita Leandro, e *Setenta* (2014) de Emilia Silveira, há uma potencialidade no cinema implicada com a reescritura das imagens de arquivos, produzidos pelo regime ditatorial a serviço da repressão. As autoras destacam que tais filmes, pela própria forma estética e política, são maneiras singulares de reverter a narrativa oficial militar.

Logo, porque aqui é Brasil, esse rascunho interpreta a obra de Danziger também como um processo de desmontagem dos entendimentos, uma vez que o livro reescreve o arquivo, isto é, o arquivo que se recusa a servir ao olhar para a identificação persecutória e opressora.

Como *signos da separação e ausência* vindas de uma montagem fotográfica, as imagens retraídas reinstauram, assim, o sentido original e a condição sensível das imagens subvertidas. Passam a propor outro modo de existência em nome daqueles que foram vencidos, porém, sobrevivem ao serem lembrados. E, assim, a possibilidade de um “nunca mais” se fará vociferada, pois, enquanto forem retomados e rememorados estarão vivos para avisar também àqueles expostos aos revisionismos e negacionismos, soltos na atualidade, da história acerca da violenta atuação militar da época no Brasil (Bartolomeu; Veiga; Marotta, 2019). Não é exaustivo retomar que a nossa história está sendo recontada pelo atual cenário político conservador. Tampouco não é exagero reafirmar que ela não será cristalizada enquanto pesquisadores, artistas, cidadãos responsáveis souberem de seu papel fundamental na construção e manutenção da crítica e do



pensamento na contemporaneidade. Assim como os espectadores podem, com seu próprio olhar, reclamar que *essa situação tem que mudar*, desejando coproduzir narrativas que alimentem a reflexão, o diálogo, a partilha, ao aprender com a artista e exigir de seu lugar que não esqueçamos de lembrar dos invisíveis da “ordem e progresso”.

UJOBIM, SABIÁ, BEM-TE-VI

Pensemos apesar de tudo, e por um aprendizado benjaminiano, à contrapelo, se ainda pudermos trabalhar com as imagens em sua aparição insidiosa, ambígua e portadora de um refluxo, de uma certa ressaca, que pode oferecer e deve ver nossa justiça e nossa história enquanto formas estratégicas da subversão da memória e do esquecimento. Isso se entendermos que a devolução da justiça é, simultaneamente, a retomada da história. Devolução pela retirada da película acusatória usada pelo estado nos seus meios de circulação das imagens, para que retirados os escombros aconteçam as narrativas, que cada um pode reescrever para si, dentro de um vasto campo de rasuras e recordações partilhadas, ainda que simbolicamente. Mas, começamos com o contrafluxo dos apagamentos e dos rostos à espera a nos guiar no nevoeiro que não terminou.





Figura 5. Leila Danziger: *Cadernos do Povo Brasileiro*, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

O livro e sua potência atemporal nas mãos de uma leitora livre diante da narração proposta não quer intimidar. Afinal, podemos lembrar a filósofa Marie-José Mondzain quando ressalta que “a imagem deve permanecer tímida na sua própria força e nunca intimidar” (Mondzain, 2015, p. 80).

Trata-se, portanto, de uma potência da visualidade que não deixa de e deixa mostrar, ininterruptamente. É como se nada fosse mais estranho do que saber governar o medo que a sociedade tem em relação à invisibilidade. Como se nada fosse mais *perigoso* do que uma artista consciente da força aporética das imagens capaz de remontar uma história sem grandes discursos, uma mulher que sabe cuidar da linguagem da arte em sua experiência com a vida



e, pode, de fato, comprometer o poder patriarcal e fascista ao qual resistimos.

Ouviremos o canto dos bem-te-vis com fôlego recuperado – que há tantos foram cortados em tempos pandêmicos – chamando os esquecidos, pois estamos empenhados em discutir um modo de fazer ver e pensar as imagens que é um outro modo de compreender a história e seu poder testemunhal inseparável.

A construção em *Cadernos* (2021) é muito mais do que uma crítica histórica que indica um sólido programa político de extermínio. É mais do que um lembrete sobre o dispêndio intolerável para manter incurável o trauma e viver a angústia de um presente cujo *passado não passa*. Com tudo isso, importa constituir a ética do olhar e nos constituir como sujeitos de linguagem que convivem com as imagens enquanto um *caso de coragem* e um *caso de medo*, como refletem Mondzain e Danziger. É, finalmente, por “defender o princípio do ‘pensamento apesar de tudo’”, como escreveu Mondzain (2017, p. 15, tradução nossa) e por tentar tratar do intratável, que investimos na reflexão justo quando a imagem começar por se fazer ver na pulsação de sua própria invisibilidade – até mesmo em sua instabilidade.

Para a sobrevivência de tantos cadernos brasileiros, intentamos construir um *sensorium* coerente ao tempo para o qual o pensamento de Danziger e o pensamento de Mondzain nos educa e orienta à reapropriação política das imagens. Isso porque a dimensão política entendida, sob a voz da filósofa, se refere ao “ajustamento de lacunas e elos que mantêm os sujeitos na partilha de um espaço, na partilha de um tempo, onde os signos que esses sujeitos trocam, lhes permitem construir a narrativa de uma história comum” (Mondzain, 2014, tradução nossa).



Comecemos, então, por remover o incontrolável, tentando fazer surgir no sensível a *presença*><*ausência* visível de uma vida, pelo dever com a vida mesma.

Notas

¹ Subtítulo criado pela filósofa Marie-José Mondzain em *Homo Spectador: ver, fazer ver* (2015).

² Danziger passou pelo curso de Pintura na UFRJ, mas se graduou em expressões plásticas na França (1989), com mestrado e doutorado em História da Arte pela PUC-RJ (2003). Possui, até o momento, quatro livros de poesia publicados, dentre outras impressões artísticas. Expõe desde o fim dos anos 1980, citamos algumas obras: *Diários Públicos*, *Todos os nomes da Melancolia*, *Pallaksch Pallaksch*, *Struma*, *Cinelândia*, além da mais recente exposição *Descer das Nuvem*. CV Lattes:< <http://lattes.cnpq.br/2054847883460812>>.

³ Foram 28 livros com tiragens de 20 a 100 mil exemplares feitos em brochuras simples, papel barato e linguagem acessível que abordam temas como *Quem é o povo no Brasil?*, Nelson Werneck Sodré (1962); *Quem dará o golpe no Brasil?*, de Wanderley Guilherme (1962); *De que morre o nosso povo?*, Aguinaldo Nepomuceno Marques (1963); *Violão de rua – poemas para a liberdade, antologia* (1962).

⁴ A exposição foi realizada pelo Memorial da Resistência, em parceria com o Goethe-Institut São Paulo e o Instituto de Estudos Avançados da USP. Teve a participação dos artistas Andreas Knitz, Clara Ianni, Fúlvia Molina, Horst Hoheisel, Jaime Lauriano, Marcelo Brodsky e Rodrigo Yanes, de 21 de outubro de 2017 até 12 de março de 2018.

⁵ Há livros de diferentes autores e tipos literários, como Franz Fanon com *Os condenados da Terra*, Cassandra Rios com Macária, Rose Marie



Muraro com *A mulher na construção do mundo futuro*, além das edições dos *Cadernos do povo brasileiro*, de onde a artista retira certas páginas que irão introduzir outros rostos.

⁶ A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi criada, não sem muito tumulto, em 2011, para apurar as causas e consequências das violações infringidas aos brasileiros no período do golpe militar. Um grupo de trabalho elaborou um arquivo que expõe as práticas de suspensão radical dos direitos humanos infringidos pelo Estado Brasileiro entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. O documento foi organizado por uma comissão investigativa instituída pelo governo do Brasil. Em especial, a artista se dedicou ao volume 3, integralmente dedicado às vítimas, na qual são reveladas as circunstâncias da morte de 434 mortos e desaparecidos políticos.

⁷ Divulgados em cartazes, o Estado ditatorial expôs retratos dos perseguidos sob a alcunha de assassinos e terroristas, com dizeres do tipo: “ajude-nos a proteger sua própria vida e a de seus familiares”.

⁸ O emprego do desenho “><” é grafismo que quer sinalizar o deslizamento de sentido entre as duas palavras postas em relação, como se elas encontrassem nessa condição uma relativa estabilidade comum.

Referências

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira; MAROTTA, Letícia; VEIGA, Roberta. *A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta*. Belo Horizonte: Cadernos Benjaminianos, 2019. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15175/1125612608>. Acesso em: 10 ago. 2021.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *A história do rosto*.



Lisboa: Círculo de leitores, 1997.

DANZIGER, Leila. *Cadernos do povo brasileiro*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

DANZIGER, Leila. <https://www.leiladanziger.net>. Acesso em 05 dez. 2022.

DANZIGER, L. Perigosos, subversivos, sediciosos. Campinas: MODOS: Revista de História da Arte, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663344>. Acesso em: 5 dez. 2022.

HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

HUSSAK, Pedro. *A memória do que não passou*: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira nas artes visuais. Rio de Janeiro: Viso, 2018. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/articleview/288>. Acesso em: 05 dez. 2022.

L'HOMME Atlantique. Dir. Marguerite Duras, França, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Al-N5VKiN3A&t=416s>. Acesso em: 05 dez. 2022.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. Rio de Janeiro: Revista LOGOS 45, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/27512/20175>. Acesso em: 05 dez. 2022.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br> Acesso em: 05 dez. 2022.

MEMORIAL DA DITADURA. Disponível em: <http://memoriasdeditadura.org.br/> Acesso em: 05 dez. 2022.



MOLINA, Fulvia; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Hiatus: A memória da violência ditatorial da América Latina*. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2018. Catálogo de exposição. Disponível em: http://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/04/HIATUS_MIOLO_REVISAO_ABR2021-compressed.pdf. Acesso em: 05 dez. 2022.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2017.

MONDZAIN, Marie-José. *Confiscation des mots, des images et du temps*. Paris : Les Liens qui Libèrent, 2017.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. *L'appétit de voir et appétit de vivre*. Noisy-Le-Sec: Editions D-Fiction, Collections Frontiers, 2014.

NOSSA Música. Dir. Jean-Luc Godard, França, 2014.

RETRATO de Identificação, Dir. Anita Leandro, Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o> . Acesso em: 05 dez. 2022.

RODRIGUES, Carla. *O Luto entre a clínica e política: Judith Butler para além do gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.



Bárbara Mol é artista, poeta e pesquisadora em arte contemporânea. Pós-doutora em Comunicação Social, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem, UFMG (2022). Concluiu mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas com pesquisas sobre a produção e postura de artistas no contexto atual; uma delas se tornou o livro “Babel: sobre as posturas do artista no paradigma da arte contemporânea” (2021). Dedicase à reflexão artística por meio de diálogos com a filosofia, a sociologia e a literatura, em especial, conduzidos por mulheres. Atua como educadora desde 2011. Orcid: 0000-0003-1104-8387.



ARTE DE RETAGUARDA: LUTAS PELA MEMÓRIA E OS USOS DA BANDEIRA DO BRASIL NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NO PÓS- GOLPE DE 2016.

Alessandro Aued

Resumo: A análise do presente artigo parte de um caso de censura ocorrida em plena Ditadura Civil-Militar de 1964-1985, que envolveu a utilização da bandeira do Brasil em uma obra de arte. A partir desse evento, buscaremos entender como a falta do trabalho de memória sobre os traumas sociais desse período ditatorial ainda gera efeitos perversos no atual cenário político-social do Brasil. Nesse processo, iremos explorar o conceito de Arte de Retaguarda de Maria Angélica Melendi para compreender como a arte pode confrontar o contexto histórico e político de seu país. Ao final, veremos como a arte contemporânea brasileira tem repercutido trabalhos que utilizam o símbolo da bandeira nacional para abordar a violência, os problemas sociais e eventos traumáticos esquecidos.

Palavras-chave: Arte Contemporânea brasileira. Memória. Ditadura Militar 1964-1985. Arte de retaguarda. Pós-golpe de 2016.



REARGUARD ART: FIGHTS FOR MEMORY AND THE USES OF THE BRAZILIAN FLAG IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART IN THE POST-COUP OF 2016.

Abstract: The analysis of this article begins with a case of censorship that took place during the Civil-Military Dictatorship of 1964-1985, which was related to the use of the Brazilian flag in a work of art. From this case, we will try to understand how the lack of work on the collective memory of the social traumas of the dictatorial period still produces perverse effects on the current political-social scenario in Brazil. In this process, we will explore the concept of Rearguard Art coined by Maria Angélica Melendi to understand how art can confront the historical and political context of a country. Finally, we will see how Brazilian contemporary art presents works that use the symbol of the national flag to address violence, social problems and forgotten traumatic events.

Keywords: Brazilian Contemporary Art. Memory. Brazilian dictatorship of 1964-1985. Rearguard art. Post-coup of 2016.

A BANDEIRA E SEUS TRAUMAS

Quatro dias após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, a bandeira brasileira tornou-se legalmente um símbolo nacional definido pelo então “Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil”. O Decreto nº .4/1889 foi emitido no dia 19 de novembro, que veio a se tornar “o dia da bandeira” em todo território brasileiro.

A bandeira e os outros símbolos nacionais (o Hino Nacional, as Armas Nacionais e o Selo Nacional) voltaram a ser objeto de lei em 1968, em plena Ditadura Civil-Militar (1964-1985), sob o governo do general Artur Costa e Silva, e em 1971, no governo do general Emílio G. Médici. Diferentemente do texto do primeiro decreto de 1889, que estabelecia quais eram os símbolos nacionais



e suas formas de apresentação, as leis produzidas no período militar inovaram ao trazer diversas obrigações e deveres para que se produzisse e/ou utilizasse a bandeira do Brasil para qualquer fim. Ficava assim estabelecido normativamente um modo de agir perante a bandeira.

A lei dos símbolos nacionais de 1971 só teve seu texto alterado em 1992, quatro anos após o período conhecido como a fase de “redemocratização” do Brasil. Contudo, é importante alertar que foram feitas poucas modificações textuais no marco legal e não houve alteração nos imperativos de uso e manuseio dos símbolos nacionais. Um trecho da lei nº. 5.700/1971, que não passa despercebido, é a seção da norma que versa sobre o “respeito devido à Bandeira Nacional e ao Hino Nacional” e que estabelece quais são as manifestações consideradas “de desrespeito à Bandeira Nacional e, portanto, proibidas”:

Art. 31. São consideradas manifestações de desrespeito à Bandeira Nacional, e, portanto, proibidas:

I - Apresentá-la em mau estado de conservação.

II - Mudar-lhe a forma, as cores, as proporções, o dístico ou acrescentar-lhe outras inscrições;

III - Usá-la como roupagem, reposteiro, pano de boca, guarnição de mesa, revestimento de tribuna, ou como cobertura de placas, retratos, painéis ou monumentos a inaugurar;

IV - Reproduzi-la em rótulos ou invólucros de produtos expostos à venda (Brasil, 1971).

Caso alguém desrespeitasse o texto da referida lei, a ação poderia ser considerada como uma contravenção penal, estando o infrator sujeito à pena de multa. Detalhe: a lei permanece vigente.



Em 1976, temos o registro de um caso emblemático de censura para a história das artes visuais brasileiras no período da ditadura civil-militar 1964-1985. O suposto crime foi cometido por um jovem artista mineiro com a criação de uma obra de arte que continha parte do símbolo nacional em sua composição (Figura 1). Segundo a Justiça Militar da época, o artista infringiu a lei e o ato foi caracterizado como um crime contra a pátria.

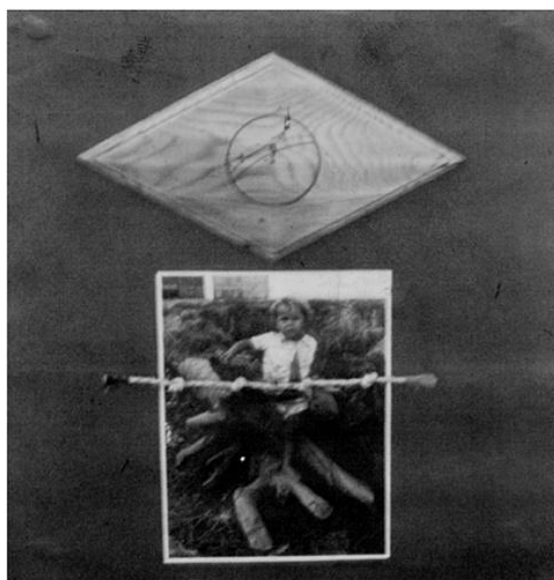


Figura 1: *Penhor de Igualdade*. Fonte: VOLPINI, 1976.

O artista Lincoln Volpini, na época aluno da Universidade Federal de Minas Gerais, inscreveu três trabalhos para avaliação e seleção do 4º Salão Global de Inverno de 1976. O evento ocorreria no Palácio das Artes em Belo Horizonte de 26 de junho até 18 de julho de 1976 e depois na Casa dos Contos em Ouro Preto de 20 a 28 de julho de 1976.



A obra intitulada *Penhor de Igualdade* trazia uma clara referência ao símbolo da bandeira nacional. No artigo “Relembrando o Caso Volpini”, publicado em 2018, Annateresa Fabris coletou o trecho do depoimento do promotor da Justiça Militar designado ao caso e, segundo o oficial, a obra de Volpini foi transformada em uma “tribuna para o incitamento à guerra revolucionária, à guerra psicológica adversa e ao terrorismo” e serviria para “captar a simpatia do desavisado para a ação de guerrilheiros através da expressão de uma criança esquelética, suja, amassada...” (Fabris, 2018). Para Annateresa Fabris o trabalho de Volpini expõe uma espécie de esvaziamento do símbolo da bandeira brasileira:

Além de não contar com as cores que a caracterizam – o verde do retângulo e do lema, o amarelo do losango, o azul do círculo e o branco da faixa e das 21 estrelas, que representavam, além dos estados da federação, o céu visto no Rio de Janeiro no dia da proclamação da República –, a bandeira, adotada em 19 de novembro de 1889, é despojada da inscrição “Ordem e Progresso”, perdendo, assim, seu caráter de insígnia de proteção de uma comunidade nacional. O esvaziamento simbólico da bandeira e do lema republicano, que apontava para a relação entre a existência de condições sociais básicas e o melhoramento do país em termos materiais, intelectuais e morais, é ratificado por outra afirmação do artista. A bandeira não era “símbolo da nação, mas puramente o símbolo de um Governo que obviamente não representa a população, pois nenhum Governo o faz” (Fabris, 2018).

Todo o alarde feito pelo acusador militar se deu em virtude da fotografia utilizada na colagem de Volpini conter uma pessoa segurando um cartaz com os dizeres “Viva a Guerrilha do Pará 73” no fundo da imagem, algo que só poderia ser visto e lido com a utilização de uma lupa.

Por conta desse detalhe fotográfico e da suposta revolução suscitada pelos dizeres microscópicos contidos em uma obra de



arte de 40x40cm, a banca julgadora do salão de arte e o artista foram levados a depor perante o tribunal militar. Em 2021, a historiadora da arte Juliana Proença de Oliveira analisa o referido caso e conclui que o regime militar endurece o aparato repressivo direcionado às artes visuais brasileiras após o ano de 1969, ano seguinte a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5):

O processo judicial contra Volpini e os demais é o único (que localizei na pesquisa) envolvendo obras de arte durante o período ditatorial. Não se trata, a propósito, de uma ação *sobre censura*; ao menos diretamente. A colagem do artista foi retirada de exibição e isto não foi alvo de discussão. O que os autos comprovam é que, *além da censura*, o autor do trabalho e os membros do júri que o premiou foram acusados criminalmente, amargando por mais de dois anos a possibilidade de condenação. Existe uma mudança de *abordagem* em relação aos incidentes até 1969, quando obras eram retiradas de exposição, mas sem punição (além desta) aos artistas. O caso de 1976 denota outro tipo de perseguição, de viés mais *pessoal*, voltada antes aos artistas do que às obras. E não é o único (Oliveira, 2021).

O artista Volpini foi condenado a um ano de prisão. A sentença foi cumprida em liberdade, pelo fato de ele ser réu primário, sob o enquadramento no decreto-lei nº. 898/69, conhecido como Lei de Segurança Nacional, nos artigos 45 (propaganda subversiva por meio de veículos de comunicação) e 47 (prática ou apologia de crime ou de seus autores).

IMPEDIMENTOS AO TRABALHO DE MEMÓRIA

Em 2007, a professora e crítica de arte Maria Angélica Melendi analisou casos de censura ocorridos durante a ditadura militar brasileira e, além de outras situações, explorou o que ocorreu em relação ao trabalho de Volpini em seu artigo “Entre censuras:



cenar da arte brasileira durante a ditadura”. Nesse texto, a autora trouxe um levantamento criterioso de obras e artistas e demonstrou algumas das estratégias usadas para tencionar, mesmo diante da repressão, as barreiras estéticas e intelectuais impostas via censura, via medo e violência por parte do Estado Brasileiro.

O resultado é um breve panorama dos eventos relacionados às artes visuais brasileiras de 1964 até final dos anos de 1970, que traz uma conclusão que nos parece mais um alerta: a censura está impregnada na vida dos brasileiros.

Em 31 de dezembro de 1978, todos os jornais anunciaram: “Regime do AI-5 acaba hoje à meia-noite. Os cidadãos recuperavam o direito ao *habeas corpus*, o Congresso e o Poder Judiciário voltavam a ser poderes independentes e estavam revogados o exílio e a pena de morte. Também a censura. Esta, porém, já havia impregnado na vida dos brasileiros (Melendi, 2017, p. 139).

Esta é uma afirmação que nos desafia a pensar o presente, ao escancarar como os conceitos de memória - em especial a memória coletiva - e de esquecimento podem estar diretamente ligados à produção artística de um determinado tempo. Além disso, ela nos propõe diversas questões diante da possibilidade de vivermos em uma realidade em que a censura permanece escamoteada: estaria a censura de alguma maneira presente, ainda hoje, nas artes visuais brasileiras? Porque, como veremos adiante, os efeitos perversos da ditadura civil-militar persistem mesmo que esse período seja considerado formalmente encerrado.

No Brasil, os casos de violência estatal não findaram, as histórias e as lutas das pessoas desaparecidas durante a ditadura militar de 1964 ainda são, estrategicamente, combatidas e aliadas de nossa história. Isso não é algo ao acaso. Coincidências ou



não, a realidade brasileira se mostra diferente daquelas vividas pelo nossos vizinhos latino-americanos Chile e Argentina. Os dois países passaram por períodos de ditadura militar e já possuem diversos centros de memória dedicados às histórias de traumas sociais. Tornamos a repetir: não lembrar e esquecer traumas são estratégias. Estratégias de memória e poder.

Não são poucos os autores que afirmam, categoricamente, que as memórias e esquecimentos dos traumas da Ditadura Civil-Militar de 1964-1985 ainda geram efeitos perversos nas dinâmicas sociais e políticas do Brasil. Escritores e pensadores como Maria Rita Kehl, Jaime Ginzburg, Vladimir Safatle, Edson Teles, Ricardo Lísias, Jeanne Marie Gagnebin, dentre outros, já se propuseram estudar os efeitos da ditadura no Brasil contemporâneo. Essas análises partem da atual realidade do país e estão conectadas às nossas origens históricas advindas de todo processo colonialista e escravagista, que tiveram a violência como instrumento de dominação e de manutenção de poder.

Esses fatos históricos brasileiros figuram, na prática cotidiana, como heranças materiais e concretas de nossa memória coletiva, além de influenciarem as dinâmicas dos poderes políticos e o direcionamento das ações de todo o aparato estatal. Tais fatos acabam, assim, moldando e tencionando o presente, organizando um tipo específico de futuro para a nação. Um futuro enviesado e que atenderá as demandas de “clientes” próprios.

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses



mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento (Le Goff, 1990, p. 368).

Quando pesquisamos sobre a utilização do Estado como instrumento de produção da violência e/ou terrorismo na história recente do Brasil, especialmente sobre os processos gerados pela ditadura de 1964, dois nomes se destacam no cenário do debate público brasileiro, sendo eles: Vladimir Safatle e Maria Rita Kehl. Ambos os pesquisadores defendem que as memórias da ditadura militar ainda não foram devidamente elaboradas e reparadas socialmente.

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a reproduzir repetições sinistras (Kehl, 2010, p.126).

Pela colocação de Maria Rita Kehl, podemos observar que todo trabalho de memória coletiva de uma determinada sociedade deve abranger tanto a lembrança dos fatos históricos, quanto a elaboração dos efeitos gerados pelos traumas sociais. Ou seja, é preciso lembrar do passado e entender aquilo que ainda permanece nas estruturas sociais como sintoma, comprometendo a elaboração e fruição do presente e a idealização de um futuro.



Diante dessa perspectiva, o jogo, entre o que ocorreu no passado, o que se desenvolve no presente e o que virá no futuro, desenhado nesse processo é fluido e não estanque, estabelecendo uma constante disputa.

No caso das memórias traumáticas da ditadura, a dúvida que se coloca é: que grupo de indivíduos seria materialmente capaz de trabalhar ou de fazer esquecer os traumas? A resposta é simples: o próprio Estado. Ele é o detentor do monopólio do uso da força e da violência, segundo a lei e, ao mesmo tempo, o instrumento capaz de desenvolver e universalizar políticas sociais e públicas.

Dessa maneira, podemos constatar que, quando o Estado Brasileiro se empenha em fazer esquecer ou quando trabalha memórias da ditadura ao ponto de estimular deturpação dos fatos históricos com o intuito de organizar a celebração de uma “revolução 64”, o que vemos é a naturalização da violência estatal como parte comum de nossas vidas. A violência, o grotesco e o horror são banalizados e assimilados como parte do cotidiano. Maria Rita Kehl traz uma questão estarrecedora sobre a violência policial no Brasil “pós-ditadura”:

O “esquecimento” da tortura produz, a meu ver, a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil. Soube, pelo professor Paulo Arantes, que a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que durante o período da ditadura militar. A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz (Kehl, 2010, p. 124).

Com a falta do tratamento e da reparação dos atos de violência e de terrorismo estatal, os poderes políticos gestores do



Estado Brasileiro estão autorizados tacitamente a dar continuidade a suas ações de destruição de tudo aquilo que gera conflito em relação às memórias coletivas. Como exemplo, podemos citar o já apontado aumento dos crimes policiais e o aumento da violência direcionada à população pobre, o encarceramento em massa da população negra, a diminuição dos direitos das mulheres, dos trabalhadores, da população indígena e da LGBTQIA+ etc.

Ao final, percebemos que existe sim um trabalho de memória. No entanto, ao invés de a busca pela superação dos traumas ser o objetivo, são o esquecimento e o silenciamento da memória coletiva da ditadura militar brasileira que servem aos interesses de dominação por parte dos grupos e indivíduos que usufruem dos benefícios dessa mesma violência.

ARTE DE RETAGUARDA E AS LUTAS PELAS MEMÓRIAS COLETIVAS

O meio mais direto de enfrentar o “projeto nacional” de apagamento das memórias, de violência estatal e de censura escamoteada, apontada por Melendi, seria encontrar métodos criativos de agir e trabalhar a memória. E, mesmo com todo o empenho do Estado Brasileiro voltado para fazer esquecer os crimes cometidos na ditadura de 1964, podemos citar a criação de documentários, filmes e livros por meio dos quais as vítimas, familiares e grupos da sociedade civil tentaram elaborar os traumas do terrorismo de Estado.

Em primeiro lugar, é importante observar que as vítimas dos abusos da ditadura militar, no Brasil, nunca se recusaram a elaborar publicamente seu trauma. Nos últimos trinta anos, não faltaram iniciativas de debater o período de 1964-1979 nas universidades e em outros espaços públicos, assim como não faltaram textos



de reflexão, denúncia e/ou resgate de memória, de autoria de sobreviventes da luta armada, de parentes de desaparecidos e das próprias vítimas de abusos sofridos nos porões do regime. (...) Ou seja, os opositores da ditadura militar, vitimados ou não pela prática corrente da tortura, não deixaram de elaborar publicamente sua experiência, suas derrotas, seu sofrimento. Não deixaram de simbolizar, na medida do possível, o trauma provocado pelo encontro com a atroz crueldade de que um homem é capaz quando a própria força governante (no caso, também ela fora da lei) a autoriza a isso (Kehl, 2010, p.126).

Maria Rita Kehl nos chama atenção para um fato importante, os representantes do poder do Estado que participaram, ativa e passivamente, do regime ditatorial ainda estão vivos. Ou, se mortos, deixaram seus “herdeiros” capazes de barrar elaboração do trauma e carregar o laborioso trabalho de apagamento das memórias:

Mas se as vítimas dos torturadores, apesar da resistência geral, não se recusaram a elaborar publicamente sua experiência, de que lado está o apagamento da memória que produz a repetição sintomática da violência institucional brasileira? A resposta é imediata: do lado dos remanescentes do próprio regime militar, seja qual for a posição de poder que ainda ocupam. São estes os que se recusam a enfrentar o debate público – com a espantosa convivência da maioria silenciosa, a mesma que escolheu permanecer alheia aos abusos cometidos no país, sobretudo no período do pós-AI-5 (Kehl, 2010, p.128).

A hipótese de que existe uma certa censura permanente e invisível pairando sobre a produção das artes visuais no Brasil pode ser percebida em diversos trabalhos de Maria Angélica Melendi. Segundo a autora, a arte brasileira tem uma propensão para evitar assuntos que abordem as mazelas e as violências praticadas no decorrer da história do país.



A arte do Brasil, porém, tem uma longa tradição em matéria de se esquivar do confronto com o contexto histórico e político do país. No final do século XIX, o pintor de gênero Almeida Junior (1850-1899) representava caipiras em cenas arcádicas, para o consumo da oligarquia rural de São Paulo, entretanto, a República assassinava em Canudos um contingente de, aproximadamente, 25.000 camponeses. A arte brasileira do oitocentos omitiu Canudos. Da mesma maneira, omitiu o genocídio da Guerra da Tríplice Aliança. Da chamada Guerra do Paraguai restam poucas imagens de morte e sofrimento; no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a grandeza do Brasil e do Exército brasileiro aparece espalhada e triunfante na pintura A Batalha do Avaí, de Pedro Américo, 1877, que exalta o poder do Império, mas sepulta no esquecimento os horrores de uma guerra vil (Melendi, 2017, p. 99).

Dessa forma, a produção artística também pode servir ao propósito do esquecimento e apagamento de traumas ao criar uma simbolização de um passado idílico, sem sofrimento e dar força às repetições sinistras dos sintomas sociais não elaborados sobre determinadas memórias coletivas. Em contraponto ao fazer artístico que apoia o esquecimento segundo Melendi, existiria uma espécie de *modus operandi* da arte brasileira mais engajada eticamente com os problemas sociais e o contexto histórico do país.

Para abordar essa forma de pensar e de fazer arte, a autora cunhou um termo “arte de retaguarda”, tratado no livro *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*, que traz uma seleção da produção teórica da autora dos anos de 1990 até 2017. Em um primeiro momento, Melendi nos explica o porquê da escolha da palavra “retaguarda”:

Os exércitos, no passado, avançavam divididos em distintas guardas. A retaguarda era aquela que seguia as outras. Ao longo



do tempo, a retaguarda, passou a proteger as outras guardas na retirada; a destruir as forças inimigas que ficavam de pé após o avanço do exército, ou a proteger as linhas de abastecimento. Por extensão, a palavra retaguarda foi usada para designar aquilo que se situa atrás de alguma coisa. O uso desse termo me permite abordar, com ironia, a arte de vanguarda, que outrora ambicionava abrir futuros a partir de um presente em mutação (Melendi, 2017, p. 97).

A autora elenca os procedimentos e processos utilizados no desenvolvimento de trabalhos artísticos que abordam o passado e as memórias coletivas sem se desviar dos traumas sociais.

As ações (a arte) de retaguarda permitiriam desandar os passos da vanguarda e encontrar caminhos não percorridos, que desaguiariam em um presente inesperado. Não sendo um revival, à maneira da Irmandade Pré-rafaelita, nem uma releitura irônica, como no Pós-modernismo, a arte de retaguarda se voltaria ao passado para encontrar nele o que ficou para trás, o que foi apagado, rasurado ou omitido e trazê-lo à luz. No caso brasileiro podemos enumerar: a crueldade da colonização, a infâmia da escravidão, a multidão de revoltas silenciadas, as ditaduras, os genocídios (Melendi, 2017, p. 98).

O conceito de arte de retaguarda de Maria Angélica Melendi abarca possíveis respostas da arte contemporânea brasileira às memórias da violência e às estratégias de apagamento e esquecimento difundidas pelo Estado Brasileiro. A arte de retaguarda teria como seu objeto de estudo e de pesquisa as ações e omissões relacionadas aos traumas sociais. Dessa maneira, as memórias coletivas apagadas ou esquecidas teriam como ser simbolizadas e trabalhadas. Consequentemente, esses trabalhos seriam capazes de enfrentar, com vistas à superação, as repetições



dos sintomas sociais gerados pelos esquecimentos das violências de nosso passado, algo que Maria Rita Kehl nos alertou.

Desde as Jornadas de Junho de 2013¹, passando pelo golpe de 2016, que resultou no impeachment de Dilma Rousseff e na eleição de Jair Bolsonaro para o cargo de Presidente da República, nota-se que as disputas pelas memórias da Ditadura Civil-Militar de 1964-1985 se tornaram explícitas, a ponto de alguns representantes do Estado Brasileiro tratarem o golpe militar de 1964 como “Revolução de 64”². Essa força de negação do passado traumático encontrada no aparato estatal brasileiro vai sendo utilizada como uma estratégia de apagamento das memórias coletivas de nosso país.

AS BANDEIRAS PÓS-GOLPE DE 2016

Diferentemente do ocorrido no caso Volpini, vimos no período pós-golpe de 2016 uma multiplicação significativa de obras de artes que usam o símbolo da bandeira do Brasil. Ela é utilizada como parte da construção de uma experiência estética que tenta questionar e confrontar a situação econômica, social e política do país.

Foi no ano de 2016 que a artista Marília Scarabello iniciou um perfil na rede social Instagram chamado *Coleção Bandeira* (@colecao_bandeira) que, até outubro de 2022, contava com mais de 1600 trabalhos que manipulam a forma e conteúdo do símbolo nacional. A seleção de Scarabello não fica restrita às artes visuais e abrange manifestações populares, propagandas, dentre outras mídias.

Em 2020, a artista mineira Marta Neves criou uma bandeira em clima de festa e carnaval, forrada de lantejoulas e miçangas,



mas sem o lema positivista de “ordem e progresso”, conforme ilustrado na Figura 2.



Figura 2: *Cenas para uma vida melhor*. Fonte: NEVES, 2020. Acervo da artista.

A palavra “FUDEU” foi escrita em caixa alta e nos remete ao falar alto, ao gritar, como ocorre na gramática da internet. Com a utilização do linguajar chulo em substituição da mensagem positivista, que pressupõe um futuro próspero, o avanço da sociedade e das instituições, e a defesa da ordem, o eco do grito de Marta Neves direciona nossa atenção para o que não está mais ali. Não temos ordem, nem progresso. Chamar a atenção para as palavras é parte essencial do trabalho dessa artista que fixou uma palavra meio de nossa bandeira que poderia ter sido dita e/ou escrita por qualquer pessoa em uma conversa na mesa de um bar, no meio da rua ou em qualquer situação corriqueira da vida. O referido trabalho faz parte da série “cenas para uma vida melhor” e expressa a angústia, mesmo que em forma de uma farra carnavalesca gritada. Ele nos leva a sair de um luto paralisante para confrontar as desordens da realidade brasileira. O símbolo do Brasil feito por Neves em 2020, no primeiro ano da pandemia do COVID 19,



traz um “fudeu” que não poderia ter sido dito por qualquer pessoa, mas sim por aqueles que vivenciaram as danosas consequências econômicas e sociais da doença.

O artista mineiro Desali, conterrâneo de Marta Neves, criou em 2021 uma bandeira de esponjas para lavar louça usadas, que eram sustentadas por uma base feita por cinco rodos de limpeza pesada, conforme pode ser visto na Figura 3. Essa bandeira não foi feita para balançar ao vento. Os materiais usados na criação dessa nova bandeira nacional eram ferramentas de limpeza doméstica e carregavam as cores verde e amarela em sua forma convencional. Desali ou *@desali_xo*, nome por ele utilizado em suas redes sociais, insere a sujeira e a precariedade inerentes a um objeto usado e que, no caso de sua *Bandeira Nacional*, expõe as marcas de um trabalho de limpeza e o resíduo de um produto que até hoje é considerado como um material não-reciclável, visto seu alto custo de reciclagem. Segundo Raimundo O. Coimbra, a atual bandeira brasileira apresenta o verde e o amarelo que, além de carregar todos seus significados históricos, apontam para a riqueza viva e mineral do país. A de Desali vai num sentido oposto, o verde e o amarelo são resíduos de atividades laborais descartáveis. O mesmo verde e amarelo usado nas manifestações favoráveis ao retorno da ditadura de 1964 ou ao AI-5 que ocorreram no período pós-golpe de 2016. Quantas e quais pessoas saberiam dizer quanto esforço ou quantos dias de uso seriam necessários para que as esponjas ficassem com aquele aspecto? A ausência do lema “Ordem e Progresso” não pode passar despercebida.





Figura 3: *Bandeira Nacional*. Fonte: DESALI, 2021. Acervo do artista.

Os trabalhos de Élle de Bernardini dialogam com elementos e questões de suas vivências como mulher trans no Brasil. A bandeira nacional criada pela artista durante os anos de 2021 e 2022 foi feita totalmente de lâminas de barbear descartáveis, como se observa na Figura 4. Dentro do contexto social das travestis brasileiras, as

lâminas de navalha figuram como símbolos de defesa e resistência contra a constante violência que seus corpos são submetidos no território brasileiro.



Figura 4: *Operação Tarântula*. Fonte: BERNARDINI, 2021-2022 (acervo da artista).

Desde 2019, a transfobia é caracterizada como crime em nosso país, mas apesar desse avanço legislativo, o Brasil ainda figura como um dos países que mais matam pessoas trans e travestis em todo o mundo, conforme relatório de 2021 da Transgender Europe (TGEU)³. A bandeira de Élle é violenta e seu título, *Operação tarântula*⁴, faz alusão direta à ação da polícia de São Paulo nos anos 1980, cujo objetivo era “caçar” travestis sob o pretexto de que estavam combatendo a Aids. A artista nos guia num território imerso na violência social e institucional que a bandeira tenta simbolizar. Mais uma vez, não temos “Ordem e Progresso”,



temos cortes de lâminas afiadas. É um Brasil dentre os muitos outros “Brasis”, cujas histórias e narrativas são estrategicamente apagadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em agosto de 2022, o Museu de Arte de São Paulo - MASP inaugurou a mostra *Histórias Brasileiras*, que possui um núcleo curatorial de autoria de Lília M. Schwarcz e Tomás Toledo chamado *Bandeiras e Mapas*. Como podemos perceber no texto de apresentação, disponível no site da instituição, a ideia central da exposição é elaborar fatos e eventos históricos esquecidos. Assim, vai ao encontro das questões levantadas neste artigo.

Além disso, há hoje uma intensa revisão das histórias do Brasil – expressa em livros, exposições, conferências, filmes e documentários. Quais são os temas, as narrativas, os eventos, e as personagens a serem celebrados, estudados e questionados neste longo e conflituoso processo? Quais têm sido esquecidos de maneira proposital? Quais são os temas, as narrativas, os eventos, e as personagens a serem celebrados, estudados e questionados neste longo e conflituoso processo? Quais têm sido esquecidos de maneira proposital? (MASP, 2022).

No presente artigo, tentamos confrontar o uso do símbolo nacional como justificativa para um caso de censura, no período ditatorial de 1964, com a produção artística do pós-golpe de 2016. Entendemos que a profusa utilização do símbolo nacional nos últimos anos está diretamente relacionada às lutas pelas memórias coletivas. E o fato dessa repetição de assunto ocorrer em escala nacional traz fundamento para estabelecermos conexões e distinções entre pautas e temas abordados em cada trabalho, com a produção artística de um determinado tempo.



Em 2023, completaremos uma década das Jornadas de Junho de 2013 e sete anos do golpe institucional de 2016 e, por esses motivos, faz-se necessário pensar e trabalhar os traumas vivenciados na história recente de nosso país. Os processos e materiais utilizados pelas pessoas que trabalham com arte, as obras de arte em si, o contexto no qual aqueles trabalhos foram produzidos, tudo isso precisa ser avaliado.

Em nosso entendimento, o intuito da utilização da bandeira nacional vem como resposta da seguinte questão: Quantas pessoas conhecem esse símbolo? Conscientemente ou não, a ideia de criar uma memória social por meio de um símbolo de unidade nacional faz com que essas obras de arte possam ser capazes de incorporar as contradições e problemas sociais de todo um país.

Melendi consideraria essa ação coletiva como arte de retaguarda? É uma possibilidade. As bandeiras nacionais espalhadas pelas exposições, galerias e museus se assemelham às bandeiras fincadas no chão para demonstrar o pertencimento das pessoas àqueles locais. A ocupação real e física daqueles territórios. Um modo de dizer: chegamos até aqui, vamos estudar a situação desses espaços e precisaremos abordar diversos assuntos coletivamente. O que é mais provável de Melendi concordar é o fato de que temos o dever coletivo de abordar os traumas sociais brasileiros, independentemente da forma utilizada para isso.



Notas

¹ As Jornadas de junho de 2013, também referenciadas como Levante popular de 2013, Insurreição de 2013, ou Protestos no Brasil em 2013, foram uma série de mobilizações de massa ocorridas em diversas cidades do Brasil no ano de 2013 que, a princípio, foram motivadas pelo aumento da tarifa de transporte público na cidade de São Paulo/SP e, depois, se alastraram por todo o território nacional, aderindo a diversas e diferentes frentes de luta (Costa, 2020).

² O TRF-5 (Tribunal Regional Federal da 5ª Região) decidiu nesta 4ª feira (17.mar.2021) que o Exército poderá realizar comemorações alusivas ao golpe militar de 1964, no dia 31 de março (Poder360, 2021).

³ De outubro de 2020 até setembro de 2021 foram registrados 375 assassinatos no mundo. O referido relatório aponta que o Brasil foi responsável por 125 mortes desse montante global. No ano de 2020, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais reportou 175 transfeminicídios e mapeou 80 mortes no primeiro semestre de 2021 (Pinheiro, 2022).

⁴ Operação Policial executada na cidade de São Paulo, que teve início em 27 de fevereiro de 1987 e foi oficialmente suspensa no dia 10 de março do mesmo ano após grupos de defesa dos direitos LGBTI começarem a pressionar a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo. Estima-se que nos poucos dias em vigência, a operação chegou a prender mais de 300 travestis (Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018).



Referências

AXT, Gunter. *Histórias de vida*: volume 01. Centro de Memória do Ministério Público Militar. Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.mpm.mp.br/portal/wp-content/uploads/2016/04/historias-de-vida_mpm_v.1.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2022.

BRASIL. Lei nº. 5.700 de 1971. Diário Oficial da União. Brasília, DF. 01 set. 1971.

BERNARDINI, Élle de: *Operação Tarântula*, 2021-2022, 65x90cmm.

CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta Brasilino; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. *Os tentáculos da tarântula: Abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização*. Psicologia: Ciência e Profissão, v. 38, p. 175-191, 2018. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/pcp/a/MLLBpknvMfqdR66rvVGF3WD/?lang=pt#ModalArticles>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

COIMBRA, Raimundo Olavo. *A bandeira do Brasil: raízes histórico-culturais*. 3. ed. ver, atual. e aum. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

COSTA, Marcos Rogério Martins. *Das Jornadas de Julho de 2013 aos Protestos de Março de 2015*: representando as práticas de mobilização popular do período de redemocratização brasileiro (1984-2015). In: Marcelo Cândido da Silva; Alexis Wilkin; Serge Jaumain; Néri de Barros Almeida; Frédéric Louault. (Org.). *Crises. Uma perspectiva multidisciplinar*. 1ed. São Paulo: Intermeios, 2020, v. 1, p. 81-92. Disponível em: <<https://www.sinteseeventos.com/site/iassc/GT1/GT1-13-Marcos.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 200

DE SOUZA, Rogério Ferreira de. *Memória, justiça e poder: desafios contemporâneos*. Uma introdução, *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 121|2020, publicado 15 abr. 2020. Disponível em: <<http://>



journals.openedition.org/rccs/10314>. Acesso em: 09 mar. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens tomam posição – O olho da história*; 1. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUARTE, Luisa. *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente / organização Luisa Duarte*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DESALI: *Bandeira Nacional*, 2021, dimensões variadas.

FABRIS, Annateresa. *Relembrando o caso Volpini*. Jornal Arte & Crítica - Abca nº 47 - ano xvi – set. 2018. issn 2525-2992. [S.l.]. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/relembrando-o-caso-volpini-annateresa-fabris>> Acesso em: 10 mar. 2022.

GIANVECCHIO, Adriana. *Presença na ausência: Amnésias políticas e resistências poéticas na memória da Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1981)*. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2015.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020.

KEHL, Maria Rita. *O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018.

KEHL, Maria Rita. *“Tortura e sintoma social”*. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção*. São Paulo: Boitempo, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.



MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

NEVES, Marta: *Cenas para uma vida melhor*, 2020, 27 x 38,5cm.

OLIVEIRA, J. P. de. *Interrupções e retomadas: projetos artísticos irrealizados da ditadura no Brasil (1960–2010)*. Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2021.

PINHEIRO, Ester. *Há 13 anos no topo da lista, Brasil....Brasil de Fato*. São Paulo (SP). 23 jan. 2022. Direitos Humanos. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

PINTO, Antônio Costa. *O passado que não passa*. A sombra das ditaduras na Europa do Sul e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

PODER360. *Governo Bolsonaro ganha na Justiça direito de celebrar Golpe Militar de 64*. 18 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/governo-bolsonaro-ganha-na-justica-direito-de-celebrar-golpe-militar-de-64/>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Melissa E. O. *Arquivo Selvagem – Arte e Violência na América Latina*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. 2019

TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção*. São Paulo: Boitempo, 2010.



SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *A dinâmica do levante popular: uma revolução molecular assombra a América Latina*. [S.l: s.n.], 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-dinamica-do-levante-popular/?doing_wp_cron=1635971582.1235790252685546875000> Acesso em: 20 fev. 2022.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *Para além da necropolítica: considerações sobre a gênese e os efeitos do Estado suicidário*. [S.l: s.n.], 2020. Disponível em:<<https://aterraeredonda.com.br/para-alem-da-necropolitica/>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

VOLPINI, Lincoln: *Penhor de Igualdade*, 1976, colagem, dimensões: 40x40cm. Disponível em: <https://sheilaleirnerblog.files.wordpress.com/2019/04/lincoln-volpini_p.b.jpg>. Acesso em: 16 dez. 2022._

Alessandro Aued nasceu em 1988 em Alta Floresta, Mato Grosso. Wild_Wild_West_(PT-BR). Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais. Mestrando_em_4RT3S-V1SU41S_no_PPGAV_UFMG_2022. Acordou em 2016 com um golpe. Os dados são armazenados indeterminadamente para melhorar sua experiência de navegação. Ao clicar nos links a seguir, você concorda em participar: <http://www.youtube.com.br/alessandroaued> ou <https://www.instagram.com/alessandroaued>.



JOGOS E COSTUMES: ENTRE O DOCUMENTO E A RESISTÊNCIA NAS HIBRIDAÇÕES DE EUSTÁQUIO NEVES

Adriana Camargo Pereira

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise de duas imagens que compõem a obra do multiartista Eustáquio Neves, intitulada *Jogos e Costumes* – livro de artista, 2014; elaborada para a edição da 3ª Bienal da Bahia, ocorrida no mesmo ano. Essas imagens, também fazem parte de sua atual exposição (2022), intitulada *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves*. O breve estudo pretende abordar através das hibridações do multiartista, em diálogo com o imaginário, o simbolismo e o documento, - as membranas e camadas históricas, as rasuras registradas na superfície das imagens. E ainda dar a ver através dessas imagens a presença e a ambiência, a impregnação dos preconceitos e das violências presentes seja nas artes, seja no âmbito social que as impelem.

Palavras-chave: Jogos e Costumes. Documento. Hibridações. Fotografia.



GAMES AND CUSTOMS: BETWEEN THE DOCUMENT AND RESISTANCE IN EUSTÁQUIO NEVES HYBRIDIZATIONS

Abstract: This article presents an analysis of two images that compose the work of the multi-artist Eustáquio Neves, entitled *Games and Customs* – artist book, 2014; prepared for the edition of the 3rd Bahia Biennial, which took place in the same year. These images are also part of his current exhibition (2022), entitled *Other Ships: Photographs by Eustáquio Neves*. The brief study intends to approach through the hybridizations of the multiartist, in dialogue with the imaginary, the symbolism and the document, - the membranes and historical layers, the erasures registered on the surface of the images. And also to show through these images the presence and ambience, the impregnation of the prejudices and violence present either in the arts or in the social sphere that impel them.

Keywords: Games and Customs. Document. Hybridizations. Photography.

*Jogos e Costumes*¹ é um livro de artista de 2014, elaborado pelo multiartista Eustáquio Neves, para a 3ª edição da Bienal da Bahia que aconteceu no mesmo ano, após um hiato de quase meio século da edição anterior. Algumas peças e fotografias produzidas para o projeto de *Jogos e Costumes* também fazem parte da exposição *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves* (Sesc/SP, 2022).

BIENAS DA BAHIA COMO RESISTÊNCIA

A primeira edição da Bienal da Bahia aconteceu em dezembro de 1966, no Convento do Carmo, em Salvador, e contou, além de Juarez Paraíso, com a iniciativa conjunta dos artistas Chico Liberato (1936) e Riolan Coutinho (1932-1994).



Já a 2ª Bienal da Bahia ocorreu dois anos depois, em 20 de dezembro de 1968. Essa edição conviveu com a atmosfera tensa de um período complexo, com o endurecimento do Regime Militar, que aplicava a censura e a truculência contra os artistas e penalizava rigorosamente a arte e a cultura. Uma matéria publicada no jornal *Diário de Notícias* de março de 1968 atesta a violência que afetaria a 2ª Bienal:

Linha-dura é um estado de espírito. É a linha correta e coerente de conduta. Nela se resume um antagonismo medular à corrupção e à subversão. Não gostamos de ladrões nem de subversivos. Esse estado de espírito é o mais válido, consciente e patriótico sentimento nacionalista. E onde nacionalismo autêntico é crime? A declaração do coronel Osnelli Martinelli, em 24 de março de 1968, publicado no jornal *Diário de Notícias*, antecipava o arbítrio e violência que se instalaria no País com a decretação do AI-5, em 13 de dezembro do mesmo ano. Nas artes visuais, seu principal alvo foi a 2ª Bienal da Bahia (Dias, 2014, s/n).

Deste modo, a 2ª Bienal da Bahia, realizada no Convento da Lapa, no governo de Luiz Viana Filho (1908-1990), teve a sua edição interrompida pelo Regime Militar com o confisco de diversas obras de artistas locais e nacionais. Algumas dessas obras foram totalmente destruídas e várias ainda hoje seguem desaparecidas, apagadas da história das Bienais da Bahia.

Ante as dificuldades, a 2ª edição da Bienal foi encerrada no dia seguinte à abertura e reaberta após um mês, contudo com um número reduzido de apenas dez obras, do total de um acervo de mais de mil obras de artistas diversos. O Regime Militar prejudicou o desenvolvimento de práticas e linguagens nas regiões mais extremas do país, impediu o fluxo de informações e discussões acerca da arte e da cultura produzidas em outras partes do Brasil e,



ainda, ocasionou um atraso para a região Norte e Nordeste no que compete ao fazer artístico e à reflexão sobre a arte contemporânea.

As Bienais da Bahia sofreram uma interrupção de décadas por diversos motivos, como o ambiente repressivo da ditadura militar em curso no país, as políticas públicas² no estado da Bahia, entre outros fatores, e foi somente depois de um ínterim de 46 anos que um novo projeto curatorial da Bienal ressurgiu com o título *É tudo Nordeste?* A proposta dessa edição se mostrou ambiciosa no intuito de fazer um resgate histórico, uma reocupação artística na ação conjunta de artistas baianos, das regiões Norte e Nordeste e de outros estados do Brasil em diálogo. Quase cinquenta anos depois, curadores dessa mostra remontam em Salvador parte das edições anteriores ocorridas em 1966, 1968 e escalam cerca de 200 artistas para a nova Bienal.

JOGOS E COSTUMES: RESGATE E MEMÓRIA

O Museu Nina Rodrigues, hoje, Museu Estácio de Lima (MEL), em Salvador-BA, na descrição de Ana Pato (2015, p. 127) “foi pensado para ser um lugar de averiguação do comportamento humano pela perspectiva da medicina legal e fundamentado nas teorias raciais do final do século XIX”. Em 1979, ele foi transferido para o Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues, no departamento da Polícia Técnica do Estado da Bahia, que, curiosamente, foi construído sobre um terreiro de candomblé, de onde os membros foram expulsos e o terreno desapropriado para dar lugar ao instituto. Esse museu tem como predicação interesses, como a *antropologia* e a *etnografia*, porém, segundo registros, “não oferecia ao público nenhuma informação sobre a origem e a história dos



objetos da coleção, se teriam sido adquiridos ou se faziam parte das apreensões policiais da antiga Delegacia de Jogos e Costumes” (Pato, 2015, p. 128) Os registros das peças e documentos do acervo sofreram um apagamento de parte da memória-história sobre a quem reportavam ou de onde vinham. O antropólogo Ordep Serra, em entrevista, contesta, inclusive, o nome de “museu” para um espaço que não preserva a memória e a história: “um museu tem que ter uma ficha museográfica. Se não tem, não é museu. Eles sumiram com os documentos. Eu lembro que embaixo das peças tinha escrito o nome do terreiro de onde tinham vindo” (Pacheco, 2016, s.p.). E atualiza esta omissão sobre obras do acervo, do Museu Estácio de Lima:

Nada era dito ao visitante sobre a composição da mostra, sobre sua ordem expositiva: o tácito convite gritava que era só olhar e ver. A justaposição dos três repertórios – monstros da natureza, testemunhos do crime, objetos de culto dos negros – não era justificada por qualquer argumento. Mas haverá artifício ideológico mais poderoso do que este – um recurso que mima, parodia e reifica a evidência? (Serra, 2006, p. 314).

No ano de 2016 em reportagem ao jornal *Correio*, o antropólogo Renato Oliveira revelou que foi necessário um movimento para fornecer um destino íntegro às peças, pois o Museu Estácio de Lima “era representante no Brasil do racismo científico do século XIX” (Pacheco, 2016, s.p.). Serra (2011, p. 6) complementa essa denúncia no texto sobre o racismo tenaz que imperava: “uma coisa não se pode negar: a leitura ‘científica’, ‘racional’, ‘higiênica’ dos ritos afro-brasileiros expressa no Museu Estácio de Lima é muito mórbida. E isso não decorre dos ritos contemplados. Decorre do olhar ‘científico’ que assim os divisou”.



Por esses e outros fatores, o museu encerrou as atividades em 2005 e o seu acervo foi distribuído entre outros museus da cidade de acordo com as especificidades das obras. Alguns desses arquivos ficaram embalados em uma espécie de “museu-depósito”³. Eustáquio Neves, em suas pesquisas, ao se interessar pela temática do candomblé⁴ e ao buscar os artefatos apreendidos pela polícia da extinta Delegacia de Jogos e Costumes⁵ no início do século XX, descobriu (Faria; Villa; Mascarenhas, 2014) a existência do acervo do museu desativado no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia. Instrumentalizado desse material, o artista se apropriou de registros, fichas catalogadas e fotografias do MEL, juntamente com documentos investigados no Arquivo Público da Bahia, para “forjar”⁶ seus próprios documentos, objetos de santos a partir dos arquivos que “não existiam” (Pato, 2014). Ana Pato descreve a importância da obra para a cultura e a história na poética do sagrado e narrar uma história asfixiada:

Ao propor a escrita de um livro que é também um arquivo poético, Eustáquio cria a possibilidade de restabelecer ligações entre imagens capturadas e suas histórias sagradas, o ato de forjar documentos inexistentes faz com que o artista construa a partir de outras matrizes uma nova história (Pato, 2015, p. 131).

Ao se apropriar de documentos e criar novas narrativas verbo-visuais, Neves parece se aparelhar de métodos estéticos, como os avaliados por Rancière (2012) como “regime estético”, e isto é o que vamos perceber presente nas duas obras apresentadas em *Jogos e Costumes*.



A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO E FICÇÃO

A imagem 1 se aproxima, seja pela técnica, pois o artista se municia da técnica mista como tom para o seu trabalho, seja pelo tema, ou, ainda, pela dependência intrínseca com o tempo, o espaço e a linguagem que ela imprime, pois o tempo para ele é anacrônico, assim como o espaço e a linguagem. Tempo e espaço dilatam-se, a fim de revelar camadas e intervalos não visíveis, potências e vieses, ruínas e hibridações que insurgem das profundezas da memória, dos tempos passados e futuros. Através das pesquisas e dos experimentos do artista, os resultados materializam-se em aberturas de “portais místicos”, que se mostram na superfície fotográfica. Essa imagem revela o que Georges Didi-Huberman nomeia de “rasgaduras”:

Pelo menos fazer uma incisão, rasgar. [...] debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo deste debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo (Didi-Huberman, 2017, p. 185).

Contudo, antes de iniciar a análise, gostaríamos de esclarecer ao leitor que as duas imagens (que propomos aqui analisar), que formam um conjunto da série *Jogos e Costumes*, são apropriações do artista para a edição da bienal, assim como para expografia de *Outros Navios: Fotografias de Eustáquio Neves* (Sesc Ipiranga 09/2022). Nesta obra, entretanto, elas tiveram um ganho de sentidos e contornos. O artista nos ilumina a respeito:

(...) não existe um significado separado para cada imagem que te envie, tudo trata da questão da violência contra o candomblé na Bahia. Faço uso entre outros recursos da apropriação de documentos de arquivos para forjar outros documentos (Neves, 2020a, s.p.).



Ou seja, não há acordo direto e específico das representações fotográficas com a religião de matriz africana; “é só identificação de arquivo, já que eu sou praticamente leigo em respeito ao candomblé” (Neves, 2020b, s/n.), destaca. As obras, em suas manipulações e contextos sejam o de 2014 ou o de agora 2022, se colocam como presenças, ambiências que atestam a violência, o preconceito e a intolerância.

Não raro, percebemos nas imagens simbolismos e imbricações que transitam entre a realidade e ficção, o imaginário e o simbólico. Porém, todos esses conceitos, se apresentam de modo a desvelar, por detrás da superfície da imagem, essas brutalidades como forma de fazer uma leitura mais abrangente sobre o conjunto da obra. Assim, desenvolveremos superficialmente algumas questões que tocam matizes do candomblé, quando necessário, com o objetivo de expandir os argumentos, mas esclarecemos que o foco analítico compete às imagens.

FOTOGRAFIA E HIBRIDAÇÕES: O SIMBÓLICO E O IMAGINÁRIO COMO DOCUMENTOS QUE ATESTAM

Nessas duas fotografias, é notória a presença comunicante desse binômio materializado na imagem. Neves imprimiu ambas as fotografias sobre um modelo de ficha catalográfica que era utilizada pela Delegacia de Jogos e Costumes, do Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia – “As fichas são apropriações, e a minha ideia é trabalhar com arquivos e forjar uma documentação a partir deles”, traduz Neves (2020c, s.p.). Esta foi uma iniciativa irônica, criativa e paradoxal de (re)velar o material que foi varrido pelo apagamento através dos tempos: o tempo do acontecimento,



do registro policial e, por fim, da adulteração das provas documentais dos supostos crimes e infrações cometidos na época. A linguagem faz um cinturão na imagem em destaque ao centro, através de palavras datilografadas na ficha, “descrição e histórico”, “bibliografia”, “devolvida”, seguidas da assinatura, – catalogações que atestavam os dados de pessoas apreendidas ou autuadas, que participavam de celebrações, cerimônias ou cultos e rituais em terreiros de candomblé, filhos ou pais de santo da casa ou de pessoas que participavam de jogatinas pela cidade. Essas imagens apresentam na sua superfície inscrições verbo-visuais, que tomam “o lugar”, ocupam um papel representativo dos sucessivos registros: os documentos, objetos e rostos contidos nos arquivos da polícia; narram a política hedionda, iconoclasta e intolerante do período. As imagens elaboram um resgate e atualização do tempo para além dos registros espaciais, subvertendo o sentido do “real” dado a priori ao incorporar um “novo” diálogo verbo-visual, com apropriações e citações como recurso de ficção-verdade sobre os modelos das fichas existentes. Com um efeito de duração, as superfícies dessas imagens apresentam, pelos símbolos, um passado intolerante, um presente incerto e um futuro obscuro, no que diz respeito à prática discriminatória e à criminalização histórica das religiões de matriz africana, considerando o esfacelamento icônico do país, provido e firmado pelo binarismo político, cultural, religioso e, não menos, econômico. Como afirmou Bergson (2006) ao investigar a narrativa metafísica, no que se refere à duração, de o tempo traduzir o verdadeiro lugar da experiência do ser, como lócus genuíno. Do todo que somos entre a memória, o agora e o que será.

Se assumirmos como linha guia de investigação as falas do artista sobre essas duas fotografias, entendemos que as



representações contidas na imagem 1 formam o que Henri Bergson vai nomear de *intuição*. Eustáquio Neves, ao nos dizer que é para olharmos para a imagem como “uma representação do meu ponto de vista, apenas”, sugere-nos que ela foi produzida de acordo com o seu método, via recursos de pesquisa e apropriação de documentos de repressão ao candomblé, mas cujos resultados se desvelaram no domínio do intuitivo. Como sugere Bergson (1999, p. 29), “é preciso procurar ver para ver e não mais ver para agir”, inclusive na produção das fotografias, porque os processos laboratoriais de revelação e cópia, os experimentos com fotogramas, químicos e ampliadores nem sempre são exatos.

Apesar disso, o princípio utilizado nas suas fotografias não denota redução ou associação da criação à empiria. Tampouco faz da experiência comum o objeto; conjectura como a experiência esclarece e oferece contornos para os simbolismos compreendidos no candomblé. A circulação imanente dessa multiplicidade que rege o universo das práticas e dos artefatos religiosos empresta a essas imagens um caráter de respeito, considerando a experiência da duração temporal-espacial abrangida por elas. Na experiência com partes do “real” mediante a apropriação das fichas catalográficas, Neves realiza a ficção-realidade no imaginário coletivo diante da violência e da intolerância social destinada cotidianamente às religiões de matriz africana e completa a experiência, no viés de Bergson (2006), sobre a metafísica que acontece não como generalidade da experiência, mas como experiência integral e absoluta da matéria (Lecerf; Borba; Kohan, 2007).

A imagem 1 apresenta três arcos e flechas na cor dourada – o “Ofá”, que, no candomblé, é o símbolo de Oxóssi, o orixá das matas, o orixá caçador. Esta fotografia partiu de um desenho elaborado

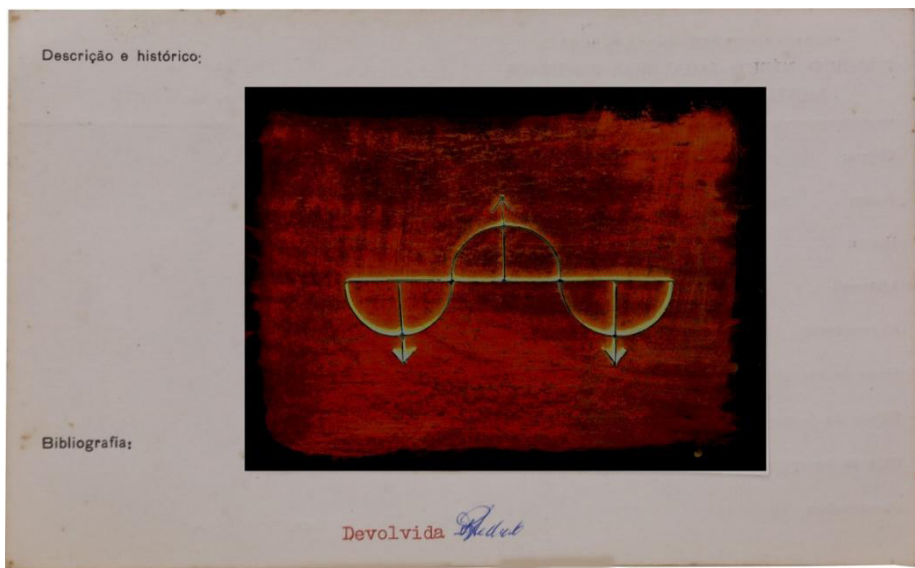


pelo artista, que se tornou escultura e, por fim, objeto fotográfico. O artista em entrevista a Glaucea Helena de Britto revela um pouco sobre o processo:

Meu trabalho em alguns casos pede soluções que o tornam um objeto. Já fiz inclusive escultura, tenho alguns objetos produzidos, são resultados que não passam só pela questão do experimento, e sim necessidade de resolver ideias (Neves, 2019, s.p.).

A imagem 1 apresenta como característica determinante um fundo vermelho-sangue, que sobressai na moldura preta, da fotografia-pintura. Ambas as cores em complementaridade deflagram em destaque os três arcos na cor dourado-amarelado, situados ao centro, parecendo ter luz, pois eles “vibram” imersos no vermelho-sangue. Por todo o enquadramento, podem ser observadas pinceladas de preto, que se misturam ao vermelho, formando texturas. As linhas dos arcos e as “setas” das flechas compõem movimentos retos e curvilíneos a procurar, em direções desiguais, rumo ao infinito, um apontar de caminhos para todos os lados, mas, sobretudo, para fora do enquadramento ou, ainda, talvez, ecoem um “grito” conjunto, em meio ao “sangue”, na tentativa de romper a moldura, como um chamado de socorro.





Fonte: Fotos cedidas pelo artista – arquivo pessoal.

A fotografia indica uma estética contendo fronteiras disciplinares, nas quais os meios de comunicar temporal-espacial estão encarnados, cravados na superfície da imagem como o próprio artefato. A imagem se resolve como percepção operatória, e não como mero suporte iconográfico, em que aparecem as sobrevivências anacrônicas, atemporais ou as memórias enterradas que ressurgem. “A grandeza histórica só pode ganhar forma artística na sua dimensão trágica. O tempo da história é infinito em todas as direções e não preenchido em cada instante” (Benjamin, 2011, p. 261).

Ou seja, o tempo dos acontecimentos, ao qual a imagem alude, é forma não preenchida, é caminho possível de ocupação, pois, em harmonia com Benjamin (2011, p. 261), “o acontecimento não preenche a natureza formal do tempo em que está inserido”.

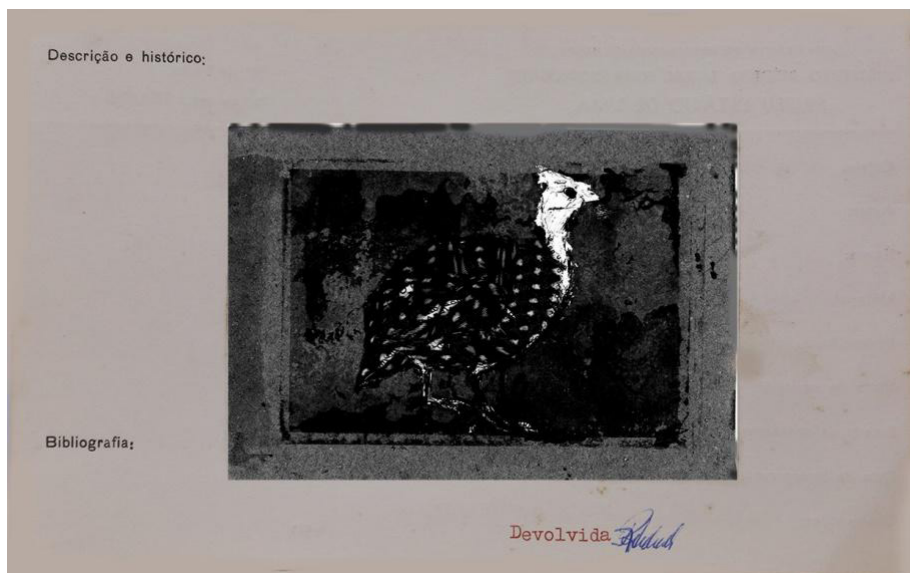


Não cabe pensar nas formas de atestar e captar a violência sofrida pelos terreiros, mas na sua ideia, na noção que a imagem desvela pela técnica e pela estética como elementos empiricamente indetermináveis do tempo histórico completado. A imagem, mediante artifícios expandidos, elabora uma leitura imaginária da violência, da perseguição religiosa que justifica a desapropriação dos terreiros como presença da sobrevivência de outros tempos e faz a conjunção da diferença e da repetição (Deleuze, 1988). Em outras palavras, propõe novo modelo de temporalidade, no qual a imagem é formada pela montagem de símbolos e imaginários, de tempos heterogêneos e descontínuos, que se conectam por um olhar contemporâneo que ressignifica o passado como devir (Didi-Huberman, 2015).

A cor vermelha como meio representativo determina essa dimensão trágica dos acontecimentos, enquanto as formas dos arcos revelam a duração temporal-espacial no enlace entre história e memória. Em sentido literal, o vermelho “encarnado” (Didi-Huberman, 2012) na imagem reveste a textura do sangue vivo, personifica a corporeidade que oferece significação à superfície da imagem sobre as profundezas significantes que ali se desvelam.

A imagem 2 mantém o mesmo foco discursivo, ao exibir um desenho-fotografia de uma galinha d’angola na foto p&b, onde as bolinhas e o pescoço em branco ficam em destaque. A galinha d’angola é um símbolo de excelência dos ritos de iniciação na cosmologia do candomblé (Barros; Mello; Vogel, 1993), ela representa a própria iniciação. Considerada um “bicho feito”, esta ave é o elo de comunicação direta entre o humano e sagrado.





Fonte: Fotos cedidas pelo artista – arquivo pessoal

De volta à imagem, alguns pontos nos parecem importantes destacar nesse simbolismo, pois há a presença de um contínuo jogo ideológico de identidade e diferença. A violência contra o candomblé faz um liame com a transposição de elementos sociológicos presentes num contexto religioso dominante – o catolicismo no país e no mundo. A ave, como símbolo de iniciação no candomblé, pode ser identificada com o batismo ou a conversão do pagão ao cristianismo. Outro ponto importante é o que se refere ao cativo e à domesticação que são impostos ao negro escravizado, assim como à ave, pois, para o negro assumir uma religião de matriz africana em um país, em uma sociedade onde o catolicismo é hegemônico e catequizador, existe um alto risco, uma ameaça declarada à doutrina religiosa conservadora, sobretudo ao



Estado com suas formas reguladoras e de controle, no sucessivo trabalho de vigiar e punir foucaultiano (Foucault, 1996).

Outro fator a ser evidenciado entre as duas religiões, para além da vigilância do Estado e da repressão policial, é o choque de culturas, já que diferenças cruciais se inscrevem na genealogia de cada uma, como, também, as categorias conceituais, em razão de o cristianismo estar aportado na tradição e na academia, enquanto o candomblé surge nos “porões”, na margem da doutrinação pelo cristianismo. Desse modo, não existe equivalência entre elas, e a distância abissal, ideológica define também pilares de violência, de preconceito e de intolerância sofrida, mesmo nos dias atuais, pelas religiões de matriz africana, já que o nivelamento está distante de se constituir veridicidade nas sociedades contemporâneas.

A relação do mito com a ave representada na imagem faz acontecer o constante movimento de realidades e ficções nela imaginadas e da linguagem em torno dos simbolismos; tudo se move em equivalência com as forças da narrativa verbo-visual que os envolve (mito-representação).

Ainda no campo do imaginário, a galinha d'angola desperta os cinco sentidos na relação da “feitura de santo”, pelo fato de o processo de iniciação depender de alimentos e especiarias, ornamentos e indumentária próprios da realização do ritual. Os sentidos e as ações que unem os grandes centros urbanos, a cultura dos povos na afinidade entre os terreiros e os “centros” das cidades deliberam lugares de câmbio e sociabilidade, mistura de gênero se de territórios transfronteiriço, que comportam essas instâncias.

Esta imagem manifesta todo o universo ritualístico do candomblé, de sobrevivências desveladas por meio da arte e se assume como um símbolo de vida e morte, como imaginário



coletivo presente nos filhos de santo e nos curiosos; um princípio conceitual e como correspondente afetivo de tais elementos e, subsiste como modalidade de difusão cultural e artística frente à ditadura e intolerância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hibridização presente nessas obras de Eustáquio Neves, são encontradas constantemente na área das artes e que, segundo Santaella (2008, p. 12), podem ser “aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana”.

As imagens indicam a mistura entre elementos para a formação de um novo elemento estético a fim de pronunciar acerca das ambiências, de dar a ver, aqui, esta violência assistida cotidianamente pelas artes. Na perspectiva de Santaella (2003, p. 135), em se tratando de arte, “são muitas razões para esse fenômeno da hibridização, entre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios”. Em outras palavras, via hibridação, as imagens revelam, na sua superfície, as relações entre os preconceitos arraigados de nossa sociedade, os quais traçam e amparam os comportamentos socioculturais. As fotografias de Neves se abrem através de ranhuras, rasuras, das diversas camadas que formam membranas; danificações e da inserção dos códigos verbais no desejo de resistir, de fomentar questionamentos sobre essa “ditadura”, que baliza as fronteiras, que baliza o processo criativo das artes, do artista. Ainda, a necessidade contemporânea de constante ressignificação e do olhar atento às beiradas.



A obra *Jogos e Costumes*, assim como outras obras do artista se dirige no desejo de revelar (pre)conceitos perpetuados na história, na história da arte pelo viés, sempre, das camadas gravadas na superfície da imagem, nas membranas do fotográfico que costuram e formam as ruínas (em constante movimento) do presente.

Notas

¹ Mais informações em vídeo sobre processo criativo da obra, disponível em: <https://vimeo.com/97937139>.

² Nesta pesquisa, não nos aprofundaremos nas Bienais da Bahia tampouco nos porquês de um intervalo tão extenso de interrupções para a realização da 3ª. Bienal da Bahia, pois o nosso objetivo se dirige, a priori, e sobretudo, para a fotografia contemporânea. Nossa abordagem é centralizada nos movimentos artísticos, na importância da arte moderna, das bienais que auxiliaram na argumentação, reflexão e constituição da arte contemporânea.

³ “Conforme inventariado pela equipe do Arquivo Público, a coleção do MEL reúne 19 dossiês contendo documentos textuais (manuscritos, datilografados e impressos) e documentos iconográficos produzidos e acumulados pela instituição. Os 19 dossiês totalizam 403 documentos textuais, 697 documentos iconográficos e oito negativos” (Pato, 2015, p. 130).

⁴ Religião de matriz africana, que ganha força com a perda de prestígio da igreja católica a partir dos anos 1860, no Brasil, com a diminuição dos monopólios eclesiásticos.

⁵ A delegacia era responsável por reprimir jogos ilegais, vadiagem, prostituição e controlar jogos e diversões, incluindo as práticas de



magia. Foi nesse contexto que a repressão aos terreiros de candomblé foi enquadrada. A Delegacia foi extinta no país na década de 1970. Mais informações em Sousa (2018).

⁶ Mais informações em vídeo de registro do processo criativo de Eustáquio Neves na 3ª Bienal da Bahia, disponível em <https://vimeo.com/97937139>.

Referências

BARROS, José Flávio Pessoa de; MELLO, Marco Antonio da Silva; VOGEL, Arno. *A galinha d'angola*. Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória* - ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: *O pensamento e o movente*. Ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 183-234.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIAS, Reinaldo. O turismo religioso como segmento do mercado turístico. In: DIAS, Reinaldo; SILVEIRA, Emerson J. S. (org.). *Turismo religioso ensaios e reflexões*. Campinas: Alineas, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012



DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte. Anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2017.

FARIA, Isabela; VILLA, Gillian Moura; MASCARENHAS, Alfredo. *Arquivo público*. Departamento: Arquivo e Ficção; seção: Psicologia do Testemunho. Vimeo, 2014. 2min e 05seg. Disponível em: <https://vimeo.com/112207147>. Acesso em: 11 set. 2022.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter(org.). *Imagens da imanência escritos em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

NEVES, Eustáquio. Ateliê do artista: *Eustáquio Neves*. Youtube, 9 maio 2019. 7min e 25 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuSJpNbiS6U&t=293s>. Acesso em: 17 set. 2022.

NEVES, Eustáquio. *E-mail trocado com artista*. 11 set. 2020a, 15:43.

NEVES, Eustáquio. *Resposta ao questionário encaminhado ao artista*. 11 set. 2020b, 15:43.

NEVES, Eustáquio. *E-mail trocado com artista*. 11 set. 2020c, 15:43.

PACHECO, Clarissa. Após 93 anos, peças sagradas para o candomblé são identificadas e catalogadas. *Correio 24 horas*, Salvador, 24 jan. 2016. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/apos-93-anos-pecas-sagradas-para-o-candomble-sao-identificadas-e-catalogadas/>. Acesso em: 10 set. 2022.



PATO, Ana Mattos Porto. Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia. *Revista CPC*, São Paulo, n. 20, p.112–136, dez. 2015. Doi: 10.11606/issn.1980-4466.v0i20p112-136. Disponível em: www.periodicos.usp.br/cpc/article/download/102614/107525. Acesso em: 02 set. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *A ecologia pluralista das mídias locativas*. Porto Alegre: Famecos, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Arte do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SERRA, Ordep. Sobre psiquiatria, candomblé e museus. *Caderno CRH*, v.19, n. 47, p. 314, Salvador, maio/ago. 2006. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18760/12132>. Acesso em: 10 set. 2022.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DE SÃO PAULO (SESCSP). *Exposição outros navios fotografias de Eustaquio Neves Chega no dia 7 de setembro no Sesc Ipiranga*. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/exposicao-outros-navios-fotografias-de-eustaquio-neves-chega-no-dia-7-de-setembro-no-sesc-ipiranga/>. Acesso em: 10 set. 2022.

SOUSA JR. Vilson Caetanode. *Corujebó: candomblé e polícia de costumes (1938- 1976)*. Salvador, BA: Edufba, 2018.



Adriana Camargo Pereira é jornalista e artista. Doutora no programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade pela UFBA e mestra em Artes Visuais pela UNICAMP-SP. Desde 2001 trabalha como professora universitária e pesquisadora se dedicando especialmente às artes e as audiovisuais. Professora adjunta (2010-atual) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Idealizadora do projeto de pesquisa e programa contínuo dedicado à imagem, som e artes integradas intitulado: *Audiovisualidades Híbridas*. Contato: <https://www.audiovisualidadeshibridas.com.br>.



ENSAIOS VISUAIS

ANAMNESIS: I - PECTUS CARINATUM

Sandro Bottene

Resumo: O que seria dor se não a experiência subjetiva e a percepção mais íntima do corpo vivo? Partindo de tal questionamento filosófico, este ensaio visual apresenta o tríptico *Anamnesis: Pectus carinatum*, que compõe a série *Anamnese* (2022) e que investiga meu corpo/minhas dores e as relações com a minha subjetividade. O subtítulo faz referência à protrusão deformada da parede anterior do tórax e, de forma poética, a dor física/estética encontra-se representada pela Identidade Poética *Garoto-cacto*. O texto de apresentação e a obra, através das três fotografias dispostas em pranchetas, se constituem, por sua vez, sob a perspectiva de um prontuário clínico.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Corpo. Dor. Subjetividade.

ANAMNESIS: I - PECTUS CARINATUM

Abstract: What would pain be if not the subjective experience and the most intimate perception of the living body? Starting from such philosophical questioning, this visual essay presents the triptych “Anamnesis: Pectus carinatum”, that makes up the series *Anamnesis* (2022) and investigates my body/my pains and the relationships with my subjectivity. The subtitle refers to the deformed protrusion of the anterior chest wall and, poetically, the physical/aesthetic pain is represented by the Poetic Identity *Garoto-Cacto*. The presentation text and the work, through the three photographs arranged on clipboards, are constituted, in turn, from the perspective of a clinical record.

Keywords: Contemporary Art. Body. Pain. Subjectivity.



Prontuário n.º: 056675

Data: 02/02/2022

Identidade Poética: *Garoto-cacto*

HISTÓRICO

Paciente do sexo masculino que respeita o gênero não-binário assim como tem o conhecimento de que todos os gêneros de cactos são plantas monóclinas¹. Tem 41 anos, 5 meses e 12 dias de idade (demonstra comportamento de um jovem tardio). Apresenta biotipo corporal Ectomorfo², pesando geralmente 60 kg. Com estatura alta, assemelhando-se a cactos colunares, mede 1,81 m. Tipo sanguíneo O+, PA³ (Pressão Arterial) 130x70 mmHg e Taxa Glicêmica⁴ de 139 mg/dL. A cor dos olhos é castanho e possui Astigmatismo (apesar do defeito óptico no globo ocular, tem 85% da visão). Os cabelos também são castanhos (tonalizados com *Biocolor Homem* a cada 30 dias). A pele é de cor clara e os seus espinhos⁵ são artificializados com pigmento vermelho. Espécime nacional, originário de Frederico Westphalen, estado do Rio Grande do Sul, tem suas raízes em Seberi.

O QUE TROUXE VOCÊ AQUI HOJE?

Sinto uma falta de ar, um aperto no coração, um frio na barriga e náuseas emergidas do estômago que vem sendo pressionado por uma massa que se encontra situada no fígado (a confirmação veio à tona em 31/10/2017 com um exame de ressonância magnética). É como se fosse brotar algo de dentro para fora, dilacerando minha pele e se externalizando no corpo. Essa sensação parece vir do peito, região fisiológica onde estão abrigados boa parte dos órgãos



vitais de qualquer indivíduo. No entanto, não posso enxergar com os meus olhos qualquer um desses órgãos, mas consigo senti-los, quase tocá-los. Da mesma forma que essa sensação tão invisível, mas tão presente, que marca o meu corpo e me faz sofrer. Diz Schopenhauer (2014) que querer é essencialmente sofrer e já que o viver no ser humano é querer, então toda a existência é essencialmente dor. Será que a dor que sinto seria a busca do meu viver? Ora, não estou aqui para falar sobre *As Dores do Mundo*, mas da minha dor no mundo, que marca o meu corpo. Diz o filósofo alemão, que sentimos apenas dor e nunca a não-dor, isto é, a sua ausência. Portanto, é elementar que a sensação brutal que se agita em meu interior deve ser dor. Do contrário, nada estaria sentindo. Ela é equivalente à ressonância magnética que interage com o corpo por meio de campos magnéticos a fim de gerar uma imagem.

QUANDO ESSE INCÔMODO COMEÇOU?

Por vezes, acredito que desde quando nasci ou até mesmo antes disso, quando ainda estava sendo gestado no ventre da Mãe-Terra. Mas percebi que o seu estopim coincidiu com a Pandemia da Covid-19, que se disseminou no início do ano de 2020. Com a nova realidade imposta, a dor pandêmica, uma dor crônica, atingiu a todos, desde o acometimento da doença no aspecto fisiológico, da necessidade do isolamento no aspecto social e do luto pela perda no aspecto emocional. Eu sei que a dor possui um vínculo indissociável ao corpo, assim como o ar e os pulmões, o sangue e o coração. Mas a dor tem uma dimensão social e para Han (2021), vivemos em uma sociedade atormentada por uma crescente solidão. A pandemia nos colocou com força diante dessa dor. Foi assim que me percebi solitário e a experimentar tal sensação de



solidão. Toda experiência intensa é dolorosa e ela faz parte da vida humana. Han (2021), filósofo sul-coreano, diz que a dor é verdade; que dor é vínculo; que dor é distinção; e que dor é realidade. A complexidade da dor leva em conta a complexidade do corpo. Os órgãos corporais são os primeiros a fazer tal distinção pelo seu próprio dialeto de dor e que articulam a vida do corpo com o mundo. Meu corpo, minha dor, minha subjetividade.

QUAL A LOCALIZAÇÃO DESSA DOR?

Fecho os meus olhos e com os meus ouvidos atentos que se conectam à mente, um sonar subjetivo, mergulho em mim mesmo e procuro detectar as ondas desse sofrer da mesma forma que um dispositivo aquático tenta localizar objetos nas profundezas do oceano. Entendo que essa dor, ou melhor, que minhas dores podem ser regidas como o princípio *holográfico*⁶ exposto por Morin (2003) que, baseado em Blaise Pascal⁷, diz que não apenas a parte está no todo, como o todo está inscrito na parte. Assim, ele diz que cada célula é uma parte de um todo, a totalidade do patrimônio genético está presente em cada célula individual e a sociedade está presente em cada indivíduo. As marcas da dor estão no corpo e o meu corpo contém minhas dores e que, por sua vez, meu corpo e o seu sofrer se inserem neste mundo.

COMO VOCÊ REPRESENTARIA ESSA DOR?

Para Danto (2003), que inverteu a máxima de Ludwig Wittgenstein⁸, a alma humana poderia ser a melhor representação do corpo humano. Logo, a representação da dor no meu corpo toma a forma do espinho, estrutura que predomina a figura do



cacto, elemento visual da minha identidade poética. Para a alma temos o corpo, para a dor o espinho. No meu corpo, os agulhões⁹ perfuram a imagem-pele que me representa. Esses espinhos-dor em meu corpo se propagam na forma radial, se assemelhando com ondas dolorosas. Ao perfurar minha imagem-pele, eles não têm a cor pálida do meu corpo que dificilmente se expõe ao sol, mas a cor vermelha, uma paleta que varia do magenta ao vinho. Da mesma cor do sangue que corre em minhas artérias e veias e que é bombeado pelo coração. No entanto, dessa lesão, nenhuma lágrima ou gota de seiva vital se deixa escorrer do corpo. A dor (trans) brota silenciosamente na cena. Matesco (2009) diz que o corpo é constantemente remodelado e distorcido por diversas emoções e pelos sofrimentos do indivíduo. O corpo que conhecemos quando sentimos dor — aprende-se dor pela experiência subjetiva e pelo aspecto interior do corpo — é descoberto por Picasso¹⁰ como um novo campo de representação do ser humano; não se trata mais de um corpo visto, mas sentido. Meu corpo estaria esfacelado pela dor assim como as figuras destroçadas pelo artista cubista? A fotografia do meu corpo no lugar do tecido orgânico, denominado imagem-pele, permite que os espinhos sejam extravasados e uma proeminência da dor real se presentifique no objeto. Seria a representação poética de uma dor-tempo congelada pelo instante criado na imagem fotográfica?

DIAGNÓSTICO PRELIMINAR

Indivíduo do gênero poético ou espécime marcado pela dor. A dor que o faz sofrer também alimenta a sua vida por meio de uma identidade poética que emana tal sensação dolorosa evitada por muitos na contemporaneidade. Aqui cabe ressaltar



sobre a potencialidade da introversão de que a artista Lygia Clark (1920-1988) argumentava, ou seja, segundo Clark (2009), a partir das percepções tentar vivê-las e com o processo, elaborar-se. Me parece que o *Garoto-cacto* procura, justamente, um meio de viver com suas dores ressignificando-as. Da experiência sensitiva e subjetiva com que luta ferozmente para escapar, percebe-se uma consciência de que a sensação invisível é o seu elo mais íntimo. E a idade que o representa, de garoto ou jovem tardio, se distancia da idade real que se equivale à quantidade de espinhos que compõem uma aréola.

Notas

¹ Plantas que reúnem os dois sexos na mesma flor (androceu e gineceu).

² Quem tem características corporais que se enquadram na ectomorfia ou numa estrutura física tendencialmente caracterizada pela magreza.

⁴ Valores de referência de Pressão Arterial normal: 120x80 mmHg. Aferição realizada em farmácia no dia 2 fev. 2022.

³ Valores de referência de Glicemia de jejum normal: inferior a 99 mg/dL. Teste rápido realizado em farmácia no dia 2 fev. 2022.

⁵ Aréolas com agulhões retirados da espécie *Cylindropuntia tunicata*, cacto originário do México e Texas.

⁶ Inspirado no holograma, em que cada ponto contém a quase totalidade da informação do objeto que ele representa.

⁷ Blaise Pascal (1623-1662), filósofo francês, contribuiu no campo da filosofia da matemática.



⁸ Ludwig Wittgenstein (1889-1951), filósofo austríaco, naturalizado britânico, contribuiu no campo da filosofia da linguagem, da matemática e da mente.

⁹ Esses agulhões, o mesmo que espinhos, são pontiagudos e longos, medindo entre 3-6 cm. Eles partem de um mesmo eixo central formando uma aréola composta por 35-45 espinhos.

¹⁰ Pablo Picasso (1881-1973) tornou-se um dos grandes pintores do século XX, sendo um dos artistas responsáveis pela fundação do Cubismo.

Referências

CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 350-356.

DANTO, Arthur. *El cuerpo/El problema del cuerpo*. Madri: Síntesis, 2003, 304 p.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade paliativa: a dor de hoje*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021. 115 p.

HAN, Byung-Chul. O valor dos arrepios. A dor nos torna humanos. Entrevista com Byung-Chul Han. [Entrevista cedida a] La Lettura. Tradução: Luisa Rabolini. *Instituto Humanitas Unisinos*. 22 fev. 2021. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/606930-o-valor-dos-arrepios-a-dor-nos-torna-humanos-entrevista-com-byung-chul-han>. Acesso em: 5 out. 2022.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. 62 p. (Coleção Arte +)



MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita*: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 128 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo*: o amor – a morte – a arte – a moral – a religião – a política – o homem e a sociedade. São Paulo: Edipro, 2014. 127 p.













Sandro Bottene é artista visual, cacticultor e pesquisador. Atualmente, é integrante do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB), CNPq/UFSM, e investiga a Identidade Poética *Garoto-cacto* e as relações entre Dor, Corpo e Identidade. É doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, com ênfase em Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Arte e Transversalidade, Bolsista CAPES. Mestre em Artes Visuais/UFSM (2015), com ênfase em Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Arte e Visualidade. Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação/SENAC-RS (2011). Bacharel em Artes Visuais/UNIJUÍ (2012). Licenciado em Artes Visuais/UNIJUÍ (2009).

[EU]ANTAGÔNICO// BRASIL//30/10/2022

André Barbachan

Resumo: Este ensaio visual apresenta resultados estéticos e operacionais originados a partir do objeto/experimento [EU]ANTAGÔNICO//BRASIL//30/10/2022. Proponho uma experiência artística que converte o ato de contemplar para o ato de interagir. Ao posicionar-se diante da obra por alguns instantes, o indivíduo é notado por sensores e passa de observador para operador do objeto. A peça reproduz na tela do televisor a interferência analógica da mistura entre duas imagens que estão nela fixadas mais o rosto do observador. As imagens propostas nesta ocasião são a dos candidatos à Presidência da República que assinalam o antagonismo que divide o país. Minha pesquisa está voltada à interatividade a partir do contato entre usuário/interface.

Palavras-chave: Interatividade. Interface. Usuário. Antagonismo. Brasil.

[I] ANTAGONISTIC//BRAZIL//30/10/2022

Abstract: This visual essay presents aesthetic and operational results that were originated from an object/experiment [I] ANTAGONISTIC//BRAZIL//30/10/2022. I propose an artistic experience that turns the contemplation act into a real interacting experience. When the person stands in front of the work for a few seconds, he or she is noticed by sensors and changes from an observer of the object to an operator of it. The piece reproduces on the TV screen the analogical interference from the mix of two pictures that appear, adding the observer's face. The images that are shown in this occasion are from the candidates of the Brazilian presidential race that stress the antagonism that divides the



country. My research is focused on interactivity based on the contact between user/interface.

Keywords: Interactivity. Interface. User. Antagonistic. Brazil.



/*
 // Praia do Laranjal - 9 de outubro de 2022 - 20:00
 // Praia do Laranjal - 2 de setembro de 2022 - 13:07
 // André Barbachan Silva
 // BARBACHAN.com.br

// FUNDIDOR ANTAGÔNICO

// Antagônico é um adjetivo masculino
 // que significa contrário, adverso,
 // incompatível, contraditório, divergente, rival.

// OBSERVADOR/EU // antagônico:
 // propõe ao usuário a antagonia política
 // esquerda/direita = Brasil, eleições 2022.
 // a INTERAÇÃO coloca o observador em destaque na tela
 // misturando seu rosto com o das imagens antagônicas.

```
#define CAM_1 6 // pwm - R
#define CAM_2 7 // pwm - L
#define CAM_3 8 // pwm - F
#define TRIG 5 // branco
#define ECHO 11 // verde
```

```
void setup() {
  pinMode(CAM_1, OUTPUT);
  pinMode(CAM_2, OUTPUT);
  pinMode(CAM_3, OUTPUT);
  digitalWrite(CAM_1, 0);
  digitalWrite(CAM_2, 0);
  digitalWrite(CAM_3, 0);
}
```

```
void loop()
{
  long duracaoUm, distanciaUm;
  digitalWrite(TRIG, LOW);
  delayMicroseconds(2);
  digitalWrite(TRIG, HIGH);
  delayMicroseconds(10);
  digitalWrite(TRIG, LOW);
  duracaoUm = pulseIn(ECHO, HIGH);
  distanciaUm = (duracaoUm / 2) / 29.1;
```

```
if (distanciaUm < 100)
{
  interacao();
}
else
{
  nenhum();
}
}
```

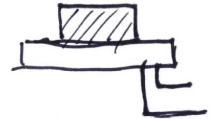
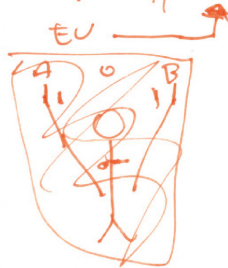
```
void interacao()
{
  digitalWrite(CAM_1, 0);
  digitalWrite(CAM_2, 0);
  digitalWrite(CAM_3, 1);
  delay(200);
  digitalWrite(CAM_1, 1);
  digitalWrite(CAM_2, 0);
  digitalWrite(CAM_3, 1);
  delay(900);
  digitalWrite(CAM_1, 1);
  digitalWrite(CAM_2, 0);
  digitalWrite(CAM_3, 0);
  delay(200);
  digitalWrite(CAM_1, 1);
  digitalWrite(CAM_2, 1);
  digitalWrite(CAM_3, 0);
  delay(900);
  digitalWrite(CAM_1, 0);
  digitalWrite(CAM_2, 1);
  digitalWrite(CAM_3, 0);
  delay(200);
  digitalWrite(CAM_1, 0);
  digitalWrite(CAM_2, 1);
  digitalWrite(CAM_3, 1);
  delay(900);
}
```

```
void nenhum()
{
  digitalWrite(CAM_3, 0);
  digitalWrite(CAM_1, 1);
  digitalWrite(CAM_2, 0);
  delay(200);
  digitalWrite(CAM_1, 1);
  digitalWrite(CAM_2, 1);
  delay(900);
  digitalWrite(CAM_1, 0);
  digitalWrite(CAM_2, 1);
  delay(200);
  digitalWrite(CAM_1, 1);
  digitalWrite(CAM_2, 1);
  delay(900);
}
```

Laranjal / 25/08/2022

André Barbachan

objeto // antagônico



RCA



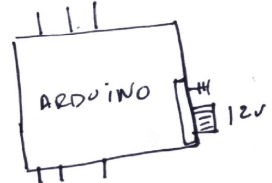
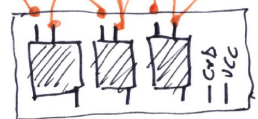
CAM 1

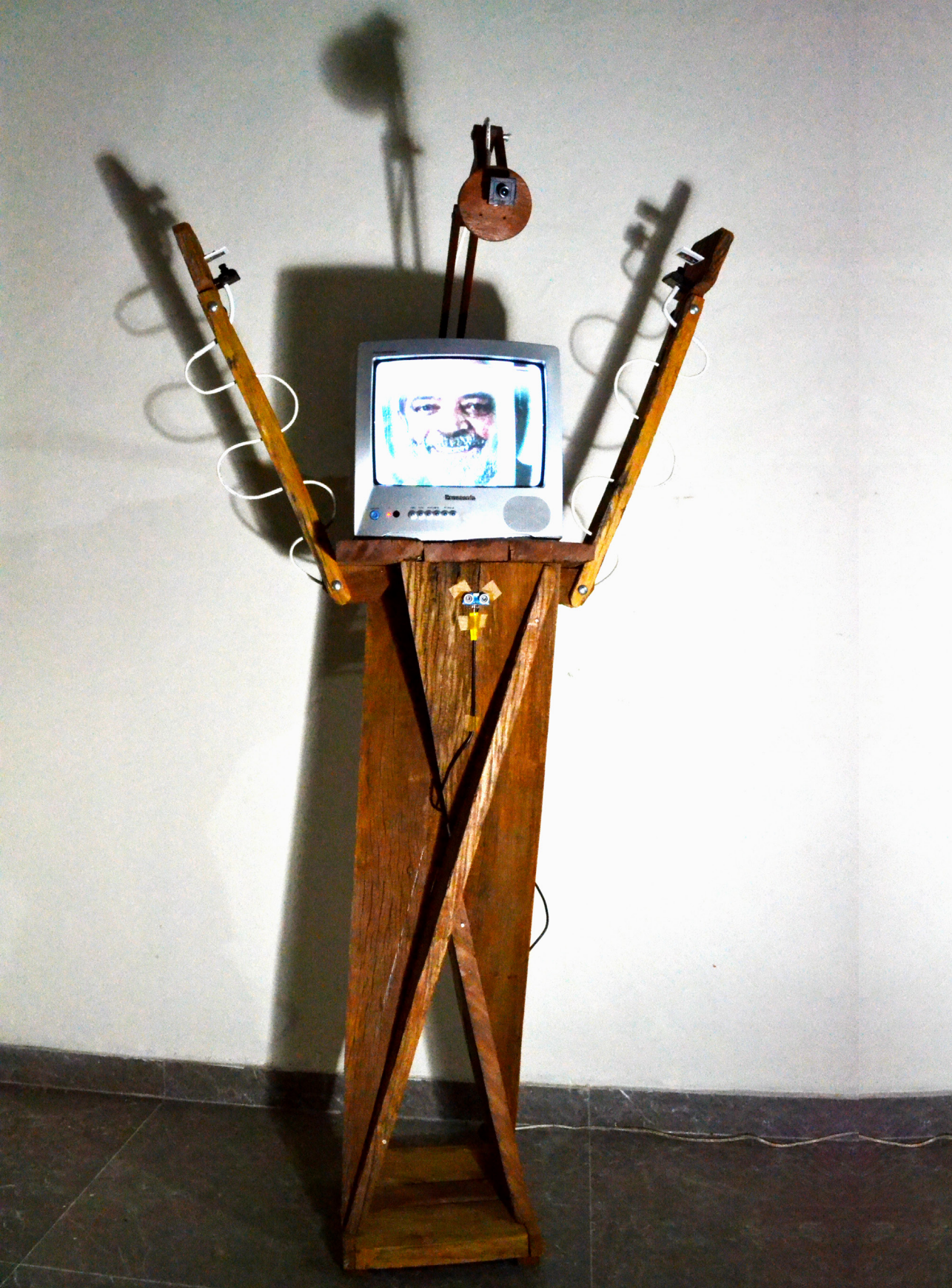
CAM 2

CAM 3



GND

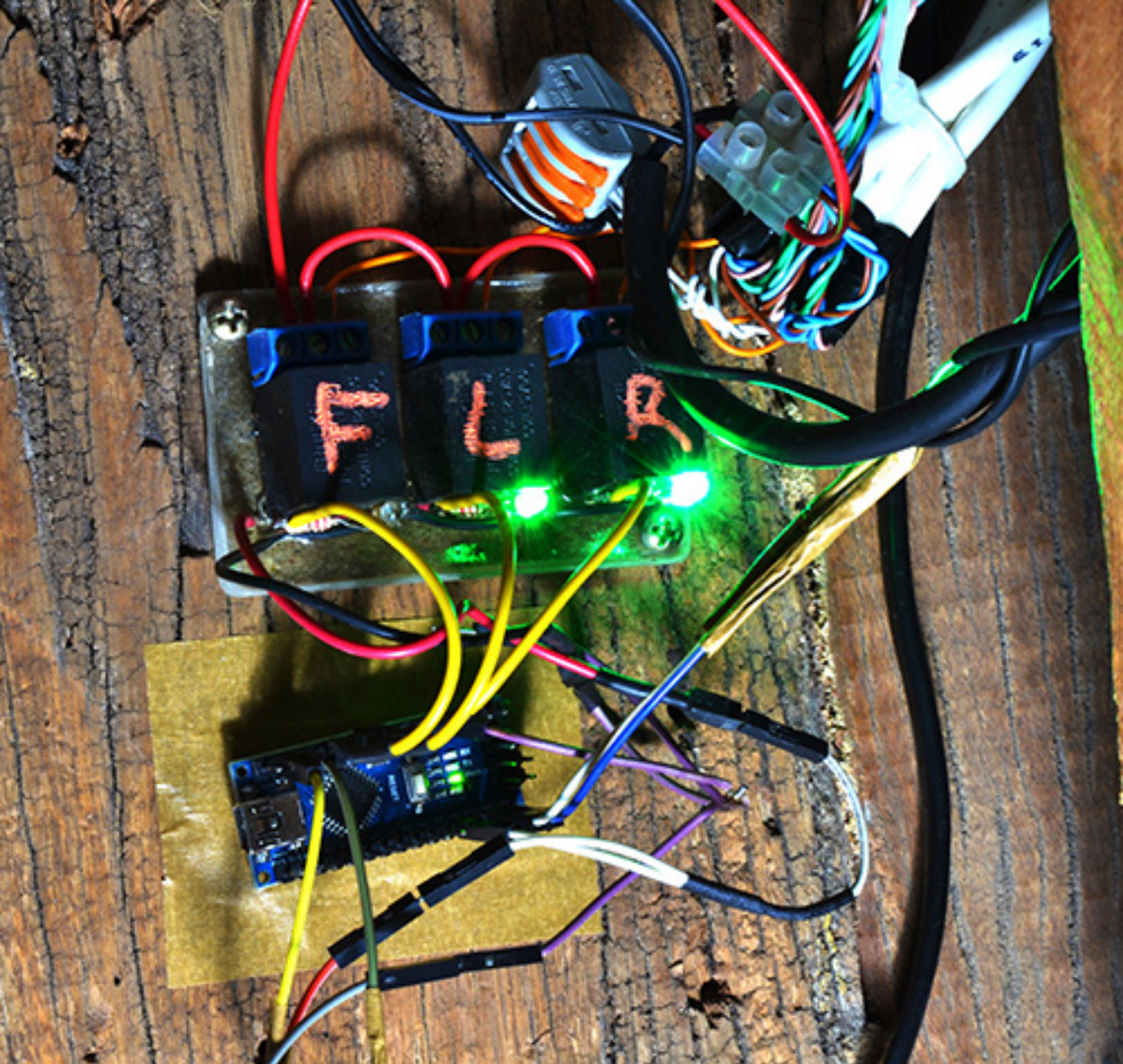






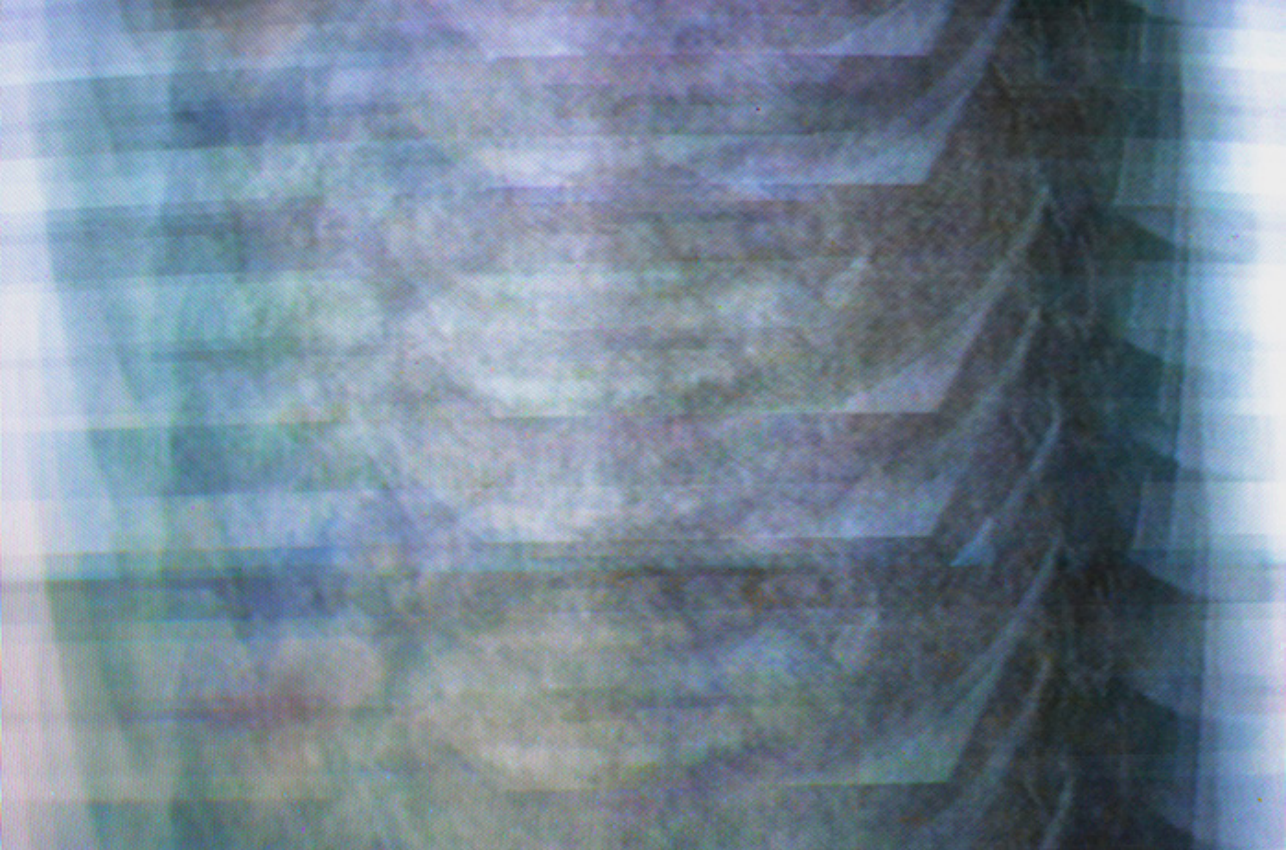
















André Barbachan é artista, doutorando em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS). Elabora proposições em arte/tecnologia, arte/interatividade, arte/objeto sonoro e estabelece conexões entre objetos distintos. Utiliza microcontrolador e linguagem de programação para determinar novas funções/ações relacionadas às necessidades estéticas da obra. Tem interesse nas questões do cotidiano humano relacionadas ao consumo excessivo de tudo e por consequência o descarte excessivo de tudo. Site: www.barbachan.com.br.



LÉXICO (INDÚSTRIA BRASILEIRA)

Juliano Menegaes Ventura

Resumo: Derivadas do vídeo *Léxico (indústria brasileira)*¹, as sequências de imagens que compõem este ensaio visual apresentam uma experiência de escrita que recombina palavras e símbolos recortados de caixas de papelão recolhidas em supermercados e lojas após o seu uso para o transporte de diversos produtos da indústria brasileira. A tática de escrita empregada busca criar novas legibilidades para os textos informativos e publicitários propagados pela indústria – lembrando que “a embalagem veicula sempre uma ideologia”, como constatou o artista Cildo Meireles. Os fragmentos dos textos estampados nas embalagens são deslocados de seus sentidos originais e friccionados, de modo a gerar possíveis sentidos para possíveis leituras.

Palavras-chave: Apropriação. Texto. Recorte. Escrita. Leitura.

LEXICON (BRAZILIAN INDUSTRY)

Abstract: The sequence of images that compose this visual essay presents a writing experience that recombines words and symbols extracted from cardboard boxes collected in supermarkets and stores used to transport different products of the Brazilian industry. It stems from the video *Lexicon (Brazilian industry)* and employs a writing tactic that seeks to create a new readability for the informative and advertising texts used by the industry – remembering that “the package always conveys an ideology”, as said artist Cildo Meireles. The text fragments



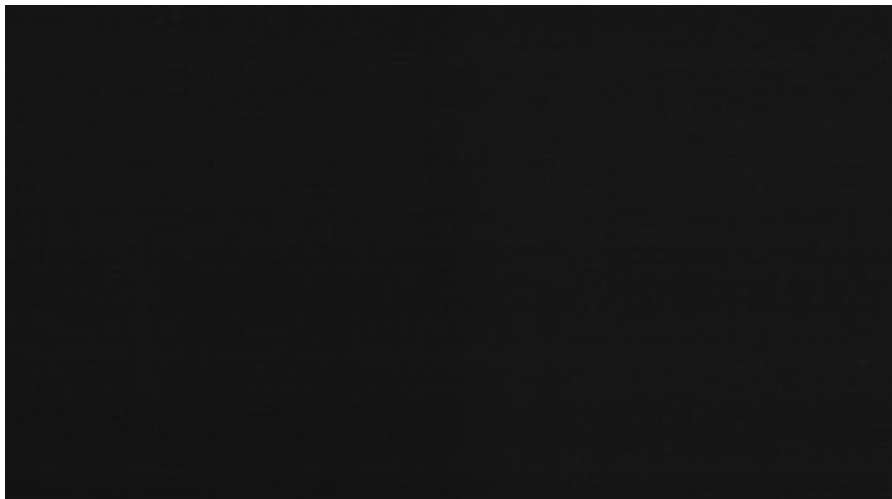
printed on the packages are displaced from their original meaning and rubbed to generate new possible meanings and readings.

Keywords: Appropriation. Text. Clipping. Writing. Reading.

Notas

¹ Vídeo, 2020, 8'30", sem som. Disponível em <http://vimeo.com/491243835>.





BRASIL INDUSTRIAL

BRASIL

AGROINDUSTRIAL

Cidade Industrial

Zona Rural

BRASIL

CONSUMIDOR BRASILEIRO

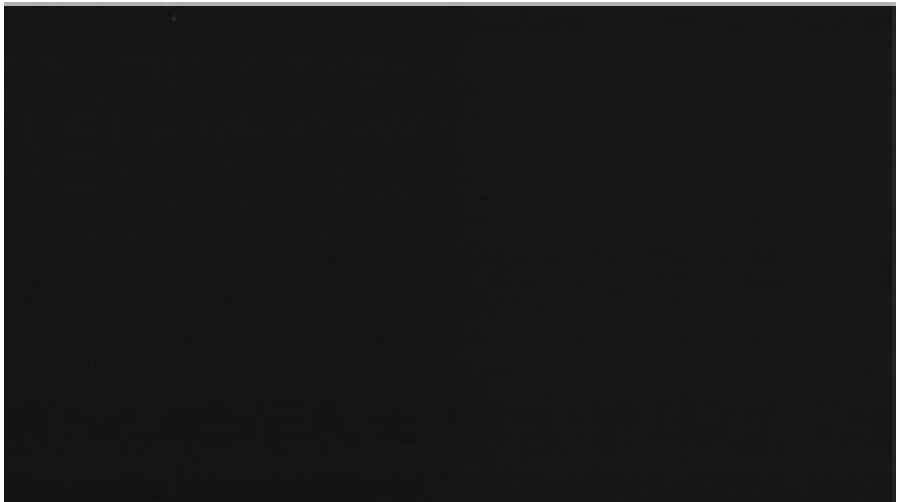
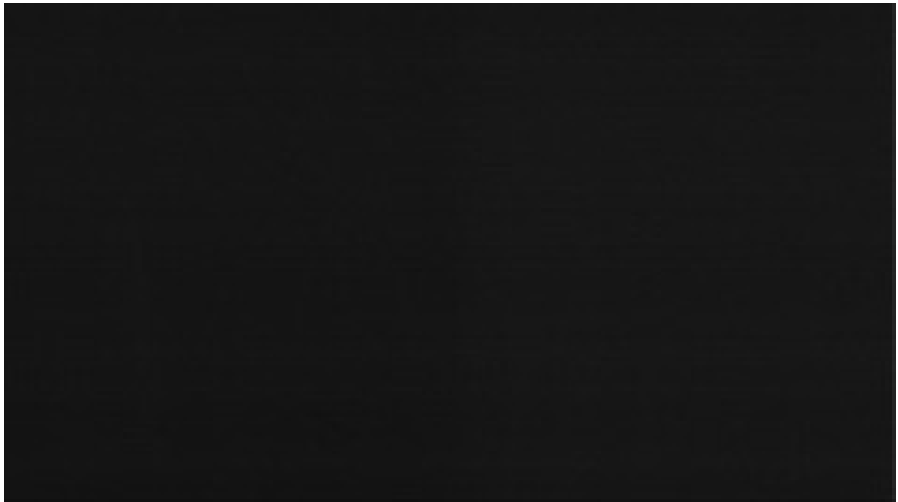
Novo Consumidor BRASILEIRO

Consumidor BRASILEIRO MÉDIO

Brazil

BRAZIL International

BRAZIL Nacional



BRASIL CORTANTE

BRASIL ABATEDOURO

BRASIL MATADOURO

BRASIL HOMOGENEIZADO

BRASIL *Refinado*

BRASIL Branco

FELIZ

1974

FELIZ

1894

FELIZ

2024

Juliano Menegaes Ventura (Santa Maria/RS, 1989) é artista visual, pesquisador e professor. Trabalha com fotografia, vídeo, produção gráfica, projetos editoriais e ações no espaço urbano. Bacharel (UFRGS, 2011) e licenciado (FAMOSP, 2021) em Artes Visuais. Mestre em Artes Visuais pela UDESC (2016) na linha de pesquisa Processos artísticos contemporâneos. Coeditor da edição *água para cavalos*, projeto editorial que explora táticas de apropriação e autopublicação na produção de cartazes, livretos, panfletos, camisetas, entre outras mídias. Colaborador do grupo *Observatório-móvel*, com o qual atualmente publica o *Jornal do Zinga* – crítico, literário, noticioso e recreativo do bairro Ingleses. Vive em Florianópolis/SC.



ARTIGOS

ESPAÇOS IMPRESSOS: AS EXPERIÊNCIAS EDITORIAIS DE QORPO ESTRANHO E MALASARTES NOS ANOS 70

Jorge Bucksdricker

Resumo: Ao longo da década de 1970, as revistas *Qorpo Estranho* e *Malasartes* reuniram um grande número de artistas e escritores em torno dos seus projetos. Com perfis editoriais bastante distintos, essas publicações procuraram, cada uma a seu modo, intervir no ambiente intelectual e artístico do país. Esse artigo se debruça sobre as suas trajetórias buscando ressaltar as diferenças e as semelhanças entre elas, procurando entendê-las dentro do contexto sociopolítico do período.

Palavras-chave: Qorpo Estranho. Malasartes. Revistas. Ditadura Militar. Espaços Impressos.

PRINTED SPACES: THE EDITORIAL EXPERIENCES OF QORPO ESTRANHO AND MALASARTES IN THE 70S

Abstract: Throughout the 1970s, the magazines *Qorpo Estranho* and *Malasartes* brought together a large number of artists and writers around their projects. With quite different editorial profiles, these publications sought, each in its own way, to intervene in the intellectual and artistic

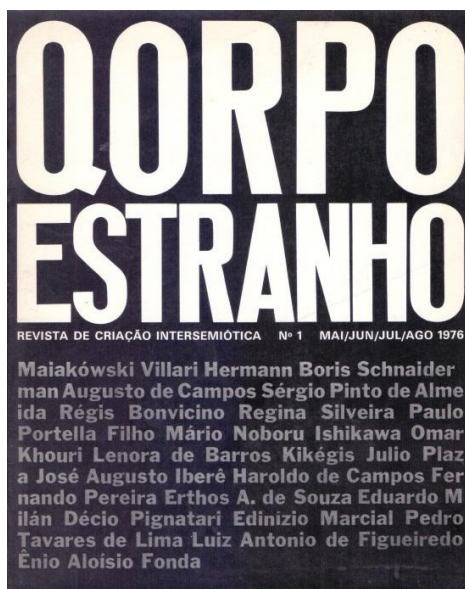
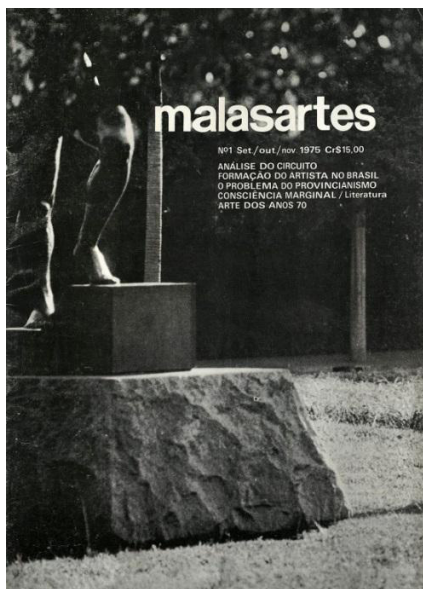


environment of the country. This article focuses on their trajectories, seeking to highlight the differences and similarities between them, seeking to understand them within the socio-political context of the period.

Keywords: Qorpo Estranho. Malasartes. Magazines. Military Dictatorship. Printed Spaces.

Nos anos 70, surgiram e desapareceram diversas publicações vinculadas à arte, um fenômeno estreitamente vinculado ao da imprensa alternativa e que se deve em alguma medida ao desenvolvimento do nosso parque gráfico. Leves, portáteis, baratas e alheias às amarras institucionais e aos entraves políticos que sufocavam grande parte das instituições do país, essas publicações pavimentaram um caminho possível para a arte desse período. Foram, nesse sentido, um ponto de convergência, uma tentativa de reorganização, de união de forças e esforços após o esfacelamento cultural promovido pelo AI-5. Este artigo se debruça sobre duas iniciativas que tiveram grande relevância dentro desse cenário, duas publicações que surgiram quase simultaneamente e mobilizaram um grande número de artistas em torno dos seus projetos: refiro-me às revistas *Malasartes* e *Qorpo Estranho*.





Figuras 1 e 2: *Qorpo Estranho* 1 (1976); *Malasartes* 1 (1975). Fonte: Arquivo Abreviado.

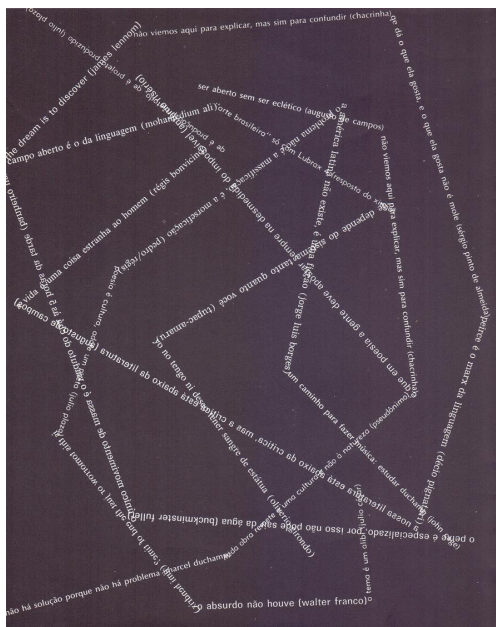
Lançada em meados de 1976, durante o governo Ernesto Geisel – dentro que se convencionou chamar de abertura política – poucos meses após o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, *Qorpo Estranho* teve, a rigor, apenas dois números. Um terceiro, extemporâneo, com o título grafado *Corpo Extranho*, foi lançado em 1982¹. A revista resgatou ainda, como seu número 0, a edição única de *Poesia em Greve*, de 1975²; totalizando, desse modo, 4 números em 7 anos.

Com projeto gráfico de Julio Plaza e editoria de Pedro Tavares de Lima, Regis Bonvicino e do próprio Plaza³, *Qorpo Estranho* 1 – assim como *Poesia em Greve* – não recebeu um editorial ou um texto programático de apresentação. No seu lugar, um conjunto desordenado de citações joga o leitor em múltiplas direções: “um



caminho para fazer música: estudar duchamp (john cage)", "não há solução porque não há problema (marcel duchamp)", "não viemos aqui para explicar, mas sim para confundir (chacrinha)", "campo aberto é o da linguagem (mohamedium ali)", "peirce é o marx da linguagem (décio pignatari)". Nesse intrincado quebra cabeças, chama a atenção o registro entre o irreverente e o irônico que caracteriza boa parte dos fragmentos escolhidos pelos seus editores. Perceptível na composição de nomes - james lennon, mohamedium ali -, nas inversões de frases e no enfrentamento de alguns temas específicos; como, por exemplo, na recusa em considerar a produção artística desde critérios geográficos⁴, esse registro será uma tônica de boa parte dos trabalhos veiculados pela revista ao longo da sua breve existência. Chama a atenção igualmente, um deliberado deslizamento entre campos, algo que se faz notar nos próprios nomes que constituem esse editorial às avessas; uma relação que vai de Marcel Duchamp à Chacrinha, passando por Jimi Hendrix e Julio Cortázar. Vale a pena destacar, por fim, o espaço reservado aos artistas latino-americanos. Afora os três escritores argentinos que comparecem nessa peça de abertura – Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo –, este primeiro número conta com a participação do poeta e crítico uruguaio Eduardo Milán. O segundo número abre com o texto *América Latina: contra-boom da poesia*, de Augusto de Campos, e inclui traduções de poemas de Oliverio Girondo e Vicente Huidobro. *Corpo Extranho 3*, por fim, traz trabalhos de Severo Sarduy, León Ferrari e Ulises Carrión.





Embora não tenham integrado a equipe editorial da revista em nenhum momento, os membros do outrora trio *Noigandres* – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – participaram de todos os números da publicação. Esse fato, junto com o generoso espaço dedicado à poesia de estrato visual, levou alguns críticos a considerarem a publicação como uma plataforma desse movimento⁵. Uma generalização apressada que reduz uma enormidade de experiências a uma única matriz e que desconsidera o importante conjunto de transformações pelas quais passaram as poéticas desses artistas⁶.

Como acomodar nos estreitos limites da poesia concreta (ou do concretismo histórico), as contribuições de Anna Bella Geiger, Lenora de Barros e mesmo de Julio Plaza? Que assombroso



malabarismo conceitual poderia fazer da documentação de uma *performance* e da colagem de reproduções de trabalhos de artistas visuais peças da poesia concreta?

Muito mais profícuo do que pensá-la como mera extensão da prática editorial da poesia concreta é entender a publicação como um espaço autônomo em que poetas e artistas visuais puderam veicular os seus trabalhos e desenvolver as suas poéticas, em diálogo ou não com o trabalho dos poetas paulistas. Se, como Gonzalo Aguilar inteligentemente aponta, *Invenção 5* documenta uma importante transformação na práxis da poesia concreta, na medida em que textos programáticos e textos poéticos já não obedecem a princípios distintos, em *Qorpo Estranho* é a própria ideia de um projeto – nos moldes em que a poesia concreta algum dia representou – que deixa de fazer sentido. Com os seus membros empenhados em pesquisas distintas, o termo, nesse momento, se mostra mais um grito de guerra do que propriamente um ideário ou um conjunto de premissas estéticas.

Ausente em *Poesia em Greve* e em *Qorpo Estranho 1*, a palavra editorial aparecerá pela primeira vez em *Qorpo Estranho 2*. Mas a expectativa de um norte ou de uma leitura abrangente se verá mais uma vez frustrada. Constituído pela imagem de um prato com biscoitos no formato da palavra arte e um pequeno recorte de jornal (os *Biscoitos de Arte*, de Regina Silveira, e um fragmento do Suplemento Feminino do Jornal Folha de S. Paulo, no qual se lê: “obras de arte com gemas, cocada e marzipan”), o editorial vem ratificar a irreverência e a mirada crítica da peça editorial do número anterior. Sem identificação ou assinatura, a sua própria veiculação enquanto editorial se configura em um enigma que cabe ao leitor decifrar.



Assídua participante da revista – e de outras publicações independentes do período⁷ - Regina Silveira ocupará as páginas de *Qorpo Estranho* com uma série de trabalhos⁸ que – com ocasionais modificações – irão compor o seu livro *Executivas*. Esse trânsito entre a revista e o livro de artista não é incomum no contexto da publicação e merece por isso alguma atenção. Julio Plaza espraia ao longo de *Corpo Extranho* 3 fragmentos do seu *Poética/Política*, León Ferrari ocupará seis páginas desse mesmo número com trabalhos que mais tarde irão compor o livro *Hombres*, enquanto Haroldo de Campos publicará as formantes inicial e final das Galáxias em *Qorpo Estranho* 2. A possibilidade de publicar trabalhos em processo, de apresentá-los em um espaço coletivo e de levar a um público mais amplo fragmentos de trabalhos publicados em tiragens diminutas parecem estar por trás desses movimentos. Embora possuam a mesma unidade formal – a página –, revista e livro possuem dinâmicas e temporalidades diferentes. Veiculados em ambos, esses trabalhos se beneficiam dessa alteridade incorporando camadas de significados distintos.

Dentro da diversidade que lhe caracteriza, uma ausência que chama atenção no projeto da publicação é o do empreendimento crítico. *Poesia em Greve* não possui nenhum texto de caráter analítico. *Qorpo Estranho* 1 e 2 possuem dois depoimentos e a apresentação de um projeto pedagógico desenvolvido junto a estudantes da rede regular de ensino. A escolha da palavra depoimento nesse contexto não parece casual. O termo, que remete a uma experiência subjetiva e a um ponto de vista situado, se mostra mais afeito a um projeto editorial que abre mão de um ideário rígido e traz na porta de entrada do seu primeiro número uma tradução de *Hino ao Crítico*, do poeta russo Wladimir Maiakowski⁹,



do que a visão totalizante - e totalizadora - da qual frequentemente se reveste os termos crítica de arte e crítica literária. O editorial de *Corpo Extranho 3* é, nesse sentido, esclarecedor.

Corpo estranho, agora, corpo extranho (para bom entendedor duas letras) RESSURGE.

Em seu palco, sob os spots, A CRIAÇÃO ARTÍSTICA em todas as áreas.

E a reflexão, de preferência dos próprios criadores sobre a criação (sua e alheia).

Noutras palavras, crítica de oficina, na forma de tradução intra-códigos, tradução de textos (poemas) e ensaios de vôo-livre.

Em vez de geléia, MEDULA GERAL.

Alguém usou a expressão, mais sofisticada, "ecumenismo de qualidade".

Is it possible?

E mais: pensar, inclusive graficamente, A MISTURA (e o confronto, por que não?) de fatos artísticos diversos, em especificidade e origem.

Um veículo ao avesso, ônibus voador, p. ex., em plena década de 80 (Plaza e Bonvicino, 1982, não paginado) .

Crítica de oficina, tradução intra-códigos, tradução de textos e ensaios de vôo-livre. Essas são as diretrizes que o editorial do último número da revista estabelece para si em termos de crítica. Projetado às edições anteriores, as coisas não parecem fora de lugar. O depoimento de João Alexandre Barbosa, por exemplo, pode ser lido como um ensaio de vôo-livre, um exercício de reflexão deliberadamente aberto, sem as amarras e os protocolos próprios ao universo acadêmico.



Bastante sucinto, o texto de Barbosa abre com uma reflexão sobre o sentido da prática editorial: “Publicar: dar a público e captar respostas através das quais é possível seguir operando”. A frase sublinha um aspecto que frequentemente nos passa despercebido quando consideramos a publicação de periódicos. Essa é por sua natureza mesma uma via de mão dupla - transitiva. E aqui talvez se encontre a grande diferença desta em relação à experiência museal¹⁰. Há na primeira um jogo dialético entre leitor e produtor sem o qual ela simplesmente deixa de fazer sentido. Não por acaso que Benjamin considere fundamental recorrer à imprensa quando se debruça sobre o lugar do intelectual enquanto produtor:

Espero ter demonstrado que a tese do intelectual como produtor precisa recorrer ao exemplo da imprensa. Por que é nela, pelo menos na soviética, que se percebe que o processo de fusão, já mencionado, não somente ultrapassa as distinções convencionais entre gêneros, entre ensaístas, entre ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor (Benjamin, 1985, p.125).

A consideração de Benjamin evidentemente extrapola a práxis e as aspirações de uma publicação como *Qorpo Estranho*¹¹, mas ela é importante na medida em que, apontando para um extremo, descortina elementos próprios ao universo das publicações impressas. A revista é, por definição, um projeto em processo. Ela não é um *continuum*. Nem tampouco um ponto isolado¹². Mas uma série de acontecimentos inter-relacionados por espaços de outra ordem. É nesses espaços - que, portanto, estão longe de serem vazios - que as respostas são captadas e processadas. A seção de cartas nesse sentido é apenas um elemento de um processo bem mais amplo e inclusivo. Um processo com potencial de redesenhar



um projeto com bases bem assentadas e de alterar percursos estabelecidos *a priori*.

Nesse contexto, o que se pode dizer acerca de *Qorpo Estranho*: qual era exatamente o seu público? A quem a publicação se dirigia?

Alguns elementos presentes no corpo da publicação nos ajudam a esboçar uma resposta a essas perguntas. Em um pequeno texto denominado *Minifesto*, publicado em *Qorpo Estranho* 2, Paulo Leminski afirma que “não há um público. Nem O PÚBLICO. Há públicos.” Mais adiante ele afirma que “há públicos passivos e públicos ativos. O caso de hoje: só escritores lêem literatura. O dito ‘grande público’ não lê. Ou lê sub-literatura.” Por fim, “a criatividade quando radical é informada”. O mesmo Paulo Leminski que, em um texto publicado em outro contexto, afirmaria, ecoando Benjamin, e jogando com a polissemia do termo poesia, que é preciso ter tanta poesia no receptor quanto no emissor o que faz com que paradoxalmente apenas poetas leiam de fato poesia, mesmo que estes nunca tenham arriscado um verso sequer¹³.

Na página de abertura de *Qorpo Estranho* 1, há, junto aos créditos e agradecimentos, um endereço para correspondência e a seguinte frase - também em inglês: “Mantemos troca com revistas similares”.

Finalmente, no depoimento já referido, João Alexandre Barbosa afirma que:

Assim como não se espera uma unanimidade de repto àquilo que se possa dizer, assim não se parte também de uma homogeneidade de propostas. Estas podem e dever ser diversificadas, permanecendo, contudo, fundadas num princípio básico: a urgência em se criar no espaço brasileiro, uma alternativa para a expressão de buscas, caminhos e descaminhos que não



encontram veiculação entre os maniqueísmos vigentes. (...) O texto poético, o ensaio, a tradução, o experimento visual, são formas de manifestar um roteiro de procura que, não se satisfazendo com o que se possa erigir em 'gosto médio' (sempre discutível!), não recusa a dificuldade: não há criação sem o risco de um alargamento das faixas de comunicação (Barbosa, 1976, s/p).

Na medida em que não recusa a dificuldade e o risco de alargar as faixas de comunicação. Na medida em que se despe de uma função didática e que opta por uma radicalidade informada. *Qorpo Estranho* parece dirigir-se a uma pequena parcela de leitores: os produtores. Essa constatação pode soar supérflua. Alguém poderia objetar que pelo menos desde o modernismo de 22, todas as revistas de arte se movem em um espaço bastante estreito. E que seria ingênuo pretender que fosse diferente já que no país mesmo uma revista comercial de arte não opera sem dificuldades. A objeção é pertinente, mas desconsidera um aspecto importante em termos de retórica e estratégia. Não raro, a arte procura se aproximar daquilo que em jargão político se convencionou chamar de base política: sindicatos, trabalhadores rurais, metalúrgicos, periferia, população em geral... O CPC, talvez seja o exemplo mais emblemático nesse sentido. A ideia de deliberadamente simplificar a linguagem artística para atingir uma quantidade maior de pessoas e, através de conteúdos sociais, tirá-las da alienação e submissão pode não ter alcançado os resultados politicamente esperados, mas é inegável a marca dessa busca naquilo que foi realizado sob essa premissa. Considerando essa variável, é preciso dizer que *Qorpo Estranho* se coloca em estrita oposição a ela e que, nesse sentido, a publicação, de fato, está mais próxima das experiências editoriais da poesia concreta do que das realizações cepecistas. Lembremos que em 1961 os poetas paulistas acrescentaram ao *Plano Piloto*



à *Poesia Concreta* o *Post-scriptum*: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” demonstrando contrariedade em relação aos métodos advogados pelo CPC e rejeitando qualquer tipo de concessão didática no âmbito do seu ofício.

O dilema, certamente, não é novo. Mas é interessante notar como as mídias funcionam nesse contexto de mobilização e conflito e como as justificativas vão sendo construídas nesses novos cenários. Em um texto compilado no livro *Ensaaios e Anseios Crípticos*, Leminski retoma o mesmo Maiakowski do *Post-Scriptum* para erigir uma justificativa que não por acaso cai como uma luva para *Qorpo Estranho* e outras publicações independentes do período. No artigo *Operários e Camponeses Não Compreendem o que Você Diz*, Maikowski afirmara que:

Se um livro se destina a uns poucos e não tem outra função, ele é desnecessário. Mas se um livro é endereçado a poucos como a energia da central elétrica de Volkhovstroi se dirige a umas poucas estações transmissoras, para que essas subestações distribuam pelas lâmpadas elétricas a energia reelaborada, então sim, semelhante livro é necessário (Maiakowski, 1928, apud Leminski, 1997, p. 22-3).

Leminski toma a figura da usina de Itaipu para, numa mesma chave, defender o experimento radical em arte. Este seria acessível a poucos, num primeiro momento, mas detonaria um processo cujo resultado inevitável seria de amplo alcance. Não é outro o argumento que está implícito na comparação com as ciências feita pelo próprio Leminski em *Qorpo Estranho 2*: “Quando nasceu a teoria da relatividade de Einstein, só era acessível a meia dúzia de físicos. Hoje, faz parte do currículo das escolas”.

Os vínculos de Paulo Leminski com os irmãos Campos e



Décio Pignatari são conhecidos. O mesmo pode ser dito a respeito de Julio Plaza, Erthos Albino de Souza e outros artistas que frequentaram as páginas da publicação. Daí ser compreensível o salto que alguns críticos fazem da experiência de Invenção à realidade de *Qorpo Estranho*. Esta de fato abraçou muitas ideias e práticas defendidas pelos poetas paulistas. Entre elas, a defesa intransigente do experimento em arte, mesmo que às custas de certa comunicabilidade. Mas *Qorpo Estranho* finca seus pés em outro contexto e responde a outras questões. De modo que seria um erro pensá-la nos mesmos termos. Em 1965, uma década antes, portanto – no texto *Anti-projeto à poesia no Brasil* – Leminski já reconhecia o esgotamento do projeto da poesia concreta ortodoxa e vislumbrava para a poesia de vanguarda um espaço mais amplo de manobra:

A poesia concreta destruiu (principalmente com Invenção-4) todas as possibilidades de uma gramática, de uma neo-arte poética. Reino da invenção pura. Hoje nem mesmo um Plano Piloto (como o lançado em 1958) serviria para circunscrever ao menos o poli-projeto da poesia de vanguarda brasileira de que a poesia concreta foi e continua sendo o segmento mais avançado. Não seria essa a forma mais palpável de liberdade artística? (Leminski, 1965, p.112).

Esse, talvez, seja o grande mérito de *Qorpo Estranho*: estabelecer-se como um espaço radicalmente plural. Autointitulada revista de criação intersemiótica, a publicação deu guarida a um amplo conjunto de trabalhos, perfazendo fusões e encontros improváveis em outros cenários. De difícil classificação, esses trabalhos transitam por linguagens e universos distintos, aproximando elementos díspares e estabelecendo diálogos inusitados.



Lançada no segundo semestre de 1975, com uma tiragem de 5000 exemplares e periodicidade trimestral, *Malasartes* teve, em um período inferior a um ano, três números publicados, deixando de circular no inverno de 1976, logo após o lançamento do seu terceiro número. Com arte de Maria del Carmem Zilio, Waltercio Caldas, Luiz Paulo Baravelli e Anita Slade e uma equipe editorial formada basicamente por artistas visuais - Bernardo Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas – *Malasartes* tratou de dizer ao que veio logo de cara. Nas primeiras páginas do seu primeiro número, uma meticulosa introdução analítica procura situar o projeto da publicação estabelecendo as suas principais metas e as suas referências mais caras.

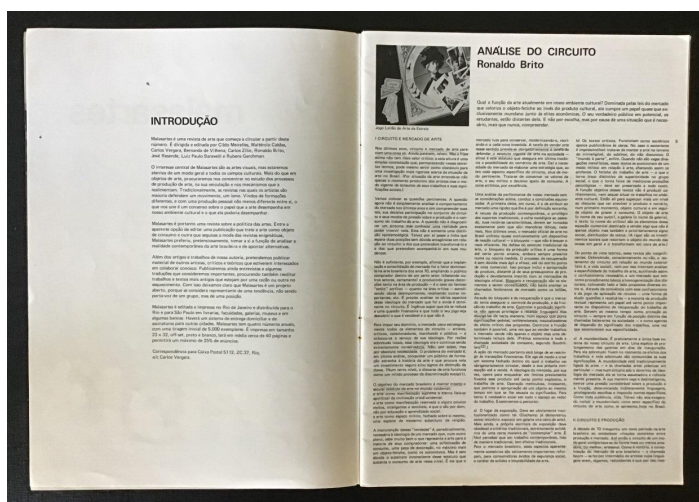


Figura 4: *Malasartes* 1 (1976). Introdução. Fonte: Arquivo Abreviado.

A primeira coisa que chama a atenção em relação a esse texto é o contexto que a revista desenha para si. *Malasartes* se



coloca como uma espécie de terceira via dentro do universo editorial brasileiro.

Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, *Malasartes* preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas (Vilhena et al., 1975, s/p).

O cenário possivelmente fosse mais complexo. O contexto editorial da década de 70 é extremamente rico. Separar as publicações ligadas às artes em dois grandes grupos - as enigmáticas e as a reboque do mercado - é sem dúvida simplificar as coisas. Mesmo a designação “enigmática” mereceria melhor desenvolvimento. Mas a simplificação parece ter aqui uma função didática: estabelecer por contraste o caminho que será percorrido pela revista. E, nesse sentido, há pouco espaço para dúvidas: *Malasartes* tomou um caminho pouco trilhado pelas revistas de arte no país.

Com perfil teórico e vocação crítica, *Malasartes* apostou as suas fichas na construção de um espaço de debate que permitisse a arte brasileira, se não sair, ao menos reconhecer os impasses a que parecia submetida. Com esse intuito, a revista buscou recuperar textos históricos e traduzir propostas que ainda não haviam sido vertidas para o português. São os casos de *Arte Depois da Filosofia*, de Joseph Kosuth, *O Problema do Provincianismo*, de Terry Smith, *A Arte e o Sistema da Arte*, de Achille Bonito Oliva e *A Educação do A-Artista*, de Allan Kaprow. Escolhas que demonstram uma preocupação com as transformações recentes no campo da arte e um desejo de ampliar o debate e o entendimento acerca do papel das instituições nesse novo cenário.



Ao longo dos seus três números, a revista analisou uma série de problemas concernentes à realidade da arte brasileira. Problemas que vão da formação do artista no país às características do circuito nacional. Mais do que avaliar a pertinência ou a atualidade dessas questões à luz dos seus desdobramentos, é interessante analisar a maneira como a revista se moveu em relação a eles. Porque a revista não é um ente apartado dessa problemática, um fenômeno cujos diagnósticos e prognósticos lhes seriam absolutamente estranhos, mas um produto cultural que atua nesse mesmo contexto, interferindo nos aspectos que lhe tornaram possível. Nesse sentido, produzir uma revista sobre a política das artes, “analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas”, significava entre outras coisas intervir nessa mesma realidade. Transformá-la em algum sentido. Não apenas como *corpus* teórico. Mas como um agente com uma materialidade e uma natureza específicas.

A relação com o mercado/circuito é um bom termômetro desse embate. No texto de abertura do primeiro número da revista, Ronaldo Brito afirma que mercado e circuito de arte passaram a parecer uma única coisa e que a ideologia do mercado “era e continua sendo extremamente conservadoras”. Segundo o crítico carioca, o objetivo do mercado era manter intacto o estatuto da arte no mundo ocidental, “conquistando um público de formação estranha à história da arte e que procura nela um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe”. Não é à toa, portanto, que a produção contemporânea tenha sido alijada desse processo. Já que uma incorporação dessa produção exigiria se não uma transformação, ao menos uma acomodação dessas estruturas.



Ao final do texto, após descrever em detalhe os elementos desse cenário, o crítico carioca apresenta um breve programa de intervenção no circuito. Um programa que passa pela reorganização dos artistas em torno de um programa comum de ação e pela formulação de uma história crítica da arte brasileira. Mas qual seria o papel de uma revista nesse contexto? E de *Malasartes*, especificamente? Ronaldo Brito não se debruça sobre essas questões. Não chega a desenhar para a revista um lugar específico dentro desse processo. Olhando retrospectivamente, contudo, há pouco espaço para dúvidas quanto ao lugar que a revista ocupou em termos de organização coletiva e de esforço no sentido da transformação do circuito. Resta esclarecer em que termos isso se deu.

No livro *Artists' Magazines An Alternative Space for Art*, Gwenn Allen chama a atenção para o lugar central que a revista de arte passou a ocupar nos anos 60 e 70 dentro do circuito de arte dos EUA. Buscando desenhar o contexto no qual surgiu um grande número de iniciativas editoriais independentes¹⁴, a autora recupera as palavras do crítico John Walker que em 1976 afirmara que “o poder da revista de arte para definir e legitimar novos desenvolvimentos na arte se tornou maior que o da galeria e o do museu”.

O contexto brasileiro era evidentemente outro. Cinco anos após o encerramento das operações de *Malasartes*, Luis Paulo Baravelli partia para a sua segunda aventura editorial – a revista Arte em São Paulo – e definia da seguinte forma o contexto em que a revista vinha à luz:

A noção corrente do artista que invade com a sua manifestação um espaço fixo e pré-estabelecido é uma noção de país desenvolvido.



Creio que aqui faz também parte da atividade do artista local criar e reforçar os próprios canais de manifestação e debate. Assim, não fiz a revista como um manifesto pessoal mas como uma contribuição para o geral do nosso circuito (Baravelli, 1981, s/p).

A escassez que Baravelli sublinha como própria de países não desenvolvidos, era sem dúvida mais aguda meia década antes. O contexto brasileiro à época não lembrava nem de perto o segmentado e competitivo ambiente estadunidense. Não dispúnhamos, por exemplo, de uma revista comercial com distribuição regular que acompanhasse os leilões e a agenda de exposições. Após o fracasso de *Vida das Artes* – que não chegou ao décimo número – apenas em 1977, *Arte Hoje* procurou ocupar esse lugar. A produção editorial acadêmica era igualmente precária. Segundo Carlos Zilio – editor de *Malasartes* e posteriormente da revista *Gávea* – o grande desafio em meados dos anos 80, quando do lançamento do periódico, era:

a falta de presença e tradição da área de arte (História e Teoria da Arte) na universidade brasileira. Nesta época, além da graduação na USP, um tanto restrita à São Paulo, teve início um curso de especialização em Porto Alegre. Era, portanto, uma área ainda a ser constituída (Melim, 2017).

Diante desse quadro, uma área ainda a ser construída, com lacunas de todo o tipo, *Malasartes* precisou se desdobrar para avançar na direção do objetivo que estabeleceu para si. De um lado, a revista assumiu traços claramente didáticos, algo que é perceptível não apenas nas traduções e resgates – que procuraram fomentar uma massa crítica – mas também na maneira como apresentou parte da produção contemporânea. Por outro, fez-se profundamente elitista, no sentido de promover um debate cujos



pressupostos teóricos eram acessíveis a pouquíssimas pessoas e cujas ferramentas a revista não poderia fornecer imediatamente. Observada desde hoje, um contexto em que há uma profusão de periódicos acadêmicos e ao menos duas revistas comerciais com edições regulares – *Malasartes* parece ocupar um lugar incerto. Ora está mais próxima de experiências de cunho jornalístico – com sobrevoos e alguma dispersão - ora se mostra mais afeita à lógica acadêmica. Essa impressão parece justificar-se na compreensão de que uma intervenção no circuito exigia que se erigisse, antes, um entendimento desse mesmo universo. Que para uma verdadeira transformação haveria que em primeiro lugar promover a circulação dos seus signos. Nesse sentido, *Malasartes* é tão peculiar quanto o contexto em que atuou. E suas marcas tão profundas quanto o caminho que soube indicar.

Do que foi dito até aqui, fica claro que as diferenças entre *Qorpo Estranho* e *Malasartes* não eram pequenas, que os seus projetos partiam de pressupostos diferentes e tinham intenções igualmente distintas. Acredito, contudo, que há importantes pontos de contato e que esses pontos, além de paradoxalmente realçar as suas diferenças, nos possibilitam pensá-las em conjunto.

Tanto *Malasartes* quanto *Qorpo Estranho* foram espaços impressos que tiveram um importante papel em termos de reorganização e de intervenção no circuito. Ambas tiveram vida breve e distribuição precária. E ambas deram guarida a proposições experimentais que não encontraram acolhimento em outros espaços. A esse pano de fundo comum, soma-se um conjunto de coincidências historicamente relevantes. *Qorpo Estranho 1* traz na sua página de abertura um agradecimento ao senhor Luis



Schalca, da Klabin, pelo papel fornecido. *Malasartes 2* e *3* trazem na contra capa um anúncio da mesma Klabin. Outras coincidências em termos de publicidade são as presenças das empresas Villares e Metal Leve. Esses dados, que em outro contexto poderiam não passar de mera curiosidade, indicam um espaço comum de atuação em termos de apoio e financiamento, o que, em um cenário de reconhecida escassez e desinteresse financeiro pela arte contemporânea, é digno de nota.

Um segundo ponto de contato que vale à pena ser destacado diz respeito à participação do artista Mario Ishikawa. Em 1976, *Qorpo Estranho 1* e *Malasartes 3* publicam quase simultaneamente uma série de trabalhos do artista de Presidente Prudente. A escolha, que por um lado, demonstra um interesse comum pelo trabalho gráfico do artista. Revela, por outro lado, as diferenças de perspectiva que subjazem às duas publicações. *Qorpo Estranho* apresenta o trabalho como se a página fosse o seu suporte – sem mediações de nenhuma natureza - já *Malasartes* opta por tratá-los como reproduções, agregando às imagens dados técnicos e um breve texto introdutório. De um lado temos uma obra que se oferece à experiência do leitor, do outro temos uma apresentação didática do trabalho com vistas a difundi-la e torná-la conhecida.

Outro ponto importante de afastamento tem a ver com as segmentações do campo da arte. *Qorpo Estranho* não classifica nem tampouco identifica as contribuições dos seus autores. Todas merecem o mesmo tratamento quer se trate de literatura, quer se trate de artes visuais. Mesmo as abordagens teóricas, como é o caso do *Minifesto*, de Paulo Leminski, e América Latina: contra-boom da poesia, de Augusto de Campos, que ocupam um lugar entre a teoria e criação literária, são publicadas sem designações.



Num sentido amplo, todas estariam dentro da categoria de criação e não necessitariam, portanto, de mediações.

Na medida em que finca seus pés nas artes visuais, mas que se diz atenta a todos os campos culturais, *Malasartes* opta por demarcar esses territórios, reservando umas poucas páginas para a música, a literatura e o cinema. Editada por Bernardo Vilhena, a seção reservada à literatura ocupa-se basicamente de poesia. Mais especificamente, do fenômeno que ficaria conhecido como poesia marginal. A seção não difere em natureza das demais sessões da revista. Textos de apresentação e trabalhos obedecem a lógicas distintas e são costurados numa perspectiva de panorama. Mais do que o modelo, o que chama atenção aqui é a presença de uma tendência cujos escritores eram reconhecidamente avessos à teoria e ao discurso crítico em uma revista marcada por esse mesmo perfil. Nesse caso, o desejo de ampliar o escopo da publicação e o interesse em mapear uma produção emergente parecem ter falado mais alto do que a busca por uma unidade.

Por fim, é importante dizer que *Qorpo Estranho* possui um lastro considerável em termos de experiência editorial¹⁴. Um roteiro que poderíamos traçar às experiências de *Noigandres*, *Invenção* e mesmo do Poema Processo. Para não falar das suas contemporâneas *Polem*, *Código* e *Navilouca*. Essa bagagem permite a *Qorpo Estranho* dar por cumprida certas tarefas e direcionar a sua artilharia para aquilo que de fato lhe interessa: as fusões e os lugares de encontro. Encontros que, nesse momento específico, se dão em uma chave claramente conceitual. Se bem a poesia permanece protagonista, trata-se de uma poesia atravessada por outras linguagens. Uma poesia cujas margens são permeáveis a



outras experiências, cujo sentido se descolou dos estreitos limites que a tradição literária instaurou.

Malasartes não tem a mesma sorte. O seu projeto encontra pouco eco nas realizações mais recentes. Até a década de 70, a crítica brasileira se desenvolveu de forma dispersa, através de iniciativas que se apoiaram muito mais nos suplementos culturais e nas páginas dos jornais do que em revistas de arte. Artistas-críticos¹⁵, além disso, eram a exceção e não a regra. *Malasartes* é, portanto, um primeiro esforço coletivo no sentido de instaurar um programa crítico em arte contemporânea que tem nos artistas o seu principal pilar.

Notas

¹ Curiosamente, é este terceiro número aquele com maior participação de artistas vinculados às artes visuais. Carmela Gross, Regina Vater, Ulises Carrión León Ferrari, Regina Silveira, Mary Drischel e Rafael França.

² Esse resgate está documentado nas páginas de *Qorpo Estranho 2*.

³ Esta é a equipe responsável por *Qorpo Estranho 1. Poesia em Greve* teve como editores Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. Já *Qorpo Estranho 2* e *Corpo Extranho 3*, Julio Plaza e Régis Bonvicino.

⁴ “Arte brasileira só com lubrax” (resposta do xingu).

⁵ Com a intenção de justificar o recorte adotado, o texto introdutório do número 5 da revista *Arte em Revista* afirma que: “A chamada ‘poesia marginal’ (de mimeógrafo ou não), surgida no período [...] por suas características bastante diversas da arte ou práticas pós-tropicalistas, juntamente com a poesia da tradição concreta – como a veiculada pelas



revistas Código, Polém, Corpo Estranho Muda e Navilouca -, serão objeto de um próximo número” (grifo nosso). Chama a atenção que o mesmo volume inclua ao menos dois textos veiculados por Navilouca que de um modo geral está muito mais próxima do fenômeno pós-tropicalista do que da poesia concreta.

⁶ Sem dúvida, os próprios poetas contribuíram para essa desconsideração. Ainda que as suas poéticas tenham se distanciado bastante da ortodoxia da poesia concreta, o termo poesia concreta continuou sendo largamente adotado e defendido. Augusto de Campos participa de *Navilouca* com um soneto cujo tema é o lugar heroico que a poesia concreta ocupa no cenário literário brasileiro. *Corpo Estranho 2* publica uma extensa compilação de detratores da poesia concreta: fragmentos críticos retirados de periódicos das décadas de 50/60.

⁷ Como *Artéria*, *Código* e *Viva Há Poesia*.

⁸ Regina Silveira participa de *Poesia em Greve com Armadilha para Executivos*, de *Corpo Estranho 1* com *De Artificiali Perspectiva* e *Saber Pintar* (esse último com Julio Plaza) e de *Corpo Estranho 3* com *The Art of Drawing* e *Enigmas*.

⁹ Os primeiros versos do poema deixam clara a posição da publicação em relação à crítica tradicional: “Da Paixão de um cocheiro e de uma lavadeira / Tagarela, nasceu um rebento raquítico. / Filho não é bagulho, não se atira na lixeira. / A mãe chorou e o batizou: crítico”.

¹⁰ Uma das maneiras que os museus encontraram para processar respostas vindas do público foi desenvolvendo programas educativos. É interessante notar como dos anos 90 para cá esse canal passou a ser valorizado pelos próprios artistas que viram nele um espaço importante de atuação.



¹¹ Não há relativização da figura do autor em *Qorpo Estranho*, mas é inegável que as distinções entre teoria, literatura e artes visuais estão borradas. Na medida em que se destina a produtores, pode-se dizer, também, que a revista se constitui em torno de uma comunidade de produtores.

¹² Embora por definição se espere de uma revista uma continuidade, há casos de revistas que nasceram para ter um único número – *Navilouca* – ou que por dificuldades de diversas ordens não passaram do primeiro número – *Polem*.

¹³ LEMINSKI, Paulo. Poesia no Receptor. In: Leminski, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Polo Editorial, 1997.

¹⁴ Gween Allen se aproxima dessas iniciativas a partir do conceito de Nancy Fraser pensando-as como “arenas discursivas paralelas cujos membros dos grupos sociais subordinados inventam e fazem circular contra discursos, formulando interpretações divergentes das suas identidades, interesses e necessidades”.

¹⁵ Esse lastro tem a ver com a experiência dos artistas e escritores que participaram da revista, mas também com toda uma gama de publicações que historicamente serviram de plataforma para trabalhos experimentais.

¹⁶ Hélio Oiticica é possivelmente a figura mais emblemática nesse sentido. Além de participar de publicações como *Polem* e *Navilouca*, Oiticica teve muitos textos publicados nas revistas *Gam* e *Vozes*. Curiosamente, a sua interlocução foi mais com os artistas de *Qorpo Estranho* do que de *Malasartes*.



Referências

ALLEN, G. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: Mit, 2011.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

BARAVELLI, Luiz Paulo. Apresentação. *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº1, 1981.

BARBOSA, J. A. Depoimento. *Qorpo Estranho*, São Paulo, nº2, ano 1, 1976.

BENJAMIN, Walter. O Autor Como Produtor. In: ____ *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo Brasiliense, 1985.

LEMINSKI, Paulo. Poesia no Receptor. In: _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Polo Editorial, 1997.

LEMINSKI, Paulo. Central Elétrica. In: _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Polo Editorial, 1997.

LEMINSKI, Paulo. Anti-Projeto à Poesia no Brasil. *Convivium*, São Paulo, Ano IV, Nº 5-6, Vol. 7, 1965.

MELIM, Regina. Revista Gávea: Entrevista com Carlos Zílio. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017.

PLAZA, Julio. BONVICINO, Régis. Editorial. *Corpo Extranho*, São Paulo, nº3, 1982.

VILHENA, Bernardo et al. Introdução. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº1, 1975.



Revistas

BONVICINO, Régis. LIMA, Pedro Tavares. BARROS, Lenora. *Poesia em Greve*. Greve: São Paulo, 1975.

BONVICINO, Régis. LIMA, Pedro Tavares. PLAZA, Julio. *Qorpo Estranho*. Invenção: São Paulo, nº1, 1976.

BONVICINO, Régis. PLAZA, Julio. *Qorpo Estranho*. Invenção: São Paulo, nº2, 1976.

BONVICINO, Régis. PLAZA, Julio. *Corpo Extranho*. São Paulo, nº3, 1982.

VILHENA, Bernardo. VERGARA, Carlos. ZILIO, Carlos. MEIRELES, Cildo. RESENDE, José. BARAVELLI, Luiz Paulo. BRITO, Ronaldo. GERCHMAN, Rubens. CALDAS, Waltércio. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº1, 1975.

VILHENA, Bernardo et al. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº2, 1976.

VILHENA, Bernardo et al. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº3, 1976.

Jorge Bucksdricker (Porto Alegre/RS - 1978) é graduado em filosofia (UFRGS), mestre em filosofia (Epistemologia - UFSC) e doutor em artes visuais (Processo Artísticos Contemporâneos – UDESC). Com atuação na área de literatura e artes visuais, com pesquisa sobre os seus entrecruzamentos, tem se debruçado sobre a publicação de periódicos independentes no Brasil e na América-Latina nas décadas de 1970 e 1980.



CARLOS PASQUETTI. A IRONIA EM SUPER-8

Claudio Jansen Ferreira

Resumo: Este artigo aborda o trabalho em Super-8 de Carlos Pasquetti (1948-2022), traçando um percurso através de alguns trabalhos diversos do artista, a partir do conceito de ironia definido por Kierkegaard, o qual aponta para o embate do sujeito com a realidade por meio da atividade dialética. A ironia é empregada como recurso retórico à realização do trabalho artístico de Pasquetti, e se apresenta como um elemento de ativação capaz de provocar no observador/participador o questionamento útil à investigação da configuração do que se vê. A ironia impõe uma espécie de aporia a essa interação. O trabalho em Super-8 do artista é constituído por suas escolhas, sua subjetividade, sua visão permeada pela máscara irônica que carrega.

Palavras-chave: Ironia. Carlos Pasquetti. Arte contemporânea. História da arte.

CARLOS PASQUETTI. THE IRONY IN SUPER-8

Abstract: This article approach the work in Super-8 by Carlos Pasquetti (1948-2022), tracing a path through some of the artist's different works, based on the concept of irony defined by Kierkegaard, which points to the clash between the subject and the reality through dialectical activity. Irony is used as a rhetorical resource in the realization of Pasquetti's artistic work, and presents itself as an activating element capable of provoking in the observer/participant the useful questioning to investigate the configuration of what is seen. Irony imposes a kind of aporia on this interaction. The artist's work in Super-8 is constituted by his choices, his subjectivity, his vision permeated by the ironic mask he carries.



Keywords: Irony. Carlos Pasquetti. Contemporary art. Art history.

Carlos Pasquetti (1948-2022), nascido na cidade de Bento Gonçalves, desenvolve sua carreira artística em Porto Alegre, buscando a formação acadêmica, mas reconhecendo o momento de mudança radical pelo qual passava a arte no mundo, entretanto sem perder sua própria raiz. Sua obra, desde o início, apresenta uma dualidade, uma aparente dicotomia entre as linguagens “clássicas”, como o desenho e a pintura, e o emprego de um novo entendimento sobre o que seriam os materiais “adequados” ao fazer artístico. Mais que isso, o questionamento de se a arte deveria ser definida por algum tipo de material, ou se tinha uma importância relativa a forma que a arte eventualmente viesse a tomar, desde que de acordo com a proposição do artista.

Este artigo pretende abordar o trabalho do artista a partir do conceito de ironia definido por Kierkegaard (1813 - 1855) em sua dissertação *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates* (publicado originalmente em 1841), que aponta para o embate do sujeito com a realidade por meio da atividade dialética (Kierkegaard, 2013. p. 164). A ironia é empregada como recurso retórico à realização do trabalho artístico de Pasquetti, e se apresenta como um elemento de ativação capaz de provocar no observador/participador o questionamento útil à investigação da configuração do que se vê. A ironia impõe uma espécie de aporia a essa interação.

A partir de 1968 Carlos Pasquetti realiza trabalhos em Super-8 nos quais já exercita sua visão cênica, assim como o interesse pelo cinema e pela fotografia. A fotografia é empregada como meio de



apreender a própria experiência visual, o que viria a desencadear uma importante linha de pesquisa própria, igualmente presente no grupo Nervo Óptico, do qual foi organizador. Este aspecto, aliás, também ocorreria na arte contemporânea, de maneira geral. O cinema, por outro lado, o influenciou declaradamente através de filmes como *Blow-up* (1966), de Antonioni. De todo modo, seu trabalho cruza esse referencial com diversos outros elementos os quais cria a partir de outras fontes externas, e também internas à própria pesquisa.

A afixação de cartazes em locais públicos e a criação de ambientes como *O jardim* (1971) – sua primeira exposição individual – na qual se aproxima em alguma medida do que faziam os artistas da arte povera, são exemplos que compunham o conjunto de criações influenciadas por uma informação que “vinha através de uma força cósmica” (Pasquetti, 2015, informação verbal), como declara o próprio artista. E ainda diz sobre *O jardim*:

Pode ser até um jardim, mas o jardim te remete a várias coisas. Isso foi numa época muito louca, foi na época do Vietnã, então havia pessoas que identificavam com tumbas aquelas flores. O meu trabalho sempre teve como objetivo dar margem a várias leituras. Cada um que pegue a sua (Pasquetti, 2015, informação verbal).



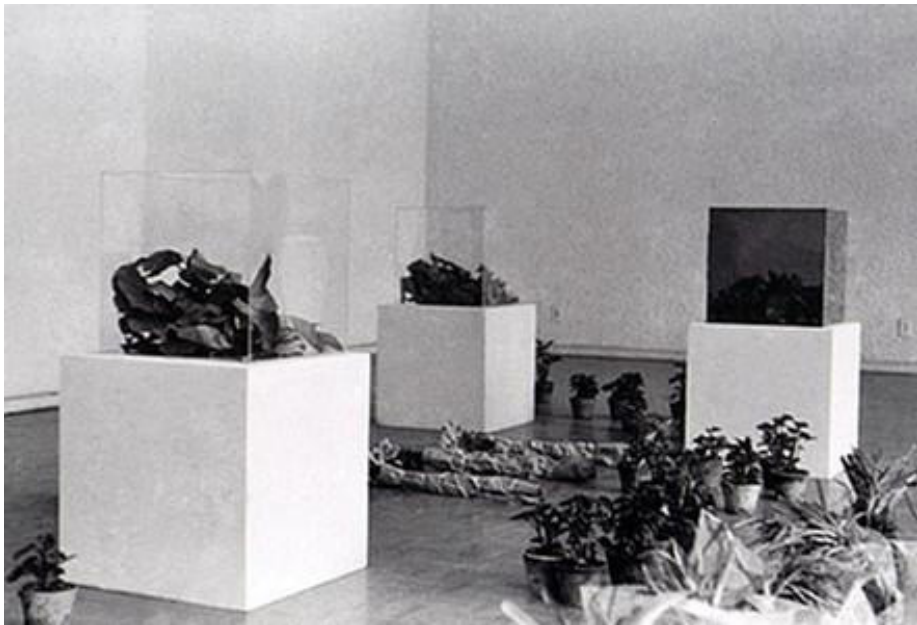


Figura 1. Carlos Pasquetti: *O jardim*, 1971. Ambiente, dimensão variável. Fonte: arquivo do artista.

A justaposição dessas maneiras não convencionais de abordagem da arte com meios tradicionais, no caso de Pasquetti com seu trabalho em desenho, demonstra a versatilidade das maneiras pelas quais o artista escolhe formalizar seu trabalho. A ironia, que percorre grande parte sua criação, acompanha essa diversidade, comparecendo também no âmbito do desenho, ainda de maneiras diversas.



Figura 2. Carlos Pasquetti. *Que seurat, seurat!!!?*, 2003-04, Desenho sobre papel, 2,5m x 5m. Obra exposta na 5ª Bienal do Mercosul, 2005, Coleção do artista. Fonte: Fundação Bienal do Mercosul.

Em *Que seurat, seurat!!!?*, desenho abstrato de grandes dimensões, há uma espécie de ironia já no título, o qual refere-se tanto ao nome de George Seurat (1859 - 1891), pintor francês pioneiro do Pontilhismo quanto ao título da canção *Que Sera, Sera (Whatever Will Be, Will Be)* (Jay Livingston e Ray Evans, 1956). A relação com Seurat se dá pela característica da pintura pontilhista de usar pontos ou pequenos traços para criar a imagem, a aproximando do desenho. A canção, gravada por Doris Day (1922), foi interpretada pela personagem da própria Doris Day no filme *O*



Homem Que Sabia Demais (1956), de Alfred Hitchcock (1899 – 1980).

O trabalho de Pasquetti convoca o observador a refletir sobre a pertinência histórica de uma pintura/desenho, ou vice-versa, e a própria categorização da arte em “linguagens” estanques, e ainda hierarquizadas. A divisão do desenho em quadros provoca a reação típica de interpretação de cada uma dessas unidades como uma possibilidade representacional própria, com algo acontecendo em seu interior, como janelas albertianas que em algum momento vão dar vista para o acontecimento. E a justaposição desses quadros lado a lado, contendo imagens que aparentam uma sequência de pequenas modificações e com um corte no comprimento lembra a estrutura sequencial de uma película cinematográfica. As quase-formas que quase representam algo e formam uma quase-sequência que quase continua poderia ser um quase-cinema? Aproveitando ironicamente a nomenclatura das experiências pelas quais Hélio Oiticica (1937 – 1980) e Neville d’Almeida (1941) “inventaram uma forma *além* do cinema” (Maciel, 2008, p. 169). Mas, além de todas essas pequenas ironias, na frente do desenho vêm os objetos/amostras de cores utilizadas no trabalho só para dizer que eles existem de fato. O que será?

Do quase-cinema para o cinema, o *Super-8 Sem título 2* (1969-71), de pouco mais de 8 minutos de duração, contém alguns elementos díspares os quais remetem a questões bastante diversas dentro das preocupações que o artista aporta ao seu trabalho artístico. Pasquetti foi um dos pioneiros no emprego do Super-8 no país, mas a maneira de sua criação cinematográfica não se limitava à atitude conceitualista que se tornaria vigente nos anos seguintes, assumindo uma precariedade na feitura com o intuito



de enfatizar a ideia da arte como ideia desmaterializada. A escolha pela bitola do Super-8 já determina uma limitação na qualidade final das imagens, entretanto o artista insere em seu trabalho alguns fatores propriamente cinematográficos que permitem ver além do material pobre do Super-8. Ele não é apenas o registro de uma ação, a aplicação de um meio de apreender uma realização desmaterializada, no sentido de enfatizar em primeiro lugar a ideia, tornando esse meio invisível, e por isso desmaterializado. O trabalho que Pasquetti realiza com a luz, com a escolha dos ângulos das tomadas, com a seleção dos itens que comporão o cenário onde acontece a filmagem, e a composição desses elementos, são referências que podem ser creditadas mais diretamente à indústria cinematográfica.



Figura 3. Carlos Pasquetti. Fotogramas de *Sem título 2*, 1969-71, Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD), Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa. Fonte: arquivo do artista



Construções cênicas, direção artística, fotografia, produção, são elementos empregados por Pasquetti na realização de *Sem título 2* os quais se aproximam da prática experimental conceitualista com meios mecânicos de obtenção de imagens, mas com a participação de referências vindas do teatro e do cinema. A experiência pessoal familiar do artista com a criação teatral e a produção fotográfica se reúne com a apreensão de elementos poéticos criados por obras cinematográficas. Mas o que o afasta das experiências conceitualistas mais estritas, ou emblemáticas do uso da imagem mecânica apenas como registro de ações é a atitude de assumir essa leitura/interpretação do papel a ser desempenhado em seu trabalho artístico por esse conjunto mais amplo de referências.

De maneira diferente do ascetismo conceitual, e inclusive do conceitualismo engajado em questões políticas ou permeado pela experiência social, o trabalho de Pasquetti em *Sem título 2* incorpora também outras questões ligadas ao fazer artístico e ao próprio artista. A sugestão de uma narrativa reunindo algumas cenas bastante diversas entre si parece adequada em se tratando de Pasquetti, artista que desenvolve seu trabalho sobre linhas de atuação díspares que se recusam a qualquer redução formalista. Um suposto roteiro de tal narrativa inicia com a imagem de um jovem diante de um filme dele mesmo, realizando alguns dos movimentos os quais serão também retratados na série fotográfica *Diálogos silenciosos*. A câmera mostra que ele está com os olhos fechados. Em seguida há um homem sentado diante de uma mesa de jantar, também de olhos fechados, mas ele os abre por um breve instante, apenas para fechá-los novamente. Em outra cena uma mulher coloca luvas. O homem come pão de olhos fechados.



Agora aparece o jovem com os olhos fechados, mas sobre um dos olhos há o desenho de um olho aberto. A mulher surge com o rosto coberto por uma máscara de repolho. As mãos com luvas preparam o repolho, retirando camadas externas e o cortando com uma faca. Então uma cena fixa, o repolho, as luvas, uma porção de repolho em primeiro plano parece um animal abatido, um fundo com flores. Depois, um jovem fora de casa e de olhos vendados come repolho. Por trás de um quase indiscernível muro há uma casa. O jovem agora tem uma máscara da cor da pele. Um lápis vermelho passa a direcionar o olhar, para a imagem de um jovem correndo em um centro urbano, para um carro de brinquedo também vermelho, para um desenho, um ovo. Surge um palhaço branco. E um cacho de cabelos castanhos amarrado com uma fita vermelha. Uma mão com luva está estendida, sob o sol, em um espaço aberto. Uma jovem com os olhos fechados, num close abre os olhos, e os fecha. Um jovem corre em meio à vegetação com uma máscara que tem um nariz enorme. O filme termina com um grupo de pessoas no interior, à mesa, todos de olhos fechados.

Na década de 1960, as relações entre desenho, cinema, texto, fotografia e aspectos particulares da experiência cotidiana do artista traduzidos por sua visão estão presentes consistentemente no trabalho dos artistas conceituais. Pasquetti cria a série Exercício de espaço, na qual explora a relação entre desenho, fotografia e a ação, desempenhada pelo artista.





Figura 4. Carlos Pasquetti. *Exercício de espaço*, 1969, Série fotográfica, dimensão variável. Fotos Mara Alvares. Fonte: arquivo do artista

O questionamento aqui é associado à participação do artista como ator, se a leitura for pelo caminho do teatro, ou do artista como personagem, lembrando da cena final de *Blow-up*. No final do filme de Antonioni o personagem principal é filmado com uma câmera elevada [plongée] muito aberta, semelhante à tomada fotográfica de Pasquetti. Este é mais um trabalho no qual o artista se retrata realizando uma ação. E esta é também uma dimensão fundamental do mesmo. Questões de espaço têm sido reiteradamente levantadas pelo trabalho de Pasquetti, o espaço do desenho, da fotografia, do Super-8, o espaço do que é novo frente às tradições, ou aos paradigmas. O espaço do desenho é representado pelas linhas que desenham a quadra de esportes, mas também pelas manchas impostas à “face” desse desenho pela copa da árvore e pelas áreas umedecidas pela chuva. Da mesma maneira que o espaço representado pela fotografia, a janela albertiana é evidenciada a partir do “desenho” das linhas da quadra, instituindo um campo dentro do qual o artista pode se movimentar livremente, na verdade acompanhando seu enquadramento. A ação



do artista, em uma foto indo para o fundo e na outra vindo para a frente, reafirma a questão do espaço, mas também provoca, em uma leitura mais teatral da ação, uma certa sensação de espera, de condicionamento também do tempo, necessário para percorrer aquele espaço. A referência ao cinema encontra no trabalho a relação que se dá entre o espaço criado pela fotografia e a descrição temporal, aqui sugerida. O cinema é uma arte a qual se apresenta tanto no tempo quanto no espaço, contrariando a delimitação estabelecida por Gotthold Lessing (1729 - 1781) em 1766, mas o trabalho de Pasquetti não se limita a fazer convergirem aspectos artísticos supostamente díspares.

Seguindo a proposição de que o trabalho em Super-8 de Pasquetti *Sem título 2* contenha uma alusão biográfica à transição do ambiente fechado para o aberto, a saída do interior, representa o enfrentamento necessário à realização. Entre os desafios a serem enfrentados na empresa de postular colocação em um campo exigente de dedicação e esforço como o da arte havia a necessidade de aprender a conviver com seu entorno. A situação política do país durante a ditadura militar impunha um temor constante da perseguição, da censura, da prisão, da tortura, e esse sentimento permeava a produção de grande parte dos artistas que trabalhavam sob essas condições. A colocação profissional, nesse contexto, pressupõe uma atitude “isenta” no que diz respeito a tudo o que pode ser considerado subversivo, e essa “censura prévia” é potencial e propositadamente indutora da formação de uma mentalidade alienada das questões políticas. Não apenas das questões político-partidárias mas também, e especialmente das questões políticas mais amplas, mais abrangentes, mais íntimas. Relacionadas à compreensão que o sujeito tem do mundo que o



cerca, o que significa andar por esse mundo, e se relacionar com outras pessoas e com as questões que elas propõem e sustentam.

O trabalho de Carlos Zilio (1944) *Para um jovem de brilhante futuro* (1974), série fotográfica realizada a partir do objeto homônimo criado pelo artista, uma maleta de executivo com o interior repleto de pregos enfileirados, fala também disso. À violência da ditadura militar correspondem, sem dúvida, várias fileiras de pregos de duas polegadas e meia perfilados e prontos a lacerar qualquer um que não aja com o máximo de cuidado. Mas há outra: a violência da censura, da imposição silenciosa, da inadequação em relação a uma situação estabelecida pode ser tanto uma experiência do sujeito frente a um processo político social que afete o país todo ou também do mesmo sujeito dentro de seu próprio grupo familiar. Em ambos os casos a crítica é periclitante, porém a arte é um espaço de excelência para o exercício da crítica.



Figura 5. Carlos Zilio. *Para um jovem de brilhante futuro*, 1974, múltiplo, série fotográfica, 18x24 (cada). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: Zilio, 2021.



A ação, tanto na narrativa fotográfica de Zilio quanto no filme de Paqueti, lida com a proposição de um personagem, um jovem que desempenha seu papel imerso na realidade que o circunda, questionando a estrutura social que parodia. E os personagens dos dois trabalhos igualmente parodiam seus criadores, jovens artistas dedicados à construção de suas obras. Mas, se no trabalho de Zilio a representação aponta para um conflito que, mais do que nas ruas, ocorre no interior do objeto que reflete simbolicamente o sujeito, no trabalho de Pasqueti o sujeito corre muito rápido, portando uma máscara.



Figura 6. Carlos Pasqueti. Fotogramas de *Sem título 2*, 1969-71, Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD). Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa. Fonte: arquivo do artista



Em seu livro *A representação do eu na vida cotidiana* Goffman cita Park, que diz:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra 'pessoa', em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel [...]. É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos (apud Goffman, 2014, p. 31).

As máscaras empregadas em ambos os trabalhos, seja a imagem do executivo, de Zílio, seja a própria metáfora, usada por Pasquetti, exercem, de maneiras distintas, críticas veladas. De modo geral à situação política, mas também, e fundamentalmente às questões colocadas por esse reconhecimento das realidades que os circundam. E especialmente o reconhecimento de si mesmos como sujeitos de suas experiências de vida. Embora as escolhas dos artistas tornem seus trabalhos formalmente diversos uma escolha formal coincidente pode ser signo de um comentário crítico. Um efeito dramático e simbólico que Pasquetti confere ao trabalho é dado pela interpretação dos personagens, os quais em várias situações mantém os olhos fechados. Da mesma maneira o personagem criado por Zílio se recusa a mostrar seus olhos e seu rosto ao observador. Neste último, o fato aparentemente acidental, apenas reforça a sensação de impessoalidade, a falta do contato visual que é o cartão de visitas de quem se apresenta abertamente, o que somado à ideia do crítico interior da maleta sugere a agressiva alienação daquele jovem que decide não lidar com as mazelas que o circundam e vencer a qualquer custo.

No Super-8 de Pasquetti os olhos fechados estão relacionados também com a memória projetada em metáfora



nos diversos fotogramas que aludem a experiências vivenciais, lembranças associadas a sentimentos, a leituras próprias, a marcas que pontuam um percurso vital. Se, como define Dubois, o “Instrumento que permite tomar distancia subjetiva, la memoria es precisamente aquello que transforma lo real en imagen”, (Dubois, 2013, p. 66) a vida é refeita pela memória de cada protagonista de sua própria experiência. E a construção de uma representação que remeta a essas marcas se dá através de uma narrativa não linear, de onde ressaltam imagens síntese que propõem, por meio de uma reelaboração mnemônica do sujeito, a reconstrução da própria vida. Como conclui Dubois:

De esta manera, la vida [...] no puede más que aparecer como una franja de tiempo donde los instantes están allí, unos al lado de otros, como fotogramas, siempre en presente, desplegados ante uno, captados como imágenes siempre ‘vivas’ pero se trata de una vida no lineal, una especie de vida vertical, o tabular, hecha de la yuxtaposición perpétua de fragmentos de tiempo que se pueden convocar, a cada instante, en cualquier orden (Dubois, 2013, p. 110).

A reconstrução é subjetiva, e cada observador fará sua leitura de acordo com os próprios conteúdos que mobilizar para esse fim, caso pretenda “completar as lacunas” impostas pela apresentação arbitrária de ações, ou sequências, determinada pelo artista. Em obras cinematográficas normalmente a unidade de intriga, para utilizar a expressão de Corneille, é conduzida através de uma narrativa, controlando a informação que chega à audiência, com o fim de obter o efeito poético pretendido. Essa unidade fica sob a guarda de uma instância onividente, como definida por Machado:

A instância onividente escolhe, em cada etapa da intriga, o que deve mostrar e o que deve esconder, para induzir mistério na história e gerar tensão na plateia, deixando para revelar os pontos-chave da



intriga apenas no final ou nos momentos que julgar convenientes (Machado, 2007, p. 64).

Apesar de ser mais comum a estrutura narrativa na qual a instância onividente controla toda a informação sobre seus desdobramentos existem filmes nos quais, assim como ocorre no trabalho de Pasquetti, essa instância deixa de ser onividente. E provoca uma experiência desorientadora, já que não oferece ao espectador um percurso único, explicações preestabelecidas que definiriam uma leitura fechada para a obra. Machado cita como exemplos *The birds* (1963), de Hitchcock, e *Blow-up*, de Antonioni:

The birds ocupa uma posição limítrofe na obra de Hitchcock, pois aí, tal como no *Blow-up* de Antonioni, os dados que faltam para explicar a trama não estão simplesmente ocultos; eles estão fora do alcance de personagens, espectadores e mesmo da instância onividente, a ponto de se poder dizer que a lacuna é elemento constitutivo da própria obra (Machado, 2007, p. 65).

O trabalho de Pasquetti joga com a lacuna como um abrir e fechar de olhos, intercalando cenas nas quais quase todos os personagens têm os olhos fechados, não veem o que está à sua frente. Além do jovem, “protagonista”, também abre os olhos a personagem feminina. O filme começa com um close em seu rosto, com os olhos fechados, mas a cena só terá lugar próximo do final. A personagem feminina aqui segue a proporção em importância à personagem feminina de *La jetée* (1962). A exemplo do filme de Chris Marker, realizado quase todo a partir de fotografias cinematografadas, com exceção de uma única tomada, o filme de Pasquetti também encontra em uma tomada de um rosto feminino uma espécie de convergência da ação.

Em *La jetée* toda a ação, a qual é dada pela indicação de



imagens fixas, tem sua fonte e seu destino na figura de uma mulher. É a memória da imagem dela que permite ao protagonista realizar com sucesso a viagem no tempo, e voltar para vê-la, e o único plano em sequência do filme, de fato, se dá no close do rosto dessa mulher. O clima de suspense, onipresente no filme, nesta cena toma um caráter ainda mais inquietante, pelo contraste entre a suavidade do abrir e fechar de olhos e o som dos pássaros que se ouvem cada vez em maior número, até culminarem em uma gritaria ensurdecedora. Este plano, tomado em sua densidade simbólica, entre suspense e desejo, na incerteza “se ele vai ao encontro dela, se ele é conduzido, se inventa ou se sonha” (La jetée. 1962), compartilha com o trabalho de Pasquetti elementos comuns na construção de uma narrativa que transita entre a memória, a invenção e o sonho. E se a sugestão da associação entre a natureza dos pássaros e a tensão dada ou pelo suspense ou pelo desejo lembra *Os pássaros*, de Hitchcock, talvez haja uma referência anterior a ambos.





Figura 7. Chris Marker. *La jetée*, 1962, 35mm, sonoro, P&B, 28 min. Produção de Anatole Dauman (não Cred.). Intérpretes Jean Négroni (narrador), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, roteiro Chris Marker (não Cred.), música Trevor Duncan. Paris, Argos Films. Fonte: *La jetée*. 1962.





Figura 8. Carlos Pasquetti. *Sem título 2*, 1969-71, Super-8, 8min. 38s., cor, mudo (cópia em DVD).
Intérpretes: Armando Chiaramonte, Mara Alvares, Telmo Lanes, Zappa.
Fonte: arquivo do artista.

André Breton (1896 - 1966) traduz poeticamente o encontro com uma mulher, *Nadja* (1928), sob a perspectiva surrealista, e numa passagem especialmente significativa deixa entrever questões que em maior ou menor grau serão futuramente

desenvolvidas nas obras cinematográficas citadas:

Eu vi seus olhos de samambaia se abrirem pela manhã em um mundo onde as batidas de asas da esperança, imensa, são difíceis de distinguir dos outros ruídos, que são aqueles do terror e, nesse mundo, eu não tinha visto ainda senão os olhos se fecharem (Breton, 2016, p. 130-132, tradução do autor).

Do terror não identificado, mas difícil de distinguir do ruído das batidas de asas, de Hitchcock e Marker, aos olhos de Nadja, acolhedores do medo, mas também da esperança, repete-se o gesto, e o símbolo, no trabalho de Pasquetti. No abrir dos olhos o encontro da esperança com o desejo, talvez o amor, convoca aquilo que pode ser um valor do sujeito tocado por esse sentimento. A resiliência do personagem de *La jetée* em enfrentar o processo doloroso da viagem no tempo corresponde à ironia com a qual Pasquetti enfrenta as imagens que carrega em seu filme. Nele não se sabe exatamente o papel da memória, se o *artista vai ao encontro dela, se é conduzido, se inventa ou se sonha*.

A ideia que o artista faz de si não comporta a atitude que toma frente ao seu trabalho e às outras pessoas, com as quais convive, mas a atitude, por sua vez, não comporta a dimensão na qual o trabalho efetivamente se dá, a experiência de si. Como enumera Larrosa:

Geertz falava da contingência da ideia que temos de nós mesmos. Gehlen, dando um passo adiante, fala de como a contingência de nossa autointerpretação implica a contingência dos comportamentos que temos tanto frente aos demais como frente a nós mesmos. Mas Foucault dá, entretanto, um passo a mais. O que estuda não são nem as ideias nem os comportamentos, mas algo que pode ser separado analiticamente de ambos e que, ao mesmo tempo, os torna possíveis: a experiência de si (Larrosa, 2011, p. 42).



O trabalho artístico acompanha a experiência realizada pelo sujeito, que o cria, a partir de si mesmo. O resultado da pesquisa artística não depende apenas de ideia ou atitude, requer a experiência articulada do sujeito/artista sobre a sua possibilidade de compreensão (ou apreensão) de si, e do trabalho em si.

O trabalho de Pasquetti com o Super-8 reflete diversas preocupações do artista e do sujeito no percurso diante e através de suas experiências. E a resultante convergência de sua subjetividade confronta, no plano fílmico, a profundidade e a sutileza da ironia que o acompanha e o veste, como máscara, a face que ele apresenta como interpretação de si, sua persona. Como diz o pseudônimo de Foucault, que ironicamente escreveu o seu próprio verbete para o *Dictionnaire des philosophes* (2009), a “história da subjetividade” se dá através da “constituição do sujeito como objeto para si mesmo” pela “formação dos procedimentos pelos quais o sujeito é levado a observar-se, analisar-se, decifrar-se, a reconhecer-se como possível.” (Florence, 2001, p. 389-390). A proximidade entre a experiência de si e o processo de pesquisa artística pode conduzir eventualmente o artista, quando coloca sua subjetividade não apenas como motor do trabalho, mas também como objeto, a reconhecer-se possível nessas duas instâncias.

O trabalho de Pasquetti é resultado de sua transcrição de insidiosas suposições, sonhos, memórias, convívios, livros, filmes, cósmicos panoramas e da transmutação dos medos e de todas essas coisas do mundo em arte através de seu próprio credo irônico. A subjetividade eventualmente se dissipa. Entretanto a arte não conhece meio, início e tampouco fim.



Referências

BRETON, André. *Nadja*. Saint-amand: Éditions Gallimard, 2016, p. 130-132.

DUBOIS, Philippe. La jetée de Chris Marker: o el cinematograma de la consciência. In: DUBOIS, Philippe. *Fotografía y cine*. Oaxaca: Ediciones Ve S.a. de Cv, 2013. p. 55-116. Tradução de Andréa Garrido e Iván salinas, p. 66.

FLORENCE, Maurice [Michel Foucault]. FOUCAULT Michel, 1926-. In: HUISMAN, Denis (Org.). *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 388-391, p. 389-390.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. Tradução de Maria Célia Santos Raposo, p. 31.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 2013. (Vozes de bolso). Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls.

LA jetée. Direção de Chris Marker. Produção de Anatole Dauman (não Creditado). Intérpretes: Jean Négroni (narrador), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux. Roteiro: Chris Marker (não Creditado). Música: Trevor Duncan. Paris: Argos Films, 1962. (28 min.), 35mm, son., P&B.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O sujeito da educação: Estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 35-86, p. 42.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, p. 64.

MACIEL, Katia. O cinema tem que virar instrumento: As experiências



quasi-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 169-186, p. 169.

PASQUETTI, Carlos. [mar. 2015]. Entrevistador: o autor. Porto Alegre, 2015. 2 arquivos, em mp3.

ZILIO, Carlos. *Para um jovem de brilhante futuro*. 2022. Disponível em: <<https://carlozilio.com/anos-70/#main>>. Acesso em: 27 set. 2022.

Claudio Jansen Ferreira é mestre em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica - PPGAV/UFRGS (2017) e bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2013).



VÍDEO-TEATRO A PARTIR DA RELEITURA DA OBRA “AS DUAS FRIDAS” DE FRIDA KAHLO

Ivanete Ferreira Rodrigues da Rosa

Kelly Wendt

Morgana Rodrigues da Rosa

Resumo: Essa pesquisa foi desenvolvida na Especialização em Arte da Universidade Federal de Pelotas, tendo como trabalho a criação de um vídeo-teatro a partir de uma releitura da obra *As Duas Fridas*, da artista mexicana Frida Kahlo, a fim de refletir sobre o processo de criação colaborativa entre mãe e filha. Para a realização deste estudo se escolheu como abordagem metodológica a pesquisa em arte a partir de análise e releitura da obra de Frida Kahlo seguido da criação de vídeo-teatro, que aborda a poética de cada uma das artistas unindo as linguagens artísticas de cada uma. O resultado da execução desse projeto foi importante para nortear o papel da arte na vida das artistas/pesquisadoras.

Palavras-chave: Artes Visuais. Artes Cênicas. Arte híbrida. A arte como cura.

VIDEO-THEATER FROM THE REVIEW OF THE WORK “THE TWO FRIDAS” BY FRIDA KAHLO

Abstract: This research was developed in the Specialization in Art at the Federal University of Pelotas, having as work the creation of a video



theater from a rereading of the work *As Duas Fridas*, by the Mexican artist Frida Kahlo, in order to reflect on the creation process collaboration between mother and daughter. In order to carry out this study, art research was chosen as a methodological approach, based on the analysis and rereading of Frida Kahlo's work, followed by the creation of a video theater, which approaches the poetics of each artist, uniting the artistic languages of each one. The result of carrying out this project was important to guide the role of art in the lives of artists/researchers.

Keywords: Visual arts. Performing Arts. Hybrid art. Art as a cure.

RESSIGNIFICANDO SENTIMENTOS COM OBRA DE FRIDA KAHLO

Essa pesquisa é resultado do trabalho de conclusão de curso em Especialização em Artes da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. O objetivo central foi criar um vídeo-teatro a partir da criação de uma releitura da obra *As Duas Fridas* da artista mexicana Frida Kahlo e refletir sobre o processo de criação colaborativo entre mãe e filha.

Como ressignificar dores a partir da arte foi a problemática inicial, que acabou servindo como mote de criação das artistas mãe¹ e filha² que consideram que apreciar e vivenciar experiências artísticas contribui para o desenvolvimento e mudanças de hábitos do ser humano, estimulando-o a buscar caminhos para solucionar suas dificuldades.

Para realização deste estudo escolheu-se como abordagem metodológica a pesquisa em arte a partir de referências bibliográficas; análise e releitura da obra de Frida Kahlo: *As Duas Fridas*; e criação de vídeo-teatro a partir da releitura. O vídeo-teatro



aborda a poética de cada uma das artistas/pesquisadoras, unindo as habilidades de cada uma.

A obra *As Duas Fridas* foi escolhida como objeto de análise por retratar a dor sofrida por Frida em um rompimento com seu amado esposo, o artista Diego Rivera. O sangue que goteja em seu vestido branco, o coração a mostra, as artérias expostas e conectadas entre uma Frida e outra oportunizou a reflexão entre as artistas/pesquisadoras que são mãe e filha a pensar na relação do “rompimento do cordão umbilical”, tanto de modo literal, quanto de modo metafórico, no sentido de criar uma relação saudável entre elas que tem uma ligação tão forte, que um dia estavam em um mesmo corpo.

Frida Kahlo foi escolhida por ser uma inspiração para ambas as artistas/pesquisadoras, tanto pelas belíssimas obras produzidas, como, e principalmente, pelo fato dela ressignificar suas dores expondo em suas telas seus sofrimentos e, ainda assim, ser uma mulher forte que expressava alegria.

Frida foi uma pintora mexicana que tinha um trabalho sob influência surrealista, mas criava imagens ligadas à sua realidade e não sonhos, uma forma crítica de ver a vida. Pintava autorretratos inspirados numa leitura íntima do seu eu, retratando sua vivência que adentra momentos dolorosos de sua vida, atravessados por diferentes problemas de saúde. Com 18 anos, andando de bonde, sofreu um acidente, uma barra de ferro atravessou seu corpo deixando sequelas, permanecendo um longo período no hospital, incapacitada de andar, mas resistiu e começou a pintar com um espelho pendurado na cama e um cavalete adaptado para que pudesse pintar deitada. Frida nesse período declarava: “Não estou



doente, eu estou destruída. Mas me sinto feliz por continuar viva, enquanto puder pintar” (Herrera, 2017, p.496).

Após recuperada, a artista podendo andar novamente começou a estudar desenho e modelagem na Escola Nacional Preparatória do Distrito Federal do México. Com 21 anos entrou para o partido comunista mexicano onde encontrou o amor de sua vida, Diego Rivera, também pintor. Um ano depois casou-se com Diego e foram morar na casa azul onde hoje está o Museu de Frida Kahlo no México. Ela não conseguiu ser mãe, sofreu três abortos espontâneos devido as perfurações sofridas no acidente de bonde. Frida posteriormente separou-se de Diego. Ela teve vários relacionamentos amorosos ao longo da vida e seu coração estava aberto para ambos os sexos. Frida lecionou artes na Escola Nacional de pintura e Escultura no México. Foi defensora das mulheres, onde tornou-se símbolo do feminismo. Os problemas de saúde da artista não pararam. Em 1953 teve que amputar uma perna até o joelho, Frida ficou deprimida e escreveu em seu diário: “Amputaram minha perna há seis meses, deram-me séculos de tortura e há momentos em que quase perco a razão” (Herrera, 2017, p. 597).

Uma das artistas/pesquisadoras, a artista/mãe, faz pinturas há bastante tempo usando em sua poética dores e sentimentos para sua pintura no momento de seus conflitos existenciais.

As experiências vividas pela artista/mãe e a história de vida da Frida motivaram ela para a pintura de um autorretrato de braços abertos, cabeça pequena em uma montanha pedindo ajuda para sair da situação de superar uma crise para ressignificar suas dores.

A artista/mãe aponta que contraiu depressão em 1989 e que faz tratamento até os dias atuais, passou momentos de muitos



conflitos internos, mas sempre continuou estudando e dando vida às suas obras de artes.

A artista/mãe, assim como foi para Frida, considera que a pintura preenche sua vida e que não há nada melhor do que esse trabalho.

AS DUAS FRIDAS E A RELEITURA



Figura 1. Frida Kahlo. *As Duas Fridas*, 1939. Pintura sobre tela, tinta a óleo. 1,73 m x 1,73 m. Fonte: Site Cultura Genial <https://www.culturagenial.com/quadro-as-duas-fridas-frida-kahlo>.

Contextualizando a obra escolhida: *As Duas Fridas* (1939) - *Las dos Fridas* em espanhol - “Segundo a própria Frida, essa tela representa a “dualidade” de sua personalidade. Mas também pode simbolizar o conflito inerente à raça mestiça” (Farthing, 2009, p. 417). A obra está localizada no *Museo de Arte Moderno* do México.



As duas figuras que representam Frida estão sentadas em um único banco verde, sem encosto, estão ligadas pelas mãos e vestem vestidos completamente diferentes. Uma Frida veste roupa tradicional do México (blusa azul), a outra um vestido branco de estilo europeu, ambas representam personalidades que Frida Kahlo experimentou.

O dualismo presente nessa obra pode ser representado por: Frida casada e Frida solteira; passado e presente; coração inteiro e coração partido. As partes psicológica e simbolista estão presentes em todo o trabalho de Frida.

As Duas Fridas é um duplo autorretrato e foi pintada logo após Frida se divorciar de Diego Rivera. Na imagem percebemos que a “Frida estilo europeu” está com o coração partido e a “Frida estilo mexicano” está com o coração inteiro, segurando um retrato de Diego Rivera.

A Frida de branco (a europeia) mostra uma tesoura com sangue, unidas por uma artéria, já a Frida representada com traje azul (a mexicana) carrega em suas mãos um amuleto com foto de Rivera criança, dele parte uma veia e se interliga ao coração que demonstra o amor e a importância que o ex-marido teve em sua vida.

É possível analisar o dualismo que Frida vivia. De um lado uma mulher dilacerada, em sofrimento e de outro lado uma mulher esperançosa que apoia a outra, como podemos observar a partir da figura da “Frida Mexicana” que ampara as mãos da “Frida europeia”. Frida Kahlo morreu quinze anos após fazer essa obra.





Figura 2 – Ivanete Rosa. *Releitura Duas Fridas/Mãe e Filha*, 2021. Pintura sobre tela, tinta acrílica. 30 cm x 40 cm. Fonte: Acervo pessoal.

A artista/mãe no início da pintura foi norteadora, durante seu projeto, num esboço sobre o intuito de ressignificar dores fazendo uma analogia comparando as artérias expostas no quadro de Frida com o rompimento do cordão umbilical entre mãe e filha.

O rompimento entre mãe e filha aconteceu no momento do corte do cordão umbilical, mas a pintura realizada pela artista/mãe seria um motivador para a artista/filha realizar um vídeo-teatro, isso as uniria novamente de forma intensa.

Desde o esboço das duas mulheres, se escolheu a figura da esquerda - mulher com traje típico europeu - para representar a filha e a figura da direita - mulher com traje mexicano - para representar a mãe. Uma artéria grossa liga os corações de ambas, simbolizando



o amor eterno entre mãe e filha. Na mão esquerda a mãe carrega um amuleto com a foto da filha com 3 anos, representando a fase mais linda dela criança quando começou a cantar e declamar versos, a mãe relembra o encanto que era ouvi-la e ver aquela linda menina de cabelos longos. Aqui representando, também, a eterna criança que há dentro de cada adulto. A artista/mãe resolveu fazer um feto no ventre da figura que representava a filha, simbolizando a gravidez que a artista/filha poderia ter. No momento da conclusão do feto, a artista/mãe sentiu uma explosão de alegria tão grande que, para ela, era como se naquele momento ambas as artistas/pesquisadoras, enquanto mãe e filha, estivessem ressignificando as dores mais profundas de ambas.

A artista/mãe fez a pintura da tela com tinta acrílica e pincel, utilizando tintas quentes, frias e mistura de cores, fazendo as cores próximas da obra escolhida para releitura, com representação figurativa, imagens centralizadas com equilíbrio.

Na releitura mãe e filha estão sentadas em um banco sem encosto verde escuro exposto na terra, no jardim, em uma noite escura com muitas nuvens cinzas e brancas, simbolizando que tempestades irão passar e que está por amanhecer, nisso o céu azul irá surgir com um lindo sol brilhante a iluminar os caminhos das artistas/pesquisadoras.

A técnica que Frida Kahlo usava em suas obras era uma quantidade generosa de tinta a óleo, espátula e pincel. As *Duas Fridas* tem dimensões robustas de um metro e setenta e três centímetros. Diferente, a tela escolhida pelas artistas/pesquisadoras para releitura é menor e retangular, medindo trinta por quarenta centímetros.



Evitando teorias e visões panorâmicas, ela penetrava no particular, concentrando-se no detalhe de roupas, rostos, tentando capturar a vida de um indivíduo. Mais tarde, ela investigaria o interior de frutas e flores, os órgãos ocultos sobre a pele do corpo machucado, e os sentimentos escondidos sobre feições estóicas. [...] Os temas de Frida, [...] vinham [...] de animais, natureza-mortas, e principalmente dela mesma. Seus verdadeiros temas eram estados de espírito personalizados, suas próprias alegrias e tristezas (Herrera, 2011, p. 125).

O trabalho de releitura, *Duas Fridas/ Mãe e Filha*, ressignifica as dores da artista/mãe, a vivência de criar arte promove a descoberta de sentimentos e de qualidades do ser, que no produto criado se pode ver, rever e sentir-se ressignificando os sentimentos, dores e amores.

VÍDEO-TEATRO PRODUZIDO A PARTIR DA RELEITURA DUAS FRIDAS/ MÃE E FILHA



Figura 3. Morgana Rosa. *SouFrida*, 2021. Vídeo-teatro, 23 min. e 18 seg. Fonte: Acervo pessoal.



Quando os movimentos do corpo se encontraram com os movimentos da câmera surge uma nova linguagem artística, a videodança.

Quando os elementos que compõem o teatro se encontraram com a linguagem audiovisual, surge o vídeo-teatro.

Aqui cabe o entendimento da artista/filha sobre o termo vídeo-teatro, visto que até o presente momento encontra-se pouquíssimas referências teóricas.

Sendo assim, analisa-se que é necessário o cuidado para não confundir vídeo-teatro com a linguagem cinematográfica. Ambos podem se alicerçar em cenas narrativas através do audiovisual, mas a estrutura e os elementos utilizados no vídeo-teatro são outros.

No vídeo-teatro elementos teatrais são levados para o audiovisual. Pode-se utilizar de objetos cênicos, luz artesanal, figurino teatralizado, cenário não realista. O câmera tem liberdade para enquadrar movimentos e partes da cena onde se deseja dar foco.

O vídeo-teatro também se difere do teatro online, pois esse a apresentação é através de plataformas digitais ao vivo e não gravado - como é no caso do vídeo-teatro. O teatro online também pode adaptar a sua linguagem para o audiovisual, mas não haverá nenhum efeito de edição, como é possível no vídeo-teatro.

No teatro presencial não é possível fazer recortes do que se quer que o espectador foque. Tudo é mais amplo. O público vê tudo, as saídas de cenas, a contra-regragem... E mesmo que se direcione com a luz, sempre se vaza, sendo possível perceber estas arestas.

Devido a pandemia do novo coronavírus (COVID-19), em



2020, começou a surgir uma grande produção de vídeo-teatro. Nesse gênero a câmera dá o recorte, fazendo com que as lentes deem detalhes da atuação. Embora tenha aumentado muito o número de produções de vídeo-teatro na pandemia, não se sabe ao certo quando este estilo surgiu de fato. Nos anos 80, por exemplo, o termo videoteatro era utilizado por Otavio Donasci³ para denominar alguns de seus experimentos com vídeo, o que ele depois veio a chamar de videocriaturas.

O vídeo-teatro abordado nessa pesquisa se assemelha com a videodança, por esse motivo segue abaixo uma citação que exemplifica o que é essa arte:

Videodança é a dança do ver, a dança do olhar. É uma linguagem artística contemporânea, que surge como um ponto de confluência entre a dança, a arte de mover-se e a arte de produzir imagens técnicas em movimento, tais como o cinema, o vídeo e as artes digitais. É um caminho artístico cuja questão principal é descontextualizar ou recontextualizar o corpo, as imagens, o tempo, o espaço e o movimento num sentido mais amplo (Oliveira, 2009, p.10).

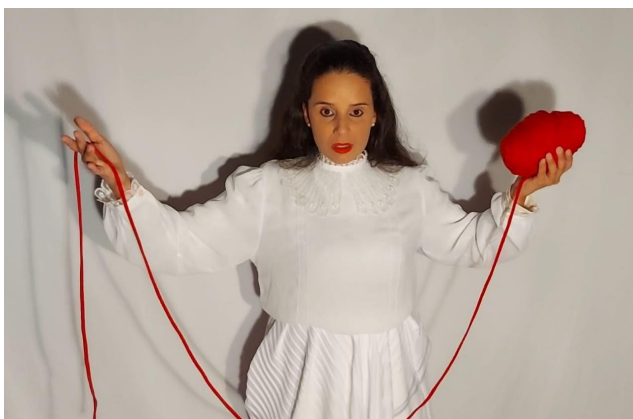


Figura 4. Morgana Rosa. *Sou Frida*, 2021. Vídeo-teatro, 23 min. e 18 seg.
Fonte: Acervo pessoal.



Quando a artista/filha recebeu a fotografia da tela de releitura, de *As Duas Fridas*, feita pela artista/mãe, ficou surpresa ao ver o fio vermelho interligando os corações das duas figuras e a artista/mãe explicando a simbologia idealizada. A artista/mãe, durante o ato de criação, projetou o fio vermelho como símbolo de amor eterno entre mãe e filha.

Sabe aquele fio vermelho? Aquele fio que lembra sangue? Pois é, sangue é sinal de vida, mas também de morte. A palavra sangue traz à tona a sensação de dor e sofrimento. Mas toda a dor, todo sofrimento pode ser um germe de partida para a criação de uma obra de arte. Na releitura *Duas Fridas/Mãe e Filha*, o sangue não representa dor e sofrimento, mas sim amor. Dor e amor estão interligados? Uma mãe não ganha um filho ou uma filha sem sentir dor, ela sente muita dor, dor e amor ao mesmo tempo. O cordão umbilical imediatamente é cortado, esse fio vermelho que manteve a vida do bebê durante nove meses. Mas o fio vermelho invisível jamais é rompido. E para as artistas/pesquisadoras, enquanto mãe e filha, poderem fazer esse trabalho de conclusão de curso juntas, foi como um colorir e tatear do fio.

Então, não podia ser diferente, a criação do vídeo-teatro começou a partir de um fio vermelho. E o fio foi costurando uma cena a outra como se ele tivesse vida própria.

A artista/filha já havia interpretado a figura de Frida Kahlo dentro do Grupo Internacional de Pesquisa em Teatro, Fio dos Ventos, sendo assim, trazer à tona a figura de Frida foi algo que se construiu com facilidade, mesmo que tenha sofrido nova roupagem.

Além da Frida como personagem havia a figura da própria atriz, vestida de branco, como na imagem da releitura *Duas Fridas/*



Mãe e Filha, a Frida de branco, a filha. A atriz passa por cenas criadas a partir de histórias reais e ficcionais. Histórias da vida da artista/filha, da artista/mãe, da própria Frida, que aqui deixa de ser a figura de mulher forte e passa a ser cada uma delas. São fragmentos de histórias vividas que se conectam criando novas perspectivas de narrativas.

Um colega⁴ de teatro da artista/filha foi convidado para a criar a dramaturgia do vídeo-teatro. Ele foi costurando e conduzindo as cenas. Foi um processo de criação intenso, prazeroso e desafiador, pois adaptar tantas histórias, trazer o quadro da releitura da cena e adaptar a linguagem teatral para o vídeo foi um trabalho árduo e bastante ousado. Porém, ao final, se percebeu um resultado coeso.

Aqui está o link do vídeo-teatro na íntegra https://youtu.be/86tHx8m_Vk. Cada vez que a artista/filha revê o trabalho se depara com distintas sensações. Ela se emociona ao perceber que há muito dela e da artista/mãe ali. Ela percebe a importância da arte na vida delas. A artista/mãe pinta telas desde antes mesmo da artista/filha nascer e ela sempre disse que suas tristezas iam embora a cada pintura de tela.

No vídeo-teatro a artista/filha visou reforçar a importância da arte na resignificação de dores, salientando a releitura da artista/mãe. Dentro da narrativa do vídeo-teatro a artista/filha também toca em dores mais sofridas que carregou ao longo da vida, como um abuso sexual sofrido na infância. Ao fazer a cena que relata um possível abuso, a artista/filha projeta um sinal de alerta a todas as mulheres, num pedido de cura coletivo.

As feridas jamais serão totalmente sanadas, mas se vive com muito mais leveza ao se colocar as angústias para fora,



deixar a criatividade fluir e sentir alegria ao criar uma obra de arte, ressignificando histórias.

RESSIGNIFICAR SENTIMENTOS: DA PINTURA AO VÍDEO-TEATRO

Percebe-se que ressignificar as dores a partir da arte é algo sutil. A cada trabalho que se vai desempenhando trabalha-se algumas amarguras.

Foi muito interessante para a relação de mãe e filha estar criando esse trabalho juntas. Foram momentos de criação coletiva que permitiram repensar suas vidas.

A criação da releitura de *Duas Fridas/Mãe e Filha* foi prazerosa e cheia de significados para a artista/mãe. A importância de salientar os detalhes da obra original e entender a importância da ressignificação dela, como também da relação entre mãe e filha artistas, que puderam se encontrar em Frida, conseguindo um momento de construção artística em meio aos afetos, mais que dores, na elevação do sentimento quando se traz sentido a realização de desejos. Mais do que pintar uma releitura, foi encontrado significados na ligação afetiva entre mãe e filha, entre a pintura e as artes cênicas.

O processo de criação do vídeo-teatro *SouFrida* foi gratificante para a artista/filha, pois foi possível perceber as infinitas possibilidades artísticas de se criar arte de maneira híbrida. Também por se permitir deixar ir embora dores e sentimentos de traumas sofridos há anos e que ainda machucavam. Isso não significa que não haverá mais problemas, mas com as criações artísticas, após cair, sabe-se como se levantar.



Se conclui, então, que a arte pode ser uma ferramenta valiosa para o ser humano ressignificar suas dores, podendo contribuir para se ter uma vida saudável, além de ampliar o seu poder criativo, ser capaz de construir arte e transformar sua vida.

O indivíduo está em constante evolução e quando se busca caminhos para se sair de uma situação ruim, desconfortante, já se está com um passo à frente, abrindo espaço para o novo.

O resultado da execução desse projeto foi importante para nortear o papel da arte na vida não só das artistas/pesquisadoras, mas de todos e todas que se deixaram permear por essa pesquisa.

Notas

¹ Ivanete Rosa (Ivanete Ferreira Rodrigues da Rosa - Osório, Rio Grande do Sul, 1960). Artista visual e pedagoga.

² Morgana Rosa (Morgana Rodrigues da Rosa - Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1987). Atriz, Contadora de Histórias e Arte-educadora.

³ Otavio Donasci (Otavio do Nascimento – São Paulo, São Paulo, 1952). Artista multimídia, desenhista, designer, ator, performer, cenógrafo, videomaker.

⁴ Juliano Canal (Juliano Canal de Castro - Capão da Canoa, Rio Grande do Sul, 1981). Ator, Diretor, Dramaturgo e Contador de Histórias. Contato: <https://www.facebook.com/juliano.canal>.

Referências

CAMARGO, Isaac Antonio. *Publicações de Artista: Práxis, Pesquisa e Ensino em Arte Visual*. Revista Estado da Arte, v. 1, n. 2, p.



1 21 dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57726>. Acesso em: 8 mar. 2021.

CATTANI, Icleia. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In.: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade 4).

CORNETTE, Balthazar. *Frida Kahlo: Para Que Preciso De Pés Quando Tenho Asas Para Voar?* São Paulo: Nemo, 2016.

DE ARAGÃO, Soraya Rodrigues. *A Arte Como Expressão de Sentimentos e Catarse Emocional nos Processos Terapêuticos*. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/ver_opiniao.php?a-arte-como-expressao-de-sentimentos-e-catarse-emocional-nos-processos-terapeuticos&codigo=AOP0370> Acesso em 10 de maio de 2021.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100707/otavio-donasci>> Acesso em 09 de dezembro de 2022.

FARTHING, Stephen. *501 Grandes Artistas*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

GONÇALVES, Flávio. *Um argumento frágil In: Revista PortoArte*: Porto Alegre, V16, n27, novembro /2009, p.137-145.

HERRERA, Hayden. *Frida: a Biografia*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

INFOESCOLA navegando e aprendendo <<https://www.infoescola.com/artes/a-arte-de-frida-kahlo/>> Acesso: 30/06/21 às 20:05.

MUSEU FRIDA. Disponível em: <<https://www.museofridakahlo.org.mx/en/the-blue-house/virtual-tour/>> Acesso em 08 de julho de 2021.



OLIVEIRA, Ana Carolina Moura. *Videodança, Um Verbo Possível.: Uma Proposta Metodológica Para o Ensino da Videodança*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Monografia de Conclusão de Curso, 2009.

Ivanete Ferreira Rodrigues da Rosa é artista e pedagoga. Especialista em Artes pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel; Pós-graduanda em Arteterapia pelo Instituto Prisma; Licenciada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS; Técnica em Auxiliar de Nutrição e Dietética pelo Colégio Estadual Presidente Arthur da Costa e Silva - Porto Alegre/RS. Desenvolve sua técnica de pintura em telas há mais de trinta anos. Contato: <https://www.facebook.com/vaneterodrigues>.

Kelly Wendt é artista visual, pesquisadora e professora. Doutora em Artes Visuais, na linha de Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS, 2017. Professora adjunta do Centro de Artes-UFPel, curso de Bacharelado em Artes Visuais, em gravura. Professora do Mestrado em Artes – PPGAVI/UFPel e da Especialização em Artes EAD, 2020-2023 (UFPel-UAB/CAPES). Membro do Conselho Municipal de Cultura de Pelotas - Artes Visuais/Audiovisuais (2022-2023). Coordenou o PIBID-Artes Visuais UFPel, 2018-2020 (UFPel- CAPES).

Morgana Rosa é Atriz, Contadora de Histórias, Arte-educadora e Terapeuta. Especialista em Artes pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel; Pós-graduanda em Arteterapia pelo Instituto Prisma; Licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS. Integrante do Grupo Internacional de Pesquisa na área do Ator/Atriz - Fio dos Ventos (Brasil-Itália). Coautora do livro *POET(R)IZAR*. Contato: <https://morganarosa.com.br>.



COM O QUE SONHA A CIDADE-DORMITÓRIO: REFLEXÕES SOBRE O PARQUE DA SOLIDARIEDADE

Maria Paula Recena
Marcelo Chardosim

Resumo: Este artigo propõe-se a divulgar ações que se dão sobre uma área urbana em disputa, localizada em Alvorada, uma cidade com a alcunha de cidade-dormitório, na região da chamada Grande Porto Alegre. Desde 2015 ações sistemáticas como mutirões de limpeza, ações artísticas e educativas, são praticadas sobre esta área e, juntas, prefiguram um território que se articula entre três entidades já constituídas: o Parque da Solidariedade, o Cine Tapycuru e o Museu Baldio, às quais se agrega o trabalho educativo da ONG Umbúntu, materializada em sua horta e sede. O artigo propõe uma reflexão sobre o papel da arte na instauração de um campo que se impõe politicamente, pressionando as estruturas convencionais preexistentes.

Palavras-chave: Parque da Solidariedade. Museu Baldio. Arte. Território.

WITH WHAT THE DORMITORY CITY DREAMS: REFLECTION ON THE SOLIDARITY PARK

Abstract: This article proposes to publicize actions that take place in an urban area in dispute, located in Alvorada and nicknamed a dormitory



city in the region called Greater Porto Alegre. Since 2015 systematic actions such as cleaning efforts, artistic and educational actions have been carried out in this area and, together, prefigure a territory that articulates between three already constituted entities: the Solidarity Park, the Cine Tapycuru and the Baldio Museum to which the educational work of the NGO Umbúntu is added, materialized in its vegetable garden and headquarters. The article proposes a reflection on the role of art in the establishment of a field that imposes itself politically, putting pressure on pre-existing conventional structures.

Keywords: Solidarity Park. Baldio Museum. Art. Territory.

INTRODUÇÃO

Em 2015 iniciam-se, por iniciativa do artista visual Marcelo Chardosim, morador de Alvorada, algumas ações sobre uma área do delta do rio Gravataí, inativa e degradada. No local havia já uma deterioração do solo, um evento geológico chamado de *voçoroca*¹, também conhecido como *terra rasgada*, resultado de desmatamento efetuado pela empresa detentora da maior parte desta área, a Habitasul. Naquele momento, ainda que configurasse uma borda da zona de acesso à área residencial, essa região recebia lixo e tinha alto índice de criminalidade, o que submetia a população à situação de risco diária. Localizada na região da chamada Grande Porto Alegre, Alvorada assume, em seu histórico, o caráter de cidade violenta, rótulo que se transfere para seus moradores como identidade geral. Vale lembrar que Alvorada é considerada, pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), uma cidade-dormitório, pois possui população ativa maior do que os postos de trabalho que oferece, configurando, assim, um movimento pendular com relação à Porto Alegre. É nesse contexto que os mutirões



iniciais para remoção de lixo vão dando lugar a ações artísticas que agregam personagens do lugar com ou sem formação em artes visuais. Paralelamente a essas manifestações, pesquisadores² de áreas diversas têm documentado a região, ao mapear o estágio de deterioração das voçorocas, a fauna e a flora da área em questão. Fronteiras e demarcações começam a surgir em mobilidade, delineando o que leva à criação do Parque da Solidariedade e, na sequência, do Museu Baldio e do Cine Tapycuru³. No entanto, um parque demarcado em um mapa sem bordas, um cinema sem sala de exibição e um museu sem acervo físico.

AÇÕES

Para Milton Santos, “a ação é um ato projetado e o sentido da ação é o correspondente do ato projetado” (Santos, 2002. p. 78). As ações que configuram o Parque da Solidariedade tencionam aspectos jurídicos e simbólicos, no sentido de redesenhar o mapa. Nas palavras de Deleuze e Guattari, o mapa:

(...) é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (Deleuze; Guattari. 1995, p.22).





Figura 1: Marcelo Chardosim. *O rio leva um sopro*, 2020. Frames de vídeo, 8:21min. Trabalho desenvolvido para a convocatória INVÓLUCROS CERÂMICOS PARA UM SOPRO, do NICA - Saber Cerâmico Colaborativo. Projeto de extensão do Instituto de Artes da UFRGS. www.ufrgs.br/nica (convocatórias, invólucros). Fonte: @parquedasolidariedade.

As ações cotidianas, ubíquas, clandestinas, ordinárias e artísticas que se dão sobre o território que se prefigura como Parque da Solidariedade, são práticas políticas. Pensar o mapa, reconstruir o mapa, é, pois, atuar numa inversão entre as práticas oficiais e as táticas clandestinas. Para Michel de Certeau a tática é a arte do fraco (1995, p.101), e essa arte permite abrir *trilhas* que “continuam heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos *diferentes*” (Certeau, 1998, p. 97).

Ao instaurar o ato sistematicamente, outorga-se uma nova potência ao efêmero e às estruturas precárias e aceita-se que não há demarcações, que não há possibilidade de um projeto determinado, mas de ações endereçadas à contemporaneidade.

Nesse sentido, as ações artísticas que acontecem no Parque da Solidariedade formam um território simbólico e geográfico que são, por sua vez, apresentadas em um museu com o nome de Museu Baldio. Dentre as ações, destacam-se a afixação de lambes (cartazes), a coleta de pigmentos terrosos, o



ato de fotografar objetos inseridos nas voçorocas e caminhadas entre o Parque da Solidariedade e instituições artísticas na cidade de Porto Alegre. Incluem, também, as práticas de hortas urbanas como sistemas educativos e agregadores do humano, bem como reparadores da terra erodida, pois, ao conter os monumentos geológicos das voçorocas, já impossíveis tecnicamente de serem plenamente restauradas, a ação da agricultura urbana passa a ser um instrumento de contenção do solo bem como de conservação do patrimônio geológico, portanto também um agente cultural e artístico.

O fato de serem inúmeras ações imprime um caráter de incompletude a este artigo, um caráter compatível, todavia, com os procedimentos que o artigo pretende apresentar. Da mesma forma, imagens em movimento que são estimuladas pelo lugar e que também o reconfiguram, resultam em vídeos e filmes que são exibidos tanto em sessões abertas ao público neste território, quanto em festivais de vídeo-arte fora do âmbito local. A execução de tais imagens parte do Parque da Solidariedade, mas sua exibição em diferentes lugares passa a ser parte do Cine Tapycuru. Em uma relação dialética, o Cine Tapycuru é um cinema que se estabelece no imaginário com base na produção feita a partir de sua existência, também ela uma ato.

A ideia de cidade-dormitório eventualmente se mistura com o que se entende por áreas de subúrbio, surgidas especialmente no segundo pós-guerra com a implantação das *highways* norte-americanas, e ainda com as cidades-satélites brasileiras, surgidas especialmente no entorno de Brasília, no Distrito Federal, nos anos 1960. Se a ideia de subúrbio pode remeter vagamente às cidades-jardim do século XIX⁴, conferindo-lhe uma avaliação



positiva, a denominação cidade-dormitório, dadas as condições de deslocamento no Brasil, está associada ao trabalhador que estende sua jornada de trabalho ao incluir nela, seu tempo de deslocamento, o que confere ao conceito um caráter pejorativo. As ações que inicialmente se misturam — sejam elas de natureza artística, de caráter cooperativo em mutirões, investigações geoecológicas, ONGS de caráter educativo — partem, todas, da possibilidade de que, à população de uma cidade-dormitório, tomando-se o extremo negativo deste conceito⁵, também é permitido o sonho e o pensamento criativo. Nessa sutil ruptura nasce uma nova narrativa: “(...) a subversão do mundo começa àquela hora em que os trabalhadores normais deveriam desfrutar do sono pacífico daqueles cujo ofício não obriga, em absoluto, a pensar (...)” (Rancière, 2012, p. 7).

Nesse sentido cabe ressaltar que o título deste artigo é inspirado em uma ação de Sandro Ka, na qual o artista imprime lambes com a frase “com o que sonha a cidade dormitório”, hoje participando de salões que a deslocam do lugar de origem, mas que operam ainda em uma categoria que se horizontaliza com a inclusão de outras cidades-dormitório.





Figura 2: Sandro Ka. *Sobre o que sonha a cidade dormitório*, 2021.
Fonte: @parque da solidariedade / @sobreoque sonha.

A frase de Sandro Ka é relevante ao aproximar o aspecto negativo do *rótulo* cidade-dormitório ao sonho. Dessa forma, a afixação dos lambes propõe o sonho ao morador de Alvorada. Com base da frase de Sandro Ka, cabe a reflexão de Jacques Rancière que expõe uma experiência de proletários no início do século XIX, na qual, subvertendo a condenação a permanecer entre o trabalho que envolve esforço físico e o inevitável sono noturno, esses proletários incluem o pensamento em horas de sono roubadas e que permitem deslocar, silenciosamente, sua condição da inércia ao ato político.

O mesmo procedimento é proposto na frase do cartaz de Marcelo Chardosim que diz “procura-se pessoas que gostem de Alvorada”, que também é levada a título de texto por Paula Ramos (2018) para a apresentação do Parque da Solidariedade no Instituto Goethe, em Porto Alegre.

Assim, o mapa se reconstrói por meio de significados que



vão sendo atribuídos ao que antes não tinha valor. Manobra política (micropolítica); trilhas heterogêneas aos sistemas nos quais se infiltram e nos quais esboçam as astúcias de interesses e de desejos *diferentes*.

NOMEAR É NARRAR

Para Milton Santos, “o ato fundador é dar um nome e, por isso, é a partir do nome que produzimos o pensamento, e não o contrário” (Santos, 2002, p. 67). Propomos pensar sobre os nomes dados às entidades que constituem o projeto artístico/político que estamos analisando. A base é inconteste: a solidariedade. Desarmada, desinteressada, franca e, por isso, potente. Como contestar a legitimidade das ações que se dão sobre o território em disputa, já que estas ações são fruto do próprio lugar? Mas há mais complexidade envolvida em camadas que atingem estratos também políticos, mas que se expandem para a crítica da arte. Ao nomear o Museu Baldio, uma manobra teórica se inicia, tendo em vista a desmaterialização operada no campo da arte, que nos remete a determinados pontos sem retorno⁶ na constituição do que chamamos de Arte Contemporânea: o processo e a ação.

Se o sistema composto pelo Parque da Solidariedade, o Museu Baldio e o Cine Tapycuru são fundamentalmente parte de um processo político-artístico, a ideia de um Museu Baldio sugere abrigar um acervo de ações. Se o nome antecipa o pensamento, a associação entre a palavra *museu* e o adjetivo *baldio* implica em algumas interpretações importantes: primeiro, sua vinculação às voçorocas, consideradas monumentos geológicos, que são, também elas, *badlands* ou terras baldias. Segundo, o baldio do



terreno vazio, inútil e marginalizado, como entendido no senso comum, que é, neste caso, apropriado como entidade cultural. Mas também é possível lembrar a personificação⁷ utilizada no verso “e nas varandas, flores tristes e baldias, como alegria que não tem onde encostar”, da letra da canção Gente Humilde, clássico de Garoto, Vinícius de Moraes e Chico Buarque de Holanda, que ilustra a vida em subúrbio. No caso do verso de Gente Humilde, as flores são tristes e o adjetivo “baldias”, a elas associado, faz com que, por paralelismo, associemos uma certa tristeza ao Museu Baldio. O museu, assim, se humaniza, age, atua, se refunde como museu. Se não há uma sede ou um acervo material⁸, há um lugar que o sustenta por conter as voçorocas (terras rasgadas, *badlands*, terras baldias) a partir do qual surge um acervo simbólico que se dissemina em outras ações. O adjetivo *baldio* também se desdobra ao denominar um grupo impreciso de artistas que se auto intitulam *artistas baldios* e manifestam sua atuação, junto ao Museu Baldio, como:





Figura 3: Diovany Coutt, *O Sujeito da Incúria*, 2021. Ação artística que consiste em uma caminhada de 20 km do parque até a exposição na CCMQ; 8 horas do trajeto; 10 paradas de 5 a 10 minutos. Fotografia e Acompanhante de Trajeto: Gui Lemos. Foto divulgação: Gabriel T. e Gregori T. Fonte: @parquedasolidariedade / @museubaldio / @di0c0utt.

Em Alvorada, o Museu Baldio se constrói em lugares onde a arte não existia. Em processos e contextos criativos, com objetos ou não, artistas, público e natureza tocam as obras do novo museu. Espaços físicos, virtuais, sociais e psicológicos são ocupados com práticas da cidadania e participação comunitária. Os artistas baldios trabalham ética e criticamente entre águas, terras, ruas, terrenos baldios, becos, hortas, escolas, museus, paradas de ônibus, calçadas, lixo, pátios, postes, canteiros, bares, internet, jardins, florestas, vagas, prefeituras, organizações não governamentais, áreas poluídas, degradadas, voçorocadas. (Artistas Baldios, junho de 2021, @museubaldio).



Da mesma forma, o Cine Tapycuru destaca o nome de uma ave típica da região em questão, que vive em várzeas, riachos, áreas baldias e que se adapta a ambientes hostis e poluídos. Vê-se essa ave no Arroio Dilúvio, em Porto Alegre, vê-se nas margens do Lago Guaíba, vê-se sem saber ao certo o que essa ave representa. O Cine Tapycuru, como o Museu Baldio, está vinculado às voçorocas, mas voa, desloca-se como as imagens ao serem projetadas em outros territórios geográficos, e outros territórios institucionais.

Parte da produção do Museu Baldio foi reunida na Mostra Voçoroca, na Casa de Cultura Mário Quintana, em 2021. Nesta, o coletivo tem maior protagonismo do que as autorias individuais, mas o Museu Baldio vai se delineando em torno de artistas que movimentam o museu tornando-o vivo.





Figuras 4 e 5: Mostra Voçoroca, CCMQ, 2021, autoria coletiva / Marca do Cine Tapycuru.
Fonte: @museubaldio

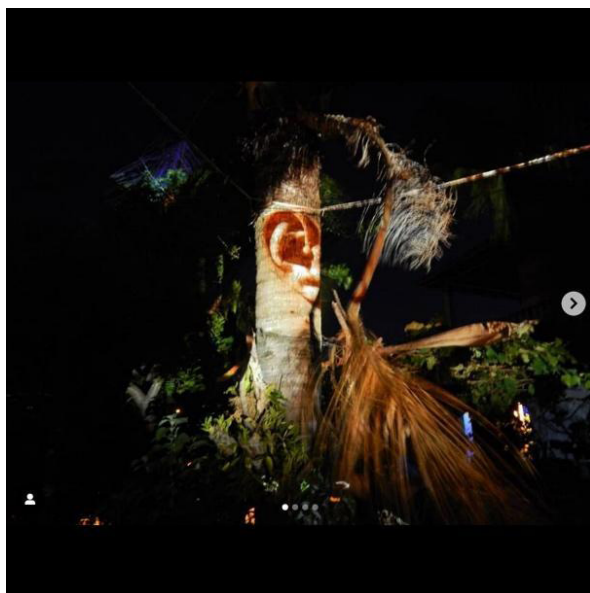


Figura 6: Cine Tapycuru, cinema ao ar livre e ambulante; registros da primeira edição imagem projetada na Praça Vigilantes Comunitários, dezembro de 2021. Fonte: @museubaldio



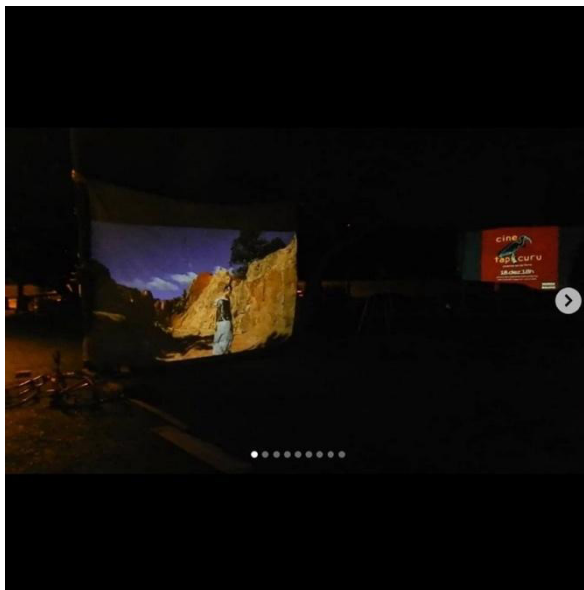


Figura 7: Cine Tapycuru, cinema ao ar livre e ambulante; registros da primeira edição imagem projetada na Praça Vigilantes Comunitários, dezembro de 2021. Fonte: @museubaldio

NARRATIVAS

A documentação das ações reunidas sob o manto do Parque da Solidariedade, do Museu Baldio e do Cine Tapycuru, em associação com a ONG Umbuntu, funciona como uma espécie de massa aglutinante de todo o processo — aqui, parcialmente apresentado — e que se atualiza na velocidade das redes sociais. O blog do Parque da Solidariedade contém pesquisas e documentação, dando suporte aos instagrams *@parquedasolidariedade*, *@museubaldio*, *@cinetapycuru* e *@umbuntualvorada*. A edição e montagem das imagens que compõem o corpo virtual das entidades envolvidas é, também, resultado de tomadas de decisão, edição e montagem.



Uma narrativa que intensifica o processo de forma geral, bem como oferece a possibilidade de pensar a imagem como memória e patrimônio.

Com relação ao Museu Baldio, especialmente, recorremos à Andreas Huyssen e sua argumentação sobre o que chama de *cultura da amnésia*. Ao referir-se ao fenômeno da proliferação de museus com arquiteturas espetaculares nos anos 1980, Huyssen argumenta que:

O sucesso do museu bem pode ser um dos sintomas proeminentes da cultura ocidental nos anos oitenta: se projetavam e se construíam cada vez mais museus como corolário prático do discurso do 'fim de todas as coisas'. A obsolescência programada da sociedade de consumo encontrou seu contraponto em uma mania irrefreável do museu. O papel do museu como sítio de conservação elitista, bastião da tradição e da alta cultura, deu lugar ao museu como uma mídia de massa, como lugar de encenação espetacular e exuberância operística. (Huyssen, 2014. p. 30, tradução nossa).

Ao problematizar a questão dos museus em meados dos anos 1990, Huyssen (2014. p. 14) afirma que "a fissura que se abre entre viver um acontecimento e representá-lo é inevitável". A metáfora do crepúsculo como o "momento privilegiado da memória" (Huyssen, 2014. p. 16), utilizada por Huyssen, indica que nesta fissura se instala a possibilidade de imaginar a comunidade, e pensar politicamente, por assim dizer, sem recorrer a um passado estável (Synenko, 2012, p.34).

O Museu Baldio lida com a representação de uma comunidade sem recorrer a um passado estável, mas possibilitando pensar esse passado politicamente. Ao conformar um acervo sem objetos, o Museu Baldio responde, também, a questionamentos acerca da arquitetura que recebe as manifestações da arte em



seus desdobramentos intensificados desde os anos 1960. Nesse sentido questiona as respostas arquitetônicas e expo-gráficas, um tema explorado e experimentado por Vassal e Lacaton, a dupla de arquitetos vencedores do Prêmio Pritzker de 2021⁹. A experiência de certa anulação levada a cabo pela dupla de arquitetos no Palais de Tokyo, na qual a intervenção arquitetônica corresponde quase que apenas¹⁰ à infraestrutura anexada ao edifício, contrapõe-se às arquiteturas espetaculares apontadas por Huyssen nos anos 1980 e indica possibilidades flexíveis, que acolhem as manifestações artísticas contemporâneas. O Museu Baldio, em sua difusa configuração que constitui-se especialmente com a apropriação da natureza e um acervo de imagens em redes sociais, reposiciona tais manifestações reformulando-as com relação às narrativas preexistentes.

CONCLUSÃO

As ações virtuais ordenadoras da operação que está sob o manto do Parque da Solidariedade, levadas a cabo por agentes diversos, insere-se nas mais contemporâneas manifestações culturais. No entanto, os aspectos que a validam servem, em sua maioria, a uma população periférica, ainda que dela reverberem consequências regionais e mesmo nacionais. Nesse contexto, o Museu Baldio tende a ser a ponta de lança que extrapola o âmbito local para o global, desde que adquira visibilidade crítica. O Museu Baldio suspende categorizações colocando-se como possível resposta às demandas contemporâneas de como abrigar as múltiplas manifestações da arte como agente social. Assim, subverte o capital, o mecenato, a arquitetura, as autorias,



porque desses agentes, prescinde. O mesmo com relação às curadorias, embora seja possível fazer uma curadoria com base nas ações que compõem o Museu Baldio e alojar tal recorte em instituições convencionais. Não é, certamente, uma resposta final — indesejável, inclusive — mas é uma resposta que deixa, não sabemos se momentaneamente, um silêncio no qual se insere a frase: o museu é a ação. O ato de nomear um parque, um museu e um cinema que se estruturam coletivamente, muda os sonhos da cidade-dormitório.

Notas

¹ *Ibi-coroca* = terra rasgada. Fonte: Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena – Clóvis Chiaradia, disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/vocoroca> e <https://oblogdoparque.wordpress.com/vocorocas>.

² Tem papel importante o Grupo de Pesquisa Observatório de arte pública, entorno e novos gêneros, da FURG, do qual faz parte o Artista Marcelo Chardosim, mas também pesquisadores da UFRGS, USP e agentes externos que contribuem como visitantes em oficinas educativas entre outras ações.

³ @parquedasolidariedade, @museubaldio, @cinetapycuru.

⁴ Sobre cidade-jardim, denominação criada por Ebenezer Howard no bojo das utopias imaginadas na virada do século XIX para o século XX, ver: HOWARD, Ebenezer. *Garden Cities of Tomorrow*. Londres: Swan Sonnenschein & Co. Ltd., 1902.

⁵ Recentemente procura-se problematizar essa terminologia (Ojima, et al., 2008, 2010), tendo em vista a complexidade do conceito e o estigma a ele associado.



⁶ Não é intenção enumerar os fatos artísticos que conduzem na direção de uma desmaterialização do objeto artístico, ou especular sobre as categorias num campo ampliado, conforme proposto por Rosalind Krauss, mas é pertinente apontar dois pontos que permitem problematizar o que se pretende apresentar: a exposição *Anti-illusion: Procedures, materials*, organizada pelos curadores Marcia Tucker e James Mont, em 1969, no Whitney Museum, que centrava-se no processo, mais do que o objeto final, caso existisse esse objeto final, e a exposição *Live in Your Head: when attitudes become form*, com curadoria de Harald Szeeman, também em 1969, na Kunsthalle Berna, na qual a “atitude” ganha um papel fundamental, possivelmente abrindo espaço para o que chamamos de ação artística.

⁷ Personificação ou prosopopeia é uma figura de linguagem que atribui características humanas a seres inanimados.

⁸ Talvez uma sede ou um acervo material venham a existir, esvaziando essa ideia inicial, mas isso faz parte da dialética da arte. No momento, o Museu Baldio e o Cine Tapycuru como organismos vivos e inventivos é o que interessa, e possivelmente necessite ser apresentado teoricamente para serem compreendidos, empreitada para a qual este artigo pretende contribuir.

⁹ Sobre o tema da expografia e sobre as questões impostas à arquitetura pela arte contemporânea, ver a tese de Ana Paula Pontes, *Paradigmas antagônicos: arquitetura e arte contemporânea no MOMA de Nova York e no Palais de Tokyo de Paris*, disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.16.2021.tde-19012022-165347>.

¹⁰ Anne Lacaton e Jean-Philip Vassal referem-se ao *Fun Palace* (1964), projeto do arquiteto Cedric Price, como precedente para a intervenção no Palais de Tokyo. (Pontes, 2021). Sobre o *Fun Palace* ver: *Canadian Center of Architecture*.



Referências

APPEL, Janice Martins Sitya; PIRES, Luis Alberto. Genealogia dos Espaços Verdes: marcos referenciais da paisagem urbana e na arte. In: VERDUM, R., VIEIRA, L.F.S., SILVA, L.A.P., GASS, S.L.B. (orgs.). *Paisagem: leituras, significados, transformações*. Porto Alegre: Editora Letra1, 2021, v. 2, págs. 271-284.

CAMARGO, Carlos Augusto Nunes. A Poética do Impossível no “Trabalho Retificado” de Marcelo Chardosim. *Revista CROMA*, Volume 8, número 15, janeiro-junho de 2020. Lisboa: CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Disponível em: https://croma.belasartes.ulisboa.pt/C_v8_iss15.pdf.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

HUYSEN, Andreas. *Memorias crepusculares: la marcación del tiempo en la cultura de amnésia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

OJIMA, Ricardo; PEREIRA, Rafael H. Moraes; SILVA, Robson Bonifácio da. *Cidades-dormitório e a mobilidade pendular: espaços de desigualdade na redistribuição dos riscos socioambientais?* In: XVI Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP. Caxambú-MG, 2008. Disponível em: <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anaais/article/viewFile/1832/1791>.

OJIMA, Ricardo; MARANDOLA Jr, Eduardo; PEREIRA, Rafael H. Moraes; SILVA, Robson Bonifácio da. *O estigma de morar longe da cidade: repensando o consenso sobre as “cidades-dormitório” no Brasil*. Cad. Metrop., São Paulo, v. 12, n. 24, pp. 395-415, jul/dez 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/5896>.



PONTES, Ana Paula Gonçalves. *Paradigmas antagônicos: arquitetura e arte contemporânea no MOMA de Nova York e no Palais de Tokyo de Paris*. 2021. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

RAMOS, Paula. Procuram-se pessoas que gostem de Alvorada. In: *O poder da multiplicação*. Org. Marina Ludemann; Adair Gass; Isabel Waquil. Instituto Goethe Porto Alegre. Estação Liberdade: 2018. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/art/21339655.html>.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Lisboa: Antígona, 2012.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

SYNENKO, Joshua. Andreas Huyssen and the Genres of Historical Memory. In: Reisenleitner, M., Ingram, S. (Eds.). *Historical Textures of Translation: Traditions, Traumas, Transgressions*. Hollitzer Verlag (pp. 33-60). Hollitzer Verlag: 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/349833828_Andreas_Huyssen_and_the_Genres_of_Historical_Memory.

Catálogos

Live in Your Head: whwn attitudes become form (Works – Concepts – Processes - Situations – Information). Exhibition and Catalogue directed by Harald Szeeman. Berne: Kunsthalle Berne, Switzerland. Printed in Switzerland by Stampfli + Cie Ltd.: Berne, 1969. Disponível em: https://www.radicalmatters.com/metasound/pdf/Szeemann-Harald_Live-In-Your-Head_When-Attitudes-Become-Form_1969.pdf.

Anti-Illusion Procedures/Materials. Art Exhibition. Curated by Marcia Tucker e James Mont. Whitney Museum of American Art: New York,



1969. Disponível em: <https://ia801706.us.archive.org/12/items/antiillusionproc61whit/antiillusionproc61whit.pdf>.

Sites

<https://www.caravela.info/regional/alvorada---rs>.

<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/alvorada/pesquisa/23/24007?detalhes=true>.

Maria Paula Recena é arquiteta e artista visual, professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. É líder do grupo de pesquisa CNPq *Notações, Diagramas e Sistemas de Movimento na Arquitetura*. Doutora em Teoria, História e Crítica da Arquitetura (Propar-UFRGS) e Mestre em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS). Recentemente teve seus trabalhos selecionados nos editais *Itaú Arte como Respiro* e *Funarte Respirarte*. Entre suas principais exposições constam individuais no Torreão, Feevale, Galeria Iberê Camargo, Galeria Xico Stockinger e V744. Contato: @mariapaularecena; @recenamariapaula.

Marcelo Chardosim é artista visual, bacharel em Artes Visuais (UFRGS), pesquisador independente e produtor cultural. Trabalha com arte multimídia, ecologia, participação, espaço público, privado e virtual. Iniciou formação na Escolinha de Artes da UFRGS em 2001. Desde 2011 participa de exposições coletivas locais, nacionais e internacionais. É organizador dos projetos Museu Baldio e Parque da Solidariedade, desde 2015. Teve trabalhos selecionados no edital *Itaú Arte como Respiro*, recebeu o Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea em 2019 e o título de *Cidadão Ambiental de Alvorada/RS*, em 2021. Contato: @marcelochardosim; <https://marcelochardosim.wordpress.com>.



TRADUÇÃO

O LUGAR APESAR DE TUDO

Georges Didi-Huberman

Resumo: Com *Shoah*, Lanzmann não quis somente fazer “um filme idealista” no qual seriam formuladas grandes questões, mas um filme de “geógrafo”, de “topógrafo”, ao retornar para sempre a esses lugares da destruição, que, mesmo destruídos, após a guerra, não “mudaram”. Para ele, o Holocausto não deve em nenhum caso ser do domínio da lembrança, mas uma investigação sobre o presente dos campos. O que esses campos nos impõem? A quais imagens eles se referem? Qual o benefício de retornar a eles? Essas são questões do cineasta que encontram uma forma correta de transmitir o que não pode ser dito. Ao perguntar aos sobreviventes sobre o retorno aos campos, Lanzmann mudou o curso do cinema em sua consciência e história.

Palavras-chave: Shoah; Lugar; Testemunho; Processo cinematográfico.

THE PLACE DESPITE EVERYTHING

Abstract: In *Shoah*, Lanzmann did not want to make an “idealistic film” where major questions would be asked but a “geographer’s, topographie” film, by forever returning to places of eternal destruction that, even destroyed after the war, “have not changed”. For him, the Holocaust must in no case belong to memory, it must remain an inquiry into the present aspects of the camps. What do these camps impose to us? To which images do they refer? What good is it to go back to them? These are the filmmaker’s questions who finds the right form to convey what cannot be said. By asking the survivors to return to the camps, Lanzmann has changed the course of cinema in its conscience and in its history.

Keywords: Shoah; Place; Testimony; Cinematography process.



1. O RETORNO AO LUGAR

A história do cinema está repleta de todos os tipos de *lugares possíveis*. Lugares inventados, reinventados, reconstruídos ou transfigurados que, a cada filme, imprimem sua marca memorável, oferecendo-se à reminiscência como um quadro inalterável. Chamamos isso de magia dos lugares. Pensemos nas imensas paredes babilônicas de *Intolerância*, nos tetos oblíquos de *Caligari*, nos subterrâneos de *Metrópolis*, nos arranha-céus de *King Kong*, no labirinto de espelhos de *A dama de Shanghai*, no palácio opressivo de *Ivan, o terrível*, ou ainda no monolito negro de *2001*... Mesmo os “cenários naturais”, como se diz – as estátuas imensas de *Intriga Internacional* ou a *Roma* percorrida de Fellini –, assumem nesses grandes filmes essa fascinante qualidade de *lugares transpostos*, tornados mágicos, abertos a todo entendimento de um possível, ou seja, abertos à potência aparentemente sem demarcações, cintilante, exuberante, disso que se diz ser o imaginário. O cinema, nesse sentido, nos oferece algo similar a uma festa perpétua, um festim perpétuo de espaços possíveis.

Mas eu só podia, em se tratando do lugar e de outras coisas ainda, voltar-me a um outro gênero inesquecível, mais pesado de se carregar. É isso que terá obrigado um homem, há uns vinte anos, a começar um filme sobre a base da recusa, ou de uma impossibilidade vital, diante de toda essa regra cintilante do jogo cênico e cinematográfico. Ele recusava o “cenário” e sua magia – digamos, para ser breve, o lugar aberto pela fábula –, não exatamente por escolha estética, como Struab tinha podido fazer, mas antes segundo uma obrigação ética interna a seu propósito¹, interna à verdade da qual ele devia encarregar-se. Em todo caso, como se



diz em toda lógica, ele podia ter feito, sem dúvida, qualquer coisa menos um filme, para essa verdade da qual ele devia encarregar-se. Aliás, ele não atuava profissionalmente como cineasta. Mas o cinema foi para ele um *recurso* indispensável, um pouco como Robert Antelme (1957) para quem, mesmo nunca atuando como escritor, a escrita foi um dia o indispensável recurso². O cinema foi, portanto, para este homem um recurso, ao mesmo tempo que uma obrigação – e não um festim –, a via indispensável para tomar nota visualmente de *lugares reais impossíveis*, humanamente impossíveis, eticamente impossíveis, de tratar ou de transfigurar em cenários.

Esses lugares que são os campos, são campos da morte. Mas de qual maneira extrema os campos são “lugares” para nós? Os campos nos obrigam a qual pensamento e a qual visualidade do lugar? É para tal questão, entre outras, que Claude Lanzmann devia propor, ao longo de seu filme *Shoah*, uma resposta, uma resposta fílmica que permanece admirável e, em seu gênero, absolutamente insuperável. O que fazer, então, com esses lugares – esses lugares de destruição, geralmente eles mesmos destruídos a partir do fim da guerra –, no campo cinematográfico? Durante os onze anos em que durou o trabalho sobre esse filme apátrida, frequentemente a questão foi esta: então, por que *retornar aos lugares*? Paula Biren, sobrevivente de Auschwitz, que Lanzmann foi até Cincinatti interrogar, lhe diz: “Mas o que eu teria visto? Como confrontaria isso?... Como eu poderia voltar lá para visitar?” (Lanzmann, 1985, p. 27).





Fig. 1. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame do cemitério judaico de Lodz], 1985.

E essa mulher diz também que o cemitério de Lodz, onde seus avós foram enterrados, está a um passo de ser destruído, arrasado, e que, portanto, ali onde antes da guerra seus entes queridos seriam ainda “localizáveis”, em breve, não serão mais. Ao filmar essa palavra, Lanzmann (1985, p. 29) a aproxima, através da montagem, da abissal e brutal constatação da tal Madame Pietyra, cidadã de Auschwitz que explica por que o cemitério judaico de sua cidade (fig. 1) está “fechado”: “Lá, não se enterra mais”. Então, por que retornar aos lugares? O que poderiam nos “dizer” tais lugares em um filme, se não há *mais nada para ver ali*? Lanzmann (1990a, p. 212), que partiu para ação, pondo o pé na estrada em 1979, tinha de antemão compreendido a Polônia e toda a geografia dos campos,



como “o lugar do imaginário por excelência”. Sua busca parecia um pouco com a dessas crianças que voltam aos lugares, porque elas querem ver absolutamente o *ali* [là] onde elas nasceram, mesmo que esse *aqui* não exista mais, tenha sido desfigurado, tenha se tornado, que eu saiba, uma autoestrada ou um supermercado. Mas a busca do cineasta era de uma outra espécie, é claro: Lanzmann retornou aos lugares porque ele queria ver absolutamente e fazer os outros verem o *aqui* onde milhões de seus semelhantes foram destruídos por seus outros semelhantes.

Ora, esse *retorno apesar de tudo*, apesar do fato de que não houvesse mais nada para ver, esse retorno ou recurso filmado, filmante, ter-nos-á dado acesso à violência de algo que nomearei o *lugar apesar de tudo*, mesmo se por um momento, Lanzmann (1990b, p. 280-292) apenas tenha encontrado a expressão de “não lugar” para nomear aquilo tudo. Por que esses lugares da destruição são o lugar apesar de tudo, o lugar por excelência, o lugar absoluto? Porque Lanzmann, ao filmá-los – segundo regras intransigentes, que será necessário analisar detalhadamente –, descobre uma terrível consistência, que vai muito além desse “imaginário por excelência”, no qual ele tinha pensado de antemão. É a consistência disso que, destruído ou desfigurado, no entanto, *não mudou*: “O choque não é somente poder atribuir uma realidade geográfica e mesmo topográfica precisas a nomes tornados lendários – Belzec, Sobibor, Chelmno, Treblinka etc. –, é também perceber, sobretudo, que nada mudou” (Lanzmann, 1990a, p. 213).

O essencial reside no fato de que Lanzmann não teve medo de filmar exatamente isso que não tenha mudado. O essencial reside no fato de que Lanzmann só encontrou a *forma* para dar a ver essa consistência, esse paradoxo, e para que esse paradoxo,



de forma imediata e duradoura, nos olhe de volta: os lugares destruídos mantiveram em seu filme, apesar de tudo, apesar deles, a memória indestrutível de seu ofício de destruição, essa destruição da qual eles foram, para a história, e da qual permanecem, para este filme, o lugar para sempre. Assim como a ferrovia, o letreiro (fig. 2), indicando ao viajante que chega em Treblinka, está sempre *ali* [là]. Treblinka está sempre *ali* [là]. E isso significa que a destruição está sempre *ali* [là], ou antes que, tal é a obra do filme, ela esteja *aqui* [ici] para sempre, próxima para tocar-nos, para olhar-nos profundamente, embora o lugar só se apresente aparentemente como algo totalmente “exterior”.



Fig. 2. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame de Henryk Gawkowski, em primeiro plano, maquinista que transportava judeus para o campo de extermínio de Treblinka e placa do campo ao fundo], 1985.



Eis porque a ascese que o filme de Lanzmann impõe ao lugar não tem nada de imaginária, de metafórica ou de idealista³. Não é a essência de um lugar que se investiga, como outrora Platão (52b) tentara em seu *Timeu* – e lembramos como o filósofo provém dali para fazer do lugar “purificado” algo como uma aparição onírica: “O próprio lugar tão-somente é perceptível graças a uma espécie de raciocínio híbrido que não acompanha a sensação; pouco crível. Percebido, certamente, como em um sonho”... Ora, o que se investiga aqui é justamente o contrário: o lugar não tem que ser “purificado”, simplesmente porque a história já está encarregada de desfigurá-lo ou de “arrasá-lo”; ele não se dá em um “raciocínio híbrido”, mas em uma espécie de evidência abrupta que, longe de excluir a sensação, se impõe justamente como sensação de distância e proximidade ao mesmo tempo, sensação misturada do estranho e, mais insuportável ainda, do familiar; enfim, esse lugar não tem nada de “imaginário” nem de onírico, porque ele se impõe como documento, sempre singular (jamais generalizável) e sempre incarnado (jamais apaziguado), da colisão entre um passado da destruição e um presente onde essa destruição mesma, embora desfigurada, “não mudou”. Ninguém ou quase ninguém mais está ali, nada ou quase nada mais está ali, diz-se, e, portanto, o filme nos mostra em vestígios discretos o quanto *tudo, aqui, permanece, diante de nós*. A obra de Lanzmann reside em ter podido construir, de forma irrefutável, visual e rítmica esse *lugar ali, diante de nós [devant-là]*.



2. O SILÊNCIO DO LUGAR



Fig. 3. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame de Simon Srebnik], 1985.

“Eu filmei as pedras como um louco”, diz Lanzmann (1990c, p. 299) em algum lugar. Como esta frase não ressoaria estranhamente para o espectador de seu filme, que sai da exibição perturbado por tantas palavras, por tantas histórias, por tantos rostos? Precisamos talvez compreender essa frase em relação à dificuldade primeira que *Shoah* é, desde já, confrontado. Tratava de produzir nesse filme uma reminiscência que fosse radical, que fosse, portanto, para cada um, o oposto de evocar lembranças já existentes. Tratava-se, antes mesmo de serem compreendidos, de que falassem os sobreviventes sobre essa destruição, ainda ali, vítimas sobreviventes e carrascos, a um grau de precisão tal que



fazer surgir uma palavra sob o olho da câmera quase assemelhar-se-ia à aposta de risco – a violência insensata, porém necessária: uma violência por *consideração* – de fazer as pedras falarem. Cada um, nesse filme, se vê obrigado, pelo imperativo categórico do próprio filme, a libertar uma palavra cujo pronunciamento sempre resulta da fratura – milagre, sintoma, lapso, colapso, forclusão – porque cada um, nesse filme, se sente, tanto como sobrevivente, quanto, por razões sempre singulares, como um louco ou como uma pedra⁴. Louco de dor ou preso em sua própria história como uma pedra em seu próprio rio.

Lanzmann, portanto, tentou abrir pedras, e o cinema estava *ali* para isso. Mas, para isso mesmo, era necessário retornar ao lugar, ao *silêncio do lugar*, e construir cinematograficamente a visualidade desse silêncio, para que o lugar liberasse a verdadeira palavra. Assim foi, por exemplo, com Simon Srebnik (fig. 3), um dos dois sobreviventes de Chelmno e com o qual adentramos o filme. Lanzmann claramente expôs o problema: o que Srebnik podia dizer não era inicialmente *nada*, senão confusão, loucura, incapacidade de dizer, silêncio de pedra.

Era, inicialmente, a dificuldade em fazê-los falar. Não é que se recusem a falar. Alguns estão loucos e incapazes de transmitir algo. Pois eles tinham vivido experiências tão limites que não podiam comunicá-las. A primeira vez que vi Srebnik, o sobrevivente de Chelmno (que tinha 13 anos na época, era pessoas muito jovens), ele me narrou algo de forma extraordinariamente confusa, da qual não entendi nada. Ele tinha, de forma tal, vivido no horror, que aquilo o destruiu. Então, procedi por tentativa e erro. E fui em direção aos lugares, sozinho, e percebi que era necessário combinar as coisas. Era necessário saber e ver, e era necessário ver e saber. Indissolúvelmente. É por isso que o problema dos lugares é capital. (Lanzmann, 1990c, p. 294).



O cineasta tinha compreendido que, diante da incapacidade de recolher um depoimento normalmente articulado, a *questão do lugar*: o lugar compreendido ao mesmo tempo como sítio interrogativo da palavra, condição de sua enunciação e como questão para ser continuamente reformulada, especialmente nos diálogos filmados, ou seja, como elemento central de todos os enunciados, era aquela da qual o filme devia, primeiramente, encarregar-se, construindo-a e a desenvolvendo até o impossível. Basta relembrar alguns minutos do início de *Shoah* para começar a compreender a exigência, a lógica e a estética de toda aquela imensa construção fílmica.

Há, de início, lembremo-nos, *um nome escrito*: é o título do filme, esse nome *Shoah*, palavra estrangeira não traduzida e cuja explicação, no mesmo plano, diz apenas uma coisa, que ele é um nome eterno, eterno porque está presente em nós a destruição dos homens⁵. Silencioso o nome escrito, silenciosos os créditos, silencioso também o texto que vem imediatamente: é uma *narrativa consumada*, é a narrativa sem afeto de um lugar chamado Chelmno, que “foi na Polônia o sítio da primeira exterminação dos judeus com uso de gás”. “De aproximadamente quatrocentos mil homens, mulheres e crianças que chegaram nesse lugar”, diz ainda o texto silencioso: “apenas dois sobreviveram”. O primeiro é Simon Srebnik, cuja história nos é brevemente apresentada: seu pai abatido sob seus olhos no gueto de Lodz, sua mãe asfixiada nos caminhões de Chelmno, e ele, um menino de 13 anos, encarregado na “manutenção” do campo e não menos condenado à morte que os demais. Mas a história nos explica o estranho destino que o fez “ser poupado por mais algum tempo que os demais”, graças a sua voz melodiosa de inocente. “Várias vezes por semana, quando era



necessário alimentar os coelhos do curral da SS, Simon Srebnik, vigiado por um guarda, subia o rio Ner em uma embarcação de fundo chato até os confins da cidade em direção às pradarias de alfafa. Cantava cantigas do folclore polonês e o guarda em troca lhe ensinava as cantigas militares prussianas. Todos em Chelmno o conheciam.” Justamente antes da chegada das tropas soviéticas, em janeiro de 1945, Simon Srebnik foi, como outros “judeus de trabalho”, executado com uma bala na nuca. Mas “a bala não atingiu órgãos vitais”, e ele sobreviveu (Lanzmann, 1985, p. 15-17).

É no silêncio então que nos será dado este terrível fragmento da história, ao fim tocado pela estranheza de um milagre de um conto oriental. Lanzmann não pediu para Srebnik contar esta história (como qualquer autor de documentários teria feito). Esta história nos é oferecida, é claro, mas ela ficou em e com Srebnik, como sua pedra intocável de infância e silêncio. Lanzmann não quis exceto uma coisa, mais radical: que Srebnik não *contasse*, mas *retornasse*. Que ele retornasse com o diretor aos lugares, e de início, a esse rio onde cantava, no qual doravante ele rememora e transmite para sempre, para um filme da memória, este canto de Sheherazade, que é também um fragmento da história dos homens. A primeira *imagem* do filme, então, situar-se-á entre alegoria e verdade, entre passado e presente, de um homem que canta docemente (e inicialmente de forma imperceptível) em uma embarcação de fundo chato sobre o rio. A primeira imagem do filme é a de *um canto afastado*, um canto tanto afastado no tempo quanto no espaço, que se afasta da câmera, mas que se aproxima de nós ao deslizar sobre a água, ao passo que uma voz polonesa, um camponês de Chelmno, afirma lembrar-se.



E depois, eis-nos diretamente sobre o limiar do lugar: é, de início, *um rosto fechado* esse de Simon Srebnik, tímido, neutro demais, que tossica um pouco, não sabendo onde olhar naquele sítio destruído de sua própria destruição, ao caminhar no limiar da floresta. Ele para e olha novamente, depois, em alemão – a escolha mais dura para partilhar essas palavras –, ele pronuncia as primeiras palavras do que vai tornar-se, em todo o filme, uma espécie de entrevista infinita com o real da destruição: “Difícil de reconhecer, mas era aqui. Aqui, queimavam-se as pessoas, muitas pessoas foram queimadas aqui. Sim, esse é o lugar (*Ja, das ist das Platz*)” (Lanzmann, 1985, p. 18).

Que lugar é esse? É *um espaço aberto*, absolutamente vazio, marcado por uma linha de fundação já engolida pelo mato e que a câmera captura em uma lenta panorâmica (fig. 4). Sobre essa visão do lugar, a voz de Srebnik continua, embora cada frase soe daqui em diante como a impossibilidade de dizer mais: “Ninguém saiu disso vivo” (Lanzmann, 1985, p. 18).





Fig. 4. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame das fundações dos crematórios engolidas pelo mato], 1985.

O lugar de *Shoah*, portanto, é para nós, hoje, o lugar da Shoah: a exploração necessária desse “vazio” em seus vestígios imóveis; a exploração necessária desse “ninguém” em seus destinos inumeráveis; a exploração necessária desse “nunca”⁶ na sua lição para sempre. Lanzmann, para essa exploração, teve de “retornar aos lugares sozinho”, como ele mesmo disse. Depois ele teve que retornar aos lugares, exigindo dos sobreviventes, que ele havia buscado por toda a parte, o único teste que sua prova exigia, seja a de ser transmitida, seja a de nomear um lugar: “*Ja, das ist das Platz*”. Lanzmann acompanha, portanto, Simon pelo campo aberto, que nunca mudou, desse campo que desapareceu após ter feito muitos desaparecerem. Depois ele deixa Simon no lugar, afasta a câmera e deixa na voz, triste e assombrosa, bem próxima e quase interior, a preocupação de anunciar isto: o silêncio de hoje



(a “calma” do campo visível) é comparável ao silêncio de ontem (a “calma” inimaginável dos mortos). “Eu não acredito que estive aqui. Não, não posso acreditar nisso. Era sempre tão tranquilo, aqui. Sempre. Quando queimavam todo dia 2000 pessoas – judeus – era igualmente tranquilo. Ninguém gritava. Cada qual fazia seu trabalho. Era silencioso. Pacífico. Como agora.” (Lanzmann, 1985, p. 18).

Tal é o lugar de *Shoah*: seu silêncio que torna visível um acontecimento sem testemunha, que apenas engaja o diálogo com testemunhas portadoras de silêncio⁷, esse *silêncio mostrado* e montado tão bem como tal, ou seja, dado forma, construído, oferecendo precisamente ao lugar o poder de olhar-nos e de alguma forma “dizer”-nos o essencial. Eis porque tal silêncio é tão pesado de ser carregado por todos nesse filme (tanto os que estão diante da câmera como os que estão por trás, tanto os que estão na tela como os que estão na sala diante de seus semelhantes projetados): é que esse silêncio *está carregado de inimaginável*. Para ele, o filme construiu de forma obstinada, literal e visual essa terrível gravidade que as palavras não param de evocar: corpos destruídos, desintegrando-se, “a partir de baixo”, esmagados, “indo embora com o rio”, “empilhados”, sobre a rampa, “tombados” como objetos, aglomerados de cristais violetas, desfigurados, transformados em cinzas ou dispostos em bloco, como falésias de basalto etc. (Lanzmann, 1985, p. 24-27, 66-69, 71-72, 139-140 etc.). Em *Shoah*, dir-se-ia, o silêncio filmado dos rostos e dos lugares *contém* a destruição de corpos, transmitindo-a ao mesmo tempo que a preservando. Ele a encerra, mas também – porque *Shoah* é um filme de saber e não de curiosidade jornalística, muito menos um filme de dramatização consensual – ele a explica, a desdobra, a



oferece aberta em sua forma tão singularmente minuciosa quanto perturbadora. Sua forma quando quero referir-me à sua natureza cinematográfica particular. Sua qualidade fílmica como recurso à impossibilidade de contar “normalmente” uma história, sua qualidade fílmica como recurso visual e rítmico no paradoxo dos lugares da morte real: tudo foi destruído, nada mudou.

3. O PRESENTE DO LUGAR

Tal é o lugar de *Shoah*, seu jogo infinito de reenvio (pois, cada lugar singular, mesmo sendo ele tão estreito, chama a memória de todos os outros), seu paradoxo infinito, sua crueldade infinita, atualizados por todos os lugares nas questões, nas histórias e nas imagens que o filme incansavelmente desdobra. Há por exemplo, “o encanto” dessa floresta de Sobibor, na qual, disse um polonês, “sempre se caça”⁸. Há a fronteira entre o *campo*, onde homens aos milhares agonizam e o *campo* no qual outros homens continuam cultivando a terra, porque é necessário fazê-lo bem e também porque “se acostuma” a tudo (Lanzmann, 1985, p. 36-37). Há as perguntas persistentes, insuportáveis e necessárias de Lanzmann sobre as *dimensões* e os *limites* dos campos, a altura dos caminhões (fig. 5) e das câmeras de gás, a exiguidade dos vestiários, a superfície exata necessária para uma destruição ela mesma estimada o mais precisamente possível, a topografia e o tipo de areia do “posto de triagem” de Treblinka, da “rampa” de Auschwitz ou da “tripa” camuflada que levava à morte, a gestão do tráfico ferroviário ou da colaboração industrial – da Krupp, da Siemens – com as fábricas da morte (Lanzmann, 1985, p. 43, 49-51, 53-62, 76, 92, 92, 124, 126-127, 137, 147-151, 163-166).



Há ainda essas crueldades do lugar proferidas mais ou menos espontaneamente pelas testemunhas ou pelos funcionários da destruição: tal qual o gesto de dedo na garganta, induzido por um polonês pela situação em que Lanzmann colocá-lo-ia novamente. Tais expressões igualmente induzidas por uma *memória dos lugares* mais facilmente suscitada, enunciável, do que a memória mesma para qual esses lugares eram feitos: “Nós tínhamos compreendido que o que os alemães estavam construindo não era para ajudar a humanidade”. Ou, na boca de Franz Suchomel: “Fedia por quilômetros... Por toda parte. Dependia do vento”. Ou ainda, na de Franz Grassler, que foi assistente do comissário nazista do gueto de Varsóvia: “Eu me lembro melhor de minhas excursões às montanhas” (Lanzmann, 1985, p. 68, 80, 196).



Fig. 5. Claude Lanzmann – *Shoah* [frame de Simon Srebnik rodeado de fiéis cristãos saídos da igreja e entrevistados por Claude Lanzmann em Chelmno, Polônia], 1985.



Essas crueldades também não mudaram. Como o lugar vazio de Chelmno, elas todas subsistem, elas afloram, tais como linhas de fundações, nessas palavras, no entanto, censuradas ou restringidas em sua vontade de esquecimento. Mas os *nomes de lugares* inesquecíveis são suficientes, nas respostas dadas para perguntas de Lanzmann, para produzir algo como a face *[figure]* impensada de toda essa destruição, de todo esse inominado. Sabemos, de fato, sobre o inominável da morte na administração dos próprios campos, onde era proibido pronunciar o que se fazia ali, e onde se usava precisamente, de uma *expressão [figure] local*, a “transferência”, para de qualquer forma assim dizer. Sabemos que o perímetro da zona de extermínio, no campo de Maidanek, foi batizado pelos alemães de *Rosengarten* ou *Rosenfeld* (o “jardim de rosas”, o “campo das rosas”), ainda que, evidentemente, não possuísse ali nenhuma flor, contudo, os homens que ali morreriam, por vezes, eram chamados de Rosen (Hilberg, 1991, p. 762-763). Quanto ao filme de Lanzmann (1985, p. 218), ele explora todas essas circulações paradoxais e todas essas crueldades do lugar. Aprendemos assim que os cinemas estavam abertos enquanto o gueto queimava. E Madame Pietyra, a cidadã de Auschwitz, explica a seu modo o paradoxo da “transferência”:

- O que aconteceu com os judeus de Auschwitz?
- Eles foram expulsos e reinstalados, mas não sei onde.
- Em qual ano?
- Começou em 1940, porque eu me mudei para cá em 1940 e esse apartamento pertencia também aos judeus.
- Mas a partir de informações das quais dispomos, os judeus de Auschwitz foram “reinstalados”, já que é essa palavra, não longe daqui, em Benzin e em Sosnowecze, na Alta Silésia.



- Sim, porque também eram cidades judaicas, Sosnowiecze e Benzin.
- E, Madame, sabe o que aconteceu mais tarde aos judeus de Auschwitz?
- Acho que em seguida eles acabaram no campo, todos eles.
- Quer dizer que eles voltaram à Auschwitz?
- Sim. Aqui havia todo o tipo de gente, de todas as partes do mundo, que vinham para cá, que eram conduzidos para cá. Todos os judeus vieram para cá. Para morrerem (Lanzmann, 1985, p. 31-32).

Compreendemos então que esse “filme de geógrafo, de topógrafo”, como disse o próprio Lanzmann, terá podido fazer do lugar ao mesmo tempo a figura, o objeto e a “coisa” de seu propósito. *Figura*, porque ele dá forma frequentemente ao desvio pelo qual uma verdade, incapaz de anunciar-se por meio de signos, não estaria vindo à luz sintomaticamente, senão em uma panorâmica da clareira vazia de uma floresta; e aquilo que Srebnik não pôde dizer adequadamente – contar como queimavam seu próprio povo –, ele o designa abruptamente, localmente (compreendemos também que seu desvio não é um) ao reconhecer, dubitativamente, que “era aqui”. *Objeto*, porque o lugar se torna uma das questões e um dos atos essenciais desse filme, a que o filme interroga incessantemente em contraponto aos rostos sobreviventes. Mas é também a *coisa* desse filme, porque o campo visual que ele simplesmente abre, sempre nessas panorâmicas desesperadamente vazias, ou nesses *travellings* lentos demais (fig. 6), que se parecem a algum tipo de manipulação que seja, espécie de Spielberg ou de “*travelling* de Kapo”⁹, esse *campo* visual aberto não fazendo ele mesmo senão traçar uma fronteira presente ao redor dessa coisa inimaginável (e



sobretudo, não “reconstituir”) o que foram os *campos*. O “campo” fílmico de Lanzmann é, portanto, bem pelo contrário o que foi o campo polonês de Treblinka: sua fronteira, embora construída há quarenta anos, não renuncia ao testemunho, mas, por ela, um lugar presentemente interrogado, filmado, chega para pôr-nos em face do pior, próximos a rostos sobreviventes, em face a *isso que teve lugar*. A atenção ao lugar e ao trabalho do lugar em *Shoah* não eram sem dúvida aos olhos de Lanzmann (1990d, p. 279) senão o único meio possível, a única forma possível para “dirigir sobre o horror um olhar frontal”.



Fig. 6. Claude Lanzmann – Shoah [frame do campo de Auschwitz], 1985.



Se não há imagens de arquivos nesse “documentário” sobre a Shoah, é também porque os lugares da destruição foram constantemente pensados por Lanzmann em uma tensão dialética que eu já evoquei: “tudo está destruído” (portanto, como poderíamos *aproximar-nos* dessas imagens passadas?), mas “nada mudou” (não é o essencial senão ver e compreender *onde* esses lugares nos são tão próximos?). Eis porque *Shoah* responde exatamente, me parece, à exigência crítica que formulara Walter Benjamin face a face à obra de arte em geral: ela mesma é constituída em *imagem dialética*, quer dizer que ela produz uma colisão do Agora e do Outrora, sem mistificar o Outrora nem tranquilizar o Agora:

Não é preciso dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Outrora encontra o Agora em um relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão. Pois, ao passo que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética: ele não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, quer dizer, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer a imagem no Agora da recognoscibilidade – porta no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que subjaz a toda leitura. (Benjamin, 1989, p. 479-480).

Eis, portanto, um filme de natureza evidentemente *figurativa*, que terá tomado a aposta *dialética* de ser um “filme de puro presente” (Lanzmann, 1990c, p. 297), mas com as únicas finalidades de desenvolver esse “momento crítico e perigoso” que faz dele um conjunto de “imagens autenticamente históricas”, quer dizer, uma obra de “recognoscibilidade”. É significativo que nessa “ficção do real” (Lanzmann, 1990c, p. 301), Pierre Vidal-Naquet (1990, p. 208) tinha podido reconhecer uma “colocação em movimento da



memória” que precederia, sobre o próprio conhecimento histórico, a uma decisão equivalente a essa que Marcel Proust toma com a forma do romance¹⁰. Ora, essa decisão “proustiana” resulta inteiramente no desdobramento de uma verdade que permite o *tempo do retorno ao lugar*: ela reside inteiramente na postura de Srebnik, quando diz: “era aqui”. O “isso era” nos proíbe de esquecer o terrível Outrora dos campos, nos proíbe de acreditar que o presente tem contas a prestar somente ao futuro. O “aqui” nos proíbe de mistificar ou de sacralizar esse Outrora dos campos, que voltaria a afastar-se e, de um certo modo, a livrar-se disso. Tal é a imagem dialética de *Shoah*, sua exigência do Agora:

O pior crime, ao mesmo tempo moral e artístico, que pudesse ser cometido quando se trata de realizar uma obra consagrada ao Holocausto é o de considerá-lo como passado. O Holocausto é, seja lenda, seja presente, ele não é em nenhum caso da ordem da lembrança. Um filme consagrado ao Holocausto não pode ser senão um contramito, quer dizer, uma investigação sobre o presente do Holocausto, ou ao menos sobre um passado cujas cicatrizes estão ainda tão frescas e tão vivamente inscritas nos lugares e nas consciências que ele se dá a ver em uma intemporalidade alucinante (Lanzmann, 1990e, p. 316).

Sem dúvida, o contramito de *Shoah* desinteressar-se-á, primeiramente, da história do cinema, nisso que haveria de afrontar uma História de outra maneira mais temível que a de nossos festins habituais de imagens. Mas a *forma* dessa confrontação, nas nove horas de imagens e de palavras, não poderia senão modificar o curso mesmo do cinema em sua consciência, quer dizer, em sua história.

Tradução: Fercho Marquéz-Elul
Revisão: Eduardo Veras



Notas

¹ Mas compreender-se-á rapidamente que toda obrigação é uma escolha, e que toda escolha estética emerge de uma regra ética (eu não disse de uma moral).

² Cf. O dossiê dedicado a esse livro essencial na revista Lignes, n. 21, 1994, p. 87-202.

³ “Les non-lieux de la mémoire”, “Eu não fiz um filme idealista. Não há grandes questões, nem respostas ideológicas ou metafísicas. É um filme de geógrafo, de topógrafo.”

⁴ Tal é, por exemplo, o que poderíamos nomear o “sorriso de pedra” de Mordechai Podchlebnik, no começo do filme: o sorriso perturbador do sobrevivente (“Tudo está morto, mas ninguém é um ser humano...”). Franz Shuchomel, o SS Unterscharführer de Treblinka, é uma pedra de outro tipo, que vê pessoas caírem “como batatas”.

⁵ “E eu dar-lhes-ei um nome eterno” (Isaías, LVI. 5). Sobre o eterno e a destruição, cf. BLANCHOT, Maurice. L’indestructible. In: _____. L’entretien infini. Paris: Gallimard, 1969, p. 180-200.

⁶ N.T. No original, o autor utiliza os termos “*personne*” e “*jamais*”, sendo traduzido aqui como ninguém e nunca, vocábulos solicitados assim na fluência da prosa mais próxima a nossa língua. Esses dois termos guardam na língua original, dois significados explorados pelo autor e que se perdem na tradução: em sentido literal: significam pessoa e jamais, como também ninguém e nunca, quando usados em expressões negativas.

⁷ Cf. FELMAN, Shoshana. À l’âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann (1988-1989). In: LANZMANN, Claude. Au sujet de Shoah, op. cit., p. 55-145.



⁸ Claude Lanzmann, Shoah, 1985, p. 21. E ele continua: “Há muitos animais de todos os tipos... Aqui, naquela época, o que só se caçava era o homem”.

⁹ Cf. DANEY, Serge. Le travellings de Kapo. Persévérance, Paris, POI, 1994, p. 13-39.

¹⁰ “Entre o tempo perdido e o passado reencontrado há a obra de arte, e a prova à qual Shoah submete o historiador é essa obrigação, na qual ele se situa em ser ao mesmo tempo um sábio e um artista, sem que perca, irremediavelmente, uma fração dessa verdade atrás da qual persegue”. Cf. igualmente, VIDAL-NAQUET, Pierre. Les juifs, la mémoire et le présent. Paris: La Découverte, 1991, p. 221: “Trata-se de pôr em movimento a memória, em suma, fazer para a história o que Proust tinha feito para o romance. É difícil, mas Shoah mostrou que não isso não era impossível”.



Referências

ALTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

BENJAMIN. Walter. Paris, capitales du 19^e. siècle. In: BENJAMIN. Walter. *Le Livre des passages*. Ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste. Paris: Le Cerf, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

HILBERG, Raul. *La destruction des juifs d'Europa* (1985). Trad. M.-F. Paloméra et A. Charpentier. Paris: Fayard, 1988, nouvelle éd., 1991 (Folio – Histoire).

LANZMANN, Claude. De l'Holocauste à *Holocauste*, ou comment s'en débarrasser (1979). In: LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990e.

_____. Hier ist kein Warum (1988). In: LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990d.

_____. J'ai enquêté en Pologne (1978). In : LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990a.

_____. Le lieu et la parole. In: LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990c.

_____. Les non-lieux de la mémoire (1986). LANZMANN, Claude. [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990b.

_____. *Shoah*, Paris: Fayard. 1985.

PLATÃO, *Timée*, 52b.

VIDAL-NAQUET, Pierre. L'épreuve de l'historien: réflexions d'un généraliste (1988). In: LANZMANN, Claude [org.]. *Au sujet de Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Paris: Berlin, 1990.



Georges Didi-Huberman é filósofo e historiador da arte. É professor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris. Destaca-se pelo estudo ampliado e interdisciplinar sobre os usos e significados das imagens na cultura contemporânea, especialmente em relação a sua dimensão ética, política e simbólica. Além de inúmeros livros publicados, entre eles *Diante da imagem* (1990), *Diante do tempo* (2000), *O que vemos, o que nos olha* (1992) e *Imagens apesar de tudo* (2004), atua também como crítico e curador de exposições artísticas, tais como *L'empreinte* (1997) no Centre Pompidou em Paris, *Levantes* (2018) no SESC em São Paulo e *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo auestas?* (2010) no Reina Sofia em Madri.

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, pesquisador, professor e tradutor. Doutorando pelo PPGAV/UFRGS/CNPq, integra o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos, bem como o projeto de pesquisa institucional *Metodologias comparadas: prática, teoria e história da arte*, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Silveira. Atualmente executa estância investigativa doutoral por meio do programa PRINT/CAPES com plano de pesquisa *Art i paraula: deslocamento, língua & entremeios*, cotutelado pelo Prof. Dr. Jaume Furtuny-Agramunt no programa de doutorado *La realitat assetjada: Concepte, procés i experimentació artística* da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona. É mestre em Artes Visuais (2018) PPGAV/UFRGS/CAPES e licenciado em Artes Visuais pela DAV/UFRGS/PIBID/PROART-UFRGS (2016). Atualmente é coeditor da Revista Valise, vinculada ao PPGAV-UFRGS, da editora Huracay e organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Empreende através de objetos tridimensionais, frequentemente em madeira e glicerina, como também em outros meios, como texto e palavra, e fotografia, questões sobre instauração de processos artísticos, espaço, cidade e deslocamentos, processos de reprodução no ramo da escultura e escrita fragmentária.



