



## ESSE DIA LONGO QUE PERSISTE EM NÃO ACABAR *CETTE JOURNÉE LONGUE QUI PERSISTE À NE PAS FINIR*

Thales de Medeiros Ribeiro<sup>1</sup>

Karine de Medeiros Ribeiro<sup>2</sup>

**Resumo:** O ensaio discorre sobre o par memória/esquecimento no curta-metragem *Apelo*, de Clara Ianni e Débora Maria da Silva, uma das fundadoras do Movimento Mães de Maio. A partir de elementos da técnica cinematográfica (movimentação de câmera, montagem, enquadramento), do trabalho político da artista sobre a forma (linhas, quadros e seriações) e do texto do manifesto, este estudo atravessa três tensões que estruturam essa obra de arte: o passado e o presente, o monumento e o esquecimento, o dever de lembrar e o caráter trágico da repetição.

**Palavras-chave:** *Apelo* (2014). Luto. Memória. Monumento.

**Resumé :** L'essai aborde la mémoire et l'oubli dans le court métrage *Appel* (*Apelo*), de Clara Ianni et Débora Maria da Silva, fondatrice du Movimento Mães de Maio. À partir d'éléments du langage cinématographique (mouvements de caméra, montage, cadrage), du travail politique de l'artiste sur les formes (lignes, cadres et sériations) et du texte d'un manifeste, cette étude traverse trois tensions qui structurent cette œuvre d'art : le passé et le présent, le monument et l'oubli, le devoir de la mémoire et le caractère tragique de la répétition.

**Mots-clés :** *Appel*. Deuil. Mémoire. Monument.

### Introdução

(...) O tempo/ assim seguia, até que o disco de Hélios/ solar brilhou no céu, tórrida/  
canícula! Foi quando um furacão/ redemoinha o pó – furor urânico! –/ invade o  
plano, trunca o tronco de árvores/ na selva da esplanada. O mega éter/ enubla! Era  
uma praga dos divinos/ que nos forçava a contrair as pálpebras./ O tempo passa e a  
tempestade cede,/ momento em que desponta a moça. Estrila/ mais que ave ao ver  
no seu retorno o ninho/ vazio de cria. Assim reagia Antígone,/ prostrada frente ao  
corpo nu. Chorava,/ lamentava, imprecava contra quem/ pudera ser o autor daquele  
acinte./ Soergue o pó mais árido, derrama/ tríplice libação sobre o cadáver/ da ânfora  
de bronze bem lavrado. (SÓFOCLES, 2009, p. 46-47 [v. 414-432])

Este ensaio discute como a tensão entre memória e esquecimento perpassa uma instalação artística exibida na 31ª Bienal de São Paulo (2014). Trata-se do curta-metragem *Apelo*, realizado por Clara Ianni em colaboração com Débora Maria da Silva, uma das

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP). Pós-doutorando na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP-USP). Membro do grupo de pesquisa PsiPoliS (Psicanálise, Política, Significante). Email: [thalesmedeirosribeiro@gmail.com](mailto:thalesmedeirosribeiro@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutora em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP). Membro do grupo de pesquisa PsiPoliS (Psicanálise, Política, Significante). Email: [thalesmedeirosribeiro@gmail.com](mailto:thalesmedeirosribeiro@gmail.com).

fundadoras do Movimento Mães de Maio.<sup>3</sup> Filmada no Cemitério de Perus, a intervenção busca “criar, através de uma proposição artística e colaborativa, um espaço para a elaboração da memória coletiva e para o luto” (IANNI, 2014 apud RIBEIRO; D’AFONSECA, 2020, p. 16).

Nosso escrito acompanhará a estrutura, a sequência e a narrativa do vídeo-performance, embora não o aborde exaustivamente.<sup>4</sup> O filme pode ser dividido em cinco partes, de acordo com suas regularidades, ainda que as fronteiras entre elas não estejam delimitadas no material. A primeira se refere à apresentação do cenário e da personagem, sendo matizada pela atmosfera cinzenta do dia nascente. A segunda compreende o início de um manifesto e se estende até o ponto em que o *Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos* é visto em sua totalidade. A terceira abrange o final do texto e se finda no início de um enterro coletivo, que constitui a quarta parte. A última apresenta uma legenda explicativa em tela preta, apontando para uma repetição no solo da história do Brasil.

A partir de elementos da técnica cinematográfica (movimentação de câmera, montagem, enquadramento), do trabalho político da artista sobre a forma (linhas, quadros e seriações) e do texto do manifesto, o ensaio atravessa três tensões que estruturam essa obra de arte: o passado e o presente, o monumento e o esquecimento, o dever de lembrar e o caráter trágico da repetição.

### **Passado/presente**

A manhã cinzenta surge sob a névoa. A alvorada ecoa o canto difuso de aves e máquinas. Fiações da cidade entrecruzam-se com ramos de árvores secas ou de folhagens

---

<sup>3</sup> O movimento é definido como “uma rede autônoma de mães, familiares e amigos de vítimas diretas da violência estatal, formada no estado de São Paulo a partir dos fatídicos Crimes de Maio de 2006, quando, em apenas uma semana (entre os dias 12 e 20 daquele mês), agentes policiais e grupos paramilitares de extermínio a eles ligados assassinaram mais de quinhentas pessoas (ou seja, mais do que o número oficial de mortos e desaparecidos durante os vinte anos de ditadura no Brasil), numa suposta resposta ao que, na grande mídia, se chamou à época de ‘ataques do PCC’. Desde então, superando o trauma devastador inicial que se abateu sobre nossas famílias (e sempre ameaça paralisar-nos por completo), passamos a lutar cotidianamente contra o genocídio da população preta, pobre e periférica em todo o país (sempre que possível, demonstrando também solidariedade internacional). Foi a partir da dor e do luto gerados pela perda de filhos, familiares e amigos que nos encontramos, nos reunimos e passamos a caminhar juntas – com nosso exército libertador de filhos e filhas – e de forma independente: do luto à luta” (DARA; SILVA, 2015, n.p.).

<sup>4</sup> Cf. *Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais*, de Ana Carolina Rodrigues. No capítulo “Débora Maria da Silva e o Movimento Mães de Maio”, a autora descreve *Apelo* e relaciona a obra de arte ao movimento social. No “Apêndice B”, há uma transcrição completa, que foi usada por nós. Cf. Rodrigues (2018, p. 123-124).

esparsas. Silêncio. Uma silhueta desponta na atmosfera esfumaçada pela neblina e poeira. A “figura espectral” se aproxima, olhando para cada lápide.

O enquadramento expõe um muro, linha divisória entre dois mundos: o espaço urbano e o campo desabitado, pólis e necrópole, a morada dos vivos e a dos mortos. Passam ao longe ônibus, automóveis. No chão, flores azuis e vermelhas se destacam do fundo cinza.



Fig. 1 – Fotograma de *Apelo* (2014).

Ela prossegue a sua travessia. Na grama perfurada por estacas de madeira, gotas de orvalho formam pequenos pontos brancos. A névoa logo desaparece. Sob a luz da manhã, uma nova coloração, a terra revirada. Uma sombra se abate sobre o solo. A câmera se aproxima e gira ao redor de sua posição inerte. Sua cabeça está levemente inclinada. Suas vestes são negras, sóbrias e sem adereços. Todos esses elementos se entrelaçam num quadro de dor e luto.

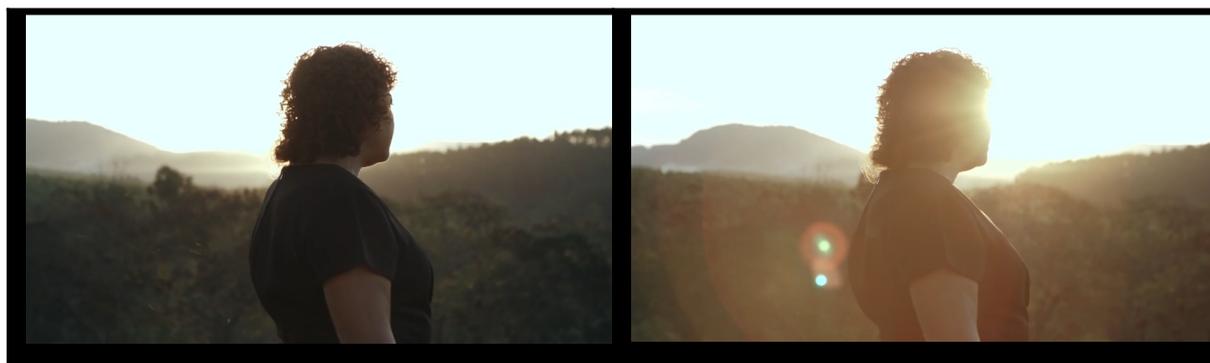




Fig. 2 – Fotogramas de *Apelo* (2014).

Rompendo o tempo do silêncio, ela recita um manifesto-lamento em *over*:<sup>5</sup> “Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavós e tataravós. Todos mortos no mesmo dia. Esse dia longo que persiste em não acabar”.

A evocação dos entes próximos e dos ancestrais, todos mortos num único dia, se associa à imagem de *um tempo sem tempo*, metáfora da violência que assola as experiências da vida e da história. Conjugam-se quatro termos: luto, imagem, metáfora e memória, entendendo este último não na direção de uma “memória individual” (ou mesmo na falsa dicotomia individual/coletivo), mas sim, como aponta Michel Pêcheux (2015, p. 44), nos sentidos emaranhados de uma “memória social inscrita em práticas”, de uma “memória construída pelos historiadores” e de uma “memória mítica” ramificada: diáspora negra, tragédia clássica, tradição cristã etc.<sup>6</sup> Memória social, histórica e mítica, que jamais se apartam do esquecimento. Portanto, memórias impossíveis, lacunares e saturadas. Mas *Apelo* implica também a lembrança de acontecimentos recentes e de nomes que os cercam: Abuelas de Plaza de Mayo, Zuzu Angel, Mães do Acari, Mães de Maio e um sem-número de movimentos sociais que atualmente se erigem contra o genocídio da população negra e periférica. É a partir do começo desse manifesto que se constata, na obra, uma espécie de condensação dos tempos. Nesse dia sem fim, enredamento entre passado-presente-futuro, o vídeo dá relevo à arque-genealogia da violência histórica e estrutural que subjaz à supressão de seu rastro, reproduzindo a morte ao infinito.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Som *over* (ou voz *over*) diz respeito a “qualquer som que não seja representado como vindo do espaço e do tempo das imagens da tela, o que inclui sons não diegéticos e som diegético não simultâneo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750). Quase toda a intervenção é narrada em *over*, com exceção do final.

<sup>6</sup> Face a proliferação dos *libri memoriales* e necrólogos ou obituários na memória medieval do Ocidente, Jacques Le Goff (2013) argumenta que “a associação entre a morte e a memória adquire, com efeito, rapidamente, uma enorme difusão no cristianismo, que a desenvolveu na base do culto pagão dos antepassados e dos mortos”.

<sup>7</sup> Não à toa, o terror é aquilo que ata tempos tão distintos. Ele “é uma característica que define tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais contemporâneos”, escreve o filósofo Achille Mbembe (2018, p. 68). No

Ao conjurar a linhagem interrompida pelo terror, que não cessa de empilhar corpos, o vídeo denuncia o prolongamento e a eternização da violência no quadro da memória.

Num plano aberto, a enlutada caminha em linha reta. A câmera acompanha o ritmo de seus passos. Assim como Walter Benjamin faz da história oficial a imagem de um cortejo fúnebre<sup>8</sup>, *Apelo* metaforiza a travessia temporal pelos acontecimentos sombrios e soterrados do nosso país. Se, para o filósofo, os vencedores do passado e do presente marcham sobre os cadáveres dos dominados, o curta-metragem, ao contrário, faz do trajeto da mulher negra um verdadeiro ato de exumação simbólica dos “corpos sem nome que se acumulam por todos os cantos”. Materializando processos de apagamento, ausência e invisibilização da lembrança, *Apelo* escava uma memória subterrânea (POLLAK, 1989), capaz de fraturar o chão acimentado da história e da memória oficiais.

O movimento retilíneo de câmera reforça a comparação entre a marcha fúnebre e a linha do tempo, sublinhando o estatuto político da forma. Juntamente com o pareamento e o paralelismo criados pela montagem, a linha, a reta e os traços são elementos comuns de grande parte dos trabalhos de Clara Ianni, a exemplo de *Linha* (2013), *Desenho de Classe* (2014) e *Formas de transição* (2017). As gravuras de *Linha* dispõem esse elemento para além de uma concepção puramente geométrica. Nelas, a artista compreende a forma como “construção política que condensa e concretiza estruturas de poder e dominação, revelando-se, portanto, como produto de relações sociais e econômicas” (IANNI, 2018, n.p.).<sup>9</sup> O seu trabalho recorre às linhas para tensionar a formação política do Estado-nação, enfocando o gesto de reorganização espacial em diferentes momentos da história do país, como a distribuição de terras durante a colonização e a construção da Transamazônica durante a última ditadura civil-militar. Referindo-se à “Desenho de classe”, intervenção feita por meio da justaposição de quadros brancos em folhas de papel vegetal, o crítico Márcio Seligmann-Silva escreve:

Nessas folhas vemos o traçamento de tênues linhas. Em cada par de pranchas, uma linha em meio ao branco da folha leva como “assinatura” uma informação sobre a “Renda Mensal”. Ao inquirir sobre a obra ficamos sabendo que ela tem como

---

Brasil, nação edificada sobre diferentes massacres étnico-raciais, o racismo funcionou (e funciona) como tecnologia colonialista que regula a distribuição da morte e possibilita as funções assassinas do Estado.

<sup>8</sup> “Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra” (BENJAMIN, [1940] 2005, p. 70).

<sup>9</sup> Disponível em: [https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/ianni18.pdf](https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ianni18.pdf). Acesso em 27 jul. 2021.

origem a pesquisa da artista em residências de São Paulo. Os traços no papel vegetal reproduzem os trajetos que o patrão ou a patroa e a empregada daquelas residências fazem ao se deslocarem para ir ao trabalho. Em uma prancha vemos o trajeto de quem emprega e sua renda mensal, na outra o trajeto da empregada e sua renda mensal. A relação que se percebe é que os salários mais baixos correspondem a trajetos de 10 a 20 vezes maiores que o dos habitantes da casa (os patrões) que fazem percursos curtos. *Essa inscrição literal dos traços e marcas das diferenças sociais, essa simbolização das diferenças e das fronteiras de classe – um verdadeiro “desenho das classes” –, essa busca arqueológica das linhas divisórias que constroem o Brasil* também está no centro de outra obra de Ianni, [...] chamada justamente de “Linha” (2013). Nessa obra, composta também por páginas predominantemente brancas com molduras em madeira, acompanhamos as linhas identitárias do Brasil, ou seja, *as marcas da história da violência*. (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 106-107, grifo nosso)

O autor apresenta as variações que se desdobram do uso dessas formas elementares para repensar o papel dos lugares e das imagens na *nova arte da memória* brasileira. Acrescenta-se que sua obra não se fixa na oposição entre centro e margens, mas sim nos limites construídos pelas divisas, fronteiras, muros etc., que cimentam quadros aparentemente heterogêneos.<sup>10</sup>

*Formas de Transição* (2017) reitera como a linha cumpre um papel crucial em sua obra. A intervenção consiste em 32 placas pretas sobrepostas à linha do tempo do *Memorial da Resistência*.<sup>11</sup> Ela constrói uma outra narrativa para o fim período ditatorial, como crítica à seletividade da memória histórica, já que a artista adiciona uma listagem dos crimes cometidos pelo Estado no “período democrático”, de 1985 a 2017.

---

<sup>10</sup> Cf. *Mães* (2013), primeira colaboração entre a artista e o Movimento Mães de Maio. No processo de montagem desse documentário, usa-se a tela dividida, técnica da contiguidade visual, do paralelismo, da simultaneidade e da coabitação de espaços-tempos distintos. A artista combina o relato de mães em luto com uma tela preta, presentificando a ausência de imagens, formas ou palavras capazes de representar as experiências traumáticas, já que essas mulheres perderam entes queridos em decorrência da violência policial.

<sup>11</sup> O Memorial da Resistência é um espaço dedicado à preservação das referências das memórias da resistência e da repressão política do Brasil. A instituição está sediada num antigo órgão da repressão: o Deops/SP. Sobre esse espaço, cf. *Às voltas da e com a resistência: contradição e alteridade*, de Lucília Maria Abrahão e Sousa (2021).



Fig. 3 – *Linha* (acima); *Formas de Transição* (abaixo).<sup>12</sup>



<sup>12</sup> Cf. Seligmann-Silva e Molina (2018, p. 40-43 [CLARA IANNI]) e o portfólio da artista (IANNI, 2018), disponíveis nos seguintes links: <https://memorialdaresistencia.org.br/catalogo-hiatus/>; <https://galeriavermelho.com.br/en/artista/6181/clara-ianni>.

Fig. 4 – *Desenho de Classe*. Fonte: Galeria Vermelho.<sup>13</sup>

Em *Apelo*, a linha e a reta não aparecem de modo menos complexo. Isso se deve principalmente pela combinação entre o ato performático (a marcha em linha reta) e o uso de recursos cinematográficos. Entre estes, a sucessão de planos sugere a ideia de uma progressão histórica (com seus pontos de retornos) e os enquadramentos jogam com uma série de fronteiras invisíveis e visíveis, incluindo a linha divisória que separa o espaço urbano do cemitério.

A movimentação da câmera talvez seja a técnica que mais se alinha à leitura política da forma. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003), pode-se distinguir dois tipos elementares de movimento, que podem variar ou se combinar: o de rotação em torno de um eixo (panorâmica) e o de translação do eixo da câmera (*travelling*). Se a panorâmica horizontal é usada para acompanhar a primeira aproximação da personagem, o movimento mais regular é, sem dúvida, o *travelling* lateral, sempre na mesma orientação (da esquerda para a direita).

O enquadramento móvel dá corpo a uma aporia temporal entre a marcha pela história (o efeito de sucessão) e os momentos de paralisação, captura de um tempo que não passa.<sup>14</sup> Em oposição a esses planos que metaforizam uma travessia, o vídeo-performance apresenta ainda algumas inserções<sup>15</sup> sem qualquer movimentação de câmera, principalmente na segunda metade da recitação do manifesto. Esses quadros congelados geralmente se voltam aos matizes e aos objetos do cemitério, como as diversas variações tonais do solo e o conjunto de estacas numeradas, indicando o local onde pessoas foram enterradas como indigentes.

Justapondo esses procedimentos no mesmo espaço artístico, tais maneiras de conceber o tempo se manifestam como faces da mesma moeda: o progresso é o tempo da parada.

## Monumento/esquecimento

<sup>13</sup> Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/en/artista/6181/clara-ianni>. Acesso em 30 jul. 2021.

<sup>14</sup> Note-se ainda uma distinção no uso do *travelling*, dependendo se a câmera acompanha a personagem ou se mira algum objeto num plano de inserção. No primeiro caso, o deslocamento é feito com a câmera na mão, sendo marcado por certa assimetria rítmica e pelas oscilações de passos humanos. No segundo, quando opta por enquadrar objetos ou elementos do cenário, a progressão torna-se regular, sugerindo que a técnica foi produzida mecanicamente com o auxílio de equipamentos.

<sup>15</sup> “Introdução de um elemento em uma continuidade. A maior parte do tempo, no cinema, trata-se de um primeiro ou primeiríssimo plano, ou de um plano de natureza diferente” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 168). Para uma classificação dos quatro tipos de planos de inserção, cf. *A significação no cinema* de Christian Metz (1972).

Nos minutos iniciais de *Apelo*, a câmera baixa destaca o tom heroico-trágico da enlutada, o brilho de uma Antígone negra e periférica que não recua diante dos crimes da terra. Ela clama: “Foram mortos pelas mesmas mãos que mudam de corpo. Mão do mando de gente que tem as leis, o dinheiro e as armas a seu favor. É a mão do capitão do mato, que está atrás de cada homem fardado. É mão de gente que dá nome a avenidas e estradas que atravessam essas terras”. O enodamento entre colonização, escravidão, ditadura e atualidade se impõe na remissão ao “mandatário” e ao “capitão do mato”, figuras paradigmáticas da repressão.

A “mesma mão que muda de corpo” é uma metonímia da dominação política que atravessa a história do Brasil, daquilo que dá liga e unicidade a diversos segmentos num único “corpo”. O governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais e as prisões compõem esse aparelho que funciona, prevalentemente, pela violência, seja física ou não. O Aparelho Repressivo do Estado (ALTHUSSER, 1992) compõe uma totalidade organizada e centralizada, que subordina os seus membros a uma unidade de comando, “a mão do mando”.

Essas figuras da repressão se constituem no ponto de encontro entre a memória colonial-escravagista e a atualidade da violência (política e policial) que ainda nos assola. Entre memória e atualidade, o racismo tende a se apresentar como mero “acidente”, acaso separado das condições e mecanismos que o estruturam. Ele consiste “em inscrever constantemente a vida do sujeito racializado em uma série infinita de acidentes que não cessam de se repetir. Na verdade, esses ‘acidentes’ fazem sempre parte da estrutura” (MBEMBE, 2020, n.p.).

Ao ressaltar que os agentes da repressão nomeiam avenidas e estradas, a intervenção desvela quão problemático é o estatuto da memória oficial alicerçada sobre o “paradigma da história monumentalizante”<sup>16</sup>, isto é, sustentada pela dominação, violência e esquecimento.

O contexto desse questionamento é o de novas e poderosas querelas que abalam com sulcos profundos o nosso solo: sem-chão, tentamos caminhar e lançamos mão como apoio das novas modalidades de inscrição memorial das artes. Sobretudo em um país

---

<sup>16</sup> “A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos [...]. Desde a Antiguidade romana, o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: a) uma obra comemorativa da arquitetura ou de escultura; arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico etc.; b) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte” (LE GOFF, 2013, p. 485-486).

sem tradição de inscrição da sua história de violência e acostumado a se manter no paradigma da história monumentalizante, as artes têm um papel fundamental a desempenhar no trabalho de inscrever criticamente as violências e esquecimentos passados e do presente. [...] Os monumentos enfeitam nossas praças lembrando “grandes” generais, presidentes, governadores, prefeitos e outros “grandes” que fizeram com que associássemos os monumentos à ideia de história dos vencedores, de triunfo, [...] dando continuidade à tradição clássica da história e de sua monumentalização como construção de modelos, de vidas heroicas que deveriam ser cultuadas e mimetizadas. (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 111)

Essas novas modalidades de inscrição memorial buscam ressignificar os monumentos. Aliás, o par monumento/esquecimento é um dos grandes eixos temáticos de *Apelo*. Numa passagem do filme, expõe-se uma construção recente arquitetonicamente contrastada ao cenário esverdeado do cemitério-jardim (sem túmulos de alvenaria), atestando o entrecruzamento de diferentes tempos no mesmo lugar de memória.

Com um *travelling*, a câmera percorre continuamente o muro baixo desse monumento. Em tal decurso, a voz em *over* se ergue novamente, enfatizando a existência de uma negação histórica. “Mas lembrem-se: foram nossos filhos que morreram indigentes, sem a proteção das leis e sem a satisfação do dinheiro. Foram nossos filhos que morreram, não tiveram funeral, não viraram monumento nem nome de rua”. A partir do “jogo da negação enquanto efeito sintático mínimo” (PÊCHEUX, 1997, p. 176), duas representações antagônicas são confrontadas: os “filhos mortos” e a “mão do mando”, expondo como a desumanização dos “nossos mortos” se correlaciona aos “regimes de invisibilidade que envolvem a distribuição desigual do luto e das políticas de comoção” (CHAVES, 2020, p. 78). Dito de outro modo, o Estado que promove a guerra traça uma linha divisória entre as vidas que são passíveis de luto e as que não são passíveis de serem lamentadas publicamente. O psicanalista Jacques Lacan também apontou para uma relação estrita entre os ritos fúnebres e a humanização dos mortos. Para ele, “o que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura, de sustentar o fato de que isso durou. A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de ‘símbolo’. É algo humanizante.” (LACAN, 2005, p. 36). Ele especifica, posteriormente, que não só a sepultura humaniza, mas a própria inscrição do nome na lápide (a ordem simbólica), ultrapassando em muito a existência vital do morto.

As negações ao nome, à lei, aos recursos, ao funeral e à lembrança podem ser lidas enquanto um apagamento dos traços que inscrevem esses sujeitos na ordem simbólica, tornando-os meros cadáveres. Contra esse processo, recorre-se à metáfora da consanguinidade

(“nossos filhos”), que vem a destacar o papel histórico da maternidade na luta por memória e justiça. Adriana Vianna (2018, p. 39) argumenta que “ao cotidiano do matar e do deixar morrer se opõe a presença da maternidade [...] como articulação política, estética e afetiva que se desdobra nas vozes que são simultaneamente delas [as Mães de Maio] e de seus mortos”.



Fig. 5 – Fotogramas de *Apelo* (2014).

Enquadrada em primeiro plano, a mulher atravessa o monumento. Em razão da proximidade da câmera, é possível ler apenas fragmentos: “políticos”, “as vítimas”, “dos esquadrões da morte”, “de São Paulo”, “contra a liberdade”, “serão”. Assim como Clara Ianni concebe o uso das formas e do processo de montagem, há uma compreensão política do enquadramento e do que dele escapa, significando as dificuldades de abordar o que ficou “fora da memória”<sup>17</sup>, soterrado nos baús da história, e já não pode ser acessado, ouvido ou visto. Esses fragmentos reiteram o efeito de condensação dos tempos, já que as mesmas palavras e expressões que valem para a ditadura produzem outros efeitos de sentidos, pelo recorte artístico, para a violência policial contemporânea.

<sup>17</sup> O fora da memória remete ao resultado de um processo político de supressão dos sentidos. “Há, assim, ‘furos’, ‘buracos’ na memória, que são lugares, não em que o sentido se ‘cava’, mas, ao contrário, em que o sentido ‘falta’ por interdição. Desaparece. Isso acontece porque toda uma região de sentidos, uma formação discursiva, é apagada, silenciada, interdita. Não há um esquecimento produzido por eles, mas sobre eles. Fica-se sem memória. E isto impede que certos sentidos hoje possam fazer (outro) sentido. Como a memória é, ela mesma, condição do dizível, esses sentidos não podem ser lidos” (ORLANDI, 2015, p. 59-60).

O *travelling* acompanha toda a extensão do monumento, erigido exatamente onde havia a vala clandestina. Quando o ultrapassa, na finda-linha, a câmera opera um giro por trás da personagem, estabelecendo uma separação radical entre uma parte iluminada e uma sombria. Momento de viragem, descontinuidade ou torção no vídeo-performance que, até então, se manifestava de maneira predominantemente retilínea. Atravessando um espaço entre-dois e olhando para o fora de campo, ela ecoa o lamento infinito e solitário de Antígone em uma “cena comum de suspensão dos rituais funerários e de apelo feminino à sepultura” (RIBEIRO; D’AFONSECA, 2020, p. 96): “Como eles ousam negar a sepultura dos nossos? Como se proíbe enterrar os corpos sem nomes que se acumulam por todos os cantos?”. Diante do monumento que homenageia mortos e desaparecidos políticos<sup>18</sup>, essas perguntas dão corpo a uma revolta, inscrevendo a privação ao luto no registro de uma perda social e irreparável.

Aqui, a construção é mostrada em sua totalidade, embora as inscrições estejam ilegíveis. O uso do ângulo lateral, no qual ela ocupa o primeiro plano, sugere uma mudança de direção da marcha, na medida em que inverte a orientação do movimento anterior.

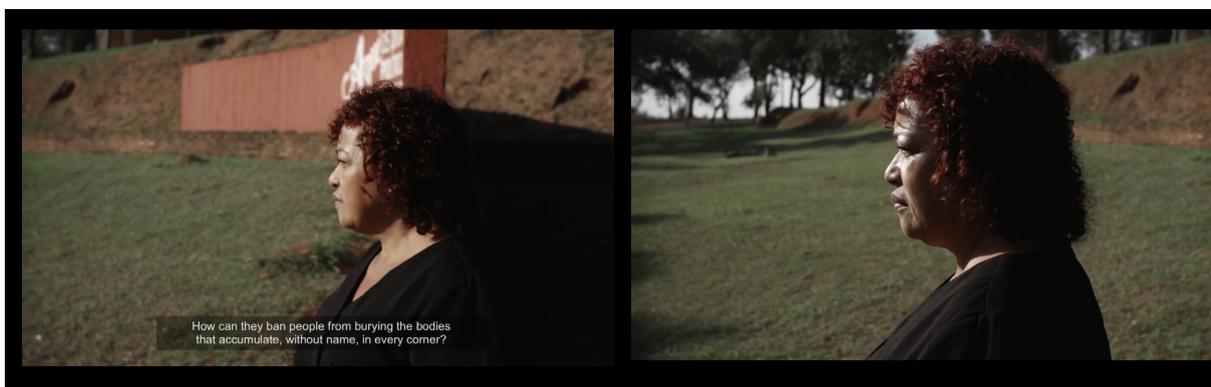


Fig. 6 – Fotogramas de *Apelo*.

A sua figura estática passa a ocupar o centro da tela. O olhar se volta não mais para as inumações do passado recente (a vala clandestina, o *Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos*), mas para as que ocorrem no presente. Enfocando uma cova rasa recém-aberta, o enquadramento apresenta os tons terrosos do cemitério, expondo-os de forma quase monocrática, através de uma movimentação de câmera de ritmo contínuo.

<sup>18</sup> O cemitério de Perus foi “criado em 1971 com a finalidade de sepultar corpos de indigentes e abrigou, secretamente, corpos de militantes mortos e ocultados pelas forças de segurança pública durante a ditadura civil-militar. Em 1993, sobre a vala clandestina de onde foram exumadas 1.049 ossadas, a prefeita Luiza Erundina e a Comissão de Familiares de Presos Políticos e Desaparecidos inauguraram o Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos” (RIBEIRO; D’AFONSECA, 2020, p. 96).

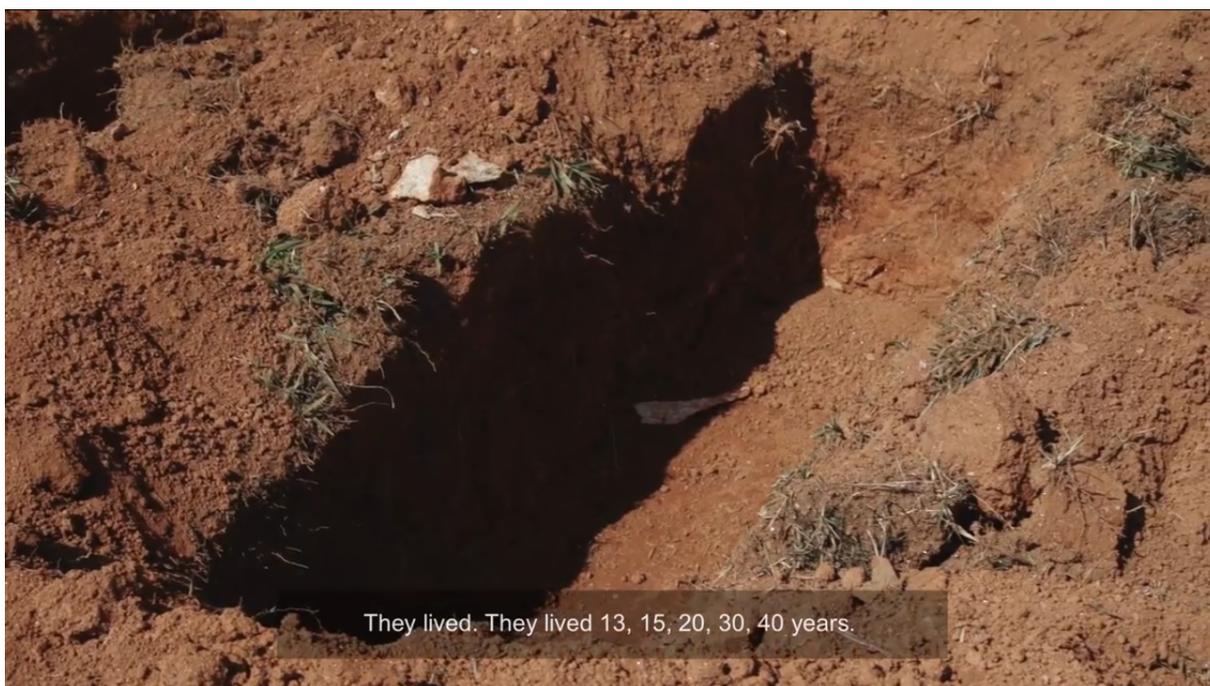


Fig. 7 – Fotograma de *Apelo* (2014).

A narradora prossegue: “Eles viveram! Viveram treze, quinze, vinte, trinta e quarenta anos. Nós carregamos eles em nossa barriga, nós demos à luz, nós demos a vida e isso nós não vamos esquecer”. Uma série de covas rasas, simetricamente espaçadas, se combinam à linearidade do movimento. As cifras (idades) são dispostas numa sequência linear que ressalta o efeito de seriação, indefinidamente prolongável, ainda que 40 anos seja um limite, evocando o já-dito de que a maioria dos assassinatos cometidos por agentes do Estado vitimam pessoas jovens, negras e periféricas. A natureza interminável dessa série, ou seja, o processo de inumação violenta dos corpos e o de negação sistemática dos traços que marcam a perda é realçado pela montagem. Opera-se um corte antes que o movimento da câmera cesse, o que torna as covas incontáveis. Partindo da definição lacaniana de real como “impasse de formalização”, problema que não deixa de esbarrar nas relações paradoxais entre o finito e o infinito, Alain Badiou constata que “o real de uma imagem cinematográfica é aquilo que está fora de campo”. A cova “a mais”, sugerida pelo corte, corresponde não só ao *infinito próprio da imagem cinematográfica*, mas ao seu *impossível*, “já que, por definição, a infinidade do mundo ambiente nunca é capturada pela imagem” (BADIOU, 2017, p. 31-32).

O texto do manifesto continua: “Por que não podemos falar o nome dos nossos filhos? Por que querem que a gente esqueça o nome deles? Por que querem arrancar esse pedaço de

nós? Não esqueceremos... essa parte amputada, essa dor que dói como uma fígada do membro que já não existe mais...” O som diegético de moscas surge logo após ela proferir a expressão “pedaço de nós”. O voo aversivo dos insetos aponta para o real do horror, a presença de um ou mais cadáveres ainda em decomposição. Após as covas rasas, a câmera retorna ao *Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos*, encaminhando-se da parte à totalidade.

No cenário silencioso, a sombra do presente se projeta sobre o muro. Fulguração e inscrição de um espectro no corpo de pedra do monumento.

O limite da construção traça uma linha, clivando o quadro em partes simétricas.



Fig. 8 – Fotograma de *Apelo* (2014).

Esse ângulo permite que as letras se tornem relativamente legíveis: “AQUI os ditadores tentaram esconder os desaparecidos políticos, as vítimas da fome, da violência do estado policial, dos esquadrões da morte e, sobretudo os direitos dos cidadãos pobres da cidade de São Paulo. Fica registrado que os crimes contra a liberdade serão sempre descobertos”. Só quando fecha o percurso pelas covas abertas do presente que o passado é dado a ler.

Diferentemente da antiga arte da memória que visava à memorização por meio de lugares e imagens, uma nova corrente estética tenta reinscrever as marcas da violência e dos

esquecimentos nos monumentos, tanto antigos quanto recentes. Nessa esteira, *Apelo* convoca o olhar para o modo como a série de covas rasas, isto é – a própria ausência de uma matéria memorável – constitui um problema relevante nos debates sobre o quadro da memória. O valor do *Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos* não é negado, mas ressignificado pela comparação com aquilo que nunca será lembrado, as covas rasas, as estacas, as numerações.<sup>19</sup>



Fig. 9 – Fotograma de *Apelo* (2014).

### **Considerações finais: dever dos vivos/a tragédia da repetição**

A enunciação passa a se destinar diretamente ao espectador, convocando-o a colaborar nesse ato de exumação simbólica: “E vocês? Vão ajudar a minha mão a erguer os mortos? Vão ajudar a erguer esses túmulos? Não deixe que meu grito se transforme em uma palavra muda a ecoar pela paisagem. Me ajude a barrar as rajadas das metralhadoras”; “E se querem secar nossas lágrimas, se querem que nossos mortos virem comida de saúva, é nosso dever não deixar”. Erguer os mortos e seus túmulos é uma convocação aos outros, apelo que ressoa

<sup>19</sup> Sobre os anônimos que são cotidianamente enterrados nesse cemitério, Clara Ianni (2014, n.p.) comenta que “muitos dos indigentes vem de processos regulares [...], mas muitos chegam também por processos que se sabe pouco. Muitos chegam com identificação, mas ainda assim são enterrados como indigentes. A partir do momento em que eles são depositados nessas covas rasas, eles são simplesmente identificados com essas estacas e números.”

uma ancestral vociferação contra a rajada das metralhadoras. Não por acaso, esse texto atual repisa quase literalmente um antigo verso da tragédia de *Antígone*: “auxilia esta mão a erguer o morto” (SÓFOCLES, 2009, p. 27 [v. 43]). Esse ato publiciza o luto. Ela termina assim o manifesto, com ênfase e indignação: “Mesmo que me ameacem com fuzis. Mesmo que me aprisionem com as leis. Não podemos ter medo. Não podemos ter medo da bala, não podemos ter medo do açoite! Eles não vão viver alimentados do meu medo! Temos que lembrar dos mortos, temos que lembrar dos nossos. Esse é o dever dos vivos. Esse trabalho não é um trabalho perdido”.

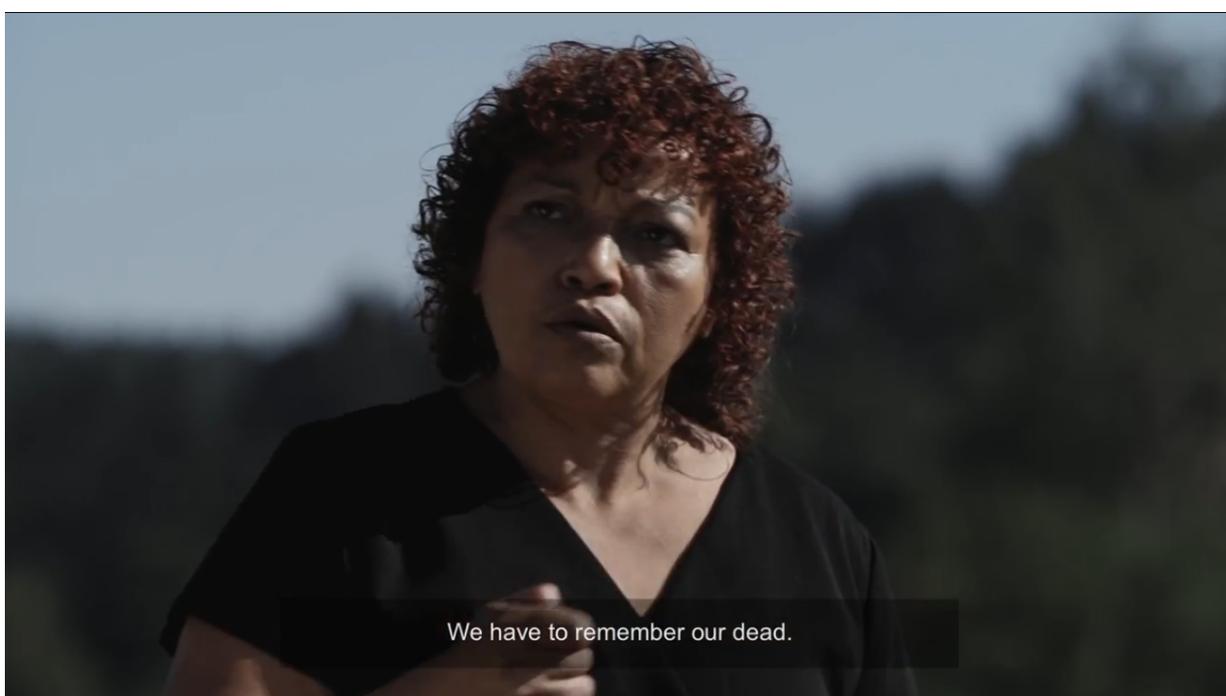


Fig. 10 – Fotograma de *Apelo* (2014).

Nesse transcurso que nos conclama para um difícil trabalho de rememoração dos nossos mortos, pululam evocações e imperativos. “Mas *lembrem-se*: foram nossos filhos que morreram indigentes”; “isso nós *não vamos esquecer*”; “*não esqueceremos...*”; “pois *não se esqueçam*: eles morreram como filhos, irmãos, pais e avós”; “*lembre-se* que é sangue nosso que rega essa terra. É sangue nosso que dá de beber à lavoura e dá ligas ao cimento a cada nova cidade”; “*temos que lembrar* dos mortos, *temos que lembrar* dos nossos”.

Inicia-se uma última parte, onde coveiros uniformizados fazem um enterro coletivo.



Fig. 11 – Fotograma de *Apelo* (2014).

A presença da enlutada transforma a inumação do “indigente” num rito fúnebre.

O foco caminha da pá dos trabalhadores até um caixão mal fechado, que é rapidamente despejado na cova rasa. Enquanto eles enterram, mais uma estaca de madeira é fincada no solo.



Fig. 12 – Fotograma de *Apelo* (2014).

A câmera opera um giro, desvelando novamente um prolongamento indefinido de covas rasas e caixões. Após um segundo enterro, um dos trabalhadores já inicia outro. Sendo uma das maiores sequências do vídeo, esse enterro coletivo se passa em tempo real, causando assombro pela massificação, banalidade e velocidade com a qual os caixões são jogados nos buracos e, logo, encobertos pela terra. O vídeo é cortado abruptamente com um golpe de pá no solo, interrupção que metaforiza a inumação interminável de corpos. Após o corte, surge uma tela negra com a seguinte inscrição em duas línguas: “Nos anos 90, uma vala clandestina utilizada pelo regime militar (1964-85) foi descoberta no cemitério. As ossadas foram exumadas e, no lugar da vala, um monumento foi construído. Até a produção deste filme, o cemitério continuava sendo utilizado para enterros de indigentes.” “Filmado no Cemitério de Perus, São Paulo, 2014.” “Realizado por Clara Ianni e Débora Maria da Silva. Débora é fundadora do Movimento Mães de Maio. O grupo de mães luta pela memória e justiça dos filhos assassinados por esquadrões da morte da Polícia Militar nas chacinas de Maio de 2006”.



Fig. 13 – Exibição de *Apelo*. Fotografia disponível no catálogo da Galeria Vermelho.<sup>20</sup>

O real se funde ao produto de um trabalho artístico, esfumaçamento das fronteiras entre o fora e o dentro. O espectador se chocava, assim, com uma série de fatos que até então não tinham sido mencionados: o nome e a história do cemitério, a relação entre o monumento e a vala clandestina, o enterro cotidiano e massivo de indigentes, o nome da enlutada e a sua causa política. Considerando que a obra foi exibida numa sala da 31ª Bienal de São Paulo (2014), supõe-se que, após o momento em que o espectador lia essas informações nas legendas, o vídeo começava novamente. Dito de outro modo, esse momento era o de um novo começo, dado o caráter repetível e cíclico possibilitado pela instalação num espaço institucional, que o torna um vídeo-monumento, vídeo-memento ou, ainda, *monumentário*.

No fim da linha, o que se revela trágico não é apenas a remissão a uma memória mítica ou a algo que se apreende da estrutura da tragédia clássica<sup>21</sup>; a sua tragicidade consiste, sobretudo, na condenação de um eterno retorno ao ponto de partida. Mais uma vez, o começo desse dia que não passa. Trágica é a segunda morte, a repetição sem diferença. A marcha fúnebre não se aparta de um antigo e duradouro processo de apagamento das marcas da violência e da memória. Mas há sempre espaço para a resistência simbólica e para a revolta contra a memória impedida. Eventualmente, a obra de arte é capaz de escancarar a obscenidade da morte insepulta, conjurando espectros e recebendo, em pleno rosto, o facho de trevas que assombra seu tempo. Não raro, ela não recua diante desse ato de luto: o de erigir – em seu próprio corpo – uma lápide aos inumados da história.

## Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado: notas para uma investigação*. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1992.
- APELO. Realização: Clara Ianni e Débora Maria da Silva. Produção: Massa real. São Paulo, 2014. Vídeo (13 min).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://galeriavermelho.com.br/en/artista/6181/clara-ianni>>. Acesso em 30 jul. 2021.

<sup>21</sup> De fato, o vídeo remonta a aspectos da tragédia, como a unidade de ação (a marcha e o apelo), de lugar (o cemitério) e de tempo (“uma só revolução do sol”).

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Unicamp, 2013.
- CLARA Ianni fala sobre obra feita no cemitério de Perus. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LZdxVVtNQs>>. Acesso em 27 jul. 2021.
- CHAVES, Tyara Veriato. *Entre a escrita e o olhar: uma poética da violência*. Tese (Doutorado em Linguística). Campinas: Unicamp, 2020.
- LACAN, Jacques. O imaginário, o simbólico e o real. In: LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- MBEMBE, Achille. O racismo antinegro funciona da mesma maneira que um vírus [2020]. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/34>>. Acesso em 15 mar. 2021.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1972.
- ORLANDI, Eni. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 2015. p. 53-63.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 2015. p. 43-52
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Unicamp, 1997.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RIBEIRO, Thales de Medeiros; D'AFONSECA, Vanessa da Cunha Prado. “Nossos mortos têm voz”: notas clínicas e políticas sobre imagens e vozes. *Revista de teoria da história*, n. 2, p. 93-111, 2020.
- RODRIGUES, Ana Carolina. *Arte e coletividade: reflexões sobre identidades culturais*. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Cultura]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Nova arte da memória no Brasil. In: MARÍN, Jefferson Jaramillo [et al.]. *Violencia y desigualdad*. Buenos Aires: Nueva Sociedad, 2017. p. 99-113.
- SILVA, Débora Maria da; DARA, Danilo. Mães e familiares de vítimas do Estado: a luta autônoma de quem sente na pele a violência policial. In: KUCKINSKI, Bernardo [et al.]. *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015. [Ebook].
- SÓFOCLES [442 a.C.]. *Antígone* [Ἀντιγόνη]. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SOUSA, Lucília Maria Abrahão. Às voltas da e com a resistência: contradição e alteridade. *Revista Linguagem*, São Carlos, v. 37, Número Temático, p. 129-140, janeiro, 2021.
- VIANNA, Adriana. As mães, seus mortos e nossas vidas. *Revista Cult*, São Paulo, p. 36-39, 2018.

Recebido em: 30/07/2021; Aceito em: 06/10/2021.