



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Mariana Lydia Bertoche

Ausência transbordada: desvelamentos do presente

Rio de Janeiro

2021

Mariana Lydia Bertoche

Ausência transbordada: desvelamentos do presente



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Artes, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B545

Bertoche, Mariana Lydia.

Ausência transbordada: desvelamentos do presente / Mariana Lydia
Bertoche. – 2021.

236 f.: il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Memória na arte - Teses. 3. Arte
– Aspectos políticos – Teses. 4. Política na arte - Teses. 5. Fotografia na arte
– Teses. 6. Ensaios brasileiros – Teses. 7. Brasil – História – 1964–1985 –
Teses. I. Danziger, Leila. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Mariana Lydia Bertoche

Ausência transbordada: desvelamentos do presente

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Artes, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 09 de julho de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a Dra. Sheila Cabo Geraldo
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a Dra. Livia Flores Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DEDICATÓRIA

A toda pessoa - especialmente do Brasil ou do território sul-americano - afetada direta ou indiretamente pela violência de Estado.

Aos corpos presentes, apesar do acúmulo de ausências.

A Mury Jorge Lyda (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A quantidade de pessoas que gostaria de agradecer não caberia neste número limitado de páginas. As primeiras desta lista são minha mãe, Cristina Lydia, e minha avó materna, Dulce Barata, que foram minha fonte primária desta história que é familiar e sempre apoiaram minha trajetória desde o princípio. Agradeço ao meu pai, Gustavo Adolpho de S. Bertoche, que apoiou de diversas maneiras o trabalho, inclusive levando os exemplares às pessoas da banca; ao meu irmão mais velho, Raphael Lydia Bertoche, que me presenteou com a câmera soviética que utilizei durante a pesquisa e sempre foi um exemplo de amorosidade para mim; à Julia Lydia Bertoche, minha irmã que traduziu meus resumos diversas vezes e acompanhou de perto este processo em nosso apartamento de Vila Isabel; ao Carlos Rodrigo Laranjeira, que imprimiu uma cópia do texto para mim na fase da qualificação e é um exemplo de pessoa que cuida de quem está ao seu lado; à minha prima Maria Bertoche, que acompanhou e apoiou este processo e fez perguntas importantes como: “por que escrever cartas para lugares?”, que ajudaram a dar profundidade ao meu pensamento; à sua mãe e minha madrinha, Cláudia Ferraz, que assim que começou o aperto se mexeu para ajudar; à minha avó paterna, Daisy de Siqueira Bertoche, que, apesar de nossas diferenças abissais, me acolheu em sua casa na fase final da pesquisa; ao meu tio Alexandre Lydia e Bárbara Lydia, minha prima, pelos livros emprestados ainda no início da faculdade e apoio à pesquisa; aos meus tantos e tão queridos amigos que me incentivaram, acolheram e acalmaram sempre que foi necessário: Érica Melo, Gustavo Henrique Wanderley, Jessiara Teodoro, Pedro Bento, Galba Gogóia, Walla Capelobo, Vinícius Gerheim, Jussara Jardim, Hayssa Leal, Jéssica Barbosa, Aline Besouro, Guilherme Borges, Marlen Couto, Luísa Nico, entre outros que depois vou me sentir culpada de não ter mencionado. Meus sinceros agradecimentos também à Leila Danziger, que encarou a orientação como uma oportunidade de fomentar asas, ao invés de cortá-las; assim como às professoras da banca, Lívia Flores e Sheila Cabo, que se dispuseram a ler e o fizeram com muita generosidade e atenção, indicando potências e fios soltos; estendo os agradecimentos também a todas as professoras e professores que me acompanharam neste processo, seja a partir de suas aulas ou pelos retornos sobre os trabalhos finais das disciplinas, assim como a todas e todos alunos, alunas, estagiárias e estagiários que tive durante minha trajetória como professora até agora, transformando meu olhar e me desafiando a cada dia. Agradeço à Janaína Brasil e Isabella Gonçalves que me instigaram a continuar escrevendo ficção. Um agradecimento especial vai à minha terapeuta Janne Calhau, que não só me acompanha há anos em sua clínica-política, mas também me apresentou ao Clínicas do Testemunho e ao Núcleo de Atenção Psicossocial a Atingidos pela Violência do Estado (NAPAVE) e me indicou caminhos para entrar na Campanha Ocupa DOPS; agradecendo também a todas e todos integrantes das atividades desta campanha cultural e política realizada em frente ao ex-DOPS há tantos anos, que me inspiraram a entrar nessa luta, junto com os companheiros e companheiras do Coletivo RJ Memória, Verdade, Justiça e Reparação e do Filhos e Netos por Memória, Verdade, Justiça RJ, que me ajudam a entender e construir outros mundos possíveis partindo do particular para o coletivo, exercendo uma presença consciente do passado e desejosa de outros futuros. Meu último agradecimento vai ao trabalho das Comissões da Verdade, que foi uma das sementes para que essas páginas pudessem tomar forma.



Anita Sobar

RESUMO

BERTOCHÉ, Mariana Lydiá. *Ausência transbordada: desvelamentos do presente*. 2021. 236 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta pesquisa testemunha a busca por sentido de uma neta de ex-preso político, a chamada terceira geração de diretamente afetados pela ditadura militar. Analisa produções artísticas à luz e à sombra de memórias e experiências traumáticas tanto do século passado (sobretudo as ditaduras militares da América Latina) quanto do início do século XXI. A dissertação se constitui como tentativa de escrita de si, reunindo práticas fotográficas e modalidades textuais diversas, transbordando memórias e acontecimentos de um passado que se faz presente. O que se apresenta aqui são experimentos híbridos de texto e imagem, que estabelecem, em temporalidades diversas, tentativas de ficcionalizar e entender poética e historicamente o tecido espaço-temporal em que nos encontramos.

Palavras-chave: Escrita de si. Memória. Fotografia. Ensaio. Ditadura militar. Processos artísticos contemporâneos.

ABSTRACT

BERTOCHÉ, Mariana Lydiá. *Overflowed absence: unveilings of the present*. 2021. 236 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research witnesses the search for meaning of a granddaughter of an ex-political prisoner, called the third generation directly affected by the military dictatorship. It analyses artistic productions in the light and shadow of traumatic memories and experiences both from the last century (above all, the Latin American military dictatorships) and from the beginning of the 21st century. The dissertation is constituted as an attempt of self-writing, assembling photographic practices and varied textual forms, overflowing memories and happenings of a past which makes itself present. What is presented here are hybrid experiments of text and image which establish, in diverse temporalities, attempts of fictionalizing and understanding poetically and historically the spacetime fabric in which we find ourselves.

Keywords: Self-writing. Memory. Photography. Essay. Military Dictatorship. Contemporary artistic processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 1 - (antes até desta lista, como prefácio) Registro de trabalho em lambe-lambe de Anita Sobar, como desdobramento de um processo de 2010-2020 no Rio de Janeiro. Fotografia de seu arquivo compartilhada via portfólio.....5
- Imagem 2 - Capa do capítulo Abertura, com fotografia da artista em dupla exposição pela Smena 8M na tarde de 22 de novembro de 2019 das rachaduras do chão do Jardim do Palácio do Catete às grades da Rua Silveira Martins. Arquivo da artista.....20
- Imagem 3- Montagem de fotografias feitas a partir de câmera de celular de livreto realizado pela artista e sua mãe professora em sua fase de letramento, nos anos 2000. Arquivo da artista.....37
- Imagem 4 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada em Teresópolis em dezembro de 2020. Arquivo da artista.....39
- Imagem 5 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada em Vila Isabel nos primeiros dias de março de 2020. Arquivo da artista.....42
- Imagem 6 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada em Teresópolis em 2012. Arquivo da artista.....45
- Imagem 7 - Colagem virtual realizada pela artista em maio de 2021 a partir de capturas de tela (*print-screens*) de sua rede social. Arquivo da artista.....49
- Imagem 8 - Colagem com duas fotografias da artista pela Smena 8M, as últimas do filme, que ficaram um pouco sobrepostas, realizadas no Colégio de Aplicação da UFRJ na Lagoa (Rio de Janeiro) e na estrada Rio-Teresópolis. Arquivo da artista.....54
- Imagem 9 - Capa do capítulo Tudo é sobre montagem, com *frame* de vídeo do coletivo Projetemos com arte de Anita Sobar em Belo Horizonte em 31 de março de 2021. No registro, era possível ouvir uma sirene de polícia. Disponível no instagram do coletivo.....57
- Imagem 10 - Anita Sobar realizando a colagem do lambe-lambe com a ajuda da próxima geração, a partir de cartazes do passado e do presente, assim como um desdobramento de sua série “Na Sua Ausência”, em 2 de setembro de 2017. Fotografia da autora. Arquivo da artista(e autora).....61
- Imagem 11 - Fotografia de Edson Chagas de trabalho de Rafael Pagatini Bem-vindo, presidente!; 2015-2016. Impressão a jato de tinta sobre papel haini; 500 X 200 cm. Disponível no *site* do artista.....62

- Imagem 12 - Fotografia de Edson Chagas do movimento dos papéis ao vento no trabalho de Rafael Pagatini Bem-vindo, presidente!; 2015-2016. Impressão a jato de tinta sobre papel haini; 500 X 200 cm. Disponível no *site* do artista.....62
- Imagem 13 - Fotografia de Edson Chagas de detalhe do trabalho de Rafael Pagatini Bem-vindo, presidente!; 2015-2016. Impressão a jato de tinta sobre papel haini; 500 X 200 cm. Disponível no *site* do artista.....62
- Imagem 14 - Uma das páginas do projeto ANTESSALA, jornal serigrafado em 2015 e lançado em 2016 no Rio de Janeiro, proposto por VNTD (Aline Besouro, Jandir Jr. e Pollyana Quintella. Disponível no *site* de Aline Besouro.....63
- Imagem 15 - Homenagens a desaparecidos políticos de Fortaleza no prédio de História da Universidade Estadual do Ceará (UECE) realizada pelo *Grupo de Arte Callejero*, coletivo Aparecidos Políticos e estudantes da Universidade durante o final do mês de março e início de abril de 2013. Disponível no blog do GAC.....66
- Imagem 16 - Registro de 2018 de trabalho de Anita Sobar Na Sua Ausência. Colagens em placas de acrílico. 2018. Disponível na dissertação da artista e em seu arquivo.....68
- Imagem 17 - Fotografia da artista, de julho de 2019, da varanda de seu sobrado alugado na Lapa com o Bilbo, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....74
- Imagem 18 - Fotografia da artista, de agosto de 2019, com seus cadernos na sala de seu sobrado alugado na Lapa, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....74
- Imagem 19 - Fotografia da artista, de julho de 2019, do rabo do Bilbo na varanda de seu sobrado alugado na Lapa, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....74
- Imagem 20 - Fotografia da artista, de agosto de 2019, do trecho de seu antigo prédio alugado na Rua dos Inválidos, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....75
- Imagem 21 - Fotografia da artista, de agosto de 2019, da vista de um final de tarde de dentro do ônibus ao chegar no bairro da Lapa, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....75
- Imagem 22 - Fotografia da artista, de julho de 2019, da vista da janela do ônibus para um estátua na Glória, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....75

Imagem 23 - Fotografia da artista com a ajuda de Luísa Nico, de julho de 2019, dela na cadeira de praia com a pedra do Leme ao fundo, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....	76
Imagem 24 - Fotografia da artista, de julho de 2019, do horizonte na praia do Leme, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....	76
Imagem 25 - Fotografia da artista, de julho de 2019, de banhistas jogando altinho no Leme, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....	76
Imagem 26 - Fotografia da artista com a ajuda de Myllena Araújo, de julho de 2019, dela com as pessoas do setor de Artes Visuais da escola em uma de suas salas, no Colégio de Aplicação da UFRJ, na Lagoa, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....	77
Imagem 27 - Fotografia da artista, de agosto de 2019, da vista de dentro do ônibus da Praia de Botafogo, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....	77
Imagem 28 - Fotografia da artista, de agosto de 2019, do prédio da Av. Rui Barbosa que hoje abriga o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e a Universidade da Cidadania em sobreposição com o reflexo da própria câmera no vidro do ônibus, por uma câmera de quatro lentes fabricada na China, a ActionSampler. Arquivo da artista.....	77
Imagem 29 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada na praia do Leme em 2014. Arquivo da artista.....	79
Imagem 30 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada no Centro de Paraty em 2014, a partir da oficina realizada por Mariana Guimarães e Marcela de Carvalho. Arquivo da artista.....	83
Imagem 31 - Fotografia da artista em dupla exposição pela Smena 8M no centro do Campo de Santana (Praça da República, no Centro do Rio de Janeiro) em 2014, sobrepondo o monumento central com as linhas vermelhas que envolviam uma de suas labaredas petrificadas, em ação realizada também pela artista. Arquivo da artista.....	85
Imagem 32 - Poema visual realizado pela artista para ensaio. Arquivo da artista.....	87
Imagem 33 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada na Rua da Relação 40, no Centro do Rio de Janeiro, registrando as linhas vermelhas de sua ação Rota Transbordada em sua fase final e o portão do prédio do ex-DOPS com tapumes e intervenções em lambe-lambe, em abril de 2015. À esquerda também é possível ver o novo prédio da Petrobrás, a Igreja de Santo Antonio dos Pobres, pedestres,	

além das árvores no calçamento ainda em sua fase incipiente. Arquivo da artista.....	88
Imagem 34 - Recorte da vizinhança do prédio do ex-DOPS retirado do Google Maps.....	89
Imagem 35 - Recorte da vizinhança do prédio do ex-DOPS retirado do Google Maps.....	89
Imagem 36 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada na Rua da Relação 40, no Centro do Rio de Janeiro, registrando as linhas vermelhas de sua ação Rota Transbordada em sua fase final e o portão do prédio do ex-DOPS com tapumes e intervenções em lambe-lambe, em abril de 2015. À direita é possível ver placas de sinalização, a continuação da rua que depois vira a Av. Almirante Barroso, além do céu iluminado se refletindo na instalação. Arquivo da artista.....	90
Imagem 37 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada na Rua da Relação 40, no Centro do Rio de Janeiro, registrando as linhas vermelhas de sua ação Rota Transbordada em sua fase final, já contaminada pelo enrubrecer do velamento parcial do filme. Arquivo da artista.....	90
Imagem 38 - Fotografia da artista em dupla exposição pela Smena 8M realizada na Rua da Relação 40, no Centro do Rio de Janeiro, registrando as linhas vermelhas de sua ação Rota Transbordada em sua fase final sobrepostas ao portal e detalhes do edifício do ex-DOPS, já com cores totalmente alteradas pelo enrubrecer do velamento parcial do filme. Arquivo da artista.....	90
Imagem 39 - Recorte do artigo de meu avô Mury Jorge Lydia da Tribuna da Imprensa de agosto de 1969 que serviu como justificativa para sua prisão em 1970. Acervo da Biblioteca Nacional Digital.....	91
Imagem 40 - Gravura presente em matéria de Hermeto Lima de 13 de setembro de 1924 da Revista da Semana contando o caso do linchamento do jornalista do O Corsário, Apulchro de Castro, em 1883, que o autor declara ser uma gravura da época. Acervo da Biblioteca Nacional Digital.....	92
Imagem 41 - Imagem gerada pelo aplicativo FaceApp em 2019 em que minha mãe colocou uma foto da juventude de meu avô, Mury Jorge Lydia, para envelhecê-lo. Arquivo da artista.....	93
Imagem 42 - Captura de tela de início do documentário <i>Bresil : le grand bond en arriere</i> com registros da noite de 17 de abril de 2016 nos arcos da Lapa	97
Imagem 43 - Fotografia da artista de 2019 pela Canon em seu quarto, com foco na parede com fotografias do filme esquecido de 2014 e 2015 e registros da diligência da Comissão da Verdade no prédio do DOPS do Rio de Janeiro, com documentos se deteriorando. Na frente, desfocada e nas minhas mãos, a Smena 8m, câmera analógica soviética. Arquivo da artista.....	99

- Imagem 44 -Fotografia da artista de 2019 pela Canon em seu quarto, com foco nas minhas mãos com a Smena 8m, câmera analógica soviética. Atrás, desfocada, a parede com fotografias do filme esquecido de 2014 e 2015 e registros da diligência da Comissão da Verdade no prédio do DOPS do Rio de Janeiro, com documentos se deteriorando. Arquivo da artista.....99
- Imagem 45 - Registro de ação de Anita Sobar em 2010 na rua Riachuelo, na Lapa. Lambe-lambe gigante. Fotografia de seu arquivo compartilhada via portfólio.....101
- Imagem 46 - Captura de tela (*print-screen*) de postagem de Diable da Silva na rede social Instagram, com registro de lambe-lambe de impressão de fotográfica de sua ação Devolta (janeiro de 2020, na Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro) colado em Madureira e fotografado por Iah Bahia. Arquivo da artista.....102
- Imagem 47 - Fotografia da artista pela Smena 8M no centro do Campo de Santana (Praça da República, no Centro do Rio de Janeiro) em 2014, em ação realizada também pela artista que constava em envolver com linhas vermelhas uma das labaredas petrificadas do monumento central. Arquivo da artista.....103
- Imagem 48 - Devolta, na Praça Tiradentes no Centro do Rio de Janeiro em 22 de janeiro de 2020. Registro disponível no site oficial da Diable.....104
- Imagem 49 - Projeção realizada em parceria com o coletivo Atento e Forte, na Lapa (Rio de Janeiro), em 31 de março de 2021. Arte de Anita Sobar. Disponível no instagram do Filhos e Netos RJ.....105
- Imagem 50 - Projeção realizada em parceria com o coletivo Atento e Forte, na Lapa (Rio de Janeiro), em 31 de março de 2021. Arte minha. Disponível no instagram do Filhos e Netos RJ.....105
- Imagem 51 - Tiradentes - totem monumento ao preso político, trabalho de Cildo Meireles de 17 de abril de 1970 que fazia parte da programação do evento Do Corpo À Terra em Belo Horizonte. Fotografia de Luiz Alphonsus disponível na página virtual da Revista Carbono.....107
- Imagem 52 - Registro de Situação Trouxas Ensanguentadas, de Artur Barrio, em 17 de abril de 1970 no Ribeirão Arrudas. Fotografia cedida gentilmente pelo Arquivo do Barrio do grupo de pesquisadores Escrita: arte, história e crítica do PPGArtes-UERJ, que em sua fonte não tinha autoria atribuída, mas que já foi atribuída a César Carneiro por Ligia Canongia (2002,p. 268). Na consulta contei com ajuda da docente Sheila Cabo e do discente Fernando Goffredo Rocha Braga.....110

- Imagem 53 - Registro de mapeamento de situação Defl....Situação...+S+...Ruas...., de Artur Barrio, na primeira quinzena de abril de 1970. Parte da zona norte do Rio de Janeiro. Consulta em Arquivo do Barrio do grupo de pesquisadores Escrita: arte, história e crítica do PPGArtes-UERJ.....111
- Imagem 54 - “La Clase” - Fotografia de 1967 com intervenção artística e memorialística de Marcelo Brodsky realizada em 1996. Disponível no site oficial do artista.....116
- Imagem 55 - Fotografia do artista Marcelo Brodsky de seu trabalho “La Clase” em exposição no Colegio Nacional de Buenos Aires, em 1996. Disponível em seu site oficial.....117
- Imagem 56 - Colagem de duas fotografias do *Grupo de Arte Callejero* com vestígios de dois escraches: o do genocida Massera, em 23 de março de 1998 (esquerda); e o do dia 20 do mesmo mês nas proximidades do ex-centro clandestino de detenção El Olimpo (direita). Disponível no livro da Rafaela Carras de 2009, p. 90-91.....119
- Imagem 57 - Registro da ação “Copo de Leite, Bogotá”(1979), da Chilena Cecília Vicuña - na Colômbia, divulgada pelo *CADA (Colectivo de Acciones de Arte)* do Chile, dentro das ações simultâneas Para não morrer de fome na arte, em 3 de outubro (sendo quatro em Santiago, uma em Bogotá e uma em Toronto, no Canadá) Disponível na p. 213 do catálogo Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980.....122
- Imagem 58 -Registro de montagem pela artista da terceira etapa da Rota Transbordada em um dos eventos da Campanha Ocupa DOPS, numa das periódicas rodas de Capoeira organizadas por Carlo Alexandre que aconteceu na calçada em frente em 23 de fevereiro de 2015. Arquivo da artista.....124
- Imagem 59 - Registro do prédio do ex-DOPS e portão com tapumes durante montagem pela artista da terceira etapa da Rota Transbordada em um dos eventos da Campanha Ocupa DOPS, numa das periódicas rodas de Capoeira organizadas por Carlo Alexandre que aconteceu na calçada em frente em 23 de fevereiro de 2015. Arquivo da artista.....125
- Imagem 60 - Artista Lotty Rosenfeld em “Uma milha de cruzeiros sobre o pavimento”, em uma rua de Santiago, no Chile (1979). Imagem disponível no catálogo virtual da Art Basel, 1 Mira Madrid.....126
- Imagem 61 - Registo fotográfico de ação do *Colectivo de Acciones De Arte (CADA)*, Campanha *NO+*, 1983-1984. Retirada da dissertação *Arte Urbana No Contexto Social Chileno Intervenções De Arte No Chile* por Marcela Arriagada Jofré.....127

Imagem 62 - Registro de trabalho de <i>Yegas del Apocalipsis</i> , a ação <i>La Conquista de America</i> , em 1989, no prédio da Comissão de Direitos Humanos de Santiago, no Chile. Fotografia de Paz Errázuriz, disponível em ALBINATI, 2014, p.33.....	129
Imagem 63 - Ação de Anita Sobar realizada no Rio de Janeiro. Fotografia de seu arquivo compartilhada via portfólio.....	134
Imagem 64 - Vestígios de “uma ação por memórias veladas” de 2019, na mesma parede que ocupamos (eu e Anita Sobar) naquele setembro de 2017, na Rua do Lavradio, no Centro do Rio. Se lê “dor de um futuro do pretérito / ausências transbordadas / monumento às imagens veladas / ativar utopias”. Fotografia da artista.....	135
Imagem 65 - Esboço de <i>Las Locas</i> (1992), nunca realizado, de Anna Maria Maiolino. Disponível em MIYADA, 2019, p. 427.....	139
Imagem 66 - Fotografia da autora e artista das grades do prédio do DOPS do Rio de Janeiro de 3 de abril de 2019. Vestígios-suporte de ativações. Fios soltos. Poética em andamento. Arquivo da artista.....	146
Imagem 67 - Registro de última etapa do trabalho durante roda de samba do grupo Comuna Que Pariu, no dia 4 de abril de 2015. Disponível no site dos Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça.....	147
Imagem 68 - “1970”, fotografado pela artista e montado no antigo Espaço Oliá, na Lapa, em 2015. Arquivo da artista.....	148
Imagem 69 - Captura de tela a partir de uso do recurso <i>street view</i> do Google Maps, realizado na região central do Campo de Santana.....	151
Imagem 70 - Fotografia da artista e autora da primeira etapa do trabalho Rota Transbordada, em 10 de janeiro, na Rua da Relação 40, no Centro do Rio de Janeiro. Arquivo da artista.....	153
Imagem 71 - Fotografia da artista e autora da terceira etapa do trabalho Rota Transbordada, em 8 de março, na Rua da Relação 40, no Centro do Rio de Janeiro. Arquivo da artista.....	153
Imagem 72 - Fotografia da artista e autora da quarta etapa do trabalho Rota Transbordada, em 4 de abril de 2015, na Rua da Relação 40, no Centro do Rio de Janeiro. Arquivo da artista.....	153
Imagem 73 - Captura de tela a partir da rede social Instagram da artista de 3 de abril de 2019 com fotografia de vestígios dos Ocupa DOPS nas grades.....	155
Imagem 74 - Fotografia da artista pela Smena 8M realizada no Centro de Paraty em 2014, a partir da oficina realizada por Mariana Guimarães e Marcela de Carvalho. Arquivo da artista.....	155

- Imagem 75 - Captura de tela a partir da rede social Instagram da artista de 5 de março de 2015, com fotografia do apartamento no processo pré-montagem de uma das etapas da instalação Rota Transbordada156
- Imagem 76 - Captura de tela a partir da rede social Instagram da artista de 5 de março de 2015, com fotografia do dos pés da artista no processo pré-montagem de uma das etapas da instalação Rota Transbordada 156
- Imagem 77 - Registro de Ensacamento, do coletivo 3NÓS3, na madrugada de 27 de abril de 1979 em diversos monumentos e estátuas do centro de São Paulo. Hudinilson Jr. encapuzando o monumento “Homenagem a CarlosGomes” Foto 3Nós3. Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro, imagens disponíveis em Pontes, 2012.....158
- Imagem 78 - Registro de Ensacamento, do coletivo 3NÓS3, na madrugada de 27 de abril de 1979 em diversos monumentos e estátuas do centro de São Paulo. Mário Ramiro encapuzando o “Monumento à Independência”. Foto 3Nós3. Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro, imagens disponíveis em Pontes, 2012.....158
- Imagem 79 - Registro de Defl....Situação...+S+...Ruas...., de Artur Barrio, na primeira quinzena de abril de 1970. Rio de Janeiro. Consulta em Arquivo do Barrio do grupo de pesquisadores Escrita: arte, história e crítica do PPGArtes-UERJ.....160
- Imagem 80 -Registro de Defl....Situação...+S+...Ruas...., de Artur Barrio, na primeira quinzena de abril de 1970. Rio de Janeiro. Consulta em Arquivo do Barrio do grupo de pesquisadores Escrita: arte, história e crítica do PPGArtes-UERJ.....160
- Imagem 81 - Registro da ação “50 anos do Golpe”, dos Aparecidos Políticos, no 23 Batalhão de Caçadores em Fortaleza. Disponível no site do coletivo.....165
- Imagem 82 - Fotografias da ação do *CADA (Colectivo de Acciones de Arte) Ay Sudamerica* em 1981 em Santiago do Chile. Fotografias Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit (LONGONI, 2012, p.47).....166
- Imagem 83 - Panfleto do *CADA* lançado do céu em aviões em Santiago do Chile em 1981 em ação *Ay Sudamerica* (LONGONI, 2012, p.48).....167
- Imagem 84 - *Frame* do vídeo do coletivo Aparecidos Políticos como registro da Operação Carcará de 15 de abril de 2014 em Fortaleza, que foi impedida de ser realizada por decisão miliar e foi ganhador do Salão de Abril deste ano.....167
- Imagem 85 - Entrada do *Tucumán Arde* na sede da *Confederación General del Trabajo de los Argentinos* de Rosário. Fotografia de Carlos Militello. Novembro de 1968. Arquivo Graciela Carnevale.170
- Imagem 86 - Registro fotográfico da fase da campanha de *Tucumán Arde*. Fotografia de Carlos Militello. Outubro de 1968. Arquivo Graciela Carnevale.....171

Imagem 87 - Captura de tela a partir da rede social Instagram de Adrianna Eu de 22 de abril de 2021, registro fotográfico de um de seus trabalhos.....	178
Imagem 88 - Fotografia da artista de seu primeiro bordado que fez para avó. Arquivo da artista.....	180
Imagem 89 - Registro de "Entre" (2008) Adrianna Eu - Instalação no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Disponível no Instagram da Artista.....	182
Imagem 90 - Instalação de Adrianna Eu "O barco de cada um" no Jardim do Museu da República, no Rio de Janeiro (2016) Intervenções Bradesco ArtRio. Fotografia de Rafael Adorjan. Disponível no Instagram da artista.....	183
Imagem 91 - <i>Frame</i> de vídeo de Regina Vater "Nós" (1973), disponível no Vimeo da Galeria Jaqueline Martins com fotografias de Hugo Denizart e Sérgio da Matta.....	186
Imagem 92 -Fotografia da artista pela Smena 8M em dezembro de 2019 no Jardim do Museu da República, durante evento do PPGAV-EBA-UFRJ Arte e Memória em tempos de crise. Parte do chão, com urucum nas rachaduras de onde saíam os fios. No trabalho, além dos fios e chão rachado vermelhos, havia também a inscrição em letra cursiva ligando o chao às imagens da República: por cima de quem, em cima de quem, acima de quem. "Por debaixo das imagens..."Arquivo da artista.....	188
Imagem 93 - Fotografia da artista em dupla exposição pela Smena 8M em dezembro de 2019 no Jardim do Museu da República, durante evento do PPGAV-EBA-UFRJ Arte e Memória em tempos de crise. Chão sobre globo da ordem e progresso. No trabalho, além dos fios e chão rachado vermelhos, havia também a inscrição em letra cursiva ligando o chao às imagens da República: por cima de quem, em cima de quem, acima de quem. "Por debaixo das imagens..."Arquivo da artista.....	188
Imagem 94 - Fotografia da artista pela Smena 8M em dezembro de 2019 no Jardim do Museu da República, durante evento do PPGAV-EBA-UFRJ Arte e Memória em tempos de crise. Parte mais alta da instalação. No trabalho, além dos fios e chão rachado vermelhos, havia também a inscrição em letra cursiva ligando o chao às imagens da República: por cima de quem, em cima de quem, acima de quem. "Por debaixo das imagens..."Arquivo da artista.....	189
Imagem 95 - Fotografia da artista pela Smena 8M em dezembro de 2019 no Jardim do Museu da República, durante evento do PPGAV-EBA-UFRJ Arte e Memória em tempos de crise. Fios e frases no ar. No trabalho, além dos fios e chão rachado vermelhos, havia também a inscrição em letra cursiva ligando o chao às imagens da República: por cima de quem, em cima de quem, acima de quem. "Por debaixo das imagens..."Arquivo da artista.....	189

Imagem 96 - Registro de atividade pedagógica da Oga Mitá no início dos anos 2000 ou final dos anos 1990 no jardim do Museu da República. Fotografia de celular da minha mãe de fotografia feita provavelmente pelo meu pai. Arquivo Cristina Lydia.....	190
Imagem 97 - Fotografia de queima de livros da Praça Bebel, em Berlim, em 10 de maio de 1933, imagem extraída da Wikipédia.....	196
Imagem 98 - Captura de tela (<i>print-screen</i>) de rede social da artista em novembro de 2019 no Instagram, com uma das imagens que mais circulou em sua bolha das redes sociais de 25 de outubro, sem autoria definida - de algum manifestante.....	198
Imagem 99 - Fotografia da artista pela Smena 8M em fevereiro de 2020 em Petrópolis, em frente à praça da Águia parcialmente queimada propositalmente. Arquivo da artista.....	202
Imagem 100 - Fotografia da artista pela Smena 8M em outubro de 2019 em frente ao Museu Nacional de Belas Artes parcialmente queimada propositalmente. Arquivo da artista.....	202
Imagem 101 - Fotografia feita a partir de câmera de celular de papel rascunho registro a lápis da frase gravada em arame em 2012: “a linha que separa ficção e realidade parece um de seus cabelos presos no ralo do Box”. Arquivo da artista.....	204
Imagem 102 - Fotografia da artista pela Canon em 2020 com a borda de seu caderno sobre a cama em que se lê “pisante”. Arquivo da artista.....	208
Imagem 103 - Fotografia da artista pela Canon em 2020 com a borda de seu caderno sobre a cama em uma página aparece em movimento. Arquivo da artista.....	208
Imagem 104 - Fotografia da artista pela Canon em 2020 com a borda de seu caderno sobre a cama em que se lê “pisado”. Arquivo da artista.....	208
Imagem 105 - Captura de tela (<i>print-screen</i>) de rede social da artista 26 de fevereiro de 2017 no Instagram, onde se vê uma fotografia dela feita pela câmera do celular de sua intervenção poética na placa da esquina da Rua da Relação, 40 que vira Rua da “Re ação” e no fundo um bloco de carnaval se dirigindo à esquerda e paredes da outra esquina com graffiti. Arquivo da artista.....	211
Imagem 106 - Fotografia da artista pela Smena 8M em 16 de fevereiro de 2020 durante passagem do Cordão do Boitatá pela esquina do prédio do ex-DOPS, na Rua da Relação 40. Ala das bandeiras/estandartes. Arquivo da artista.....	212
Imagem 107 - Fotografia da artista pela Smena 8M em 16 de fevereiro de 2020 durante passagem do Cordão do Boitatá pela esquina do prédio do ex-DOPS, na Rua da Relação 40. Ao fundo já se vê o prédio e a placa com espaço na parte do L de Relação. Arquivo da artista.....	212

- Imagem 108 - Fotografia da artista pela Smena 8M em 16 de fevereiro de 2020 durante passagem do Cordão do Boitatá pela esquina do prédio do ex-DOPS, na Rua da Relação 40. Ao fundo se vê o prédio e no plano central, à esquerda, uma bandeira vermelha em movimento. Arquivo da artista.....212
- Imagem 109 - Fotografia da artista pela Smena 8M em 16 de fevereiro de 2020 durante passagem do Cordão do Boitatá pela esquina do prédio do ex-DOPS, na Rua da Relação 40. Ao fundo se vê o prédio e em suas grades as queridas pelo carnaval carioca “trepadeiras” penduradas em folia. Arquivo da artista.....213
- Imagem 110 - Fotografia da artista pela Smena 8M em 16 de fevereiro de 2020 durante passagem do Cordão do Boitatá pela esquina do prédio do ex-DOPS, na Rua da Relação 40. É possível ver boa parte do prédio no fundo, e na frente tanto a ala dos pênaltas como a ala das bandeiras/estandartes. Arquivo da artista.....213
- Imagem 111 - Fotografia da artista em dupla exposição pela Smena 8M em 16 de fevereiro de 2020 durante passagem do Cordão do Boitatá pela esquina do prédio do ex-DOPS, na Rua da Relação 40. Bandeiras/estandartes e o Boitatá sobre o prédio de esquina. Arquivo da artista.....213

SUMÁRIO

	ABERTURA	21
1	QUERO ESCREVER PARA LUGARES, NÃO SEI POR ONDE COMEÇAR ..	34
2	TUDO É SOBRE MONTAGEM	58
3	UM ENSAIO POR MEMÓRIAS VELADAS	72
4	CARTAS	95
4.1	Cartas para um sobrado verde-água da Lapa	96
4.2	Cartas pro nosso primeiro aparelho	144
4.3	Cartas para o apartamento da Praça Sete (de março)	176
5	NÃO HÁ IMAGEM SEM IMAGINAÇÃO	194
	EPÍLOGO	216
	REFERÊNCIAS	218
	APÊNDICE -TRANSBORDAMENTO- Página em Branco	231



ABERTURA¹

Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência de esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer.

Maria Angélica Melendi (2017, p. 101)

Passado, presente, futuro: tempos e conceitos que se distinguem, repetem e dependem entre si. Histórias que se complementam, acumulam e projetam, afetando umas às outras de forma semelhante ao afetar-se das marés com o movimento e intensidade luminosa da lua, que move mundos de água a partir apenas do reflexo de algo poderoso e oculto do outro lado (seja o sol, a recordação, o acontecimento presente ou a proposição de futuro). Se imagens e narrativas de ontem influenciam o dia de hoje - que também incidem no amanhã que desejamos - que ficções podem ser forjadas por alguém afetado por uma falta de recordação? Ainda que distante da violação principal, herdeira de uma busca por sentido para aqueles respingos de um golpe dado não só ao seu avô escritor e jornalista, mas a todos latino-americanos sujeitos às mazelas do capitalismo e do imperialismo, direta ou indiretamente. Uma artista que não teve escolha senão alimentar a imaginação para criar imagens e memórias transbordadas de geração em geração sobre seu avô que não conheceu e teve a vida restringida graças a um agravamento de doença durante cárcere político na Ditadura Militar. Como seguir e ignorar as manchas permanentes de um trauma que não é apenas familiar, mas coletivo, sem acolher, tentar entender e trabalhar nos afetos que essa força mobilizadora puxa, projetando futuros, revisando passados e dando sentido ao presente? A mim, esta artista acima descrita em terceira pessoa, soa uma tarefa impossível. Portanto, desde o início assumo que as reflexões e experiências desenvolvidas nesta narrativa saem deste corpo de neta de preso político, um corpo de uma artista que teve sua trajetória marcada desde o princípio por uma ausência e uma busca por memórias que não poderiam, em medida de tempo, ser suas - mas o são. Nesse sentido, foi uma escolha fundamental partir dessas histórias que seriam lidas apenas como particulares e auto-biográficas não para pensar a História, que nessa configuração de letra maiúscula teria alguma propensão de se fazer universal e única: mas para fomentar um testemunho de um tempo a partir dos lugares em que passei, dos trabalhos artísticos que me relacionei, dos acontecimentos que me atravessaram, das memórias individuais que construí. Realizar uma escrita de si que também é uma escrita do presente (o meu presente), a partir não só de fatos e dados frios e distantes de meu corpo, como também

¹Capa: Fotografia da autora em dupla exposição pela Smena 8M na tarde de 22 de novembro de 2019 - das rachaduras do chão do Jardim do Palácio do Catete às grades da Rua Silveira Martins

de atravessamentos pelos quais passei e das ficções que me encharcam e sigo inventando para me manter viva.

Entretanto, há sempre o perigo de ser levada pela forma épica do herói em ação, tão internalizada em nossa cultura, ao partir de mim, meus trabalhos e minha forma de relacioná-los com o mundo para desenvolver uma narrativa. O desejo e esforço, desde o início, foi de fugir dessa escrita fálica baseada num conflito que deve ser derrotado, num mal que deve ser combatido, numa história progressiva que se encaminha para uma vitória ou derrota, baseadas num progresso ou retrocesso que apenas a partir da imposição violenta da espada pode se refazer. A tentativa é utilizar a linha narrativa não como uma seta que se encaminha para um futuro ideal, mas partir de um ponto para chegar ao mesmo (o presente), como uma linha que envolve elementos em seu interior, como dois braços que se encontram para segurar o que conseguiram arranjar na colheita, como o barbante que amarra as toras que serão levadas para o lugar onde se acenderá o fogo para nos acolher, esquentar e não deixar que morramos de frio. Partir da ficção não como um obelisco que se finca ao chão para contar uma história de conquista e avanço - que tem forjado a humanidade e civilização ocidental como conhecemos -, mas como um caderno ou uma sacola que acolhe uma variedade de substâncias e as compartilha, podendo retirar e adicionar coisas, num uso aberto, constante e em processo quase infinito (se elas não furassem ou precisassem ser adaptadas para as novas necessidades que vão surgindo).

Se é um traço de humanidade colocar algo que se queira, porque é útil, comestível ou belo, em uma bolsa ou um cesto, ou um pouco de casca ou folha de árvores, ou uma rede tramada com seu próprio cabelo, ou o que for, e então levar para casa com você (sendo a casa uma variação maior, uma, espécie de bolsa ou sacola, um invólucro para pessoas), e depois você a pega e come ou compartilha ou guarda para o inverno em um recipiente mais sólido ou coloca na bolsa de medicinas ou no altar ou no museu ou no lugar sagrado, o espaço que contém o que é sagrado, e no dia seguinte você provavelmente faz mais ou menos a mesma coisa – se fazer isso é humano, se for isso o necessário, então eu sou um ser humano, no final das contas. Alegre, inteira e livremente, pela primeira vez. (LE GUIN, 2021, p. 61-62)

Como capturar o instante pondo-o em relação aos acontecimentos passados e futuros? Nessa tentativa de apoderamento do agora (um confronto inalcançável sem a invenção), dois foram os principais dispositivos² utilizados para coletar materiais artisticamente durante a investigação: os cadernos, usados como superfície tanto para estudos e anotações datadas e localizadas, quanto em forma de diários ou cartas em que se reflete e revela sobre a vida; assim como as câmeras fotográficas, analógicas, digitais ou acopladas a aparelhos celulares e

²Além deles, há de se dar importância aos livros (teóricos ou literários), e de forma fundamental a internet, sem a qual não se faria pesquisa hoje em dia (principalmente em meio a um isolamento social, que me afastou das bibliotecas públicas da UERJ), e as máquinas com as quais se tem acesso a ela.

capturas de tela desse processo, registrando os caminhos, pontos e processos da pesquisa. Juntas, em uma montagem possível, as palavras, imagens e seus intervalos ligam reflexões poéticas e políticas que envolvem tanto minha vida e memória privada como outras histórias e vidas marcadas por acontecimentos públicos. Dentro e fora. Do diário e fotografia pessoal até os testemunhos e imagens públicas.

Também senti a necessidade, durante esse processo, de escrever cartas para lugares em que morei, tentando relacionar os elementos desta investigação com essas outras “sacolas” que são as casas, para além dos cadernos e máquinas fotográficas que guardam o que seleciono. Evocando-as como testemunhas e cenários desse processo de leitura de mundo e de si, como territórios que guardam memórias e segredos assim como os cadernos e diários abertos, num dentro que se destina a fora e volta-se de novo para dentro. Entendendo também que saber de onde partiram os processos é situá-los não só geograficamente, como também em relação ao contexto desse testemunho - como mulher branca da classe média. Num formato que se desenha entre os limites do texto acadêmico e o texto poético, a escrita (e leitura) se dá num fluxo que alterna a intensidade lírica, o aprofundamento teórico, as imagens e os intervalos, montando diferentes composições de página e se aproximando da experiência de um livro de artista - sem se afastar totalmente, todavia, tanto da escrita teórica quanto da literária (por que separar a artista, a escritora, a pensadora, afinal?). Toda concepção e montagem do material recolhido e produzido caminha em duas direções: a da discussão e reflexão filosófica, política e artística sobre diferentes lugares no tempo (passado, presente ou futuro) relacionando acontecimentos e trabalhos poéticos, e a da criação de narrativas e imagens que atravessam discussões sobre o público e o privado, ideologias e desejos, ancoradas num território marcado por uma série de golpes e violações de Estado desde sua fundação.

Acompanhando as consequências da chegada à presidência de um representante que tem em seu lema uma inspiração militar historicamente ligada ao revisionismo das violações de Estado da ditadura militar de 1964 e à naturalização da soberania e da morte, recupero um trecho de Achilles Mbembe a partir de Bataille sobre a necropolítica para pensar não só nas violações do passado, mas numa permanência em Estados ditos democráticos, em especial os forjados pela colonização e diásporas forçadas, que afetam diariamente as populações periféricas, pobres e negras (principalmente em meio a uma pandemia global que parece estar sendo usada para matar pelo Governo Federal):

“[o mundo da soberania] é o mundo no qual o limite da morte foi abandonado. (...) o soberano (...) não respeita os limites de identidade mais do que respeita os da morte,

ou, ainda, esses limites são os mesmos; ele é a transgressão de todos esses limites” (MBEMBE, 2016, p. 127)

É num contexto de aprimoramento da política de morte (literal e simbólica, material e narrativa), em que a cultura, a educação, a imprensa e a pesquisa são exaustivamente atacadas e enfraquecidas, seja com declarações, ações (como extinção ou gestão de ministérios) ou vetos, que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma.” (SELIGMANN-SILVA, 2008 p. 70). Como apenas uma entre tantas testemunhas do desmantelamento de vidas que a ditadura militar afetou; Como apenas uma entre todas as pessoas que herdaram esse grito pela liberdade e contra a violência estatal; Como apenas (e sobretudo) uma brasileira que, como todos os outros com os quais divido território, teve sua trajetória contaminada (seja direta ou indiretamente) e necessariamente atravessada pela construção genocida, militarizada e neoliberal de Brasil: encontro no lugar da reflexão, da escrita e da poética visual a abertura e o acolhimento para o testemunho, entendendo que para ele “não há uma língua própria” (RANCIÈRE, 2012, p. 136). Trabalhar para expandir essa abertura. Abrir mais e mais, para que dali não saiam apenas os traumas e dores, mas potencialidades, forças, resistências e criações de vida, sonho e memória sem as quais seria em vão apenas criar aberturas.

Recolher experiências que se relacionam e potencializam entre si; pôr em diálogo ações, situações, acontecimentos e imagens. Da fenda, do vazio, do espaço de dentro da rachadura, transbordam ausências. Entender os trajetos dos últimos cinquenta anos como sementeiras de processos experimentais de tensão dos limites da arte, da política e dos próprios limites, linhas e lugares predeterminados. Descobrir procedimentos de desvelamento do presente em poéticas latino-americanas dessa metade de século (de 1970 a 2020) e se questionar por que “(...) as formas contemporâneas da arte se dedicam cada vez mais ao inventário unânime dos vestígios da comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 77) e de que forma isso pode ser complexificado. Pensar “a arte contemporânea como uma formidável bricolagem sincrônica da história (passada, recente e presente) em contradição não antagônica”(PLAZA, 2006, p. 452)³, explodir a ideia linear de tempo a partir de “(...)uma intervenção sincrônica de eventos artísticos e a-artísticos” (PLAZA, 2006, p. 452) que ocupam, subvertem ou rechaçam os espaços predeterminados da arte, utilizando o próprio corpo, a própria história, a própria cidade, o AGORA, de forma fundamental, como superfície - pegando emprestado de Rancière a ideia que “uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível.” (2009, p.21)

³Publicado originalmente no catálogo da “16ª Bienal de São Paulo”, em 1981.

Meu testemunho se inscreve no mundo a partir dessa ausência transbordada, construindo a partir da luz e da sombra dos novos tempos uma anotação caótica, mas que também é memória histórica, política e poética do presente ancorada em experiências e acontecimentos do passado. Partindo do real para o ficcional e vice-versa, dos atravessamentos materiais às afetividades ligadas a desejos e sonhos, se dá o processo de criação dessa escrita que aproxima-se e distancia-se do futuro que almeja. Ancorado num entendimento não linear do conhecimento da história e na ampliação do conceito de testemunho e de arquivo, o trabalho de investigação se pretende permanecer em aberto para identificar fissuras, estabelecer outras montagens e tensionar as leituras possíveis a partir de aberturas. Retomando algumas reflexões de Julio Le Parc de 1968 sobre a necessidade de se engendrar uma guerrilha cultural, entendendo que precisamos atualizar esse conhecimento e vivência do passado para outra realidade, que também é virtual (tarefa que essa pesquisa não dá conta), com a forte influência dos usos da internet e das redes sociais - como a ingerência dos memes, sejam mentirosos (*fake news*) ou não, e a intervenção política na mineração de dados (que recolhe informações de nossos usos nas redes e seleciona que informações teremos acesso a partir de algoritmos) - elaboro minhas ações como artista e escritora com a esperança de

“(...)tentar fundar uma ação prática para transgredir os valores e quebrar os esquemas; desencadear uma tomada de consciência coletiva e preparar, com clareza, empreitadas que porão em evidência o potencial de ação que as pessoas carregam dentro de si;” (LE PARC, 2006, p. 202)⁴

Vejo este trabalho como a partilha de um processo de escrita de dentro e de fora (de si e de meu território) que também é visual; um trabalho que é uma busca por sentido de uma integrante da chamada terceira geração de afetados pela violência de Estado da ditadura empresarial militar brasileira, um regime que facilitou a consolidação do neoliberalismo. Testemunho, como todos nós testemunhamos de alguma forma (mas, aqui, pela minha percepção de neta), uma história comum nesse sul que é meu norte: uma América Latina que compartilha a dor comum da invasão, exploração, e violência mas principalmente da luta contra o apagamento do imperialismo capitalista.

Durante a pesquisa tracei linhas que juntam páginas que juntam frases que juntam imagens que juntam vestígios como uma bolsa ou uma casa ou um caderno ou um pedaço do

⁴ Publicado originalmente em “Robho3” (primavera 1968) e reeditado em “Art d’Amérique Latine: 1911-1968”, Paris, Musée National d’Art Moderne/Centre Pompidou, 1993.

que é, materialmente, esse processo de investigação. Tê-las à mão. Instrumentalizá-las. Adaptar o que for preciso. Usar as folhas que juntam as frases que juntam imagens que juntam vestígios como uma bolsa ou uma casa ou um caderno ou pequenos livros. Uma experiência de registro, apagamento, transparência (ao ler as páginas ao sol), sobreposição e montagem de uma narrativa - e apenas uma entre tantas possíveis. O objeto como testemunha, tentar ver a si mesma como objeto: distanciar e aproximar as linhas de investigação.

Com esta pesquisa não quis dar respostas ou criar narrativas fixas e fechadas. Ao parar para pensar no “objeto de investigação”, por diversas vezes me angustiava a fluidez com que elaborava essa questão em cada momento. Este não é um trabalho que traz nitidez a uma questão em específico, mas, pelo contrário, evidencia a presença de imagens turvas que vão se desvelando e velando a partir das relações que traço. Como uma aranha que fia a sua casa - que cobre como um véu as pontas que a sustenta - e também é sacola de coleta de alimentos a partir do que tira de dentro de si; dei fio, nessa escrita, a partir de fissuras no meu corpo: os efeitos transgeracionais da violência de Estado como neta da terceira geração de afetados pela ditadura de 1964.

Com esse fio vermelho reuni imagens, pensamentos, memórias e imaginação, montando de uma forma possível que reúne e deixa em abertos possíveis outros fios, imagens, pensamentos, memórias e imaginação de leitores do presente e do futuro. Como bagagem de um caminhar em aproximação e distanciamento dos acontecimentos, experiências artísticas e reflexões levantadas, como uma bolsa com vestígios de uma busca de sentido, um caderno de escrita de si ou um diário de bordo - essas superfícies que a gente vai preenchendo com o que nos afeta ou é útil (como fazemos com nossas casas): dar sentido e tentar criar uma correspondência consigo em cada pedacinho que preenchamos - ou mesmo optar por deixá-los vazios. Procurei (e continuo buscando) escrever para elaborar sentido. Em meio a um momento de revisionismos e recrudescimento do fascismo, falar sobre esse processo se tornou para mim uma tarefa de peso: uma necessidade de dentro e de fora, uma pulsão pela construção de outras narrativas e futuros possíveis.

Para falar sobre “Ausência transbordada: desvelamentos do presente”, acho importante explicar melhor minha trajetória até o campo da poética e das Artes Visuais, especificamente. Sou filha de professora e neta de um escritor e jornalista que foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional na época da ditadura militar que infelizmente não pude conhecer. Desde pequena me aproximei dos livros e fui encantada pela potência da criação através da palavra (gostava muito de montar livros com minhas histórias, por exemplo...), dizia que seria escritora, e por quase toda adolescência sonhava em ser jornalista também.

Percebi que não seria suficiente ter apenas o real como material de trabalho - eu precisava da ficção - e acabei escolhendo aquilo que achei que poderia trazer fissuras à tona e transformar as coisas (como idealista que sou) e seria mais prazeroso. Assim, depois de dois anos de uma oficina chamada Laboratório do Escritor e três anos de ateliê de Artes Visuais na Escola SESC de Ensino Médio, trabalhando principalmente a partir do desenho e pintura abstratas - desde então muito interessada na linha -, entrei na licenciatura em Artes Visuais da UERJ. Também fiz alguns cursos no Parque Lage durante a graduação. Durante todo esse percurso dentro da Universidade Pública, trabalhei em diversos espaços de educação, como em uma biblioteca escolar (da Escola SESC), um educativo de Museu (o da Chácara do Céu, em Santa Teresa), no ensino integral (no Centro Educacional Anísio Teixeira), e no setor de professoras de Artes Visuais (Colégio de Aplicação da UFRJ). Essa formação ampla que tive desde minha adolescência até hoje, em todos os casos com muito incentivo à pesquisa e à imaginação, me fez a leitora de mundo (e criadora de outros) que aqui se apresenta. Posso dizer que foi a palavra que me levou às Artes Visuais, que foram as histórias da literatura que me sensibilizaram a pensar outros mundos, e por isso é importante para o meu trabalho entender a parte escrita, contada, registrada em palavras, como procedimento para o fazer artístico - de uma maneira que não se separa da própria escrita.

Esta pesquisa, inclusive, surgiu de um trabalho para uma disciplina da graduação da UERJ, que contava com a instalação urbana e uma parte escrita (que depois se tornou o livreto *Rota Transbordada*, lançado em 2017). Saiu dessa instalação nas calçadas do ex-DOPS do Rio de Janeiro em 2015, dessas brechas que se abriram no contexto da Comissão Nacional da Verdade e das comissões que dela acabaram desabrochando (como a CEV-Rio) pela luta dos familiares e atingidos por Memória, Verdade, Justiça e Reparação. Todo esforço na recolhida de testemunho deixou sementes. A investigação transbordou também do que poderia ser um modelo de política pública de atendimento psicossocial que acabou em 2017, após o Golpe recente que derrubou a presidenta eleita Dilma Rousseff: as Clínicas do Testemunho, que no Rio de Janeiro contaram com profissionais que hoje atendem no Núcleo de Atenção Psicossocial a Afetados pela Violência do Estado (NAPAVE), ouvindo e semeando redes de apoio a familiares e atingidos do passado e presente. Entender os acontecimentos como memórias públicas que pensam o presente, e utilizar seus testemunhos para pensar o passado-presente-futuro.

Entendo essa montagem e trabalho acadêmico e poético também como uma forma ampliada de testemunho dos efeitos transgeracionais da violência de Estado (especificamente da ditadura militar, mas a vivência é alargada por ser uma experiência vivida cotidianamente

em incontáveis famílias brasileiras e sul-americanas, a da ausência), assim como de alguns procedimentos artísticos radicais (ou nem tanto) da década de 1970 e das últimas décadas (os anos 2000, 2010 e 2020) que se relacionam com meus trabalhos. Traço relações entre essas imagens, numa montagem possível que parte do particular para pensar o coletivo.

Para falar no meu processo de criação, é importante o entendimento da inseparabilidade de certos aspectos comumente postos em separado: a camada teórica, acadêmica, investigativa e científica da pesquisa e a camada ligada às questões formais, materiais, plásticas e afetivas da criação poética. Apesar de dividi-los nesse momento, minha tentativa durante toda a pesquisa foi tensionar e atravessar esses limites. Da mesma forma, é impossível dividir minha atuação como artista e minha atuação como ativista, entendendo o campo da Memória, Verdade, Justiça e Reparação como um importante lugar de disputa seja a partir das artes, da educação, da pesquisa ou da política (que não se separa de nenhuma das anteriores). Foi fundamental durante este processo estar consciente do contágio e indissociação entre arte-ativismo-pensamento-política e exercer essa prática a partir de um registro e partilha de processo que coloca, poético-politicamente, cada aspecto da investigação em relação. Entender a prática política (que também é teórica) e ativista (que também é artística) dos coletivos e movimentos sociais como espaços de formação qualificada em Direitos Humanos, e entender também a vivência como professora como pesquisa e investigação coletiva em Artes Visuais - a arte como pensamento e vivência.

Reconheço, de início, a insuficiência no aprofundamento de cada um dos trabalhos e artistas que relaciono. A necessidade de um diálogo e correspondências com tantas vozes e testemunhas dos acontecimentos que trago como citação em montagem surgiu como uma necessidade fomentada por esse primeiro traçado de fio - essa escrita que parte do meu corpo para pensar o presente. Entretanto, com o desejo de realizar esse trabalho com o cuidado e o tempo necessários, entendi que seria um outro trabalho, importante, mas como um passo adiante, caminho a seguir, após esse processo de abertura iniciado pela pesquisa. Vejo cada vez mais o meu caminhar em conjunto com o de outras pessoas e coletivos que trago na chave da ausência transbordada como fendas, frestas e rachaduras que tornam explícita a impossível separação dos golpes das rachaduras que estruturam (e desmoronam) o chão que pisamos.

A escrita surgiu também como um transbordamento, cada um dos livretos que compõem a pesquisa são específicos e independentes, mas ao mesmo tempo ganham força na disposição coletiva de minha montagem. A ideia de ensaios mais poéticos e visuais (que também trazem questões teóricas) que funcionam sozinhos, mas dão uma arejada e complemento nas discussões dos textos mais teóricos surge como uma experiência e se revela

como modo de escrever mais próximo das minhas reflexões e modos de coleta de material (como os cadernos e as fotografias). Neles, insiro também imagens e registros não usualmente utilizados na academia - como as imagens criadas ou compartilhadas por aplicativos. Tudo é material.

Durante esse processo (ainda em andamento) de escrita, procurei mudar os formatos de alguns textos e cheguei nas cartas aos lugares onde morei. Como testemunhas desta investigação por tantos anos, como espaços onde organizei meus materiais e pensamentos. Nessas cartas, tentei elaborar linhas e relações entre acontecimentos da minha geração e trabalhos de artistas da América do Sul de diferentes tempos. Escolhi pensar a partir de algumas experiências em três países do eixo sul: Brasil (com mais ênfase, por me inserir nessa narrativa e estar do lado de dentro dessa fronteira imaginária), Argentina e Chile: histórias específicas, mas comuns, com relação à resistência ao imperialismo e à violência do Estado. Tentando não amenizar as diferenças, mas, pelo contrário, assumir que a neutralidade e parcialidade não existem e partir exatamente do que gerou essas reflexões: os lugares onde morei, os caminhos pelos quais percorri, as experiências que me trouxeram a esta ou aquela imagem, abrindo o processo de desenvolvimento do pensamento e poética como o gesto de retirar de uma bolsa e colocar sobre uma manta numa praça cacarecos colecionáveis: numa montagem de uma coleção de vestígios de um tempo e uma experiência particular que também é pública.

O trabalho, que vou disponibilizar gratuitamente na versão digital e futuramente possibilitar a circulação material em livretos impressos, tinha o desejo de ser lançado num evento na calçada onde realizei a instalação de 2015, abaixo das escadas do portão do DOPS-RJ. No meio deste percurso, o projeto teve de sofrer adaptações drásticas graças ao agravamento da política de morte, com a pandemia da covid-19, o desemprego e falta de bolsa e a mudança de moradia para fora da cidade. Adaptando uma experiência que sempre vai parecer insuficiente - apesar de necessária - na tentativa de articular registros de acontecimentos, situações, campanhas, ativações urbanas e montagens artísticas. Olhar para essas imagens, pensamentos e memórias, de um lugar privilegiado onde tenho a possibilidade de fazer isolamento social, restringindo minha circulação pelas ruas, e reconhecer nessa montagem uma certa nostalgia assumida, um relato de um processo que é ligado às ruas e ações nelas e teve de se distanciar delas para ser realizado - contradições explícitas de uma escrita que quer ser crítica a si mesma.

É muito curioso pensar que esse procedimento de registro poético a partir de um caderno que se assemelha a um diário (mas não exatamente dessa maneira, como uma

construção poética também) começou há 12 anos atrás, em minha trajetória estudantil, como proposta de um professor de literatura a partir de um caderno amarelo ganho na escola para esse fim. O recuperei recentemente e, hoje, muitos anos e cadernos depois, entendo-o como material fundamental de início de uma escrita de si. Elaboro a partir da montagem de registros desse tipo, de fotografias e da criação de ensaios poéticos, uma reflexão sobre a ditadura militar, sobre memória, sobre processos artísticos contemporâneos e, sobretudo, sobre o presente.

Logo no início do texto, faço uma reflexão sobre a ampliação do conceito de montagem, como um procedimento presente em nossas atividades diárias. Trazer essa questão é uma maneira de indicar que essa é apenas uma possível montagem, revelando ao leitor a inseparabilidade da política em qualquer montagem e em qualquer escolha que fazemos - seja na investigação ou na vida. Como pesquisadora, entendo que esse projeto deixará coisas de fora para tratar de outras - e não se afirma como uma verdade absoluta, mas como uma possível leitura de mundo, convocando mais pessoas a também fazerem suas coletas e darem seus testemunhos. Esse capítulo sobre montagem é importante também para se refletir sobre esse procedimento artístico e a reunião dos vestígios coletados na contemporaneidade, abrindo a reflexão para futuras pesquisas. A forma do ensaio, como disse antes, foi descoberta como interessante para o trabalho durante o processo, pela fluidez e abertura poética desse material, relacionando-se com as cartas.

O bom da pesquisa é quando ela abre mais portas do que as que tinham antes. Esta fomentou em mim o desejo de iniciar novas investigações a partir desse panorama em montagem entre artistas do eixo sul-americano, para realizar um diálogo direto, em correspondências inadiáveis, na tentativa de recolhida de um material que ficará como importante registro de nossos tempos no futuro. Tomei essa consciência maior ao perceber que Lotty Rosenfeld, autora do trabalho *Una milla de cruces sobre el pavimento*, em 1979, no Chile, faleceu durante esta escrita, e não pude estabelecer diretamente o diálogo que desejava. Em homenagem a este trabalho e sua presença (mesmo ausente), bordei com fios de cobre um metro de cruces para a capa dos livretos que entreguei às professoras da banca. É preciso que registremos essas presenças em vida, que escutemos o que ainda podemos ouvir, antes que consigam apagar, ou ainda: corresponder e passar a limpo.

É, então, através da reflexão sobre o meu trabalho poético após o contato com o ativismo ligado à Memória do período da Ditadura Militar (no início de 2015) e a aproximação com a pesquisa, em trabalhos para disciplinas da faculdade de Artes (principalmente os realizados a partir de 2013) que se desenha esse projeto e espécie de

material testemunhal de uma geração marcada pelo transbordamento de ausências. Longe de ser ligado apenas a um passado, a forma escrita e visual tenta elaborar uma investigação sobre o presente a partir de procedimentos artísticos contemporâneos ligados ao meu trabalho poético e ao de demais artistas brasileiros e latino-americanos escolhidos por aproximações procedimentais ou materiais. Tento relacionar minhas memórias pessoais e efeitos transgeracionais da violência de Estado da época da ditadura militar com uma história oficial de nação, tensionando a relação público-privado e montando com a fotografia e o trabalho poético, a partir de vestígios dessa ficção, uma maneira particular de elaborar o presente (e o futuro).

Ao me voltar para a história familiar, os anos de 1969 e 1970 se revelam transformadores. É nessa conjuntura de dois anos que meu avô Mury Jorge Lydia publica um texto no jornal Tribuna da Imprensa que desagrade um dos ministros do governo, é interrogado no DOPS, tem o pedido de prisão decretado, passa quase um mês fora de circulação e é preso. Diversas vezes meus trabalhos se viam ligados a essa falta de memória do meu avô (que não deixa de ser uma memória) transbordada de geração em geração, principalmente após a entrega dos relatórios das Comissões da Verdade (2014) e eu ir morar na rua do prédio do ex-DOPS, no centro da cidade. Para além da investigação sobre minha história familiar, me interessei por pesquisar procedimentos artísticos e ativistas que foram usados a partir dessa época por brasileiros e latino-americanos, relacionando-os com meus processos e de artistas da atualidade que também traço ligações com minha poética. De que maneira a década de 1970 provocou um rompimento na minha história? E na história da arte? E na história das estratégias de luta sul-americana? Que rompimentos esta década estará provocando?

Trago esse período e experiências de nossas vizinhas Argentina e Chile como uma tentativa de estabelecer mais relações entre os acontecimentos e poéticas de cada região, como um território comum que sofreu drasticamente com a lógica colonial e influência estadunidense nas ditaduras militares. Herdamos juntas a história da invasão, da exploração, da censura, dos sequestros, torturas e assassinatos, mas sobretudo a história da resistência, da sobrevivência, e da vontade de liberdade. Por isso me debruço sobre as ações estético-políticas realizadas sobre o tecido urbano; relaciono as poéticas de artistas latinoamericanos durante as ditaduras que passavam por situações semelhantes a de brasileiros da época com trabalhos de agora; tento entender a relação dessas ativações urbanas poéticas com as experiências de justiça de transição positivas na Argentina - sabendo que no Brasil a discussão precisa ser muito mais longa... Senti a necessidade de me voltar para trabalhos de

artistas do Brasil, da Argentina e do Chile em primeiro lugar, como um empenho para que se escreva (e para que escrevamos) histórias da arte menos eurocêntricas e mais voltadas às particularidades (que também são compartilhadas) de nosso território.

“Ausência transbordada: desvelamentos do presente” é um trabalho entre os limites do teórico e o poético que reflete sobre o agora e os procedimentos artísticos e políticos de meus trabalhos a partir de uma perspectiva de neta de ex-presos políticos e da pesquisa sobre processos artísticos de outros artistas brasileiros e latinoamericanos.

Trago nesta montagem, artistas, coletivos e ações que friccionam esse passado e esse futuro exercendo presença apesar das ausências, entendendo a importância de se registrar essas correspondências (que não estão inseridas só no contexto do meu trabalho). Destaco a importância de agrupamentos como o Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça do Rio de Janeiro, das atividades da Campanha Ocupa DOPS nas calçadas da Rua da Relação 40, no centro da cidade, e do Coletivo RJ Memória, Verdade, Justiça e Reparação nessa luta política que também é poética por memória e para que possamos imaginar outros futuros possíveis.

Para finalizar essa abertura não como uma afirmação, mas como uma série de dúvidas, retomo duas perguntas feitas durante uma proposição que lancei ano passado junto com a artista, ativista e mãe da Aurora, Anita Sobar, a partir de muitas discussões ligadas às nossas pesquisas:

Como corresponder o agora?

Quanto de esquecimento cabe na memória?

quero escrever o texto como cartas para lugares onde morei, mas
não sei por onde começar

Maio

2021

Teresópolis, 4 de março de 2021.

quero escrever o texto como cartas para lugares onde morei, mas não sei por onde começar

Queria ir lá para fora para escrever, mas já é hora dos mosquitos e meu pescoço dói.

Casa de Baixo,

Te chamo de “lá embaixo”, às vezes, embora de todos os lugares que morei (mais que temporariamente), seja justamente o mais próximo do céu. É que em relação a aqui, sim, você é a casa de baixo.

Há vinte anos, deixava minha cidade para te ocupar, mudava de escola e da vida de apartamento para a vida de balanço na árvore e pés descalços na grama do quintal. Inventar histórias sempre foi o meu jeito preferido de brincar e, de certa forma, além da companhia dos meus irmãos, talvez tenha sido o que mais me ajudou a não sentir falta da rotina de passeios e teatro no Aterro do Flamengo, do cheiro das amendoeiras, das amigas da primeira infância e do mar (de Copacabana, perto do apartamento que minha avó morava).

Demorei a entender como os lugares que moramos mudam nossa forma de ver a vida.

Aqui da “Casa de Cima” - e de uma localização temporal duas décadas distante da mudança repentina -, vejo como foram as ficções que brincava, lia e escrevia que me deram forma. Mas esta não é uma carta apoiada apenas em nostalgia densa, mas rasa.

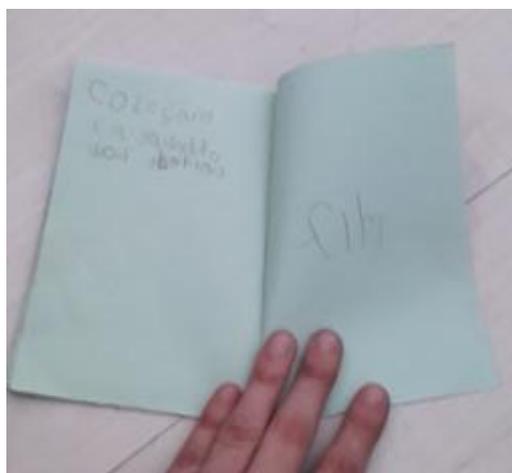
Tento elaborar diversas questões: Por que escrever? Quanto de moderno resiste em mim? Que jogos de poder atravessam minha pesquisa? A que encantamentos do século XXI sou mais vulnerável? Como se manter em contínuo atravessar dos limites da linguagem (dentro e fora que se sobrepõem)? A falha tentativa de escapar das armadilhas classistas e brancas da escolarização (é possível escapar da eloquência improdutiva?) e os reveses da escrita em primeira pessoa (quais os limites éticos de se ter como referencial?) me trouxeram à prática lúdica de transformar você, Casa de Baixo, em destinatária e testemunha desta parte de minha pesquisa e narrativa sobre a relação que construí com o tempo e os lugares onde passei.

5 de março de 2021, Terê em dia de sol

“A experiência de migração tem uma ligação forte com a ficção”,

anotei em meu caderno enquanto ouvia Derek Rardue falar (no seminário +além+). Em certa medida, essa frase me permitiu relacionar minha relação de pertencimento com a escrita e a criação artística. Você foi a casa em que fiquei mais tempo, pouco mais de seis anos. Foi no seu interior e entorno que vivi o curto hiato de minha cidade natal, o Rio de Janeiro. Aqui, para além do extenso jardim que me permitia brincar com segurança e liberdade, eu estava próxima à biblioteca que meus avós paternos foram montando ao longo de décadas e tive contato com todo tipo de livro. Foi com você que li *A Mulher Que Matou os Peixes*. Em seu espaço, me embebi de escritos desse século em que nasci e sempre quis entender. Se Georg Steiner propõe a tese de que a literatura ocidental escrita no século passado é de certa forma uma representação de uma era de refugiados, feita por gente em exílio, sem um território fixo (SAID, 2003, p. 43), eu, com um certo sentimento de transitoriedade em relação a esse lugar (Teresópolis não tem Universidade Pública, e alimentava esse desejo desde pequena), nutria a sensação de estar em refúgio sempre que minha mãe falava como viver no Rio era mais difícil (viemos para a serra por conta de uma proposta de trabalho aqui e no caminho tivemos um carro cheio dos objetos mais queridos da mudança roubado). Desde pequena aprendi a me sentir pertencente ao mundo ao estar em contato com escritos deste século - e também ao fingir ser uma dessas escritoras, montando com minha mãe, antes mesmo de me alfabetizar, pequenos livros manuais com as histórias que inventava.

Imagem 3



Uma dessas edições encontrada durante a recente mudança. Na esquerda se lê, pela letra de minha mãe “Ela olhou o calendário / E viu que era dia de encontro”. A lápis, na direita, se lê “Coleção casamento das plantas / fim” Fonte: A autora, 2021.

Certamente há diferenças gritantes entre minha experiência e a de um refugiado ou exilado, e de modo

algum tenho a intenção de fazer comparações ou me encaixar em uma dessas gavetas - escrevo de um lugar seguro e reconheço minha posição privilegiada na história desse país simplesmente por ser branca e ter tido oportunidades de estudo, convívio e sem inseguranças materiais que tanta gente passa. Mas, a partir dessa experiência de ausência (que é privada e é pública), trago reflexões que aproximam certas camadas da pesquisa com o imaginário e a maneira de perceber o mundo dos nascidos nesse século - nossas heranças modernas.

Junto a você, Casa de Baixo, ainda na primeira década do século seguinte, li pela primeira vez *A Paixão Segundo G. H.*, vivi como um longo mergulho essa experiência sensível publicada em um ano que me assombrava por suas histórias tenebrosas e atravessamentos familiares - o ano de 1964, que acabou tendo como consequência a prisão de meu avô a partir da Lei de Segurança Nacional em 1970 no Rio de Janeiro.

Se encaro a criação como dobra do tempo - e Clarice, nesse e em tantos escritos, parece se debruçar na tensão e transbordamento do instante -, quanto da experiência estética desenvolvida nos preâmbulos do Golpe Militar tem de respingos e sintomas de seu tempo? Desde que percebi o ano impresso em sua página com informações da editora, me perguntei quanto deste ano tinha naquela junção de palavras e imagens. Se em Clarice a obliquação faz suas folhas escritas tratarem do interno e do externo de maneira simultânea, se tornando sujeito e objeto de uma criação ligada às experiências mais terrenas - mesmo que fictícias e pelo não dito - como [clamo os poderes da licença poética que também é filosófica:] leitora oblíqua do romance de Clarice, liguei o ano de publicação ao fato da angustiante cena que leitores acabam se referindo ao descrever o enredo do livro ser justamente o momento que não foi exatamente descrito, mas pulado para o próximo: a do colocar na boca a gosma branca da barata (LISPECTOR, 1977, p.196). Encontrei no silêncio preenchido de outras palavras a falta de divisão do dentro e fora dos preâmbulos da Ditadura Empresarial-Militar⁵. Não como

⁵Uso estas palavras por entender a importância do apoio, financiamento e propaganda empresarial - sobretudo estrangeira - no desenvolvimento de todo poder autoritário que se instaurou na América Latina a partir da década de 60 - como fica evidente em "Uma pesquisa realizada em 1966 e 1967 [que] revelou que 84 por cento dos grandes industriais do Brasil considerava que o governo Goulart aplicara uma política econômica prejudicial. Entre eles estavam, sem dúvida, muitos dos grandes capitães da burguesia nacional nos quais Goulart tentara

uma interpretação do que quis dizer a autora, mas como uma leitora conseguia e precisava ler naquele momento. De que maneira uma pré-adolescente em processo de escrita de si e afetada por um processo político coletivo de privatização e silenciamento dos danos* da última ditadura militar tem sua carne atravessada pelo Romance?

“Será que podemos obliquarmo-nos, ocupando a posição de outros sujeitos ao mesmo tempo que a nossa, apenas porque temos algo substancialmente em comum com eles, ou será que, ao contrário, só podemos travar uma interlocução com a alteridade porque somos capazes de nos obliquarmos (ficcionalizarmos)?” (NODARI, 2019, p. 3)

Imagem 4



Eu e você sabemos, mas eles não sabem, você está atrás desta floresta Fonte: A autora, 2021.

* Trouxe essa questão que reverberou em mim depois de posta em palavras nesse encontro virtual público que pude participar junto com outros Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça RJ em 28 de novembro de 2020. Juntos, a gente vai investigando e inventando nós mesmos apesar e a partir de fendas que se abriram pela violência do Estado.

<https://www.facebook.com/filhosenetosrj/videos/376775703399174>

Meu ateliê no quarto de Teresópolis, manhã seguinte

Acabo de perceber que escolhi o lugar mais alto da casa para organizar os livros, materiais e imagens na parede - há quem chame de escritório, prefiro a liberdade do ateliê. Fico perguntando se teve a ver com uma maior consciência da importância (e meu uso constante) do distanciamento para escrever e criar. Mover-se, mais que apenas afastar-se. Corpo em permanente experiência.

Gosto de olhar a fundo para certas palavras, e lembro que algo mexeu aqui dentro quando minha orientadora Leila Danziger lembrou da camada de significado de travessia do perigo na etimologia de experiência. Encontrei novamente em estudos esse sentido.

“Como mostra Jorge Larrosa, na ideia de experimentação está o “ex” do exterior, do exílio, do êxtase, contém também o “per” de percurso, do passar através, da viagem, de uma viagem em que o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo” (DIAS, 2011, p. 20)

Escrever, montar memórias, acontecimentos, imagens e trajetórias, se relaciona com a ação de movimentar limites e linhas narrativas, operar num entre que tenta ser (e é) dentro e fora.

Brincar com a fluidez do imaginário, com o que é privado e também é público.

Mas também criar “novas metáforas e novas linguagens sobre o sujeito e o mundo que ampliam o espectro de decisões éticas” (HERMANN, 2010, p. 132)

Escrever é inventar mundos e também tentar quebrá-los.

Desde pequena, o conto familiar de um avô que ganhava a vida - e de certa maneira a teve interrompida - através da escrita me assombrava. A figura heróica, tão facilmente concebida nos livros e imagens do meu século de nascimento, foi inevitavelmente colada no que seria uma pessoa que trabalha com a ficção (seja escrita ou visual). Ainda não me livrei totalmente desse olhar romântico e transformador de quem tenta ultrapassar os muros da linguagem através da poética e de um eterno experimentar em movimento. De alguém que quer usar o máximo e o mínimo das palavras - a poética, a ficção, a contraposição - para pensar e formular discursos emergentes (no sentido de que transbordam de dentro pra fora e de fora para dentro) que não perdem sua consistência pelo caráter subjetivo.

“Uma formação discursiva não desempenha, pois, o papel de uma figura que pára o tempo e o congela por décadas ou séculos: ela determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de

acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais” (FOUCAULT, 2008, p. 83)

Autor como montador, articulador, produtor de nós em uma rede [idem, p. 26] ao qual faz parte, está preso, apesar da dita autonomia que o século passado tanto preconizou, ligando-se por correspondência a outras obras, autores e projetos de futuro.

Foi dentro de você, Casa de Baixo, que primeiro vi as contradições e dicotomias de um núcleo familiar rompido pela violência estatal, de um lado, e um núcleo encantado pela ficção da meritocracia e mergulhado num imaginário católico e classista, de outro.

Imagem 5



Desse boldo, hoje vivem algumas mudas: não são da sua terra, casa, mas é como se fossem Fonte: A autora, 2021.

Essa é a carta mais longa que já escrevi. Ou seriam várias? Ainda não entendi que forma dar a elas. Sigamos.

Janelas me interessam. Delas, quem observa e cria ficções sobre o mundo que a atravessa? Lugar em que, de dentro, protegidas (ou, na verdade, mais vulneráveis, dependendo do quanto a misoginia entrou pela porta), mulheres que tem o sonho de ganhar o mundo o saboreiam com os olhos. Herdo de um lado e de outro o desejo de, sendo mulher, criar outros mundos possíveis através da escrita. Uma avó que faz um jornal que envia todo mês à família há dezoito anos; outra que agitava o jornal do ginásio, estudou jornalismo e foi responsável em grande parte pela formação política de meu avô que foi preso político, mas acabou tomando outros rumos profissionais longe da criação escrita. De dentro de suas casas, casadas e com filhos, quantas mulheres veem a vida que almejavam pela janela, mesmo felizes com seu papel importante em todo trabalho doméstico que diziam só caber a elas? Lembro de pinturas do Romantismo Alemão, em que as janelas podem aparecer como dispositivos de pensamento e reflexão sobre o mundo: um mundo que ainda não é das mulheres.

Suas janelas, Casa de Baixo, ao contrário, enquadravam
 um jardim exuberante, uma amostra específica de
 uma realidade que não existia depois dos muros.
 De dentro de você e através de suas janelas, fui nutrindo
 o desejo da utopia.
 Lembro do desejo de
 ver por outras janelas
 de contemplar as luzes e árvores da janela do carro
 enquanto passava pelo aterro do Flamengo
 e ficar deslumbrada desejando fazer esse caminho
 todos os dias.
 Por quantos anos esse desejo acabou realizado?
 Ouvir e cantar “Sou tudo que um dia eu sonhei pra mim”
 sempre me arrepiava
 Vivam as meninas do Samba que Elas Querem!⁶

⁶ Referência à letra da versão de Doralyce Gonzaga e Silvia Duffrayer de “Mulheres”, de Martinho da Vila.

Precisei tantas vezes sair de onde era familiar para, nesse caminho e afastamento, usando a escrita como forma de me manter inteira, inventar quem eu sou - e assim, também, aprender a flexibilizar o olhar com o que me é externo.

“A experiência estética pode nos familiarizar com o estranho de nós mesmos, com nossas contradições mais fortes, pois a inclusão de elementos excluídos de nossa identidade nos prepara para o manejo ético do outro externo a mim” [HERMANN, p. 134, 2010]

Ainda sem entender ao certo como a escrita me forjava, fiz a escolha de desistir da ideia de ser jornalista e entrar no campo da arte, pensando que escrever sobre o real apenas me seria pouco: era a experiência estética da escrita expandida o que me interessava. Endereçar a você, minha casa da infância, esta carta em que tento dar sentido a algumas escolhas - na minha pesquisa e vida -, é uma tentativa de, de longe e de perto, tentar vê-las com outros olhos.

“É preciso ver a si mesmo através de uma multidão de olhares, sobretudo da história, pois o passado continua a fluir dentro de nós em mil ondas; e nós mesmos não somos senão o que a cada instante percebemos desse fluir” (DIAS, 2011, p. 9)

Imagem 6



Fotografia que fiz perto de você em 2012 - se o reflexo fizesse curva dava pra te ver Fonte: A autora, 2021.

Manhã seguinte, ainda no ponto mais alto da casa.

Ainda houve um tempo, maior que o tempo que dormia dentro de você todos os dias, em que voltava a seu encontro para descansar, matar a saudade e fugir da intensidade do Rio de Janeiro. Eu, que já sofri de urticárias na pele por excesso de suor e calor e ainda assim, como uma carioca bairrista convicta (apesar de envergonhada), prefiro o calor às manhãs congelantes especialmente perto do meu aniversário (quando atacam as crises mais fortes de uma rinite herdada - difícil é achar o que não o é).

O que deste século/caminho que construo a cada dia tem de passado - e, do que lhe é específico, quais possíveis armadilhas?

A pulsão por escrever para o amanhã pode ser vista como uma das heranças do imaginário do início do século passado - e, de certa forma, todo seu desenvolver -, o gesto heróico edificante que através de uma experiência estética nos faz experimentar algo particular que está inserido em estruturas maiores estabelecendo relações coletivas e “nos indica, com sua verdade, que o mundo não é compreendido quando apropriado abstrata e tecnicamente, pois só encontramos a realidade de nossas vidas quando nos apoderamos dela espiritualmente. Ou seja, na relação com o mundo, a experiência estética traz “algo” que ultrapassa nossas explicações racionais, promovendo um estranhamento que indica o ponto de relação entre ética e estética.” (HERMANN, 2010, p. 130)

Esse desejo do artista com sua obra de arte seria, no fundo,
não ser esquecido?

Deixar vestígios que de alguma forma se comuniquem com seu tempo,
seria essa uma das pulsões de quem inscreve?

Sobreviver às ausências.

A investigação específica do meio - oh, modernidade - e a ficção (e o que não é?) da autonomia e total liberdade do trabalho poético (tentando com esse termo juntar a poesia e literatura a todas as demais artes poéticas como visuais, musicais, corporais, etc) que acabaram me levando a uma faculdade de Artes não seriam estruturalmente a forma “instrumentalizada da experiência não instrumentalizada sob o capitalismo liberal burguês”(BUCHLOH, 2016, p. 23)[tradução minha]?

Não seria a própria ideia romantizada da autonomia da arte um sentimento instrumentalizado em nome de um imaginário a se consolidar?

Se as próprias estratégias pictóricas modernistas, com manchas de cores, são usadas como importante estratégia de guerra (como esquecer dos camuflados, que no século XIX não faziam parte de nenhum uniforme militar?)

me pergunto como que receosa das respostas:

quais armadilhas as experiências estéticas deste século irão nos engendrar?

Imagem 7



Fonte: A autora, 2021.

“(…) desde que o exilado se recuse a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável)” (SAID, 2003, p. 54)

Se o século passado nos obrigou a olhar o trauma, há certas dores que permanecem silenciadas e ausentes de nossa ação. Mais que falar dessas ausências e rachaduras, o século que chega nos obriga a trabalhar pela reparação e inventar as curas. Esta pesquisa, escrita e carta não se afasta dessa pretensão. Ainda que seja doloroso, que embrulhe o estômago, ainda que envolva certos limites e questionamentos sobre o que expor e o que deixar em segredo - já que falamos de vidas que por mais que na prática não se dividam do trabalho em arte, ainda operam numa lógica de preservação de certas narrativas - é necessário não só mexer nas feridas, como abri-las para que outras pessoas que ainda escondem as suas reconheçam o que há de comum e, juntas (mesmo separadas) possamos inventar formas de aprender a lidar com elas. Não como dores especiais ou comuns necessariamente, mas como dores, e com o desejo radical de forjar amanhã sem feridas abertas nem internas. Ou ao menos começar a tratá-las. Mesmo que para isso tenhamos que ultrapassar os limites de um arame farpado perigosamente enferrujado.

Revelar e encobrir são duas operações que muito me interessam, mas falar sobre elas seria muito difícil senão através desse tipo de escrito - no caderno, para virar uma carta, como um processo aberto e em desenvolvimento, como num diário que me leva à reflexão e imaginação “da pesquisa e da descoberta, da escritura e da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 23)

Já depois de não mais frequentá-la, Casa de Baixo, voltei a encontrar nos cadernos meu lugar de liberdade e experiência. Encantada pelos feitos sem pauta e cheios de papéis diferentes pela Bendita Gambiarra (Aline Besouro e Cali Nassar), fui instigada a tentar abandonar a carga de docilização dos corpos que após o uso massificado e instrumentalizado da lógica escolar ocidental acaba nos afastando desses objetos quase mágicos.

“A máscara que cai com os cadernos é justamente aquela que mostra o desmonte da relação entre singularidade e excepcionalidade, aquela que vai reivindicar para si a precariedade dos processos subjetivos que envolvem a criação, logo, a precariedade (bastante distante de toda genialidade) que percorre todos os processos de criação, seus constrangimentos no sentido mais físico e violento do termo, a desmistificação da figura do escritor e do artista” (KIFFER, 2018, p. 105)

Te escrevo de um caderno, ou como se fosse de um caderno - a ficção é o que importa. “Afinal, como se escreve? Essa é a questão do caderno: não o que se escreve, mas como, quais os meandros” (KIFFER, 2018, p. 115)

Ana Kiffer traz em seu texto “O Rascunho é a obra: o caso dos cadernos” diversas reflexões que se relacionam com o que vim pensando e experimentando durante uma pesquisa. Para além dos referenciais teóricos e imagéticos ligados aos assuntos da minha narrativa, ela foi parida praticamente por inteiro em cadernos e fotografias. Em 2019, depois de encontrar fotografias esquecidas, velá-las e revelá-las, estudei, escrevi, e dos meus escritos nesses cadernos e arquivos de computador sou mais pertencente do que me pertencem.

Minha tentativa, por mais que pareça pretensiosa e permanentemente falha, é de uma escrita outra. Tentando atuar num entre que não hierarquize memórias, imagens, citações, palavras, vazios - mas usando-os numa montagem possível que relaciona particular e público, ficção e realidade, poética e teórica o tempo todo. E fazê-lo não como algo único, mas como algo possível, brincando enquanto falo sério com a forma-livro.

“Vamos dizer que a forma-livro é o que o museu é para a obra de arte, mas com uma diferença: normalmente a obra de arte contemporânea questiona a forma-museu. No caso da literatura o questionamento da forma livro só produziu ou formas ainda mais supremáticas de livros artísticos, numerados, raros ou transitórios ou formas artesanais, que circulam num mercado “alternativo” que por fim endossa a contradição entre o dentro e o fora do sistema literário” (*idem*, p. 113)

Como estar dentro sem estar preso, como estar fora e dialogar com o meio?

Assumir a transitoriedade,

o estar entre, sem se perder na

fluidez que pode levar à superficialidade, não é uma tarefa fácil.

Mas de certa forma parece ter a ver com uma geração que viu os silenciamentos e a ausência de uma justiça de transição ruírem sob nossas cabeças nesse início de século, uma geração de netos e filhos que reconhecem os efeitos transgeracionais desse vazio preenchido de angústia e se sente na obrigação de construir um legado que não só denuncie a presença da violência de Estado nos corpos e silêncios que resistem, hoje, mas também fuja de uma instrumentalização total das ações e experiências, esvaziando-as (estaria eu aqui indicando um desejo de autonomia? Modernidades que nos perseguem...). Ainda assim,

“para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16)

Foi nesse exercício de movimento, Casa de Baixo, que resolvi escolhê-la para receber meus escritos simbolicamente. Nos caminhos que tomei após sair de você e retornar ao Rio de Janeiro, fui agregando e construindo as relações que trago nesta pesquisa para tentar ampliar a leitura e ação sobre os mundos (e os países, as cidades, as Marianas) que pertencem. Um agregar específico de meu tempo que, como as ferramentas de busca online, junta elementos de origens distintas a partir de filtros e relações heterogêneas sem tentar homogeneizá-las em uma composição finita, mas pondo as individualidades em relação. Apesar de me apoiar nas tipicamente modernas formas de montagem e arquivo, acabo também usando a força aglutinadora como um modo quase intuitivo de montar, confrontando uma variedade de materiais e possibilitando arquivos porvir, não no sentido da coleta, da preservação e da forma encadeada de composição, mas, pelo contrário, de confronto, dúvida, excessos e vazios (JOSELIT, 2016, p.58)

11 de março de 2021.

Nascida em pleno 1993, (e por isso tendo as fraldas compradas tanto em Cruzeiro, quanto Cruzeiro Real e Real), numa das fases de maior consolidação do neoliberalismo em meu país, recupero uma fala compartilhada em telas por uma companheira de geração, Pollyana Quintela: “o que cabe entre arte e política talvez seja o mundo”. Te trago, Casa de Baixo, através dos meus cadernos e esta carta, um pouco do meu pedaço dele, quase como em despedida.

Tarde ensolarada de Teresópolis, 24 de março de 2021.

“Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz [que Marx e Nietzsche compartilham] denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança - não raro desesperançada - de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje” (BERMAN, 1986, p. 22 e 23)

Quanto de mim há nessas vozes, e quanto dessas vozes modernas há em mim?

É certo que muitas delas fui formulando e ouvindo ressoar de dentro de você, Casa de Baixo, “ao mesmo tempo como autodescoberta e autotripúdio, como autossatisfação e autoincerteza.” (BERMAN, 1986, p. 22)

Imagem 8



engraçado querer terminar a carta com essas duas fotos sobrepostas (aquelas últimas do filme, que ficam agarradas), a de uma experiência escolar e a da estrada que pegava para te encontrar. Se faz sentido eu não sei, mas o caminho chega até você. Fonte: A autora, 2021.



Reels



MEMÓRIA NUNCA



INÊS ETIENNE

Quanto de
esquecimento cabe
na memória?



950



TUDO É SOBRE MONTAGEM⁷

Se há algo de extraordinário e ao mesmo tempo banal em todo material criado é o processo que sustenta a invenção desde sua concepção. Esses materiais, mecanismos e gestos que compõem algo novo (e também compuseram, a seu modo, o que hoje para nós é velho, à época de sua germinação) podem dizer muito sobre a intenção ou contexto de quem as cria. Essas informações, a nós que trabalhamos com a linguagem e criações artísticas, podem ser, na verdade, a força maior de sua invenção. Tentando trazer para um ambiente mais corriqueiro e facilitado, analiso a hipotética criação de um prato de almoço por uma pessoa aleatória num dia de semana qualquer: em primeiro lugar, as condições materiais - o que tem na geladeira - determinam que tipo de ingrediente se pode ter; depois, seu repertório de pratos que conhece e provavelmente alguma lembrança afetiva ajudará com a ideia do que é bom e influenciará nas escolhas; e por último, o jeito particular de cozinhar, a maneira com a qual se juntam os ingredientes - o passo a passo da construção do prato, desde a separação dos ingredientes e utensílios até o momento em que se pode dizer em alto e bom tom “‘Tá’ na mesa!”. As escolhas para cada uma dessas etapas necessariamente deixam outros potenciais ingredientes, possíveis pratos e modos de fazer de fora. Uma pessoa que viveu em uma casa em que só se cozinhava comida viva provavelmente vai fazer escolhas diferentes de uma uma que tem o hábito de comer muita massa, mesmo na hipotética situação de uma mesma cozinha com utensílios e ingredientes comuns - como é possível notar nos crescentes programas de culinária competitiva. Todas essas condições, que variam ainda mais fora da cozinha de estúdio, determinam como vai ser constituído - e qual vai ser o sabor - do prato culinário. Esse processo todo de criação não deixa de ser uma montagem ligada às afetividades olfativas e gustativas de cada um. No caso da arte contemporânea e no meu caso como artista e escritora, tão importante quanto a refeição (e o trabalho de arte e de escrita), são seus ingredientes, sua receita e os porquês relacionados com suas escolhas. A montagem seria esse processo criador que sustenta e materializa o trabalho, um conceito utilizado principalmente no cinema - mas não restrito a ele.

Observar, registrar, escolher, organizar, montar: esse não poderia ser, de uma forma ampliada, um possível passo-a-passo geral para diversos tipos de criação, entre elas a artística? Quase todo processo artístico pode identificar em si mesmo uma etapa ligada à noção de montagem, seja na disposição dos elementos num quadro, na sucessão de ações

⁷ Capa: *frame* de vídeo do coletivo Projetemos com arte de Anita Sobar em Belo Horizonte em 31 de março de 2021. No registro, era possível ouvir uma sirene de polícia.

numa performance, no estruturar de uma escultura a partir da base. Seria, portanto, exclusivamente, a “arte da combinação e da organização”, “um dos traços específicos mais evidentes do cinema”? (AUMONT, 1995, p. 53)

Talvez seja necessário, ao aplicar esse conceito ampliado, entender que

“(…) a [noção] de montagem precede, em sua definição mais corrente aplicada a filmes, de uma base empírica: a existência, há muito tempo (quase desde as origens do cinematográfico), de uma divisão do trabalho na produção de filmes que muito depressa levou à execução em separado”(AUMONT, 1995, p. 53)

Se foi na produção de cinema que esta etapa do processo artístico ficou mais evidente, isso pode ter relação com sua característica e tendência de desenvolver trabalhos coletivos e a especificidade técnica desse tipo de trabalho. Mas isso não quer dizer que em outras criações artísticas, como a colagem e o livro de artista, por exemplo, a montagem não esteja presente e também “torne possível uma narrativa da história que se nutre da própria tensão entre cesura e sutura, atividades específicas” (mas não exclusivas) “desse tipo de escrita” (LEANDRO, 2018, p. 27). Seria a escrita da História, assim, com “h” maiúsculo, uma montagem feita pelos historiadores? Como analisar uma investigação - seja histórica, filosófica, política, antropológica, artística, ou mesmo possíveis interseções entre elas -, assim como propus com o prato de almoço, sem saber quem são, onde vivem e como trabalham esses escritores de narrativas? Cesura e sutura não seriam também tensionadas pelo que se escolhe narrar, pela forma com a qual se escolhe contar, assim como por quem se encontra em condições de narrar, em todas as áreas de conhecimento?

Ao assumir um ponto de vista, se tem consciência e responsabilidade por escolher o que não contar e como não entender o fato. Ao não assumi-lo, impõe-se uma falsa parcialidade revelada nos artigos, pronomes, ordens entre elementos, imagens. Não sejamos ingênuos: toda e qualquer escolha, na montagem criativa e na própria montagem da vida, do tempo e dos acontecimentos, assume coisas para ficarem de fora e outras para fazerem parte da composição. Qualquer invenção - ou memória, ou história - deixa acontecimentos em evidência, enquanto outros potenciais são perdidos. Aí está sua principal operação e seu maior dilema: o que deverá ser esquecido? A criação aponta para o futuro - seja de um trabalho de arte, de uma narrativa historiográfica, ou qualquer invenção. A todo momento, registros são selecionados enquanto outros vão para o lixo - ou para o arquivo. A montagem (se) revela. Em diversas escalas e perspectivas de organização. Como observou Walter Benjamin (SOARES, 2012, p.2), a própria história seria montagem, em arranjos não lineares de

diferentes tempos e acontecimentos passados se relacionando com o tempo presente. Ora, se o material do historiador seria justamente o conjunto de acontecimentos da humanidade em diferentes períodos, “antes dele Aby Warburg concebia o próprio tempo como montagem” (SOARES, 2012). Ordem, duração, composição, justaposição. Descritas por Jacques Aumont como elementos da montagem de filmes (1995, p. 61), para mim são elementos estruturais tanto para a noção de tempo, quanto para a criação artística.

Assim como no cinema, na criação de um objeto como um livro de artista, por exemplo, além da concepção do objeto total, da capa à contracapa e da escolha dos elementos que o estruturam, é necessário pensar na ordem de cada fragmento. Além da distribuição delas ao longo do livro, os intervalos, as escalas e proporções de cada tipo de material determinam o ritmo e duração da leitura. A cada espaço com duas páginas, é preciso pensar na composição, na distribuição de pedaços, na justaposição de componentes. O processo artístico, portanto, para além da especificidade do material em vídeo, pode ser fundamentado no procedimento da montagem.

“Marcel Martin (...) afirma que a montagem cria o movimento, o ritmo e a “ideia”: grandes categorias de pensamento, que aliás não deixam de confirmar a dita função narrativa (...)” (AUMONT, 1995, p. 65). Apesar do potencial narrativo da montagem, podemos entendê-la também como a junção de elementos heterogêneos em uma relação que contém distância e aproximação, e para isso é necessário expandir suas possibilidades para além do universo cinematográfico:

“Encarar a montagem para além de sua função narrativa ou expressiva em filmes equivale a valorizar seu caráter poético, não linguístico, em meio a imagens que proliferam, não como elos em uma corrente, mas como universos, como potência (SOARES, 2012, p.4)

Nesse sentido, para além do desencadeamento de ideias, da ordem dos elementos e da indicação de direção na criação artística, a montagem, com justaposição de ideias e imagens que se relacionam entre si, cria novos universos, outras possibilidades, incontáveis leituras. O leitor, em contato com as imagens (sejam fotográficas ou escritas), usa seus próprios recursos para fazer associações, imaginar e criar novas possibilidades de leitura através dos fragmentos. “O fragmento é o princípio: cada um tem sua própria significação que, associadas através da montagem, cria novos sentidos”(MOURÃO, 2006, p.246).

Se é no fragmento que encontramos o material fértil para a construção de uma montagem, se é dos resíduos que provém as novas organizações e reflexões, é do rastro que

surge o invento novo. Como pedaços que carregam memórias, como marcas imagéticas que fazem parte de narrativas - observá-los, dispô-los, reorganizá-los. Como cada ação sobre o agora organiza o amanhã. Esses fragmentos delineados a partir das experiências de quem dá a linha - fazendo parte de uma construção que os transborda e segue sendo escrita, selecionando, lembrando. Assim como montaram a história de um país chamado Brasil sob um espírito modernista de evolução, ordem e progresso que seguiu tentando reescrever, reorganizar, criar amanhã.

“A montagem reproduz as condições de seleção da percepção e da memória que são descontínuos e privilegiam certos espaços-tempo em detrimento de outros menos significativos” (MOURÃO, 2006, p.245)

Menos significativos para quem?

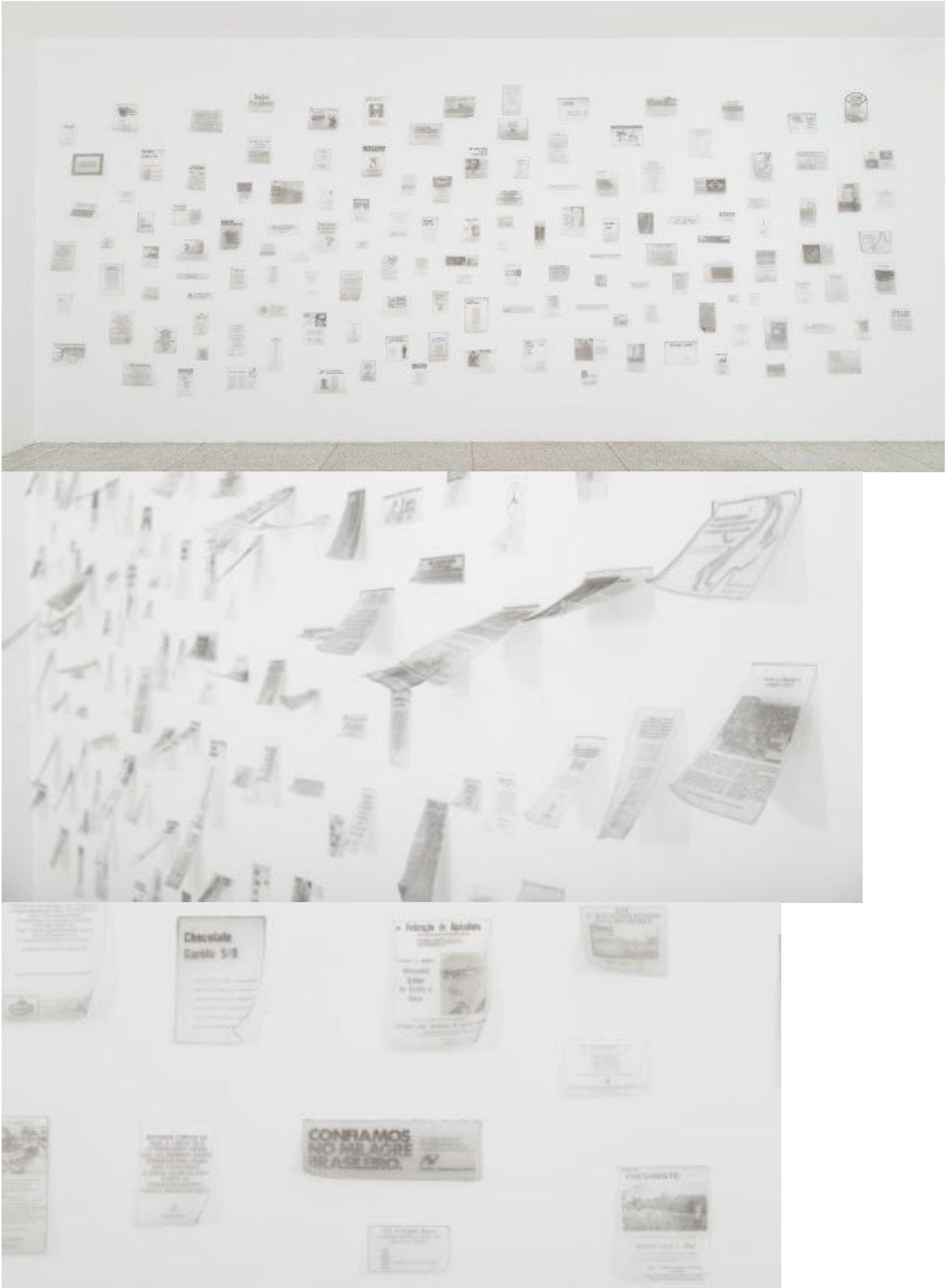
Imagem 10



Anita Sobar realizando a colagem do lambe-lambe com a ajuda da próxima geração a partir de cartazes do passado e do presente, como um desdobramento de sua série “Na Sua Ausência”, em 2 de setembro de 2017. Fotografia da autora. Fonte: A autora, 2021.

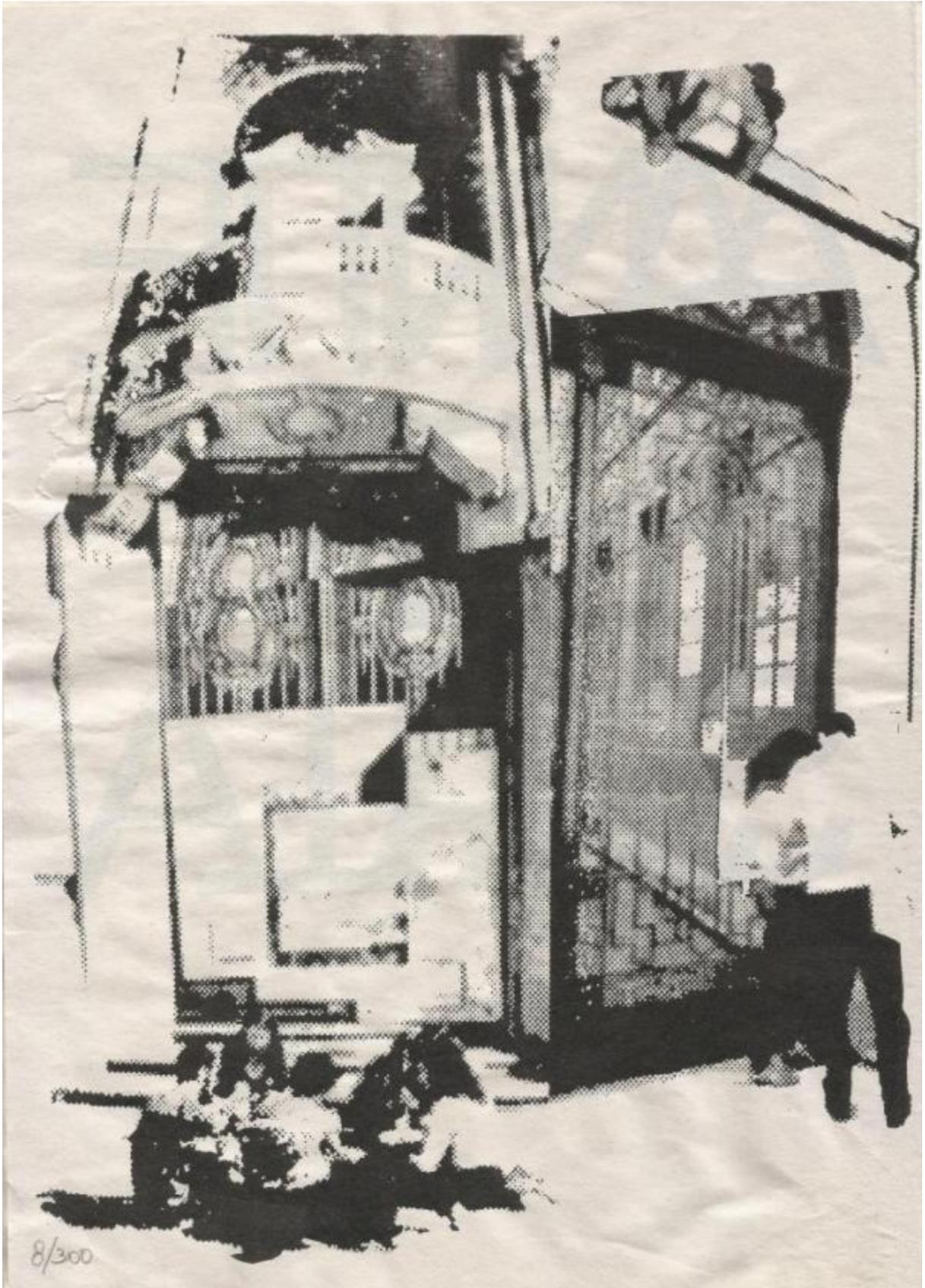
O que as montagens dos tempos contemporâneos nos revelam?

Imagens 11, 12 e 13



Bem-vindo, presidente!; 2015-2016. Impressão a jato de tinta sobre papel haini; 500 X 200 cm. Rafael Pagatini
Foto: Edson Chagas. Fonte: *site* do artista

Imagem 14



Uma das páginas do projeto ANTESSALA, jornal serigrafado em 2015 e lançado em 2016 no Rio de Janeiro. Disponível no blog de Aline Besouro, sexta-feira. Fonte: *site* de Aline Besouro, 2021.

Apesar da proximidade temporal, certamente há relativa distância entre os dois trabalhos das últimas páginas. Para além da diferença entre Espírito Santo e Rio de Janeiro (apesar de serem estados vizinhos), enquanto um junta e acumula elementos provenientes de jornal e fixa-os na parede de um espaço expositivo, outro utiliza o papel jornal e sua forma de funcionar (como o formato e as folhas que não são presas entre si, mas estão apenas dobradas e juntas) após aglutinar e criar acúmulos a partir de encontros com profissionais da cultura. Ambos tem como objeto de investigação um lugar (seja uma região ou um edifício) e, de certa forma, põem em relação tempos que seriam distintos, mas dialogam entre si - como o período de Médici como ditador e todo um século de necropolítica sob um olhar apoiado num presente que anuncia futuros possíveis (entre a utopia e a distopia?). De diferentes formas, é na montagem que se opera um de seus gestos e elementos fundamentais.

Rafael Pagatini reúne, em Bem-vindo presidente (2015-2016), papéis com transparência, noticiários, propagandas e recortes de cópias de jornais de dias em que um presidente militar da ditadura visitara sua cidade, Vitória, no Espírito Santo. O artista desenvolve um trabalho artístico que muitas vezes recupera arquivos do antigo DOPS/ES. Presos apenas pelas extremidades superiores - e se movimentando com o passar do vento (e do tempo) no ambiente - os fragmentos compunham uma reorganização poética e crítica, uma nova montagem. Já o jornal serigrafado ANTESSALA, experiência proposta por Aline Besouro, Jandir Jr. e Pollyana Quintella⁸, foi realizado a partir de encontros nas calçadas em frente à escada e grande portão do prédio do ex-DOPS do Rio de Janeiro, que também foi sede central da Polícia no início do século XX, perpetuando a lógica da violência de Estado desde então. Soltos e em movimento - não com o vento no espaço, como o trabalho de Rafael, mas pela circulação dos corpos que adquiriram o trabalho que teve pelo menos 190 exemplares no dia de seu lançamento, em uma ocupação na porta do prédio no dia 18/02/2016 -, as páginas de cada participante contagiam umas às outras, seja pelo papel fino que quase transparece os demais trabalhos, seja pelo contato físico de um com o outro, organizadas de uma forma não linear que pode ser desmontada e remontada novamente à escolha do leitor. Uma experiência de ocupação, escuta, compartilhamento e troca que culmina numa ocupação expandida desse espaço e exposição itinerante caracterizada por falhas da impressão serigráfica fora do tradicional espaço expositivo e do edifício, em sua antessala. Não apenas como um jornal, mas como uma experiência coletiva de coleta, acúmulo e articulação.

⁸Do coletivo VNTD, que também teve a participação de Arantxa Ciafrino, Ana Luiza Braga, Gabriel Gorini, Mariana Lydia Bertoche e Thiago Ortiz, realizando cada um deles uma das páginas do jornal (que montado se transformava em duas, por conta da dobra), junto com as dos propositores.

De forma diferente, mas que aproximo, Rafael realiza uma coleta e disposição poética dos rastros, construindo um espaço expositivo em que seus vestígios estão em constante movimento, como uma pulsação que nos alerta o tempo presente - e, de certa forma, prenunciava um futuro próximo de extremo personalismo e apoio empresarial a outra figura presidencial. A enorme parede branca se apresenta como superfície do trabalho instalativo, que agora é ocupada por anúncios que apoiavam os “Grandes Projetos” da ditadura “em empreendimentos voltados às commodities (minério de ferro, aço, celulose), destinadas à exportação” (PAGATINI, 2016, p. 1866) no estado do Espírito Santo. O trabalho não só recupera essas memórias de discursos que configuravam uma das camadas do corpo ditatorial, como os faz vibrar no tempo presente não mais como fragmentos do passado, mas como parte estrutural da contemporaneidade.

Trago à cena também dois coletivos que de certa maneira desmontam e remontam esses fragmentos de um passado silenciado e não superado e ultrapassam as barreiras da institucionalidade realizando suas ações nas ruas das cidades. Para além de um procedimento de escolha e organização de elementos para uma visibilidade, o procedimento da montagem acaba transbordando de ações específicas para uma articulação de imagens e memórias de um passado no presente em prol de outro futuro. Também agem diretamente na memória coletiva e prenunciam a abertura dessa recordação de maneira pública, a partir dessas ativações e escolhas sobre o que resgatar do esquecimento. O *Grupo de Arte Callejero*, na Argentina, desde o final da década de 1990 realiza trabalhos que se apropriam da visualidade gráfica das placas e sinais das ruas - que de certa maneira servem para controlar nossos corpos e gestos pela cidade, mantendo-os em ordem - para denunciar crimes da ditadura militar e relacioná-los (pelo choque) com os locais onde se inserem. Ao ver as imagens dessas placas que o grupo fincava pela cidade, sabendo que começaram a ser realizadas apenas alguns anos antes da revogação das conhecidas como Leis do Ponto Final em seu país (que tentavam encerrar e silenciar os crimes realizados durante a ditadura para que seus agentes não fossem punidos), me pergunto se haveria um aroma, uma atmosfera, um desejo coletivo que pairava no ar e foi potencializado por essa materialização das placas e escrachos. Se os acontecimentos políticos poderiam ser reconfigurados nessas ações estético-políticas, entendendo-as como construções de novos dias, montagens para amanhã.

Montagens de um futuro possível a partir de memórias de um passado comum de luta contra a violência do Estado potencializada com o financiamento imperialista das ditaduras latino-americanas, articulado em 2013 com o coletivo de arte de Fortaleza Aparecidos Políticos, em um intercâmbio com o grupo argentino em Buenos Aires e na cidade brasileira.

Um ano após a instituição pelo Governo Federal da Comissão da Verdade (que, diferente do processo realizado na Argentina, não tinha um caráter punitivo, mas de esclarecimento sobre os acontecimentos do passado), os grupos realizaram ações em conjunto durante o final do mês de março e início de abril na cidade, entre debates, oficinas e “esculachos”, numa articulação que torna possíveis outras montagens em um período marcado por violências (em relação ao golpe de 1º de abril de 1964 - montar outros abris possíveis).

Imagem 15



Homenagem a desaparecidos políticos de Fortaleza no prédio de História da Universidade Estadual do Ceará (UECE) realizada pelo Grupo de Arte Callejero, o coletivo Aparecidos Políticos e estudantes da Universidade. Disponível no blog do GAC. Fonte: blog do GAC

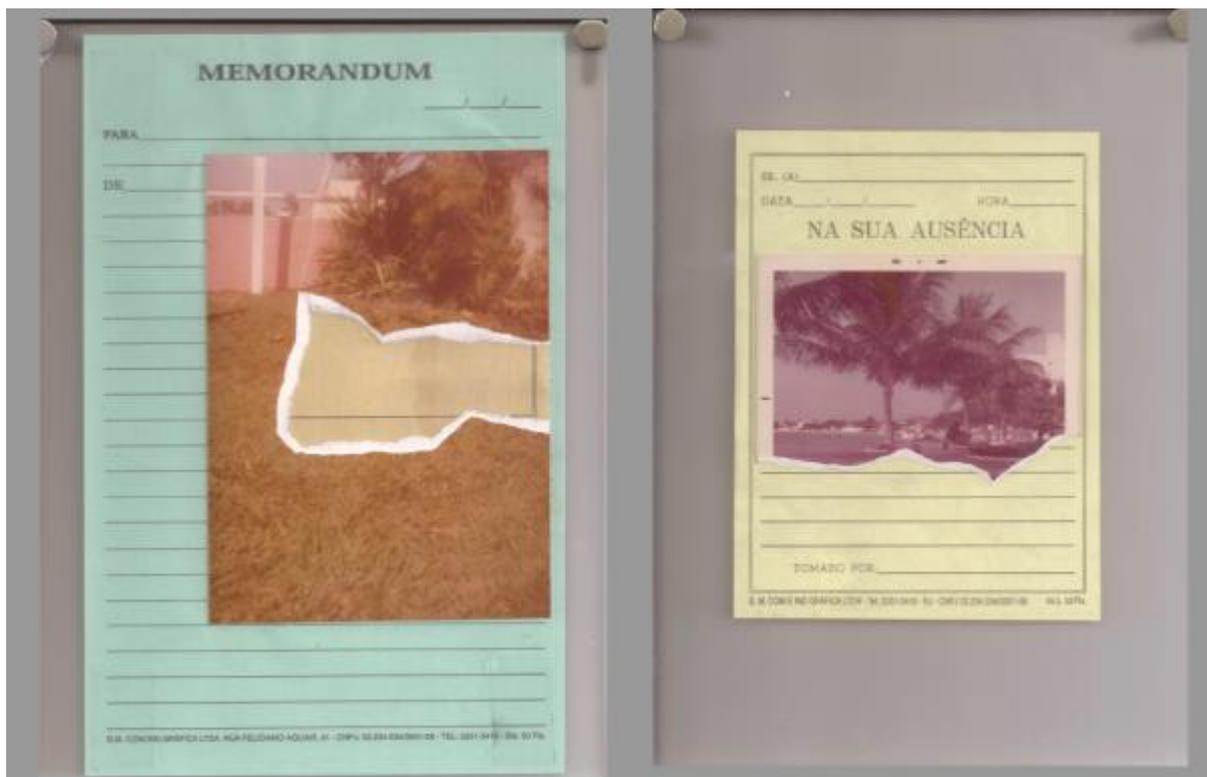
Conheci Anita Sobar e seu trabalho (presente tanto na capa quanto na primeira imagem no corpo deste texto) através da Campanha Ocupa DOPS, do Coletivo RJ Memória, Verdade, Justiça e Reparação e do coletivo Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça do Rio de Janeiro. Em 2017, no dia 2 de setembro, montamos na esquina da rua Mem de Sá com a rua Gomes Freire, na Lapa, com um tecido grande no chão, cartazes da campanha pela Anistia do final da década de 1970, cartolinas, canetas, tintas e pincéis, uma oficina de cartazes para o ato da Campanha Liberte Nosso Sagrado⁹, apoiada pelo Ocupa DOPS e coletivos parceiros, que aconteceu do início da Rua do Lavradio até o prédio do ex-DOPS na

⁹Uma campanha organizada por representantes do movimento negro, líderes religiosos e mandatos de parlamentares de esquerda voltada para retirar o acervo intitulado pela Polícia Civil de “magia negra”, obtido através de sequestros em terreiros e territórios de cultura religiosa afro-brasileira, que desde o início do século passado se mantinham presos. Em 2020 ela foi vitoriosa, e hoje suas peças se encontram em exibição no Museu da República.

Rua da Relação 40. Depois de um tempo de produção, vivência e acolhimento dos passantes, recolhemos os materiais e fomos acompanhar a caminhada que contava com um cortejo do Grupo Maracatu Baques do Pina. Colamos lambe-lambes durante todo esse percurso, tanto dos cartazes ligados à luta pela Anistia, que recuperei e levei para a atividade, quanto pontos de interrogação e papéis burocráticos apropriados pela Anita que se desdobraram em sua série *Na Sua Ausência*, preparada para o espaço expositivo em 2018. Nela, se apropria de formulários e memorandos não utilizados - em branco - e junta com fotografias rasgadas, documentos, anotações e outras imagens, com uma dupla ausência que se manifesta nesses que seriam documentos de registro e controle e, aqui (no campo da arte), sabendo de sua história como uma filha de militante e preso político da ditadura, evocam a relação de choque entre ausência e presença. Ao final do percurso, nessa ação de rua de 2017, voltamos para um ponto da Rua do Lavradio com uma parede de um terreno da Polícia Civil e a artista fez a montagem com diversos desses papéis espalhados durante toda a caminhada: uma intervenção poética e política sobre a superfície da cidade. Como costumo fazer, fotografei toda ação (fixada na primeira fotografia deste texto). Anita faz o uso constante da apropriação e colagem, em suas montagens - sejam nas paredes da cidade, no espaço institucional das exposições, ou mesmo no espaço-livro de sua dissertação de mestrado, que li depois de iniciar este escrito e me impressionei pela maneira como nossos procedimentos e forma de ver o processo de criação dialogam entre si, mesmo com resultados totalmente diferentes.

“Pensar no movimento, criando intervalos e descontinuidades, também é pensar os aspectos da montagem como ação política. A política ao mostrar os conflitos, os paradoxos, os choques dos quais toda história é tecida, só se expõem como procedimento de montagem.” (SOBAR, 2018, p. 29-30)

Imagem 16



Na Sua Ausência. colagens em placas de acrílico. Fonte: Dissertação de Anita Sobar, 2018.

A imagem da capa deste texto é o transbordamento de uma ação conjunta do coletivo Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça RJ que se desdobrou na produção dessa espécie de homenagem da Anita para inserir na cidade como marco dos 57 anos do golpe de 1964. Desde o início de 2020 nos encontrávamos para pensar num projeto em conjunto com o grupo, com os também integrantes do grupo Léo Alves, Felipe Lott e Alan Brigagão primeiro em sua casa, e depois (quando o isolamento social se impôs às nossas rotinas) nesses encontros entre janelas e telas virtuais. O motivo de nossos encontros, para além dos afetos que nos atravessam, era um projeto de ocupação político-cultural do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica que foi aprovado e seria realizado durante aquele ano, mas teve de ser adiado por ser estruturado no encontro presencial e troca de experiências e testemunhos naquele espaço. O projeto FENDA - resíduo do (IN)visível, pensado a tantas cabeças, ainda está em suspenso até poder ser construído a muitas mais mãos naquele espaço. No mesmo ano, convidei Anita para realizar uma proposição virtual em dupla para concorrer a um edital emergencial da Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa, que foi premiada e em setembro se transformou no vídeo Como Corresponder o Agora - uma proposição de arte e

correspondência¹⁰. Como montagens estratégicas para seguir produzindo em contato e diálogo, a partir de nossos encontros remotos do coletivo Filhos e Netos surgiu também a ideia de homenagearmos Inês Etienne no marco de descomemoração do golpe, ao identificarmos uma possível fenda em meio a um histórico judicial de silenciamentos, quando Inês (que vive em nossa luta, mas partiu em 2015) teve recentemente seu caso judicial contra seu algoz levado à segunda instância, numa situação inédita a torturadores da ditadura na história do Brasil. A montagem do papel de memorando, presente em muitos trabalhos de Anita, a famosa fotografia de Inês no banco de réus, seu nome em destaque e a frase “Quanto de esquecimento cabe na memória?” (que apareceu durante o processo de concepção - e montagem - da nossa proposição virtual em dupla), é como uma colagem que se projeta como fresta em meio a tempos de esquecimento. Na impossibilidade de colá-los fisicamente nas paredes da cidade, enviamos a diversos coletivos de projeção e fomos surpreendidos com um registro em vídeo do coletivo Projetemos, que inseriu sua inscrição poética nos prédios de Belo Horizonte - cidade que a artista tem uma relação particular. Montagem e articulação poética, política, afetiva.

Naquele dia 2 de setembro de 2017, éramos nós duas as “aparecidas políticas”, nos contrapondo ao mesmo tempo em que reafirmávamos nossas histórias familiares de clandestinidade e prisão política, individualizando nossas vivências de segunda e terceira geração de diretamente afetados pela ditadura militar, ao mesmo tempo que de certa forma representávamos também todas essas gerações de pessoas que carregam em seu corpo essas histórias particulares de efeito transgeracional da violência de Estado. Histórias que são nossas, mas também são públicas ao realizarmos o gesto de agir sobre elas, testemunhar esses afetos, ocupar a cidade de memórias. É curioso pensar que o coletivo Aparecidos Políticos se consolida em 2011, num contexto de desvelamento de certas memórias pela cidade e um período de mobilização de ativistas por Memória, Verdade, Justiça e Reparação pelas comissões: o que se assemelha à minha aproximação desse campo no final de 2014, logo após a entrega do relatório da Comissão Nacional da Verdade, atravessada pelas mobilizações do Ocupa DOPS que aconteciam na minha rua. Parece que coletividades montavam futuros possíveis através das ações nas ruas, e o choque realizado por essa montagem me trouxe até aqui.

¹⁰Para realizar esse trabalho, passamos a nos reunir remotamente com frequência e, juntas, pensamos nessa montagem da proposição, que se materializou numa conversa sobre nossos trabalhos como artistas e ativistas no campo da Memória, Verdade, Justiça e Reparação e de experiências de brasileiros como Paulo Bruscky e José Rufino, tentando estabelecer trocas e propor a correspondência como uma urgência em tempos de negacionismo e pandemia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wYUyT1LNZs0&t=9s> desde 11 de setembro de 2020.

Entendendo o roteiro como um dispositivo que direciona a montagem, no caso cinematográfico, recupero análises de Anita Leandro sobre filmes de Godard, no qual explica que nessas películas ele “não deve criar um mundo, uma história acabada, como o faria um roteiro tradicional escrito e decupado; ele deve criar apenas a possibilidade de um mundo” (2003, p. 693). Num de seus filmes, Roteiro do filme Paixão (1982), “O cineasta pensa em voz alta, produzindo para seu filme rascunhos e notas particularmente instrutivos sobre seu método de escrita. Compartilhando assim um processo íntimo, e raramente desvendado, o da criação” (LEANDRO, 2003, p. 687). Tudo isso, através de sua montagem, organizando as imagens, textos, intervalos e demais elementos. “Bem mais que uma técnica de escrita, Godard propõe ao espectador o aprendizado de uma espécie de “leitura-mundo” freireana (FREIRE, 1989)” (LEANDRO, 2003, p. 686). Se tem algo que toda montagem faz, é isso: a partir da junção de diferentes fragmentos, revela-se uma leitura de mundo. E através dela, o espectador (ou leitor, ou participante, ou qualquer nome que caiba na pessoa que experiencia a criação proveniente da montagem) acessa suas próprias visões de mundo, relacionando suas experiências não só com o todo, construído pela montagem, mas com os resíduos e associações infinitas germinadas através dela. É no olhar do outro que a montagem ganha vida e começa a se apoderar de uma pulsação. Pois como já dizia Jean Luc Godard, “Se colocar em cena é um olhar, montar é um batimento cardíaco (1998, p. 92)”.

UM ENSAIO POR MEMÓRIAS VELADAS

Agosto

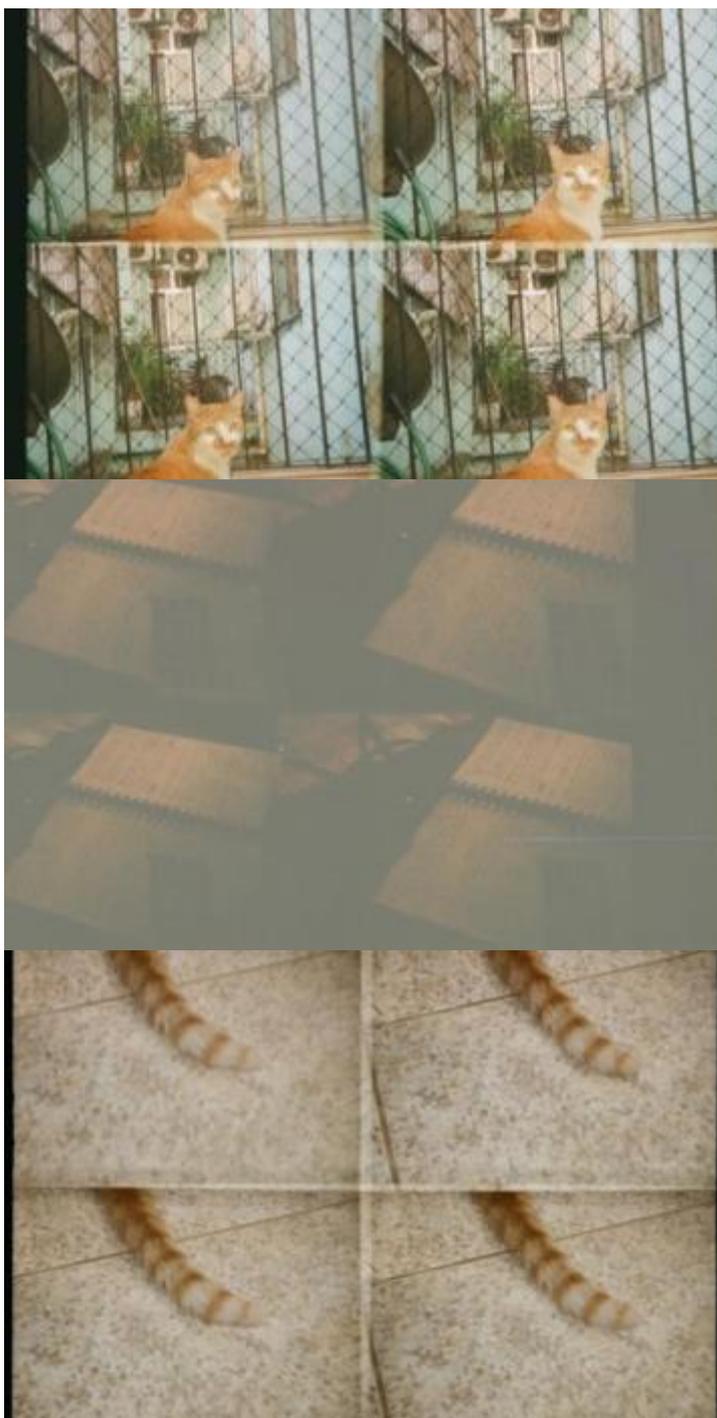
2019

Da lente soviética do outro século às múltiplas lentes chinesas dos novos tempos - produzir imagens analógicas e experimentais em tempos de alta resolução e circulação digital das imagens. Compartilhar: percursos, monumentos, histórias, imagens, memórias. Escrever um ensaio sobre fotografias de um filme esquecido na câmera proveniente de tempos de utopia revolucionária em terras frias e muito distantes enquanto registra imagens e poéticas desse processo em movimento no Rio de Janeiro.

Esse ensaio contém tanto registros recuperados de algumas experimentações artísticas de 2014 e 2015 – anos precedentes ao golpe de Estado recente, em que o caminhar para o futuro parecia menos conturbado e turvo -, imagens essas com alterações de cor advindas do tempo em que o filme ficou guardado e do parcial velar provocado pela artista; quanto textos poéticos, questionamentos teóricos e novas fotografias produzidas por um aparelho de quatro lentes de inscrições “made in china” – comum ao cotidiano de quem nasceu após a queda do muro de Berlim. Rastros de um tempo de Comissões da Verdade e um futuro promissor, as imagens avermelhadas seguiram junto ao seu corpo e caderno pela cidade, enquanto tentava colocar em palavras as camadas e mais camadas de aparência e ausência que seu olhar atento provocava.

As fotografias registram o processo de criação da artista, que a partir de um certo momento – após 2013, quando se mudou para a rua onde ficava o DOPS - envolve mais a pesquisa e produção teórica e as relações poéticas com o espaço e a cidade, servindo tanto como pontapé para a ação artística como embasamento teórico e conteúdo complementar dos trabalhos. A partir da leitura de uma obra nunca publicada de seu avô que narra o processo até sua prisão, Mariana descobre que Mury teve depoimento registrado no “livro de ouro” do DOPS e constrói outro tipo de relação com esse prédio de sua rua. Nessa época, começa a participar de grupos como ativista pela transformação daquele prédio em Memorial da Resistência e dos Direitos Humanos. Surgem também trabalhos e investigações que entendem o prédio da Rua da Relação 40 como um documento vivo e suporte para trabalhos, ações e intervenções que produzam novas imagens desse lugar de memória. A pesquisa faz parte de uma reinscrição artística desses símbolos na memória individual e coletiva dos passantes, investigando e colocando à mostra rastros e monumentos de um passado contínuo e sempre em movimento.

Imagens 17, 18 e 19 (Fonte: A autora, 2021)

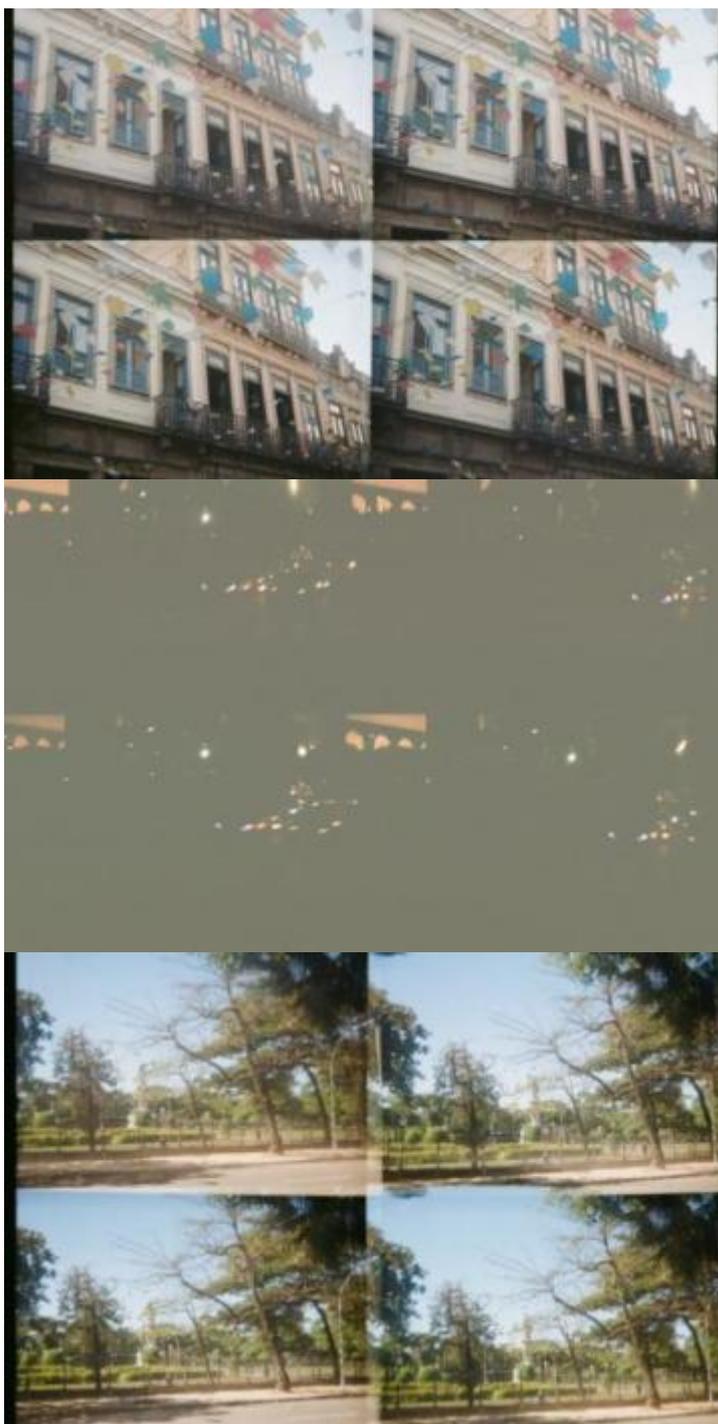


Um felino e um sobrado verde-água

Gesto manuscrito

Registro de um potencial movimento

Imagens 20, 21 e 22 (Fonte: A autora, 2021)



Tradições

Caminhos reconhecíveis

Movimento-monumento

Imagens 23, 24 e 25 (Fonte: A autora, 2021)

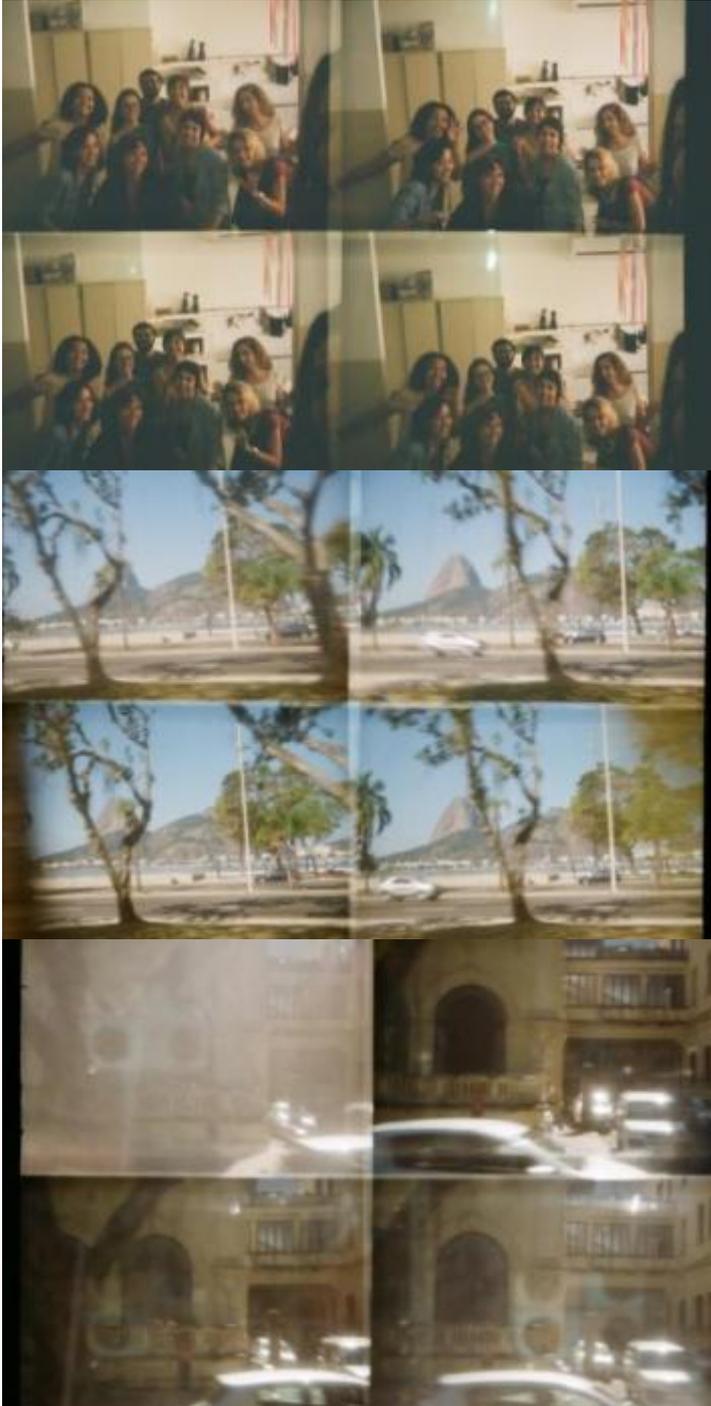


Levantar a cabeça

Tocar linhas não imaginárias

Fluidas e desmoronantes em qualquer dia de ressaca

Imagens 26, 27 e 28 (Fonte: A autora, 2021)



Se aproximar

Subverter cartões postais

Refletir e ocupar

Leme, 22 de julho de 2019.

Sentar à beira do mar para escrever pode te levar para outros caminhos. A imensidão do horizonte, imóvel, delimitando até onde o que vemos é céu; a partir de onde (como? quando?) o que vemos é mar.

Você consegue ver a linha?

Várias gaiotas sobrevoam procurando comida e brincando com esse limite. Sobre ela, alguns cargueiros aguardam para atracar na baía de uma das cidades insurrecionais que mais recebeu populações diaspóricas escravizadas no planeta. Desse mesmo mar, algumas vezes golfinhos e baleias se exibem procurando águas menos frias ou mais seguras. Certos corpos parecem não ser bem-vindos nessa terra firme que recebe carícias em forma de onda em sua areia fina, refletindo a pele da praia como se estivesse recebendo uma massagem com óleos.

Vai e vem.

Com ondas e espuma sempre diferentes, mas que de um modo orgânico e natural simplesmente vem e vão. O ruído do eterno fluir das ondas é como a linha do horizonte: está ali, mas não conseguimos ver, tocar ou dizer que é uma coisa só, material.

Como não tocar os limites?

Mergulhar?

Assim como gaiotas no tocar do horizonte. Mas daqui, depois de ultrapassar as suaves lambidas de mar espumoso na areia, uma turbulenta arrebentação faz a linha que era (era?) do horizonte estremecer e se confundir com o subir, descer, lambar, arrebentar e abraçar das ondas.

Será mergulhar, se deixar levar e ultrapassar esses limites o modo de experienciar a linha do horizonte?

Um dia nublado. Tempos cinzas. Livros, muitos livros, sobre a pedra e carregados pelo mar. Espuma, páginas que se desfaziam. Alguns não desciam de jeito nenhum.

Quem teve memórias fecundas sequestradas tem o direito (e a missão?) de ficcionalizar outras?

“Uma história contada várias vezes torna-se verdade”, do lado de lá diziam.

Quantas histórias, imagens, fotografias deixaram de existir para que essas outras, contadas em eco pelos monumentos da barbárie, se consolidassem? Uns por cima de outros, preenchendo de ausências tantas vidas.

Imagem 29



Fonte: A autora, 2021.

Centro, 24 de julho de 2019.

A memória ativada pela imagem das ondas em ressaca batendo nas pedras do leme é uma espécie de colcha de retalhos, acolhendo um corpo que não poderia estar lá a partir de histórias contadas, recuperadas de uma lembrança - ou criação de uma - por uma menina de pouca idade que ainda trocava algumas letras, mas já conseguia escrever, em letras garrafais de linhas tortas e imprecisas, seu comprido nome de oito letras.

Ontem recebi uma fotografia criada por aplicativo a partir de uma foto de meu avô jovem fazendo uma simulação de como ele seria se ainda estivesse vivo. Foi minha mãe que enviou. O doído futuro do pretérito que sinaliza uma ausência de vivência, uma possibilidade perdida, uma germinação interrompida. O parente que não conheci, e do qual herdo também a sensibilidade no estômago que de alguma maneira afasta e aproxima nossos corpos. O dono dos livros jogados no mar.

Qual o limite entre memória e ficção?

Você consegue ver a linha?

Centro, 15 de julho de 2019.

Um presente que chega em 2013. Capa de couro costurada, com o escrito em russo realçado em cima de textura que remonta décadas de distância temporal e geográfica. Dentro dela, uma câmera de alumínio e plástico que começou a ser produzida em 1970 em Leningrado (hoje São Petersburgo), em território com acesso ao mar Báltico e cortado por rios e monumentos em homenagem a heróis de um rubro sonho de revolução camponesa e proletária. Com número de série marcado em sua base, identifica-se que se trata da terceira versão do modelo soviético, o mais comum de se encontrar. PK3460, especificamente. As inscrições em vermelho CMENA, destacada, com SMENA logo abaixo, acompanhadas da marcação 8M e o símbolo da fábrica não chamam mais atenção que o nostálgico *made in USSR* abaixo da lente.

Um rastro de desejos de um tempo. Um aparelho de construção de uma utopia que permanece como nostalgia e anseios de um futuro que germina no presente. Uma máquina, produzida massivamente para popularizar a criação de imagens - e, de alguma maneira, alimentar o imaginário revolucionário de novos tempos. Recuperada e comprada pela internet décadas depois, no final de 2012, por um amante de fotografia analógica, como presente para sua irmã. Alguém que desde pequena queria ser escritora, e nessa época se descobria nas artes visuais brincando com palavras e linhas. Era um tempo de efervecências. Coletivos se reunindo, aberturas em frestas que antes pareciam intocáveis ou inacessíveis. Documentos foram abertos.

¹¹Junho de 2013, não sei ao certo os dias (as imagens e eventos se misturam, nas diversas movimentações que ficaram na memória do período):

memória 3 - muitas pessoas de branco, verde e amarelo. Presidente Vargas. Ao fundo, relógio da Central. Num dos planos, um cartaz nas cores da bandeira brasileira pedia o fim da corrupção. Alguns passos, outro com menção a Jesus e a família tradicional. Começa a ecoar de um dos lados a cantoria do hino nacional. Lágrimas discretamente querem aparecer, após procurar o único companheiro anônimo que, ao longe, gritava “sem ufanismo!”. Fechei meu casaco vermelho.

memória 5 - refeição rápida após trabalho. Subway da Rua do Lavradio, na Lapa. Recebo uma ligação. Um amigo está chegando nas proximidades e vamos nos encontrar. Mastigo um pouco mais rápido. Outra ligação.

¹¹pensar em cenas, após ler o texto "depois de junho... o que nos resta fazer? ações estético-políticas! (notícia de um Brasil insurgente: as manifestações de junho-2013 e a reação microfascista a elas)", de GUÉRON, Rodrigo e VASCONCELLOS, Jorge. 2015.

Colocaram fogo no ônibus. Tem muito policial. Encontramos e começamos a andar. Comércio e dia comuns, até que começa a correria. Muitas motos e carros de polícia. Bomba de gás. Outra. Enquanto corro, sinto um leve calor na minha canela protegida pela calça jeans e um grande clarão a menos de um metro de mim. Apito no ouvido, muita fumaça. Pedro? Corre!

memória 2 - eu ainda morava na Ilha do Governador, então acabamos nos abrigando na casa da amiga de um amigo no Bairro de Fátima. Tinha umas dez pessoas conosco. Ouvíamos helicópteros o tempo inteiro e acompanhávamos as transmissões ao vivo pela internet. Víamos os carros deles ainda rondando nas ruas e não nos sentíamos seguros de ir até a Central. Acabamos ficando. Não fazíamos a menor ideia do que estava acontecendo, e a euforia generalizada nos fazia duvidar de que tudo aquilo era real.

Quando se borda, a gente consegue dar um valor especial ao avesso das coisas. É do e no emaranhado que a beleza do gesto aparece verdadeiramente, para além do que se quer mostrar na superfície do ponto perfeito. Foi bordando palavras e caminhos que, consciente ou não, peguei minha Smena, meus olhos de revolução, para registrar e delinear pesquisas artísticas pelos territórios. Num filme comprado em 2014, a lente em alumínio e plástico pode registrar os fios de uma intervenção artística de Mariana Guimarães e Marcela de Carvalho, em agosto desse ano.

Imagem 30



Fonte: A autora, 2021.

No mesmo semestre, a Lomo soviética e seu funcionamento totalmente manual possibilitaram experimentações artísticas a partir de um monumento em comemoração à proclamação da República no centro do Campo de Santana, quase ao lado de onde morava na época, a Rua dos Inválidos. Enrubrecer as representações da República. Captar sob uma lente soviética a dupla exposição, do símbolo de poder militar estatal e do emaranhado de fios vermelhos sobre as chamas que o mantém aceso, apesar das inscrições roubadas.

Oferecer meu corpo, como “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT, 1981, p. 22), à investigação das camadas de memória subversiva da cidade, como matéria transbordante de histórias contadas e descobertas, de desejos e temores, um corpo que se perde e se acha, e nesse processo entende e subverte os lugares em que deveria e não deveria estar, encontrando, registrando e criando monumentos e antimonumentos. Um corpo que se propõe a investigar os rastros de uma invenção de nação – criação inventiva em nome do poder e do acúmulo de riquezas – justamente a partir de um aparelho que não carrega nacionalidade em seu “made in”, mas sim uma utopia internacionalista que carrega em seu nome o desejo de união socialista. Posicionar registros e memórias desse caminhar pela cidade como fizeram com a página de jornal de matéria publicada, em anexo aos autos do processo criminal, como prova do crime. A prova dos crimes, revelada artística e poeticamente pela cidade e pelas fotografias desses percursos, se contrapõe à idéia de nação, à idéia hierárquica moderna e limitadora de que cada corpo tem seu determinado local e função, subvertendo as linhas imaginárias entre ficção e realidade para transformar em experiência estética e epifania memorialística o que meu corpo, nessa investigação e busca pela cidade, experienciou. Investigar a história dos cenários dos acontecimentos (BENJAMIN, 2013, p. 27), e procurar a partir deles promover material artístico: monumentalizar e ficcionalizar certas camadas suprimidas dessa cidade.

Imagem 31



Fonte: A autora, 2021.

Leme, 26 de julho de 2019.

Voltar ao mar.

Entrada e saída, início e fim. Margem. O mar é o pedaço de território onde a linha limite ao mesmo tempo é fixa e fluida.

“a linha que separa a coerência do absurdo parece um de seus cabelos presos do ralo do box”, o arame de alumínio me disse em 2013.

Linhas de memórias, vividas ou não,
transbordadas de geração em geração.

Linhas que marcam os caminhos de um jovem jornalista da Tribuna da Imprensa e de sua neta que não conheceu no quarteirão do prédio onde deu depoimento, Rua da Relação 40, quarenta e quatro anos depois. Onde se questionou, após pergunta de oficial, se “seria arma do crime minha máquina de escrever?”, segundo seu próprio testemunho em seu livro nunca publicado.

433, volta para casa.

Rotas de memórias veladas, de um filme que ficou esquecido por quatro anos numa caixa de imagens soviética. Recuperado e reativado parcialmente, colorindo de vermelho e recobrando imagens nunca antes reveladas, mas potencialmente desejosas de registro, que ficaram naquele início de 2015.

Ficaram?

Nenhuma imagem se perde. Forçosamente são assentadas, umas sob as outras, enterrando-as - plantando-as? - de modo que estão sempre presentes, mas em camadas diversas que se desmoronam e são soterradas a todo tempo.

Imagem 32

dor de um futuro do pretérito memórias transbordadas monumento às imagens veladas ativar utopias

Fonte: A autora, 2021.

Centro, 27 de julho de 2019.

Contraste entre a imponência da arquitetura eclética cinza do prédio e os vidros espelhados da calçada ao lado. Entre eles, alguns testemunhos vivos do transbordar vermelho aos pés dos passantes. Pedestres ao longe, e uma árvore ainda incipiente, mas futuramente uma boa provedora de sombra, frente ao infernal calor multiplicado pela vidraçaria. Lá dentro, por detrás dos rostos de desaparecidos forçados em lambe-lambe-memorial colados nos tapumes sobrepostos e pregados ao grande portal da construção, no jardim interno, também há uma árvore. Uma frondosa planta que deve acompanhar cada fase de uso e ruína do edifício desde muito tempo. Por imagens de satélite, o verde de suas folhas também contrasta com o tom avermelhado de suas telhas.

Imagem 33



Fonte: A autora, 2021.

Passar pelos mesmos caminhos, imaginar aqueles anos de 1969 e 1970, lembrar das recordações compartilhadas de minha avó, que se sentia seguida por vezes e pegava ônibus e mais ônibus para lugares aleatórios até conseguir voltar para a casa. Investigar por imagens de satélite os arredores e descobrir que além de ter morado na própria rua do DOPS e passar pelos mesmos caminhos que meu avô que não conheci fazia até a Tribuna da Imprensa, agora me encontro no meio do caminho entre o lugar onde prestou depoimento e onde foi preso, no Regimento Marechal Caetano de Farias (hoje BOPE). Colar na parede de onde produzo as

imagens de 2014 de dentro do prédio, seus arquivos deteriorados e depois sumidos, e imaginar que o nome de Mury Jorge Lydia pode estar em algum de seus papéis. Encontrar imagens do edifício cinza da Rua da Relação de 2010 e surpreendentemente vê-lo parcialmente aberto, com uma pessoa em cima de suas escadas, na antessala do prédio, esperando algo. Vamos seguir aguardando?

Imagens 34 e 35



Fonte: A autora, 2021.

Na calçada, a espessa linha vermelha zigue-zagueia e reflete a luz de um céu de tempos incertos. O vermelho começa a tomar conta das imagens, dando um tom pigmentado à penúltima fotografia recuperada, uma sobreposição da intervenção na base do edifício e um detalhe de seu arco central, textura das colunas estilizadas e placa provisória da Polícia Civil. O gesto, a fotografia, o passar dos anos, o velar e revelar das imagens

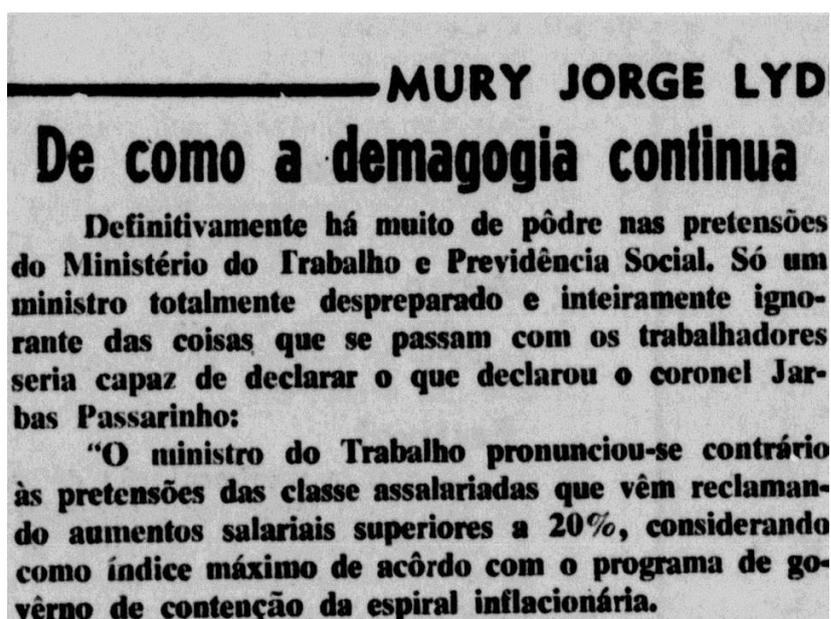
Imagens 36, 37 e 38



Fonte: A autora, 2021

Exatos cinqüenta anos e dois dias depois de publicada, vou de encontro à matéria que levou Jarbas Passarinho a ordenar a prisão de meu avô. Em primeiro de agosto de 1969, com seu tom irônico e preciso, Mury escreveu como de costume na coluna de informe sindical, dessa vez trazendo também um texto que desagradou militares que o levaram a sair de circulação por um tempo. O artigo se referia a um pronunciamento feito pelo militar enquanto ministro do trabalho, no qual se declarou contrário aos reajustes salariais exigidos pelos líderes sindicais. Hoje, acabamos de recuperar o Ministério do Trabalho que estava extinto.

Imagem 39



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional Digital, 2021.

Muitos anos antes, na mesma rua do jornal que publicou o que depois virou anexo como prova do crime nos autos de seu processo, o Tribuna da Imprensa (Rua do Lavradio, 98), em 25 de outubro de 1883, outro jornalista também sofria duras conseqüências de sua falta de papas na língua e exacerbada ironia ao se referenciar a oficiais militares: “Quando verdes um oficial do 1º regimento de cavalaria, fugi dele como se fosse um gatuno!”, foi uma de suas frases condenatórias. A conseqüência: apesar da proibição pessoal do então imperador em nome da liberdade de imprensa (mesmo sendo o jornal dele, O Corsário, grande crítico ao império) a dois chefes de polícia de punirem o autor, Apulchro de Castro, uma multidão de militares promoveu um linchamento seguido de morte trágica em frente a uma antiga sede da polícia, na esquina da Rua do Lavradio com a Rua do Senado. Nos três dias que se sucederam, a população carioca exaltada e horrorizada com a atitude sanguinária contra o escritor atacou armada de pau e revólver vários postos policiais da cidade (LIMA, 1924).

Camadas e camadas de uma mesma rua em três séculos diferentes, possibilitando a investigação de uma topografia do terror (SELLIGMAN-SILVA, 2003, p. 66): uma mesma atitude corajosa de não se curvar frente a palavras que anseiam ser ditas, mesmo que sejam lidas como ofensas por figuras detentoras de poder; uma mesma profissão cada vez mais condenada por representantes do Estado na atualidade; uma mesma intolerância a palavras que desagradam homens de ego inflado ditas à luz do dia.

Imagem 40



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional Digital, 2021.

Em 1983, publicada com apoio da Fundação Roberto Marinho, Anfriso Fialho conta o que chama de História da Fundação da República no Brasil e relata o caso que precede o golpe militar de 1889 em um capítulo denominado “A origem da questão militar”, em que reclama do “desprezo com que era tratada a classe militar – um major metido no xadrez – os oficiais de um regimento obrigados a fazerem justiça por si mesmos, matando um especulador do jornalismo”(p. 25). A naturalidade da vingança com as próprias mãos, da decisão de retirada da vida de alguém que profana discurso perigoso à repercussão da imagem da comunidade militar, a banalização do terror que define os Estados escravocratas e que coloca a segurança do “cidadão de bem” (leia-se homem branco detentor de poder) e sua liberdade para ir e vir sem sofrer com reações e levantes das populações oprimidas como justificativa para exercer seu poder de morte vem sendo construída desde os princípios do que

conhecemos como Brasil. A acumulação de riquezas, ligada aos primórdios do liberalismo e capitalismo, seqüestradas do solo e dos corpos férteis de nossos povos originários daqui e escravizados da África, possibilitou a fundação de um Estado Moderno que torna a gestão, proteção e cultivo da vida diretamente ligadas ao direito soberano de matar (MBEMBE, Necropolítica, p.7). Apulchro de Castro era um jornalista, mas sobretudo um jornalista negro, que sofreu as consequências de seu ofício e origem étnica em pleno Brasil colonial.

E se Mury tivesse ouvido as recomendações de minha avó Dulce, que lia e revisava praticamente tudo que ele viesse a publicar, que via no artigo de 1º de agosto de 1969 um grande risco e o pedia para não levar o texto adiante? E se ao invés de trabalhar na Tribuna da Imprensa ele estivesse escrevendo livros e matérias menos agressivas? E se em 1964 o golpe militar tivesse fracassado, graças a um grande levante popular, e os conhecidos “anos de chumbo” tivessem ficado apenas no imaginário de guerras e conflitos distantes da realidade brasileira? E se meu avô fosse negro? Ou o golpe militar de 1889 e a instauração da República em nosso país não estivesse mais ligada a uma tomada de poder de militares com a promessa de modernidade, e sim a nossa saída da lógica monárquica tivesse participação popular e construção coletiva? E se com a invasão dos colonizadores em nossas terras, ao invés de escravidão, violência e derramamento de sangue, em uma sociedade que não acreditava em hierarquia racial, a nação brasileira pudesse ser fundada sem estar intimamente ligada à palavra exploração?

Imagem 41



Fonte: A autora, 2021

Cartas

cartas para um sobrado verde-água da Lapa

Domingo, 18 de abril de 2021, tarde de outono em Teresópolis

Não sei como te chamar.
Pensei em Carlos de Carvalho mas me soa pessoa demais
sobrado da Lapa pode ser uma opção
talvez eu mude de ideia no caminho

Há 5 anos e 1 dia, subia os 4 lances de escada deste sobrado verde água
(ou azul piscina?)

com mais peso nos ombros e um certo incômodo no estômago
- que ainda não tinha desenvolvido a tal metaplasia, descoberta meses depois.

Antes de entrar em você, fechar a porta do meu quarto e chorar já quase sem lágrimas,
acompanhava a votação da Câmara dos telões nos arcos da Lapa.
Também era um domingo.

Lembro de me perguntar, olhando de sua janela que dava para a parte interna do edifício,
como pensaria meu avô que não conheci, se ainda estivesse aqui.

70, 79, 88, 93, 02, 13
conversas imaterializáveis que gostaria de ter tido
16, não
números, anos, décadas, memórias
que tive e não tive contato...
Mergulho.

Um rosto de sobrancelhas arqueadas reage ao que assiste em praça pública.
atrás dela, alguém tenta registrar o que também vê de uma câmera de celular
qual seria aquele sim?
quantos ãos eles representavam?

um quadro de menos de um segundo
*Bresil : le grand bond en arriere*¹²
aquele é meu rosto.

Imagem 42



Fonte: A autora, 2021.

¹² Na tradução, Brasil: o grande salto para trás. (documentário francês de 2017 dirigido por Frédérique Zingaro e Mathilde Bonnassieux).

Escrever para lugares
é mais fácil que para fantasmas?

com quantas casas
se faz uma escrita?

Estive aí por quatro anos, habitei dois quartos e duas varandas
(ou jardins de inverno?)
foi em você que dei uma festa em que pedia plantas de presente,
colhi e cultivei.

li mais livros teóricos que literários,
acolhi manifestantes depois de confusão na presidente vargas,
cheguei pela primeira vez com diploma na pasta,
li meu nome na lista de aprovados,
fizemos reuniões,
pintamos letras gigantes

aliás
no dia da mudança para você, foi também o dia do lançamento da ANTESSALA
naquela esquina
Rua da Relação 40
a dois quarteirões de você

eu vestia um vestido listrado
o mesmo que um dia num pré-carnaval
- desses carnavais em que deixei entrar em você tantos desconhecidos-
me perguntaram se eu era 171
(eu não estava fantasiada)
- não foi por querer

números, esquinas, imagens, memórias.

Imagens 43 e 44



Fonte: A autora, 2021

Na época das calçadas rubras (que aparecem nas fotografias pregadas em sua parede e fotografadas novamente, aqui), já havia começado a se delinear o presente em que nos encontramos, mas tentávamos, nas brechas que ainda haviam, estabelecer outros futuros

possíveis. Depois dessa experiência instalativa (Rota Transbordada, 2015), entrando em coletivos ligados ao ativismo por Memória, Verdade, Justiça e Reparação ligadas à violência de Estado, cheguei a entrar em contato com alguns artistas visuais para sondar se fariam uma instalação ou qualquer tipo de ocupação artística dentro do prédio do ex-DOPS, caso conseguíssemos a chave dos portões em breve, como era a expectativa durante certo tempo. Víamos e tentávamos contaminar a página seguinte com menos cinza. No mesmo ano e no ano seguinte (2015 e 2016), num contexto em que forçávamos nossa entrada numa sala de espera (que na verdade é de construção) de um outro projeto de futuro, também pude fazer parte de uma proposição coletiva proposta por Aline Besouro, Jandir Jr. e Pollyana Quintella que virou a exposição itinerante / jornal em serigrafia / zine ampliado / panfleto poético ANTESSALA, lançado nas mesmas calçadas em que tantas ações estético-políticas foram e serão realizadas nos Ocupa DOPS, quase como uma ocupação ampliada desta esquina da Rua da Relação 40.

Numa ideia realizada de forma coletiva e não pautada apenas na experiência e atividade específica do artista visual (mas transdisciplinar, se quisermos usar esse nome), com trabalhadores que usam a poética a partir de diversas áreas (como o museu, a poesia, a história da arte, a educação entre outros lugares de partida que separamos mas são tão ricos se relacionando entre si), o grupo que se auto-intitulou VNTD (ligado aos desejos e vontades de amigos que investigam juntos) propõe uma poética que também é política ao não só ocupar em diversos encontros as calçadas, transformando sua esquina nessa antessala externa do prédio, mas mobilizando encontros em que remontam e desmontam as histórias e usos do prédio pela partilha.

Com um modo de fazer que dialoga com o *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA), que também não era só de artistas, mas de ações de arte (como o nome diz) e que realizava experimentações e apropriações de símbolos como prenúncio de uma utopia - o simbólico *NO+* no Chile, fomentado pelas ações e campanhas estético-políticas realizadas pelo grupo contrário à ditadura e a simbólica (e utópica naquele e neste presente) ideia de um Memorial futuro neste prédio do ex-DOPS, revelada pela disputa de uma memória que é apropriada pela Polícia Civil ao manter a placa sobre o futuro Museu da Polícia no local. Recorrendo à utopia não como ideia imaterial e impossível de ser realizada, mas como fora do alcance de nossas mãos e idealizada a partir do desejo e da imaginação de quem sonha e tenta construir outro futuro (im)possível. Como trabalhadores da arte que precisam procurar utopias a cada dia, em qualquer brecha que se abre ou abrimos à força, tornando visíveis certas memórias, apagamentos e particularidades que também são comuns e permanentemente marcadas.

Imagem 45



Ação de Anita Sobar em 2010 na rua Riachuelo, na Lapa. Fotografia de seu arquivo compartilhada via portfólio.
 Fonte: Anita Sobar, 2021.

confesso que quando já não estava mais contigo e morava em Vila Isabel
 desejei ainda ser sua companhia,
 depois de ver os registros da ação de Diambe aí do lado
 me imaginei saindo de você de madrugada,
 só pra ir ver a poucos quarteirões os
 vestígios do fogo

um dia virei a esquina para encontrá-la:
 fumaça
 labaredas de fogo
 senti um aperto no peito
 apertei os passos
 respiração aliviada, era no prédio ao lado

Da janela do quarto maior, depois de entrar,
 dava pra enfiar a cabeça para fora e ver o fogo de perto
 (mas não sou doida)

Tento daqui do início dos anos 20 evocar as imagens que acessei pelo aplicativo de uma rede social que subvertemos como território de trocas e atravessamentos (ainda que mediados pelos temidos algoritmos) da praça Tiradentes em chamas a partir da articulação em torno de Diambe, em 22 de janeiro do ano 0. Ainda antes das máscaras, junto com suas comparsas, seu gesto intoxica as imagens fincadas nas cidades. Um ano depois, em 26 de abril de 2021, novamente acompanhada de uma comparsa, Iah Bahia, Diambe publica registros fotográficos de sua ação de inscrição da memória desse incêndio em torno do monumento nas paredes pastilhadas do Viaduto Madureira. “Confia no teu trabalho mona”

Imagem 46



Fonte: Foto de Iah Bahia no Instagram de Diambe da Silva, 2021.

Um gesto de transbordamento de ausências: arder em chamas como única alternativa, seja todo o entorno do monumento de forma literal ou pela ativação com linhas vermelhas (como em uma das chamas petrificadas que envolve o marco à República na Praça da República, ainda em 2014, próxima à Central do Brasil - e a poucos quarteirões da praça em que Diambe inscreve sua transgressora ação e promove um desvelamento do presente e das ausências que esses símbolos carregam, em sua ação dissidente e ardente). O que havia em 2014 que vejo daqui de 2021?

Imagem 47



Intervenção com fios vermelhos em monumento à República no Campo de Santana, Centro do Rio de Janeiro, 2014. Fotografia e ação da artista/autora

Inverter a lógica estética do monumento, construir um círculo de fogo que deixa sitiada a estátua e a representação predadora de nação do século XIX, que se projetou a partir da chama dos corpos de mulheres, indígenas e negros apagados como cinzas dessa narrativa para a construção dessa ficção de Brasil. Encobrir de fumaça e fogo os ideais republicanos, positivistas e civilizatórios que aprimoram a exploração, genocídio e epistemicídio de qualquer grupo que não se encaixe nessa narrativa.

Na mesma praça Tiradentes, conhecida na época como Campo do Polé, a partir de 1808 (tendo sido transferida do então Terreiro do Carmo, ao lado do Paço Imperial - hoje Praça XV - para ficar longe da Corte) eram torturados corpos marginalizados no recém-instalado pelourinho, que funcionou até a independência do Brasil da colônia (COLCHETE FILHO, 2008, p. 91). Hoje, corpos dissidentes dançam e friccionam as imagens do território, lembrando a ação da *cueca sola* sobre cacos de vidro no mapa da América Latina, da dupla *Yegas del Apocalipsis*, em 1989, - como uma ação de coreografia radical (sem fogo, mas com sangue) de denúncia que escancara um presente que carrega em si seu passado a partir de imagens cristalizadas tanto no Chile (a tradicional dança) quanto no Brasil (os corriqueiros monumentos de construção do imaginário da Pátria). Se a ditadura se apropriou da dança tradicional para lançá-la oficialmente como dança nacional em 1979 e, ainda hoje, a imagem do homem triunfante quase mitológico sobre seu cavalo ganha lugar no imaginário, tanto Diambe e suas comparsas quanto Pedro Lemebel e Francisco Casas Silva se apropriam,

subvertem-nas e revelam o que se encontra atravessado e em volta dessas imagens - os rastros de sangue ou de incêndio.

Diambe profetiza com seu corpo em movimento e gesto incendiário um futuro de “travesti no comando da nação” , em “que o macho caia” - como dizem versos da música -, subvertendo o caminho desenhado por esses homens de poder desde *La Conquista de América* também pela perspectiva de pessoas soropositivas (para além dos atravessamentos da transfobia e do racismo), tidas em muitos lugares até hoje como promíscuas e sem merecimento de dignidade por esse mesmo projeto de poder conservador e genocida que usa do silenciamento para seguir se eximindo da responsabilidade - que é sua - por tanta morte.

Imagem 48



Devolta, em 22 de janeiro de 2020. Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro. Registro disponível no site oficial da Diambe da Silva.

Tomar *Devolta*, como nunca devia ter sido sequestrado, o poder incendiário, resistente e revolucionário de grupos marginalizados; tensionar o centro, redimensioná-lo, derrubá-lo, tomá-lo partindo de outros centros. O acontecimento, a ação, a chama e o aroma de gasolina, mesmo (e porque) passageiros, permanecem como fantasmas de uma visão de passado e futuro. A partir de um círculo de fogo e de uma performance ritualística, a cidade é reativada: o passado, assim como o futuro, tomam por um momento os ares do presentes e relampejam sinais de ruptura. Da ação que atravessa a cidade como superfície, os vestígios que restam são os reunidos pelo grupo naquele momento - assim como seus testemunhos, que contém um potencial infinito. Volto-me não mais à ação em presença naquele início de 2020, quando

ainda não nos contaminávamos de falta de ar através dele (covid19), mas ao registro fotográfico dela colado pela artista como lambe-lambe (presente no início deste texto) na região do Viaduto Madureira para relacionar com outras experiências artísticas que também envolvem a inscrição poética na cidade por esse meio. Presentes tanto no corpo deste texto (a gigante frase com imagem “procura-se uma utopia” de Anita Sobar, epígrafe desse conjunto de textos), assim como na capa do capítulo sobre montagem, que tem registros de projeções nas paredes de Belo Horizonte, e outras também na Lapa, no Rio de Janeiro, em março de 2021.

Imagens 49 e 50



Projeção realizada em parceria com o coletivo Atento e Forte, na Lapa (Rio de Janeiro), em 31 de março de 2021. Disponível no instagram do Filhos e Netos RJ, 2021

Essas imagens, fixadas (mesmo que instantaneamente) nas paredes - o que se aproxima de algumas e diferencia de outras ações realizadas sob a fumaça de tempos tensos como os anos 1970 ou mesmo os anos 2020 - são projetadas para e na cidade, resistindo (e sujeitas) à supressão do ritmo da própria *urbe*. Mais próximas - literalmente - de graffitiis, pixos, placas, portas fechadas e da própria ilicitude das ruas, os trabalhos poéticos, mesmo que sobrepostos por outras imagens, traços, lambe-lambes ou pinturas, permanecem ali na memória ou materialmente como presença, força e matéria, como palimpsestos da cidade.

Funcionando como memoriais clandestinos e ações poéticas de contra-informação (já que pouco se fala sobre a ausência sentida pelos que ficaram em relação aos que se foram, ou mesmo sobre a necessidade de se fomentar utopias), as imagens, inseridas no cotidiano urbano, se contrapõem aos monumentos e representações oficiais que exaltam conceitos e ficções problemáticas e genocidas, do ponto de vista da memória dos vencidos. Em meio a espaços que tensionam memória e apagamento o tempo todo, inscrever suas utopias, profecias, ausências e presenças se faz uma atividade não só poética, mas política. Ainda que de forma imaterial - como pelas projeções momentâneas nas paredes dos prédios -, ao literalmente projetar imagens de dentro no fora, ao realizar visualidades na superfície da rua, que é pública, cria-se uma espécie de ativação poética que a faz arder e desvelar o presente e a cidade como palco dessa disputa de sonhos que é eterna.

Penso nas bandeiras penduradas nas janelas, e como elas simbolizam um pouco essa disputa que está sempre em jogo, e agora parece mais evidente. Uma de suas janelas, Sobrado da Lapa, segurou por um bom tempo a surrada bandeira de estrela vermelha de minha mãe.

De dentro para fora. De fora para dentro.

Nesse vaivém entre passado e passado-presente, volto a um texto mimeografado de Frederico de Moraes, em que deu o tom das ideias que atravessavam um conjunto de obras, artistas e ações durante aqueles dias do evento *Do Corpo à Terra*, de abril de 1970 em Belo Horizonte - transbordando seus limites para além disso:

A afirmação pode ser temerária. Mas tenho pra mim que não existe “idéia” (sic) de Nação sem que ela inclua automaticamente a “idéia” (sic) de arte. A arte é parte de qualquer projeto de Nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade – a arte é, na verdade, um exercício experimental da liberdade¹³. Claro, também, é que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade. (MORAIS, 1970, p. 5)

¹³ Frederico de Moraes cita, aqui, a célebre frase de Mário Pedrosa publicada no jornal *Correio da Manhã* em 17 de março de 1968 em seu artigo *O manifesto pela arte total de Pierre Restany*.

Figura 51



Tiradentes - totem monumento ao preso político, Cildo Meireles, 1970. Fotografia de Luiz Alphonsus disponível na página virtual da Revista Carbono

O trabalho era um lençol branco que continha, no centro, uma estaca de 2,5m ou 2,70 m, no qual estavam amarradas 10 galinhas vivas, que incendiei. Mas quando eu estava fazendo a ação, quem fotografava era o Luiz Alphonsus. Eu fiquei em cima de uma rampa, ele estava no nível da fogueira e estávamos conversando quando alguém do vernissage saiu da sala, caminhou até o meu encontro e perguntou “você é o artista dessa obra?”. Respondi que sim e ele me cumprimentou, deu parabéns, me entregou um cartão: era o presidente da sociedade protetora dos animais de Belo Horizonte. Eu soube que, posteriormente, o poste foi retirado de lá, soube que o trabalho foi preso. [MEIRELES, Cildo. (MIYADA, 2019, p. 260)]

É interessante evocar as chamas deste trabalho no ano de 2020 a partir do Rio de Janeiro (e também distante dele, já que em 2021 a escrita se fez em parte em Teresópolis), cidade litorânea onde durante todo o ano Diambe da Silva - de maneira absolutamente diferenciada - realizou diversas ações coletivas evocando o fogo como material de ativação do seu trabalho. A primeira delas, Devolta, realizada em torno do monumento central da Praça Tiradentes, no centro da cidade, tento aproximar (e também distanciar) do trabalho de Cildo. No lugar de uma cruz, um monumento que coloca D. Pedro I em posição heróica em cima de um cavalo. Na base, ao invés de animais vivos sob um pano branco, tecidos embebidos em material inflamável que fecham o entorno da primeira escultura pública do Brasil, numa praça em que um dia já foi o pelourinho da cidade. Enquanto de um lado a radicalidade da clandestinidade utiliza o fogo como parte de um ritual mágico e coreográfico de intoxicação e cura, realizado coletivamente com suas comparsas fora das instituições (mesmo que depois

tenha seus registros inseridos nelas), do outro, uma radicalidade dentro da institucionalidade que expõe a contradição dos limites do uso da violência para seus objetivos (poéticos e políticos). Diambe, ao som de Ventura Profana e vestida com uma camiseta com a frase “não serei bixa presa por causa de arte”, se movimenta no entorno do monumento e desvela um presente onde talvez apenas a intoxicação e incêndio dos símbolos mais enraizados, junto com a dança subversiva iluminada pelas chamas, possam indicar um futuro. Já Cildo, dentro de uma programação do circuito de arte e de um corpo masculino e branco, evoca o fogo produzindo gritos de horror e testemunhos de morte para lembrar da morte, embaixo de um instrumento de tortura medieval que também é símbolo de uma ideologia cristã que também estruturou a ficção de Brasil do monumento da Praça Tiradentes. Diferenças estruturais. Assim como o fogo. Basilar.

/Recupero o contexto do evento *Do corpo a Terra*, que aconteceu entre 17 e 21 de abril de 1970, em Belo Horizonte, com intervenções na rua em frente ao Palácio das Artes, no Ribeirão Arrudas, na Serra do Curral e no Parque Municipal da cidade, com 25 artistas¹⁴(DELLAMORE, 2014, p.115). Dele, destaco aqui duas ações específicas: uma, de Artur Barrio, nas margens do Ribeirão, junto com registros de 20 de abril do texto (manifesto) *Lama/Carne Esgoto*; outra, de Cildo Meireles, na noite de abertura do evento, 17 de abril, no Parque: *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*. Numa irônica e perversa coincidência, apenas três dias antes, em 14 de abril, era decretada no Rio de Janeiro a prisão preventiva (política e arbitrária) de meu avô jornalista que não conheci, Mury Jorge Lydia.

Afetado diretamente pelo acirramento da censura pós-1968, golpeado pela privação de liberdade como todos que trabalham com comunicação e invenção de realidades - mas definitivamente não apenas estes e sim todos que vivem sob o Estado autoritário. Obrigado a passar quase um mês em invisibilidade e fuga e mais de um ano em cárcere, ironicamente meu avô pode ser considerado um homenageado, pelo título da polêmica ação radical de Cildo Meireles, quando incendeia amarradas sob um lençol branco em um mastro diversas galinhas, que gritam em desespero antes de arder até a morte.

Quantos que questionaram a barbaridade e visceralidade “desnecessárias” do gesto do artista - enquanto não abriam mão de seus frangos empanados - permaneceram e permanecem em silêncio enquanto o Estado e seus braços ilegais encarceram e ateiaram fogo em qualquer

¹⁴ Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff e Hélio Oiticica, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alfonsus, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares, Thereza Simões, Umberto Costa Barros e Frederico Moraes. (DELLAMORE, 2014, p. 115)

resistência à oficialidade dilacerante? Com esse gesto incendiário, Cildo traz nitidez e temperatura a desvelamentos de um presente violento.

O mesmo incendiário de 17 de abril de 1970, Cildo, em 1969, experimentava também a partir do fogo em suas *Caixas de Brasília*(1969), da qual ele fala em depoimento colhido por Paulo Miyada em 30 de julho de 2018:

Quando realizei as Caixas de Brasília, em 1969, fui para o Lago Sul [Brasília], 5 anos após o golpe. Esse trabalho consistia em escolher uma área, limpar ela, colocar quatro estacas ao seu redor, uma corda, para então pegar tudo o que foi capinado, levar ao meio desse espaço e atear fogo. Levei três caixas que havia preparado previamente, com 30cm de aresta, um cubo. Em um dos cubos ficavam os restos da fogueira, no outro a terra, as estacas e a corda, e na terceira as duas coisas, os resíduos da fogueira e terra do buraco. Essa terceira caixa ficou enterrada no local da ação, e as duas outras ainda permanecem comigo. Quando comecei a colocar fogo, porém, ouvi sirenes, e a polícia e o corpo de bombeiros chegaram em seguida. Eu estava prestes a tirar algumas fotos quando chegou a proibição. Eles foram embora, afinal, e eu tive de refazer os planos. Comprei todo material necessário novamente e, 2 ou dias depois, fui a outro local do Lago Sul, dessa vez mais remoto. Sem sucesso, pois em seguida apareceram os mesmos policiais. Então eu disse que estava impressionado com a instantaneidade da reação deles, o que levou o sargento responsável a me explicar a situação. Descobri com ele que na torre de televisão de Brasília, que representa o ponto mais alto do Plano Piloto e tem seu último andar turístico, de onde você pode ver a cidade do alto, existe um andar oculto. Ali ficam homens monitorando tudo o que acontecia 24 horas por dia. Aí você entende os motivos que me levaram a começar a ver Brasília como o contrário de algo que surgiu como sonho da social-democracia brasileira - o sonho acabou com uma luva perfeita para um regime ditatorial. A grande contradição de Brasília para mim sempre foi essa. Comecei a vê-la como uma prisão controlada por um sistema panóptico de 360 graus. [MEIRELES, Cildo. (MIYADA, 2019, p. 260)]

Subverter o espaço se propondo a impor outras regras e critérios de separação em um regime em que cada corpo deve ser contido em seu lugar; modificar realidades e incendiar e coletar resíduos; atuar diretamente sobre o chão que nos carrega: trabalhar com a construção de imaginários e realidades estéticas e agir poeticamente nos percursos da vida, em plena ditadura militar, pode se revelar uma atividade de dissidência. Num *modus operandi* autoritário de violência física e simbólica em que fazer ver pode ser um grande problema, artistas visuais elaboram diferentes linguagens e estratégias para expandir visões de mundo.

Como “exercício experimental da liberdade”(PEDROSA, 1968) a arte desse período se revela nas ações, gestos e interferências que tornam (ou apenas revelam de forma mais radical) sua poética inseparável das ideologias e contextos sociais e políticos. Outro jovem artista participante de *Do Corpo À Terra*, Artur Barrio, assim como o Cildo que enterrou e deixou no lugar da ação de Brasília resíduos do trabalho, cria situações pelas cidades e as registra, “apostando na clandestinidade do gesto como forma de infiltrar armadilhas para a percepção” (MIYADA, 2019, p. 242). No texto manuscrito em 20 de abril daquele ano, durante o evento em Belo Horizonte, o *Manifesto Lama/Carne Esgoto* (1970), Barrio explica

que

“(...)esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas, etc. automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (eu) nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é: ... os pedestres, etc. O trabalho não é recuperado pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico.” [BARRIO, Artur. Lama / Carne Esgoto. Belo Horizonte, 20 de abril de 1970 (*In* MIYADA, 2019 p. 243-245)]

Figura 52



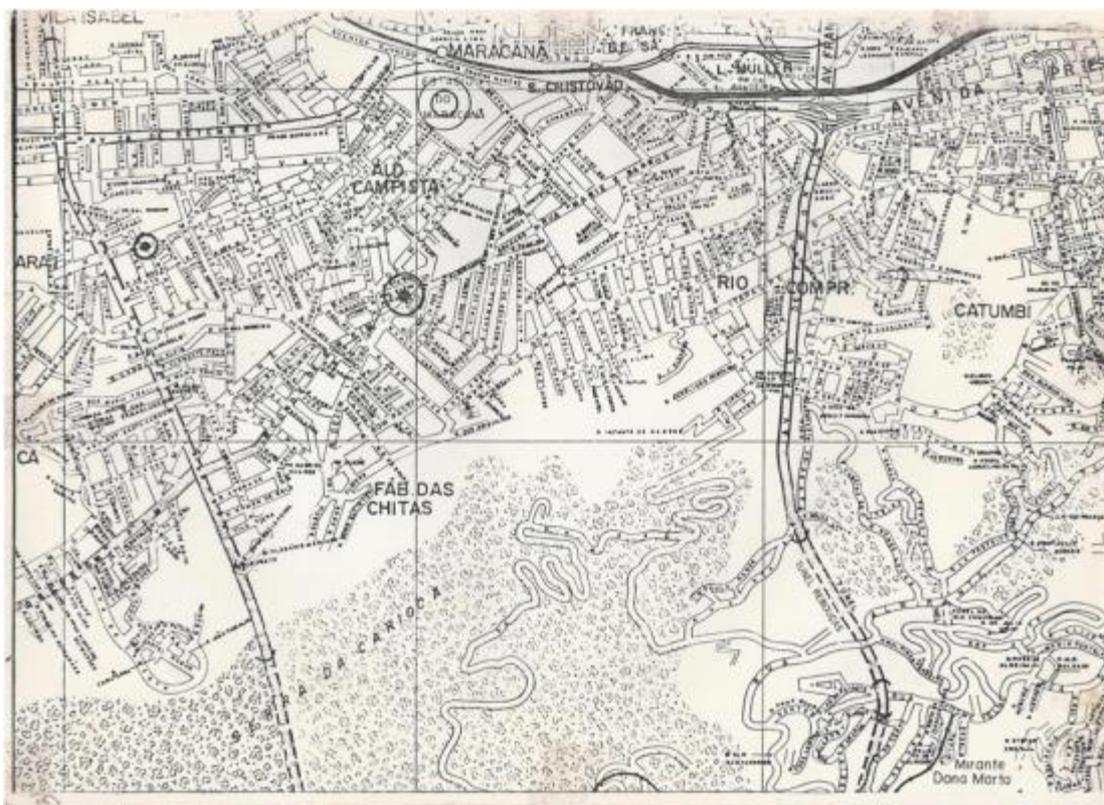
Situação Trouxas Ensanguentadas, de Artur Barrio, em 17 de abril de 1970 no Ribeirão Arrudas. Fotografia cedida gentilmente pelo Arquivo do Barrio do grupo de pesquisadores Escrita: arte, história e crítica do PPGArtes-UERJ, que em sua fonte não tinha autoria atribuída, mas que já foi atribuída a César Carneiro por Lígia Canongia (2002,p. 268). Na consulta contei com ajuda da docente Sheila Cabo e do discente Fernando Goffredo Rocha Braga.

O texto era uma referência direta tanto à sua ação do dia 17 de abril de 1970 no Ribeirão Arrudas (em que despejou nas margens do rio trouxas amarradas e sujas de sangue, despertando a curiosidade das pessoas em meio a um contexto de tensão e desaparecimentos) quanto às situações ativadas em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro na primeira quinzena do mês. *Defl....Situação...+S+...Ruas....*(1970), ação também conhecida como *Trouxas Ensanguentadas*. Assim que soube desse trabalho de Barrio, antes mesmo de localizá-lo temporalmente bem próximo ao dia que modificaria a vida de minha família para sempre, o do mandato de prisão de meu avô, lembro-me de me perguntar se conhecia, sem

saber, alguém que tivesse vivenciado a experiência. Imaginava-me me deparando com esses resíduos, assim como assistindo as expressões, reações e indiferenças de pedestres em contato com a experiência “- como será que eu reagiria?”, pensava.

O mapa de parte do Rio de Janeiro, de Vila Isabel até o Dona Marta, localizando algumas “situações” de Barrio em abril de 1970, mostra alguns pontos onde materiais dejetos foram não só depositados, como registrados - pelo próprio mapa e pelas fotografias - num gesto do artista de tirar da matriz do agora uma imagem para o amanhã. A imagem, em sua presença, revela a ausência daqueles materiais precários que atravessam e são atravessados por aqueles transeuntes, a rua, a cidade. Ao mesmo tempo em que denuncia uma presença estranha - mas, também, familiar - de um passado que também se encontra no presente. O destino final desse corpo físico pouco importa: o estar no mundo onde o artista concebeu e colocou, naquele presente - e também no passado-presente dessas imagens - é o que me interessa. A data, o voltar-se ao chão, o local, o entregar pelo temporário uma experiência. As marcas e dejetos de uma cidade que os concebe e os descarta: me interessa a distância entre situações, o ativar das esquinas da cidade.

Imagem 53



Mapeamento de situação *Defl....Situação...+S+...Ruas....*, de Artur Barrio, na primeira quinzena de abril de 1970. Parte da zona norte do Rio de Janeiro. Consulta em Arquivo do Barrio de grupo de pesquisadores do PPGArtes-UERJ

Assim como o Ensacamento dos 3Nós3 do mesmo mês de 1979, mas ao invés de olhar para baixo, se apropriando do imaginário de cima - os monumentos, estátuas - símbolos de uma perpetuação de passados que também são presente e se apoiam num solo enrubecido de sangue e de dejetos e de sua técnica tradicional: a tortura, a violência; também com um material precário (o saco que segura o lixo) envolvendo as cabeças desses heróis que, pelo menos imagetivamente e nesses momentos específicos registrados pelas câmeras (que são eternizados pela fotografia, num gesto de reparação simbólica intencional ou não), são dessa vez quem sofre o sufocamento cruel e tratados como os dejetos que são. Gestos pontuais, de uma precariedade e densidade próprias a seu tempo, e que revelam em sua presença breve a ausência futura e passado eternizado nas imagens do presente, a dobra e constante atravessamento do ontem-hoje-amanhã através da disputa e também diálogo entre ausências e presenças.

“Ensacamentos” revisitados, sejam os de dejetos que Barrio propõe ou os dos heróis fincados e inscritos nas cidades - numa vingança anti-heróica e denúncia clandestina, a partir da tradução recente de Paloma Duarte e Paulo Miyada do texto de Ursula Le Guin sobre “ficção como sacola” na revista de correspondências proposta pelo paulista e Anna Maria Maiolino: “presente”, também lançada no mês de abril (mas de 2021).¹⁵ Com o entendimento de que o primeiro dispositivo cultural foi provavelmente um recipiente: não a fálica arma de dominação, mas a ancestral sacola de coleta - que se aproxima da experiência da casa, onde organizamos nossos objetos coletados durante toda a vida, ou do caderno, onde guardamos uma infinidade de elementos a partir da ficção do nosso registro -, e entendendo os gestos dos artistas tanto das Situações (que são ensacamentos) quanto dos Ensacamentos como críticas à hegemonia do herói ou uma narrativa épica de progresso e humanidade “como uma lança” que dão um valor maior aos conflitos em que necessariamente alguém perde e sofre apagamento do que às relações construídas entre as coisas dentro dessa sacola. Depositar sacos de dejetos em determinados pontos das ruas, registrar, e entregar a experiência para quem compartilha essa outra sacola - a cidade. Ensacar heróis petrificados e anonimamente avisar à rede de imprensa, gerando interesse, relações, e também dispondo para o mundo (essa sacola na qual somos os dejetos) o trabalho efêmero que se inscreve. Por mais que talvez Ursula estivesse se referindo muito mais à literatura e ao Romance do que às outras criações, trago as reflexões para a ficção de uma forma ampla, uma invenção (ou ação, situação,

¹⁵ Segundo a nota 15 da publicação da revista, “The Carrier Bag Theory of Fiction [A teoria da ficção como sacola] é um ensaio da Ursula K. Le Guin, conhecida principalmente por sua produção para a ficção científica. Ela é uma das primeiras autoras a trabalhar diretamente as questões de gênero dentro desse tipo de narrativa. Foi publicado na coletânea *Dancing at the edge of the world* [Dançando na borda do mundo], de 1989”

proposição) não centrada na propagação do hegemônico, mas na coleta, na montagem e na construção de relações entre as coisas.

Nessa dispersão de elementos deflagradores o mais importante é que o envolvimento é total, em todos os pontos, ao mesmo tempo, sem um ponto único definido, criando pólos de energia entre si[BARRIO, Artur. Lama / Carne Esgoto. Belo Horizonte, 20 de abril de 1970 (*In* MIYADA, 2019 p. 243-245)]

foi desse seu quarto enorme que percebi as relações temporais entre aquele abril de 1970
 minha história familiar
 - o mandato de prisão contra meu avô -
 o evento Do Corpo À Terra em Belo Horizonte
 as trouxas achadas no rio
 os gritos de dor antes da morte
 a radicalidade de um ano,
 um mês de clandestinidade.

benditas preparações de aula

enquanto olhava para as copas das amendoeiras lá embaixo

[se movendo

imóveis

com o vento e o tempo]

conseguia acompanhar a rotina dos guardadores de carro, dos bêbados, dos pais ricos que sempre trancavam a rua e buzinavam às 7h da manhã como a impaciência de toda uma classe

Eu moro aqui, moço, não vou passar o celular não.

[barulho de chave virando]

[barulho de porta fechando]

daí de dentro

olhei pra 1979 de outra forma,

79

um desaparecimento (tantos mais, mas nesse caso penso em um)

uma ação coletiva e um derramamento branco simbólico no chão

mil cruces numa avenida

uma lei de anistia lida de maneira torta

Argentina, Colômbia, Chile, Brasil

Dez anos depois, 1989

89

numa antessala de lugar voltado aos direitos humanos

dois homens bailam

em silêncio

sozinhos

marcando a cartografia da América Latina

rastros de sangue da dança

por todo território

(vidros de coca-cola rasgavam a cueca sola)

Quatorze dias antes da promulgação da Lei da Anistia no Brasil, em nossa vizinha Argentina, Marcelo Brodsky¹⁶ teve sua vida diretamente afetada pela lógica violenta das ditaduras latino-americanas. Em 14 de agosto de 1979, seu irmão Fernando Rúbens Brodsky foi sequestrado pelas forças do regime ditatorial argentino, permanecendo desaparecido até hoje. Em exílio em Barcelona até meados da década de 90, o artista tornou-se fotógrafo e ao retornar para sua cidade natal recuperou uma fotografia antiga de sua turma do Colégio Nacional de Buenos Aires de 1967, além de outras fotografias de sua família da mesma década. Ao se deparar com esse material, começou a desenvolver um trabalho poético aliado a um ativismo político que tem como principal motor a memória e a imagem. O trabalho de Marcelo surge com a potência de revelar essas imagens e tirar a névoa de toda uma memória coletiva, já que “toda imagem do passado (...) corre o risco de desaparecer com cada instante presente que nela não se reconheceu” (BENJAMIN, 2012, p. 161). No trabalho artístico de Marcelo e de diversos outros artistas contemporâneos sul-americanos, o que acontece é justamente o reconhecimento mútuo dessas ausências, com um diálogo entre passado e presente constante.

Buena Memoria é a série com 70 fotografias e 2 vídeos (que gerou um livro que foi reeditado em outros idiomas e catálogos), do artista visual e ativista político Marcelo Brodsky, de Buenos Aires – aqui destaco em especial a fotografia com intervenção textual do artista “*La Clase*”. Após desaparecimento forçado¹⁷ de seu irmão e exílio, Marcelo recuperou o contato com os antigos colegas daquela foto de turma de 1967, soube de suas histórias e começou a montar a princípio uma reportagem (que depois se revelou como série fotográfica). A proposta do artista era que cada um de seus companheiros fosse fotografado, com elementos de sua vida atual, ao lado da antiga foto de escola. Três desses colegas da fotografia haviam morrido – sendo dois deles, Cláudio e Martín, sequestrados pela ditadura militar. A partir do reencontro e das histórias de seus colegas de classe, o artista desenvolveu uma forma visual de falar sobre essas perdas, fazendo uma intervenção gráfica e textual nessa

¹⁶ Marcelo Brodsky(1954) é artista e ativista pelos direitos humanos e vive em Buenos Aires, onde nasceu. Durante o exílio, além de estudar Fotografia no *Centro Internacional de la Fotografía*, estudou economia na *Universidad de Barcelona*. Com trabalhos que exploram a relação entre imagem e texto, sua obra passa por fotografia, vídeos, performance e monumento, e atualmente faz parte de grandes acervos como a Tate Collection de Londres e o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, além do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. É membro da *Asociación Buena Memoria*, uma organização de direitos humanos, e do conselho de gestão do *Parque de la Memoria* do *Río de La Plata*, em homenagem às vítimas do terrorismo de estado, além de ser um dos fundadores da *Visual Action*, uma organização que, a partir de conhecimentos da cultura e educação visual, promove campanhas de direitos humanos.

¹⁷ Termo usado para designar os desaparecimentos que se sabe que foram realizados pelo Estado em sua violência e terrorismo, que acumulam a experiência de um sequestro continuado, diferenciando dos casos em que não há necessariamente essa ligação com o Estado.

mesma foto da década de 60.

O rosto dos colegas que já não estão conosco estão riscados, sendo de vermelho as relativas aos dois desaparecidos. “Mataram Claudio em um confronto”, está ao lado de um deles. “Martín foi o primeiro que levaram. Não chegou a conhecer seu filho Pablo, que hoje tem 30 anos. Era meu amigo, o melhor”, revela Marcelo em inscrições sob a imagem do uniforme branco do Colégio. Por cima dos outros colegas, informações sobre o que fazem hoje, construindo um elo com o passado, como “Silvia é muito alta, como sempre. É fisioterapeuta”, “Eduardo esteve preso, mas se salvou”, “Ruth vive com sua esposa em Helsinke”, ou simplesmente “VIVE” – como um lembrete sobre a importância da sobrevivência de nossos jovens. Abaixo, próximo ao local e data da intervenção artística (Buenos Aires, 1996), há também a inscrição “em homenagem ao postergado ato em homenagem aos desaparecidos da CNBA”.

Figura 54



“La Clase” - Fotografia de 1967 com intervenção artística e memorialística de Marcelo Brodsky realizada em 1996. Disponível no site oficial do artista

A frase se refere a uma ação promovida pelas *Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora*, a *Fundación Memoria Histórica y Social Argentina*, o *Centro de Estudiantes del Colegio Nacional de Buenos Aires* e o próprio Marcelo, em que finalmente se reconhece e se faz uma homenagem aos 98 desaparecidos¹⁸ no saguão principal do Colégio, em outubro de

¹⁸ Número alcançado durante a ação, mas recentemente chegou-se ao número 108, como é possível acessar através da publicação da reitoria do Colégio de novembro de 2011: <<https://www.cnba.uba.ar/category/etiquetas/desaparecidos>>

1996. Na ocasião, houve uma exposição dessas fotos contemporâneas feitas pelo fotógrafo, além da fotografia de 1967 ampliada com a intervenção visual do artista. Uma reprodução dessa fotografia encontra-se atualmente permanentemente no pátio central da escola, o Colegio Nacional de Buenos Aires, onde há uma placa com os nomes dos alunos desaparecidos e acontecem os eventos, debates e assembléias de estudantes.

Imagem 55



Fotografia do artista em exposição no Colegio Nacional de Buenos Aires, em 1996. Disponível *nosite* de Marcelo Brodsky.

Partindo do particular, mas transbordando esse limite, Marcelo constrói mais que um trabalho de arte e memória: possibilita uma experiência dialógica do tempo. Os rostos dos estudantes do passado, lado a lado do reflexo dos de agora, individualizam ao mesmo tempo em que generalizam a percepção do trabalho. Com as anotações sobre esses dois desaparecidos de sua turma, Marcelo está falando de todos os desaparecidos dessa escola, e também de sua cidade, Buenos Aires, assim como de outros seqüestrados pela violência Estatal na América Latina. Não à toa, a primeira cidade a receber a exposição *Buena Memoria* fora da Argentina, em 1998, em seu Museu da República, foi justamente o Rio de Janeiro – cidade que foi e continua sendo palco de importantes episódios políticos, uma vez que foi por muito tempo capital do país (enquanto Estado da Guanabara), e de violações constantes aos Direitos Humanos.¹⁹

¹⁹ A exposição aconteceu graças a uma parceria do Museu com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Ministério da Cultura da época e sinaliza o diálogo reconhecido por representantes de instituições públicas ligadas à história e à arte no país entre trabalhos que tratam da memória desse mesmo período na Argentina e no Brasil (valorizando processos artísticos e objetos da cultura que dialoguem com a

Também na década em que esse trabalho foi concebido, os anos 1990, o Grupo de Arte *Callejero* (GAC) colaborou com a instauração da cultura do escracho na América Latina, realizando ações e intervenções em lugares públicos no contexto de criação dos H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio²⁰), que completou 26 anos em 14 de abril de 2021 e atua até hoje por Memória, Verdade e Justiça. Os escrachos

surgen en el año 1996 como una necesidad de la agrupación (que por aquel entonces recién se iniciaba) de denunciar la impunidad de la justicia institucional: la votación del Poder Legislativo de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los decretos presidenciales del indulto. La palabra escrache significa en lunfardo “sacar a la luz lo que está oculto”, “develar lo que el poder esconde”: que la sociedad convive con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés, que hasta aquel momento permanecían en un cómodo anonimato. (CARRAS, 2009, p.57)

Na década de 1990, com a consolidação da vitória ideológica do imperialismo dos Estados Unidos da América e do neoliberalismo, após sucessivos apoios a golpes em toda América Latina, o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e o caminhar em direção ao mito da democracia, uma espécie de “sede de arquivo” e desejo de construção de memória a partir desses vestígios passa a estar mais presente. Pegando emprestada uma fala de Jácques Derridá durante conferência em 5 de junho de 1994 em Londres, “a democratização efetiva se mede sempre por esse critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (DERRIDÁ, 2001, p. 16). No território latino-americano, portanto, não só traumatizado pelas violações passadas aos direitos humanos, mas principalmente marcado pela violência presente ainda hoje, como um sintoma de uma lógica colonial e racista que assim se construiu desde que a invasão europeia aconteceu, nos é um movimento quase involuntário: “incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde”, como “arder de paixão” (DERRIDÁ, 2001, p. 118).

Uma “perturbação” (DERRIDÁ, 2001, p.117) que aparece em novas camadas nas primeiras décadas do milênio em diversos trabalhos de pensadores e artistas contemporâneos, “no limite instável entre o público e o privado, entre a família e a sociedade e o Estado (...)”

memória de uma época que não pode ser esquecida). Não é possível ignorar que logo após sair do Rio de Janeiro o trabalho seguiu para a Bienal de Vigo, na Espanha, e depois para uma exposição em uma galeria em Nova York, e a cidade fluminense foi pioneira no seu reconhecimento internacional. No ano seguinte, o trabalho voltou para o Brasil, desta vez em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som. Ambas as cidades tem projetos que são fundamentais para se pensar – e germinar - a construção de políticas educacionais e culturais de memória, reparação e não-repetição das violações de Direitos Humanos no Brasil. São Paulo abrigou novamente a exposição da série em 2010, dessa vez dentro de um lugar que é também um documento histórico importante sobre a memória resistente de dois períodos de ditadura no Brasil, o Memorial da Resistência de São Paulo. Falo mais sobre esse assunto no artigo Potencial Artístico e Educacional da Memória Subversiva da Cidade, publicado em 2019.

²⁰Filhos e Filhas pela Identidade e Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio, uma organização e movimento político-cultural de Direitos Humanos argentino, com filiais em diversos lugares do país, composta por filhos e filhas de afetados pelos crimes de lesa humanidade durante a ditadura civil-militar na Argentina.

(DERRIDÁ, 2001). As ações estético-políticas²¹ da época assumiram lugar na cultura argentina e aconteceram durante também os anos 2000, preconizando mudanças na interpretação judicial para os crimes relacionados com a ditadura. A “Lei do Ponto Final”, anulada durante do governo de Néstor Kirchner (2003-2007), engatilhou a reabertura de processos judiciais contra agentes da ditadura, havendo, até 2017, cerca de 200 condenações, segundo a Procuradoria de Crimes de Lesa Humanidade do Ministério Público da Argentina. Se em março de 2000 ainda eram apenas 10 os militares argentinos envolvidos na ditadura que chegavam a enfrentar a justiça, (ADACHI, 2000), ao serem declaradas inconstitucionais as chamadas "leis do perdão", que por quase 20 anos protegeram centenas de militares de responderem por crimes como assassinatos, torturas e seqüestros cometidos (PRADO, 2005), abriu-se um processo de julgamentos a ditadores histórico no país, germinado há mais de trinta anos toda quinta-feira pelas mãos, e agora *Abuelas de Plaza de Mayo*, assim como pelos escrachos promovidos pelos H.I.J.O.S.

Imagem 56



Fotografias de vestígios de dois escrachos: o do genocida Massera, em 23 de março de 1998 (esquerda); e o do dia 20 do mesmo mês nas proximidades do ex-centro clandestino de detenção *El Olimpo* (direita). Disponível no livro da Rafaela Carras de 2009, p. 90-91

O GAC utiliza os espaços públicos como superfície, interferindo e se inserindo no fluxo de passagem e rompendo o silêncio que preenche o corpo coletivo, tendo no contato de seus trabalhos com muitos transeuntes da cidade e na circulação quantificada das imagens que gritam uma de suas maiores potências, desejos e pulsões. Se apropriando de símbolos e

²¹Impossível falar em ações estético-políticas e não lembrar do texto do Coletivo 28 de Maio que abriu minha percepção sobre elas publicado em 2017.

marcas urbanas como placas e letreiros, o grupo tensiona as ruas da cidade a partir de uma visualidade tomada de assalto para promover ações estético-políticas geralmente ligadas à memória, seja da resistência, seja da opressão, como um gesto reparador - ainda que nos embrulhe o estômago.

Foi iluminada pelo tom areia das suas paredes, Sobrado da Lapa, que me interessei por entender mais as semelhanças e diferenças não só de trabalhos de artistas da Argentina, do Brasil e do Chile de 1970 para cá, como também as semelhanças e diferenças dos contextos políticos em que se desenhavam o de fora pra dentro (e de dentro para fora) destes territórios.

As Tradições Futuras

Existe um único lugar onde o ontem e o hoje se encontram e se reconhecem e se abraçam, e este lugar é o amanhã.

Soam como futuras certas vozes do passado americano muito antigo. As antigas vozes, digamos, que ainda nos dizem que somos filhos da terra, e que mãe a gente não vende nem aluga. Enquanto chovem pássaros mortos sobre a Cidade do México e os rios se transformam em cloacas, os mares em depósitos de lixo e as selvas em deserto, essas vozes teimosamente vivas nos anunciam outro mundo que não seja este, envenenador da água, do solo, do ar e da alma.

Também nos anunciam outro mundo possível as vozes antigas que nos falam de comunidade. A comunidade, o modo comunitário de produção e de vida, é a mais remota tradição das Américas, a mais americana de todas: pertence aos primeiros tempos e às primeiras pessoas, mas pertence também aos tempos que vêm e pressentem um novo Mundo Novo. Porque nada existe menos estrangeiro que o socialismo nestas terras nossas. Estrangeiro é, na verdade, o capitalismo: como a varíola, como a gripe, veio de longe.

Eduardo Galeano em O Livro dos Abraços (p. 133, 2018)

Enquanto em terras brasileiras ainda se vivia o ápice de autoritarismo a partir do AI-5 de 1968, o governo militar na Argentina perdia forças em 1970 e iniciou um breve intervalo civil que elegeu novamente Juan Domingo Perón ao poder em 1973 (sofrendo um novo golpe militar em 1976). Já no Chile, o ano de 1970 surgia como uma possibilidade de resistência na América Latina (principalmente antes do golpe sofrido em 1973). Em um acontecimento inédito e promissor, Salvador Allende, candidato da *Unidad Popular*, vencia as eleições com uma aliança de partidos de esquerda. Certamente, naquele momento “o Chile representava para o mundo a possibilidade de transição democrática para o socialismo por meio de uma revolução pacífica”. (GIUNTA, p.251, 2018)

O caminhar em direção ao futuro parecia promissor, e o país se constituía cada vez mais como um pólo latino americano de resistência, recebendo exilados dos países vizinhos, desenvolvendo programas sociais e culturais ligados a uma concepção humanitária de futuro,

como o Museu da Solidariedade (gestado pelo Mário Pedrosa)²². Durou pouco. Alguns artistas e coletivos, entretanto, seguiram com sua poética questionadora, experimental e viva, sobrevivendo e resistindo à ausência dos dias. Cecilia Vicuña²³ é uma delas.

“De 1973 a 1974, após ter mudado para Londres, Vicuña exerceu um papel muito ativo na luta contra a ditadura chilena. Em Bogotá, em 1979, como parte da ação *Para no morir de hambre en el arte* (Para não morrer de fome na arte), do *Colectivo de Acciones de Arte*, a artista criou a obra *Vaso de Leche, Bogotá* (Copo de Leite, Bogotá). A ação se dava em torno do leite, fazendo referência a uma das políticas da administração de Allende, que instituiu a distribuição de meio litro de leite por criança por dia, e a um incidente na Colômbia em que centenas de crianças foram envenenadas quando uma empresa privada acrescentou água e tinta ao leite que vendia. O trabalho consistia no simples ato de derramar tinta branca de um copo envolto com um fio vermelho em frente à residência de Simón Bolívar, em Bogotá. A ação foi anunciada num pôster espalhado pelas ruas da cidade” (GIUNTA, p.251, 2018)

Através do fio vermelho, da ação do derramamento sob o asfalto, da localização escolhida e da mancha branca, Cecilia traça um comentário visual - realizando um acontecimento - não só sobre a questão específica da Colômbia e de seu país (o Chile), mas de todo um trauma latino americano compartilhado. Após realizar o derramamento e obter os registros fotográficos, Vicuña registrou um poema com o título *Vaso de Leche*, que começa com uma metáfora e termina com um questionamento: “*la vaca / es el continente / cuya leche / (sangre) / está siendo / derramada / ¿qué estamos / haciendo / con la vida?*”. A ação aconteceu em 26 de setembro de 1979.

²² “Em um dos momentos mais distintos (...) da história da América Latina, é fundado no Chile um museu de arte contemporânea que, diferentemente de outros museus, possui em sua concepção uma característica única: a solidariedade. As obras do Museu da Solidariedade do Chile foram doadas espontaneamente pelos artistas plásticos que realmente acreditavam e apoiavam a transformação política e social pela qual passava o país, muitos doaram e tantos outros ajudaram a edificar este singular museu. Entre eles está o crítico de arte e militante político brasileiro, Mário Pedrosa.” (ZOLI, 2011, p. 232) Ele teve sua prisão preventiva decretada no Brasil em julho de 1970, acusado do envolvimento em denúncias sobre casos de tortura à Anistia Internacional, e chegou a ficar acampado durante três meses na embaixada do Chile para não ser preso, até ser autorizado a se exilar no país. (idem, p. 233).

²³ Cecilia Vicuña (1948) nasceu em Santiago, onde estudou artes plásticas na Universidade do Chile e desenvolveu uma trajetória que perpassa por vários meios, desde a poesia, performance e instalação até objetos e documentários. Sem dissociar política e poética, a artista também fez parte da coalizão de esquerda Unidad Popular, o que com o golpe e deposição de Salvador Allende (1973) acabou a levando a procurar asilo em Londres (onde estudou com bolsa de estudos). Fundou em 1974, junto com o crítico britânico Guy Brett, o artista filipino David Medalla e o artista americano John Dugger a organização de oposição a regimes autoritários *Artists for Democracy*. Se muda para Bogotá em 1975, e depois para Nova York em 1980, onde vive e trabalha até hoje. (HARTENTHAL. 2018, p. 359)

Imagem 57



“Copo de Leite, Bogotá”(1979), da Chilena Cecília Vicuña - na Colômbia, divulgada pelo CADA (Coletivo de Ações de Artes) do Chile, dentro das ações simultâneas Para não morrer de fome na arte, em 3 de outubro (sendo quatro em Santiago, uma em Bogotá e uma em Toronto, no Canadá) Disponível na p. 213 do catálogo Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980

O *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) foi formado em 1979 e contava não só com artistas, mas escritores e um sociólogo (seus integrantes eram Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld e Raúl Zurita). Em ações que deslocavam a função e espaço tradicional da arte, saindo das instituições e galerias para ocupar e utilizar as ruas como suporte de suas experimentações, os propositores aproximavam a arte da vida e elaboravam estratégias para burlar a repressão - utilizando linguagens não literais e organizando projetos coletivos, por exemplo -, expandindo seus espaços de atuação e ação para corresponder o presente. As ideias e materialidades do desaparecimento, das veladuras, cortes, golpes, riscos e sobreposições, nessa década em especial, aparecem em muitos trabalhos de artistas e coletivos em alguns países da América Latina como Argentina, Chile e Uruguai (GIUNTA, p. 252, 2018). As ações do coletivo muitas vezes partem da memória da ausência - como a referência ao branco do leite e à página em branco durante ações coletivas *Para no morir de hambre en el arte* (1979) e *Inversión de escena* (1979), assim como nas ações ligadas às campanhas NO+ do plebiscito (desde 1983), onde também se apropriam da dança tradicional chilena nas *cuecas solas*, transbordando as ausências em imagens que desvelam o presente. Preenchendo de um vazio denso e violento suas ações estético-políticas.

No mesmo ano, Lotty Rosenfeld²⁴ realiza um gesto que irá repetir numa ação e em sucessivos trabalhos anos à frente. Na Avenida Manquehue, em Santiago, intervém com *Una milla de cruces sobre el pavimento*, utilizando uma fita, tecido ou espécie de esparadrapo em cada linha tracejada da rua, formando cruces, adições e novas imagens, cortando a linha ao meio e trazendo novos significados. Subvertendo as marcações que organizam a cidade, Lotty marca, no chão que pisamos, símbolos de luto, dor e morte - repetindo a ação e símbolo em pleno contexto ditatorial. As cruces surgem como ausências presentes e desveladas a partir da ação que moveu todo o corpo da artista. Lotty realiza registros fotográficos do acontecimento e também um vídeo em que “reinstaura e ativa ideias de rito e sacrifício. A exposição do seu corpo isolado em uma ação de rua sugere uma constante ameaça de perigo” (GIUNTA, p. 253, 2018), entretanto, é nesse gesto banal e repetitivo, diretamente realizado sobre o tecido da cidade pelo corpo da artista, que a poética ligada a uma ideia de reparação se realiza. É ao voltar-se para baixo e tornar presentes as ausências que a artista se aproxima dessa noção, marcando o chão que tantos passaram antes de nós e no qual tantos gostariam, mas não podem, enterrar seus familiares desaparecidos.

Se o presente material extermina formas de vida e deixa marcas irreparáveis, a arte e nossas ações práticas vão acionar formas de lidar com o trauma e não deixar que se caia no esquecimento. Criar meios de se relacionar com o presente de forma dissidente; fazer da relação do corpo com a cidade material de trabalho; se apropriar do que a realidade oferece para corrompê-la, criticá-la, inverter a lógica. Reparar os acontecimentos recentes.

En cruzar esas marcas en el pavimento, hechas para señalar la dirección del tránsito, con las franja blanca de una venda de género cuyo eje perpendicular de desacato se superponía a la vertical ya trazada por el orden (...). Atrevidamente al trazado de la cruz en los pavimentos de Chile realizó una intervención del paisaje que usó el arte como vector de desobediencia (rechazar la impositiva linealidad del camino unívocamente trazado) y de resignificación creativa (inventar una relación con los signos que, en lugar de ser fija invariable, fuera plural y diseminante) (RICHARDS, 2010, p. 191)

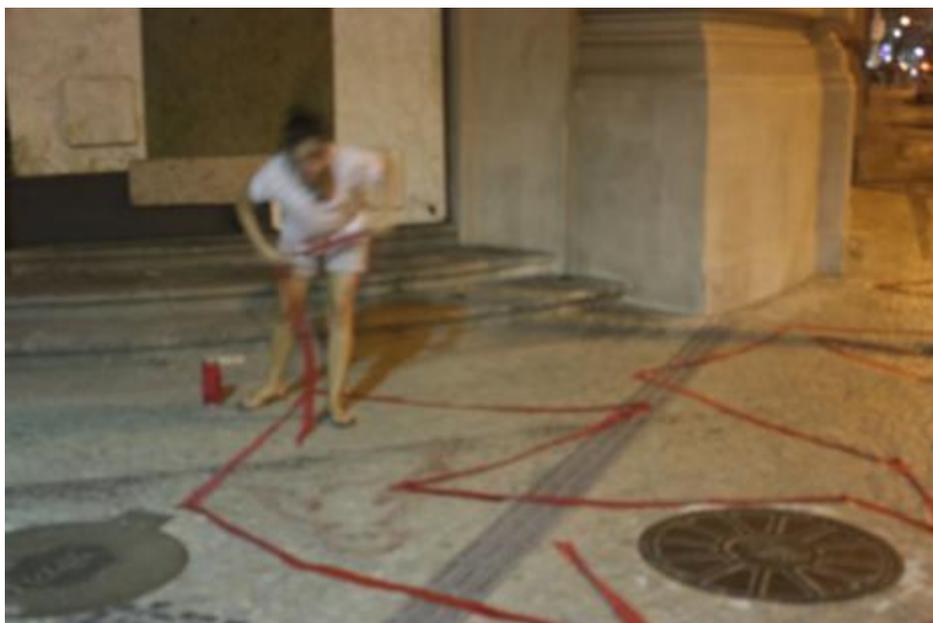
Trabalho que não conhecia ao realizar a Rota Transbordada (2015), mas que hoje vejo com mais nitidez como se relaciona com essas questões de trazer as ausências em presença, de desvelar o tempo linear e os signos da cidade voltando-se para baixo, num gesto clandestino e reparativo. Olhando as imagens com o rastro de meu corpo durante esta escrita e

²⁴ Lotty Rosenfeld (1943) nasceu em Santiago, onde estudou na Escola de Artes Aplicadas do Chile. Durante a ditadura, a artista teve uma produção poética antitotalitária, trabalhando principalmente com gravura, videoarte e ações estético-políticas e participando ativamente da efervescência cultural e política de Santiago. A artista foi inclusive a responsável pela identidade visual de uma manifestação do *Mujeres por la Vida* de 1983 que pela primeira vez reuniria representantes de todos os partidos de oposição à ditadura - incorporando o grande símbolo da campanha do CADA, “NO+”. Ao longo de sua trajetória, é perceptível a crítica ao neoliberalismo em muitos trabalhos. (ARNALL, January Parkos; GUERRERO, Marcela. 2018, p. 352)

montagem, entendo um pouco melhor o que pode ter feito o trabalho ser anunciado como uma performance pelo microfone, no Ocupa DOPS que abrigou sua 4ª etapa. A montagem da instalação durante o evento, por uma mulher, sozinha, numa rua deserta, voltada ao chão, se abaixando e produzindo um rastro vermelho nas calçadas (seja de dia, como era nesse evento, ou à noite, como na terceira etapa) era performática. Mas não foi de lá que eu vim.

Ausências presentes.

Imagem 58



Montagem da terceira etapa da Rota Transbordada em um dos eventos da Campanha Ocupa DOPS, numa das periódicas rodas de Capoeira organizadas por Carlo Alexandre que aconteceu na calçada em frente em 23 de fevereiro de 2015. Fonte: a Autora, 2021.

Imagem 59



Montagem da terceira etapa da Rota Transbordada em um dos eventos da Campanha Ocupa DOPS, numa das periódicas rodas de Capoeira organizadas por Carlo Alexandre que aconteceu na calçada em frente em 23 de fevereiro de 2015. Fonte: a Autora, 2021.

Imagem 60



Lotty Rosenfeld "Uma milha de cruces sobre o pavimento" (1979). Imagem disponível no catálogo virtual da Art Basel, 1 Mira Madrid

Durante praticamente toda a década de 1980, no Chile, houve mobilização político-cultural de contra-informação e em combate à ditadura. Em 1988, através de um plebiscito e campanha com envolvimento de setores culturais e de comunicação no país foi possível dar um grande passo em direção à tardia democratização do território, durante a campanha chilena pelo NO+ (*no más*) - e ênfase o reaparecimento (ou a insistência visual cotidiana) do símbolo +, ao vê-lo tanto o trabalho de Lotty de 1979 quanto na campanha da década que se iniciava. No início da década, o *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) realizou o ato “*Mujeres por la vida*”, em que a dança *cueca*, que originalmente seria entre casais, ao ser dançada sozinha, homenageava os inúmeros assassinados e desaparecidos da ditadura militar. Instituiu-se o antimonumento da *cueca sola*, recuperado até hoje por envolvidos no tema da memória das violências de Estado na América Latina. Impossível ignorar que este tipo de gesto, ação e campanha estético-política transborda totalmente de diversos campos (a afetividade, a política e a estética) tornando presentes ausências e desvelando o presente a partir de visualidades que ocupam diversos espaços (como o símbolo do NO+, uma simples junção de uma palavra de duas letras que representa a negação e um símbolo que ao mesmo tempo significa adição e faz alusão ao símbolo da cruz - o mesmo que Lotty Rosenfeld espalhou pela Manquehue, em Santiago do Chile, poucos anos antes). A artista, pelo coletivo, de certa forma fez uma inscrição poética e política na sociedade chilena da época. O número de mortes, assim como as cruzes, aumenta(va) a cada dia.

Imagem 61



Ação do CADA, Campanha NO+, 1983-1984. retirada da dissertação *Arte Urbana No Contexto Social Chileno* Intervenções De Arte No Chile por Marcela Arriagada Jofré, 2012.

Através da *cueca sola*, cria-se a materialização da ausência, a visibilidade da falta, a demarcação do seqüestro. O corpo faltante, endossado pelos braços apoiados ao vazio, cria a imagem que sensibiliza-nos a olhar não só para os que foram levados, mas para os que permanecem, sentem a perda, e querem testemunhá-la para o mundo. A ação é, ela própria, vestígio de seu tempo, rastro de uma nacionalidade – e nacionalismo – forjada e violenta, que se consuma no golpe, na fissura, no trauma, nas rachaduras que quase quebram a resistência que ainda persiste. No caso da *cueca sola* realizada pelo coletivo *Yegas del Apocalipsis*²⁵, já em 1989 - quando o país, apesar de passado pelo plebiscito que decidiu pelo NÃO ao Pinochet, ainda não havia construído sua problemática constituição de 1990 (que vimos as ruas de Santiago clamarem por modificações em 2019) e ainda estava longe de se livrar da atuação política do general, que morreu em 2006 sem pagar pelos crimes de lesa humanidade -, o sentido da ausência também ganha novas camadas a partir do número de perdas de pessoas para a AIDS nessa época, especialmente a partir da vivência marginalizada da população LGBT+ nesse contexto.

Em 1989, na antessala da Comissão de Direitos Humanos de Santiago do Chile, imagens apropriadas para a invenção de uma nova imagem. Sobreposição, atravessamento, criação, corte. Cacos de vidro de garrafa de refrigerante estadunidense e símbolo capitalista que ultrapassou sua época encobrem o delineado mapa da América Latina sobre o chão. Em contato direto com os cacos e a cartografia, pessoas dançam descalças uma dança tradicional camponesa regional em um silêncio que preenche o ambiente (já que, com fones, só os dois homens ouvem a música que os embala), mas com uma tradição adicionada após as traumáticas experiências ditatoriais em seu território: a *cueca sola*. O fazem em pleno contexto de medo e preconceito generalizado por conta da descoberta e desconhecimento da AIDS. Dois corpos dissidentes disputam imagens em processo de cristalização no Chile (ou se propõe a quebrá-las como os cacos que produzem rastros de sangue sobre o mapa da América Latina) - a dança tradicional, a arquitetura da Comissão de Direitos Humanos, as garrafas de Coca-cola, a “conquista” sanguinária da América, a cartografia do território sem fronteiras e seus próprios corpos marginalizados pelo violento patriarcado heteronormativo. Dessa potente ação, entretanto, restaram poucas fotografias.

²⁵ O coletivo das *Yegas del Apocalipsis* foi criado por Pedro Lemebel e Francisco Casas Silva em 1987 como uma reação à ditadura, em Santiago - mas realizando trabalhos em diversas cidades do Chile até 1993. O grupo realizou ações e intervenções artístico-políticas pelas ruas das cidades, agindo com uma postura crítica aos sistemas vigentes (ditatorial e cultural-oficial, por exemplo), estabelecendo outras relações do corpo com a cena chilena e se aproximando e realizando ações em conjunto com organizações de direitos humanos, movimentos de resistência à ditadura, e dos movimentos homossexual e lesbo-feminista do país. (YEGAS DEL APOCALIPSIS, 2018)

Imagem 62



Yeguas del Apocalipsis, La Conquista de América, Santiago do Chile, 1989. Fotografia: Paz Errázuriz. Disponível em ALBINATI, 2014, p.33

Pedro Lemebel²⁶ escreveu e publicou, em 2 de junho de 2000, uma resenha intitulada “*La venda*”, un video de Gloria Camiruaga (*O dar vuelta la página, hacer como que nada, soñar como que nunca*). Nela, traz algumas reflexões acerca do “virar a página” que predominou em muitos países latino-americanos após os regimes totalitários - e também sobre as permanências de violências a certos corpos - do século passado e presente em nosso território:

La historia traspapelada del vejamen oficial que no aparece evaluada en ningún juicio. La historia mordida, aún amordazada por la indiferencia y el trámite democrático. (...)

“Medio país se resiste a creerlo, y quiere dar vuelta la página, mirar al futuro, hacer como que nada, soñar como que nunca. Medio país sabe porque no quiere saber, porque se hace el leso. (Lemebel, 2000)

“Quantos mais irão morrer para que essa guerra acabe?” perguntou Marielle Franco em 2018, antes de ser executada. Não é a mesma coisa, mas uma atravessa a outra: o luto é comum, a estratégia militarizada permanece, a lógica de silenciamento também.

²⁶Pedro Lemebel (1952-2015) nasceu em Santiago, onde estudou na Universidade do Chile para ser professor de Artes Plásticas. Foi um importante artista, escritor e ativista gay chileno e construiu sua trajetória dentro da cultura marginal de resistência à ditadura de forma combativa, sem dissimular sua homossexualidade em um ambiente de militância de esquerda hegemonicamente patriarcal. Conhecido principalmente por seus contos e crônicas, o artista realizou diversas ações estético-políticas (que não denomino “performance” justamente pelo seu posicionamento dissidente em relação ao sistema de arte) pelas cidades do Chile, no contexto do coletivo *Yeguas del Apocalipsis*. (MEMORIA CHILENA, PORTAL DE LA CULTURA DE CHILE, 2018)

1º dia do ciclo menstrual (e também 19 de abril de 2021), mesa de trabalho.

Foi num de seus quartos, de janelas altas e amplas que iam do chão ao teto, que abri antes de rebobinar totalmente o filme esquecido desde 2015 na câmera soviética. A luminosidade do cômodo de paredes cor areia e meu gesto ansioso de resolver logo o que estava difícil (como é dura a peça de girar o filme nessa Smena 8m!), acabaram velando parcialmente parte do filme. Percebendo o que fizera, terminei o procedimento com as duas mãos dentro do armário de roupas quase fechado - móvel que nos acompanhou em duas outras mudanças, trazendo consigo também algumas famílias de cupins (ou teríamos separado parentes nessas idas e vindas?) e deixamos em você como presente. Também te presentamos com uma planta que brotou num dos vasos e ficou enorme, dando uma flor branca que parece uma maria sem-vergonha tímida. Mas isso não vem ao caso.

Fato é que o vermelho que apareceu nas fotografias

foi provocado por reflexos de luzes da sua superfície.

Era junho de 2019 quando recebi as fotografias virtualmente e escolhi, pela tela do computador, algumas delas que gostaria de ter fisicamente. Era uma delícia descer suas escadas e, a pé, em menos de meia hora, estar no laboratório de revelação da Santa Luzia. Fazer esse caminho de volta muitas vezes com filme novo já dentro das câmeras sempre me deixava na dúvida se aquele era ou não era o momento pra gastar uma das poses.

Fotografia analógica é uma aposta gostosa de se fazer com a luz e o tempo.

Daí de dentro, recuperei a prática de trabalhar com imagens fotográficas. Como uma experimentação, uma coleta, uma espécie de caderno e de registro de alguém que trabalha com Artes Visuais: escrever o processo com o reflexo dos lugares. Brincar com a luz, a nitidez, a distância, a sobreposição, o contraste, o mistério, o tempo e também a simbologia de uma máquina da União Soviética, um aparelho embebido no sonho internacionalista.

20 de abril de 2021, o dia da vacina para maiores de 64 anos em Teresópolis

Brinquei com colegas do ativismo
que o “aparelho” tinha ganhado um *upgrade*
me referia a você
que tanto guardou no armário debaixo da escada
que outros usos lhe deram?

quarta-feira de sol, chuva, frio, alternados ou juntos, 21 de abril de 2021

Quando fui visitá-lo pela primeira vez,
preenchido de expectativas
visível no brilho dos olhos, mas
invisíveis
a olhos nus
em meio ao vazio do apartamento
descoberto
pelado?

{quer algo mais íntimo que as projeções e desejos
se materializando aos poucos
ainda na fase dos planos
sobre a superfície do outro corpo?}

me apaixonei

Dáí também preparei malas
planejei itinerários,
imaginei encontros

Até aí levei
acúmulos desses caminhos
registros,
bagagens estruturais
testemunhos de planos
irrealizados

X

Memorial político?

Relato de um projeto

poético

X Las Locas

1992

memorial X

1968

desproporcional

2018 político

poético

X

vê?

a seta

apontando pra baixo

pra dentro

pro que nos sustenta

o futuro, agora se sabe,

não aponta para cima

usar o chão como suporte e apoio

mesmo provisoriamente

de forma coletiva

instigar quem passaria por cima daquele pedaço de chão

com folhas em branco

ou preenchidas

e um convite para participação

aproveitar a circulação do dia

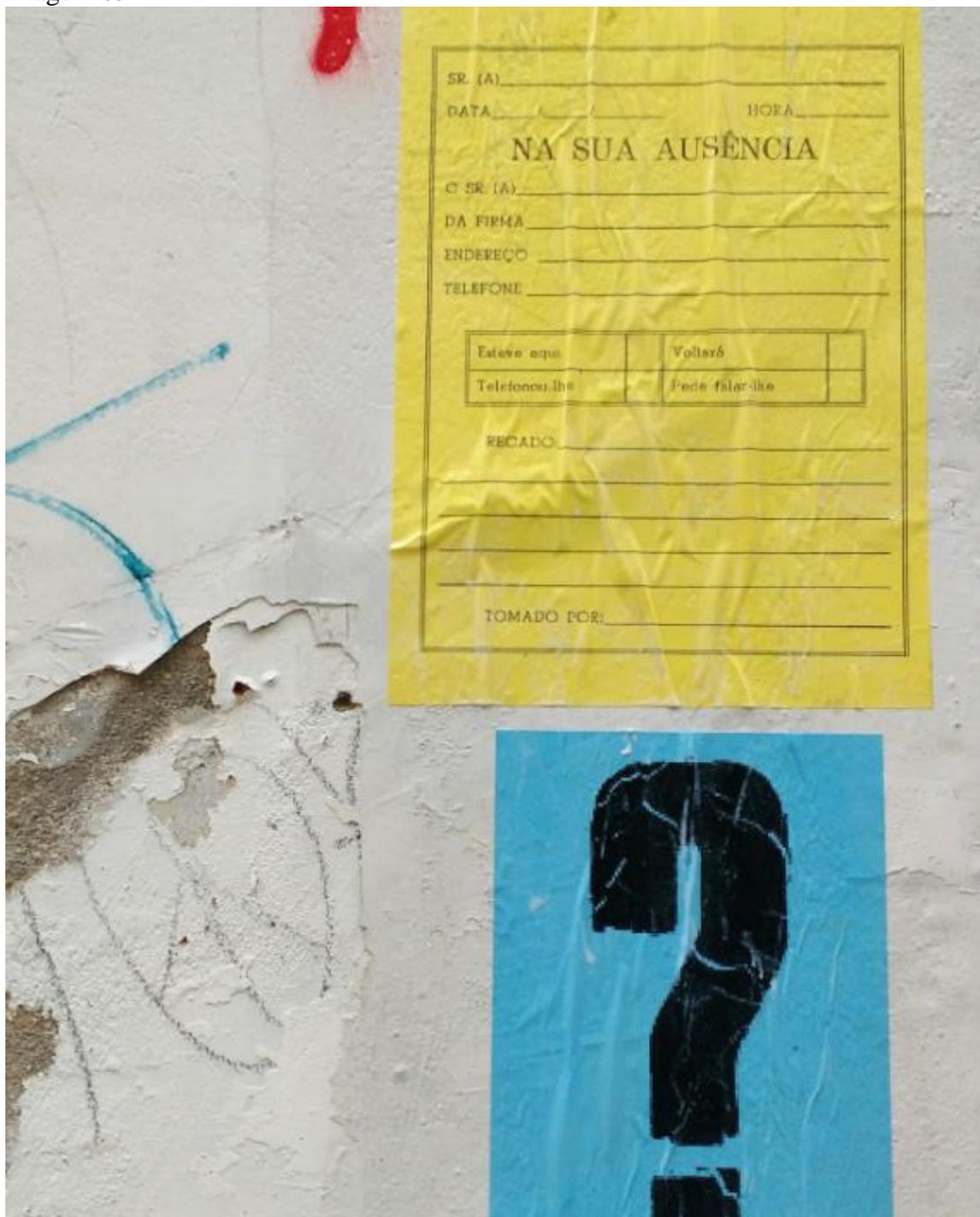
da área

dos apoios

reunir, produzir, expandir
 caminhar junto e somar mãos e pernas e olhos
 registrar e deixar vestígios dessa interação
 entre nossos pés, mãos, olhos, vozes, instrumentos e a cidade

ativar utopias?

Imagem 63



Ação de Anita Sobar realizada no Rio de Janeiro. Fotografia de seu arquivo compartilhada via portfólio em 2021.

Imagem 64



Vestígios de “uma ação por memórias veladas” de 2019, na mesma parede que ocupamos (eu e Anita Sobar) naquele setembro de 2017, na Rua do Lavradio, no Centro do Rio. Se lê “dor de um futuro do pretérito / ausências transbordadas / monumento às imagens veladas / ativar utopias”. Fonte: A autora, 2021.

iniciar nós
redes
que só entenderia mais tarde

sigo alimentando esse gesto
articular
até que algo seja sustentado

Provocar antessalas e janelas no cotidiano tentando furar a separação entre dentro e fora, parede da cidade, folha do jornal e do caderno e pele do nosso corpo. Fabular futuros a partir de suas vivências familiares, como faz Anita Sobar em suas ações de inscrição poética pelas ruas da cidade, se apropriando seja da ideia inalcançável da utopia, seja das materialidades burocráticas (como o uso de formulários, que relaciono com a arquitetura de uma sala de espera como um espaço de organização e controle moderno de uma vida desorganizada), ou mesmo a partir da prática propositiva curatorial de reunir pessoas ligadas às artes que fizeram parte do Clínicas do Testemunho no Rio de Janeiro em 2017, com a Mostra Destempos. Já em seu subtítulo, a proposição/articulação de Anita reconhece as práticas como testemunhos e seus testemunhos como práticas poéticas que põem em tensão seus aspectos comuns e particulares, numa montagem e evento que se estruturou na partilha e escuta efêmera, mas itinerante - já que os testemunhos se movimentam dentro dos corpos de cada pessoa que os presenciou.

Neste evento realizado em 17 de novembro na Casa de Mistérios (sede da Companhia dos Mistérios), na região portuária da cidade, fiz o lançamento da primeira tiragem (com 20 originais) de um livreto com registros e escritos sobre o trabalho Rota Transbordada, realizado em 2015. Na ocasião, além de vendê-los a preço de custo, pendurei pequenos cadernos e lápis vermelhos pelo ambiente, onde sensibilizava os presentes a registrarem suas memórias, desejos e testemunhos. Como mais uma prática de coleta e acúmulo dessas vozes, seguradas pelos mesmos fios presentes também nas fotografias dos registros da instalação (nos livretos), a linha vermelha segue seu caminho na experimentação e instrumentalização das ideias, desde que usada pela primeira vez em ações pelas ruas do centro do Rio em 2014, num processo em continuidade e sem fim, como o fio de arame me disse ainda em 2013 e hoje tenho tatuado em meu corpo - minha linha nunca finda.

São esses acúmulos de linhas, testemunhos e experimentações que vão tomando os

espaços, em meus trabalhos, seja em sua forma reta, dura e direta - como no primeiro dia da instalação Por debaixo das imagens... (2019) no jardim do Museu da República, depois embolados e atravessados pelos passantes que se relacionaram com esses vestígios - ou embolados desde o início - como na experimentação com fios vermelhos na chama petrificada do monumento na Praça de República (2014) e no ziguezagueante vai e vem da Rota Transbordada (2015), em frente ao ex-DOPS - que uso para tentar friccionar e apagar a virilidade linear dessa história familiar e coletiva. Instrumentalizar o transbordamento material justamente da linha, que sempre esteve atrelada à feminilidade e ao controle dos corpos das mulheres - o fio que Penélope, na mitologia grega, subverte fiando e desfiando para poder construir seu futuro da forma que deseja (aguardando o marido, Ulisses, que partiu e ninguém mais acredita que poderá voltar).

Numa exposição de 2018²⁷, Carmela Gross expõe pela primeira vez um projeto pensado em 1968, na forma de “Um X” (literalmente, enorme, na parede da exposição) e um testemunho sobre um projeto não realizado:

RELATO DE UM PROJETO 1968/69²⁸

Um esboço do trabalho foi registrado em um desenho feito em guache sobre papel. O desenho se perdeu. Mas eu o tenho na memória. Configurava um grande tanque, um cilindro metálico, parecido com estes que são acoplados em caminhões de transporte de gasolina. Era pintado de amarelo brilhante e sobre essa superfície desenhei um X em vermelho, bem grande.

Pretendia apresentar aquele enorme tanque numa sala qualquer de exposição - a rua dentro da sala. Queria mostrar o trabalho bruto no espaço da arte, a forma-máquina no lugar da forma-escultura, a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X.

A escala do objeto imaginado era desproporcional em relação ao meu conhecimento de como construí-lo, ao custo material para confeccioná-lo e como e onde obter informações para fazê-lo. E apesar disto, ou por causa disto, ingenuamente ele me entusiasmava.

Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim.

Carmela Gross, agosto de 2018 (MIYADA, 2019, p. 46)

Apresentar, 50 anos depois, o depoimento da artista como única testemunha de um projeto não realizado é assumir o *modus operandi* contemporâneo de relação com os objetos e o processos artísticos. Se o trabalho, após um primeiro esboço perdido, não foi materializado num objeto, isso não quer dizer que ele não exista, enquanto ideia e pulsação estética. A

²⁷ AI-5 50 ANOS – Ainda não terminou de acabar, de curadoria de Paulo Miyada no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo (2018).

²⁸ “A produção de Carmela Gross em finais da década de 1960 inicia seu interesse pelos cacos de desenho que o espaço urbano concretiza na justaposição de elementos que não foram originalmente concebidos para serem marcos da paisagem. No contexto político da época, esse interesse impregnava obras como as que apresentou na 10ª Bienal de São Paulo (1969) - que delineavam elementos urbanos recobertos ou ocultos - com sentidos latentes de violência e perigo. A fim de tornar compartilhável um projeto dessa época que não foi realizado e não deixou vestígios, fez-se o convite para que Carmela Gross interviesse com cor e desenho nesta parede e compartilhasse sua memória no texto reproduzido aqui.” (MIYADA, 2019, p. 46)

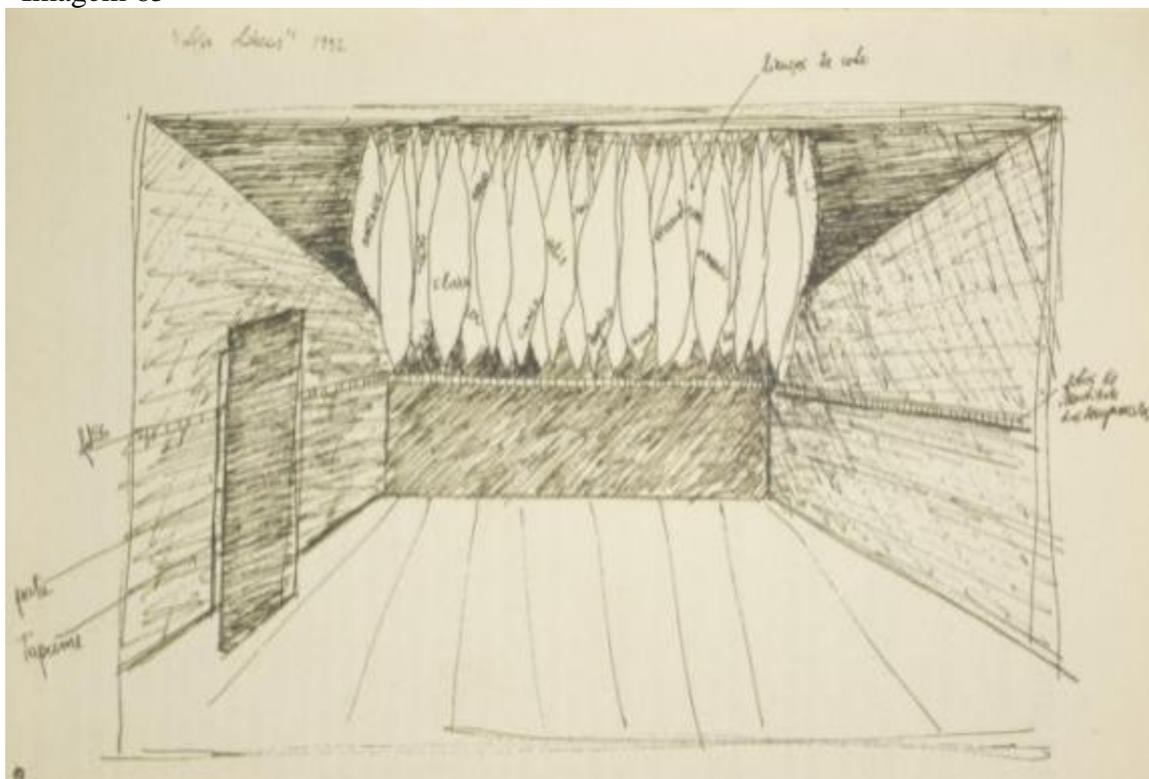
artista, como corpo que realiza e experimenta as poéticas de seus trabalhos, através de seu testemunho inventa um novo trabalho pela ativação dessa memória de 1968. A ausência e impossibilidade de existência do objeto pode ser em si a própria questão tensionadora do trabalho poético - utilizar a materialidade da ausência como criadora de presenças e imagens. Os trabalhos estarem reunidos de setembro a novembro do ano de 2018 tem uma especificidade interessante para minha investigação. No início de outubro deste ano eu havia decidido iniciar esta pesquisa no mestrado, e nos primeiros dias de novembro visitei São Paulo e pude visitá-la de fato. Tive contato com estes trabalhos em sua última semana (de 28 de outubro a 4 de novembro, após um resultado eleitoral infelizmente previsível - lembro de um aluno do nono ano que me dizia que era melhor “Jair se acostumando”), quando a exposição e meu projeto ganharam novos (e sempre antigos) sentidos.

No catálogo da mesma exposição, Anna Maria Maiolino recupera um trabalho esboçado e nunca realizado que se relaciona diretamente com a violência de Estado na América Latina durante as ditaduras. No projeto para a instalação *Las Locas* (1992), a artista descreve material e espacialmente como se configura a ambientação do espaço ainda apenas imaginário - com um tapume que impede a vista do trabalho do lado de fora; teto, paredes, portas e pisos pintados de chumbo; centenas de lenços bordados (de preferência pelas famílias) com nomes de desaparecidos brasileiros pendurados no teto; fotografias de desaparecidos nas paredes, na altura dos olhos; uma luz baixa e fria; um som que de tempos em tempos corta o silêncio com vozes de mulheres chamando seus parentes desaparecidos (assim como as *Madres* e depois *Abuelas* da Praça de *Mayo*, na Argentina) e um vídeo-documentário com depoimentos de famílias e registros do desenvolvimento do trabalho - além de discutir textualmente os fundamentos políticos e poéticos de sua instalação.

Os vestígios documentais do projeto evocam as imagens e nomes ausentes não só destes desaparecidos como também nos fazem criar este ambiente e obra dentro de nossas cabeças a partir da descrição e do croqui. Ausentes na materialidade, mas presentes na imaginação, depois de evocados. Diferente da experiência de Carmela, que tinha um plano que não foi realizado, perdeu seus vestígios e agora com seu relato e intervenção no espaço expositivo tenta evocar no presente a desproporcionalidade que o envolvia em sua ausência, Maiolino nos revela seus planos irrealizados, e cabe a nós refletir por que eles não foram materializados e tentar entender a ausência material do trabalho na presença de seus rastros. Denominando sem querer de Memorial Político o que seria na verdade o Memorial Poético do trabalho, Anna já demonstra que uma coisa e outra não estão tão separadas assim:

Esta instalação busca trazer para a arte o que foi “...arte feito vida, feminino feito política” (“Feminino Emergente, elogio da diferença” de Rosiska Darcy de Oliveira). LOUCAS era e são chamadas as mães e esposas dos desaparecidos políticos(...) As loucas da Praça de Mayo gritaram com o útero: “BASTA!”(...) **Somente a Arte tem o poder de exorcizar o drama, a dor.** Poder conciliatório e libertador - entendimento profundo, apacificador - **e é com ela que os fatos viram memória de cultura.**(MAIOLINO, Anna Maria *In* MIYADA, 2019, p. 426) [grifo meu]

Imagem 65



Esboço de *Las Locas* (1992), nunca realizado, de Anna Maria Maiolino. Disponível em MIYADA, 2019, p. 427

E apesar de ver com incômodo a ideia da reconciliação - com uma violência estatal tão nefasta que não apenas não foi reconhecida como continua a acontecer, nas favelas, com a juventude negra e pobre de nosso território -, faz parte da minha trajetória enquanto neta de preso político (a partir principalmente do contato com demais companheiros do coletivo de Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça RJ²⁹) reconhecer na arte um potencial espaço de construções reparativas de traumas ligados à violência estatal que não são individuais, mas coletivos. O coletivo de Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça RJ começa a tomar forma como transbordamento de um edital de reparação voltado à saúde mental inédito no Brasil (que poderia se transformar em uma potente Política Pública mais ampla), o projeto Clínicas do Testemunho, que se iniciou em 2013 e chegou a funcionar a partir de um segundo

²⁹O grupo de Filhos e Netos MVJ é um movimento social autônomo, suprapartidário de Direitos Humanos. Realiza atos públicos, pesquisa e projetos ligados ao tema da memória, verdade e justiça e da violência estatal de ontem e hoje. Fundado no Rio de Janeiro, existe também no Rio Grande do Sul e São Paulo. Estados como Goiás, Pará e Rio Grande do Norte estão começando a articular. Fonte: site oficial do grupo

edital que durou menos de dois anos, sendo interrompido de forma autoritária em novembro de 2017 (após o golpe de Estado recente, fazendo parte do recrudescimento do desmonte e aparelhamento atual da Comissão de Anistia, sinalizado antes mesmo do golpe de 2016).

O projeto oferecia atendimento psíquico e promovia encontros e redes de escuta a afetados pela violência Estatal durante a ditadura. A partir de 2014, um coletivo de pessoas que eram atendidas pelo Projeto no Rio de Janeiro (a partir do Coletivo Clínico Político-ISER) sente a necessidade de se reunir para além da circunstância de reparação psíquica individual e agir também para produzir e se movimentar em conjunto, fundando o grupo de forma autônoma. Conversando com diversos integrantes do coletivo, é notável que muitos de nós (marcados por interrupções e ausências) nos sentimos responsáveis por dar continuidade às sementes de nossos familiares através da memória, ou mesmo acabamos nos construindo ao longo do tempo como agentes políticos a partir do trabalho nas áreas da comunicação e da cultura. Nosso testemunho foi e segue sendo transbordado em diversas materialidades, e em nossos encontros acabamos potencializando esses nós, na tentativa de formarmos redes.

Mesmo nunca realizado, o vestígio do projeto de Anna Maria contextualiza o momento no Brasil, alguns anos após a Assembléia Constituinte (que em 1988 resultou na atual Constituição Brasileira) sinalizando uma esperança no caminhar democrático a partir da memória (um devaneio absolutamente frustrado, tendo-se prevalecido a ideia de um virar a página sem existir de fato uma justiça de transição ou mesmo acabarem as violações aos Direitos Humanos). Além disso, o diálogo que a artista (eu) traça entre a visualidade e a história política dos “familiares” da Argentina se revela como uma tentativa de construção estético-política de interlocução sul-americana. Na primeira vez que vi o croqui do trabalho e li sua descrição, imediatamente o imaginei montado num futuro próximo dentro do DOPS do Rio de Janeiro - que um dia há de se tornar um centro de memória da resistência e dos Direitos Humanos. Gostaria de ver os nomes dos familiares desaparecidos de tanta gente que conheço (e também as que desconheço) numa instalação como essa. Fico me perguntando se Anna Maria Maiolino repensou o trabalho por realizar que a violência de Estado e os desaparecimentos forçados não são coisas do passado apenas; se a inspiração direta nas *Madres* da Argentina lhe pesou, pensando nas mães que também lutam pela memória de seus filhos no Brasil; se simplesmente é uma artista exigente e não achou bem resolvidas as soluções que havia pensado para o trabalho; ou mesmo, se não conseguiu localizar famílias de desaparecidos, em meio ao silenciamento à brasileira, talvez (caso a última opção seja verdadeira, gostaria de testemunhar que na última década há grupos de familiares de afetados pela Ditadura Militar - e também da violência do Estado na dita democracia - se reconhecendo

e quebrando o silêncio, e acredito que para muitos deles bordar seus nomes para uma instalação-memorial seria um ato de amor e homenagem). Ainda vou fazer algo com isso.

Passados quase vinte anos, tendo como atmosfera de meu desenvolvimento até agora certos acontecimentos macro como as consecutivas eleições vitoriosas para o Partido dos Trabalhadores (que se mantiveram como governo de 2002 a 2016), a instauração de Comissões da Verdade (que teve lei publicada em 2011 e publicou seus relatórios anos depois³⁰), as manifestações de junho de 2013, o golpe parlamentar-jurídico-midiático de 2016 e também as consequências das eleições manipuladas de 2018 - outro golpe jurídico-midiático (com a já comprovada prisão inadequada do principal candidato para presidência), movimento meu olhar para essas imagens com sensibilidade para as projeções de futuro vivenciadas no agora por uma professora, artista e escritora da terceira geração de afetados pela violência da ditadura militar (neta de um jornalista que foi preso político).

Nesses trabalhos do início do século XXI que selecionei para relacionar com os do final do século passado, é possível detectar poéticas artísticas que, mesmo que em outros contextos institucionais (seja na instalação dentro de uma instituição ou na rua), relacionam questões como a enunciação da utopia, a acumulação, o encobrimento, a dissidência incendiária e a ocupação pública. Tentando partir do que me é próximo para distanciar-me e colocar lado a lado de outros trabalhos, uma experiência pessoal e pública: de janeiro a abril de 2015, realizei em quatro etapas nas calçadas da esquina do prédio do DOPS no Rio de Janeiro a instalação Rota Transbordada. Como uma cartografia afetiva que aos poucos ia ocupando mais espaço ao delinear os caminhos absolutamente afetados pelos efeitos ziguezagueantes da ausência, utilizei a superfície da calçada para fixar uma homenagem e um vestígio que é político, é público, mas também é sentimental e particular.

Penso hoje neste trabalho à luz destes outros com os quais relaciono, entendendo que meu caminho é de uma neta que tem poucos registros de seu avô materno em torno de um prédio que pode conter seus vestígios. Como um gesto de estender (pelo transbordamento dessas rotas) um tapete vermelho em homenagem aos que também se desconcertam com os apagamentos deste edifício. Pergunto-me se seria eu também uma de *Las Locas* que Anna Maria Maiolino podia se referir, ainda que meu avô não tenha sido um desaparecido da ditadura - mas que inevitavelmente se tornou um desaparecido para a minha história. Realizando um trabalho que é como um grito silencioso, sozinha, nas ruas, transbordando

³⁰ A Comissão Nacional da Verdade publicou seu relatório final em dezembro de 2014, enquanto as diversas comissões regionais (municipais ou estaduais) tiveram outras datas de publicação dos relatórios específicos - o da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, por exemplo, saiu em dezembro de 2015.

vermelho onde apenas o cinza prevalece. Como uma tentativa de memorial particular e homenagem não só às pessoas afetadas pelos regimes militares do território sul-americano, mas também às mães, familiares, *Madres* e *Abuelas* diretamente afetadas pela violência estatal, seja do passado ou do presente.

Conversas sobre a cama (que veio comigo) enquanto observava através da janela o véu de proteção de obra antiga balançar de um lado para o outro formando sombras moles e transparentes no paredão do prédio ao lado. Questionamentos de por que esse pedaço enorme de terra da América do Sul era tão diferente dos outros menores em relação a memória das ditaduras, tentar enxergar no que dialogam, observar nos argentinos uma trajetória que não é passível de comparação e entender que o ditado do morador que acha a grama do vizinho sempre mais verde também se aplica nesse caso. Quem nunca se comparou com seu *hermano*? Ter contato com testemunhos diretos e nutrir curiosidade sobre as mobilizações de grupos de *hijos e hijas* em uma história de autoritarismo na América Latina que é comum e específica; ler e ver registros de ações ligadas a essas memórias pela cidade de Buenos Aires em 1998 após presenciar as realizadas no Rio de Janeiro em 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017. Tomar contato com palavras com origens diferentes, mas atravessamentos e materializações comuns: *escraches*, *callejero*, cartografias afetivas, ativações.

Resistência ao imperialismo.

P.S.: Um dia te vejo depois da reforma.

cartas pro nosso primeiro aparelho

Na fresta de sol da janela que bate na minha cama, 30 de abril de 2021.

Você, sim, foi nosso primeiro aparelho.

(haveria apagamento nesta frase?)

Antes de entrar nesses coletivos, muita história já existia e muitos espaços já tinham sido usados como “base” das atividades nas calçadas do DOPS, certamente. Mas a partir de um certo momento era aí no número 22 que buscavam as cadeiras e mesas depois do evento, em meu nome. Algumas vezes até fazíamos a pé essa recolhida de materiais, em muitos braços e viagens compartilhadas, deixando na parte de dentro dessa grade azul que envolve o prédio a alta pilha de cadeiras que carregávamos.

Foi aí dentro também, Apartamento da Inválidos, que usei a matriz com imagem do prédio do DOPS feita sob encomenda por um amigo grafiteiro e professor, o Téo Senna, para fazer as primeiras camisetas à mão da Campanha Ocupa DOPS. Foi a segunda leva de camisetas do grupo, e a primeira só com a imagem e o nome que nos aglutinava. Como um apartamento de quarto e sala revertido para virar de dois quartos, bem pequeno, espalhava as camisetas molhadas de tinta pela sala, por cima dos móveis, tendo que desenvolver uma organização e planejamento para otimizar a produção e não transformar a casa que compartilhava com outras pessoas num caos de ateliê. Tinha vezes que era melhor sair de dentro de você para não intoxicar totalmente seu ar - como fazia falta uma janela em sua sala! Descia para a parte de fora do prédio, mas de dentro da grade que limitava seu território, com jornais, cartolinas e sprays, para preparar materiais para as atividades. Cheguei a manchar suas pedras portuguesas de vermelho. Será que ainda há vestígios?

Ativar a memória coletiva de grupos afetados pela violência do Estado a partir da cidade e da evocação dos nomes dos que já se foram - semear sua memória e colher sua luta. Assim funcionam as ações da Campanha Ocupa DOPS³¹, em geral em frente ao prédio do

³¹Formada desde 2013 por diversas organizações, coletivos, militantes autônomos e ex-presos políticos, a Campanha Ocupa-DOPS (que é mantida a partir do Coletivo RJ Memória, Verdade, Justiça e Reparação) tem o objetivo de transformar o prédio do ex-DOPS em uma referência em Espaços de Memória e Resistência. Sua proposta é utilizar o prédio com: exposição permanente sobre a repressão e resistência política e exposições temporárias; eventos culturais e educacionais (debates, seminários temáticos, testemunhos, festivais de cinema, cursos, etc.); um espaço para estudos e biblioteca especializada nos temas sobre Memória, Verdade e Justiça; disponibilidade de acervos da repressão no RJ e do material das Comissões da Verdade para consulta pública e digitalizada; espaço de trabalho para reuniões e atividades de movimentos e organizações da sociedade civil; um núcleo de estudo, pesquisa e atuação política no campo da Memória, Verdade e Justiça, estabelecendo a relação

antigo DOPS do Rio de Janeiro - mas com uma temporalidade outra. Enquanto as ações fixadas nas paredes podem resistir de dias a meses ou anos, as atividades da Campanha em geral acontecem em marcos específicos ligados a datas que tenham a ver com a memória das violências do Estado (principalmente da ditadura militar de 1964), e delas restam apenas os vestígios de fios que seguraram intervenções do grupo amarrados nas grades das janelas, fotografias e outros registros das ações político-culturais. A ativação do espaço como memorial acontece de forma sistemática e permanente, mas ainda assim pontual, e envolve desde ex-presos políticos do edifício a dramaturgos, poetas, arquitetos, advogados, artistas visuais, historiadores e demais pessoas da sociedade civil comprometidas com a construção de um espaço para a memória da resistência e dos Direitos Humanos.

Imagem 66



Fotografia das grades do prédio do DOPS do Rio de Janeiro de 3 de abril de 2019. Vestígios-suporte de ativações. Fios soltos. Poética em andamento. Fonte: a Autora, 2021.

A campanha realiza diversas atividades em frente ao prédio desde a sua criação, transformando o local em um espaço de efervescência política e cultural. As ações contam com palestras, debates, exibição de filmes, rodas de capoeira, música, peças de teatro, performances, lançamento de livros, exposições, aulas, entre diversas outras coisas, com o objetivo de chamar atenção da sociedade e dos representantes de Estado para a questão do prédio e sua transformação em Centro de Memória.

Uma dessas ações artísticas foi a última etapa da instalação seriada Rota Transbordada, que realizei no ato em descomemoração aos 51 anos do golpe militar de 1964,

entre as violações do passado com as do presente; além de uma área de apoio às políticas públicas de defesa e promoção dos direitos humanos que existem formalmente e informalmente no estado do Rio de Janeiro.

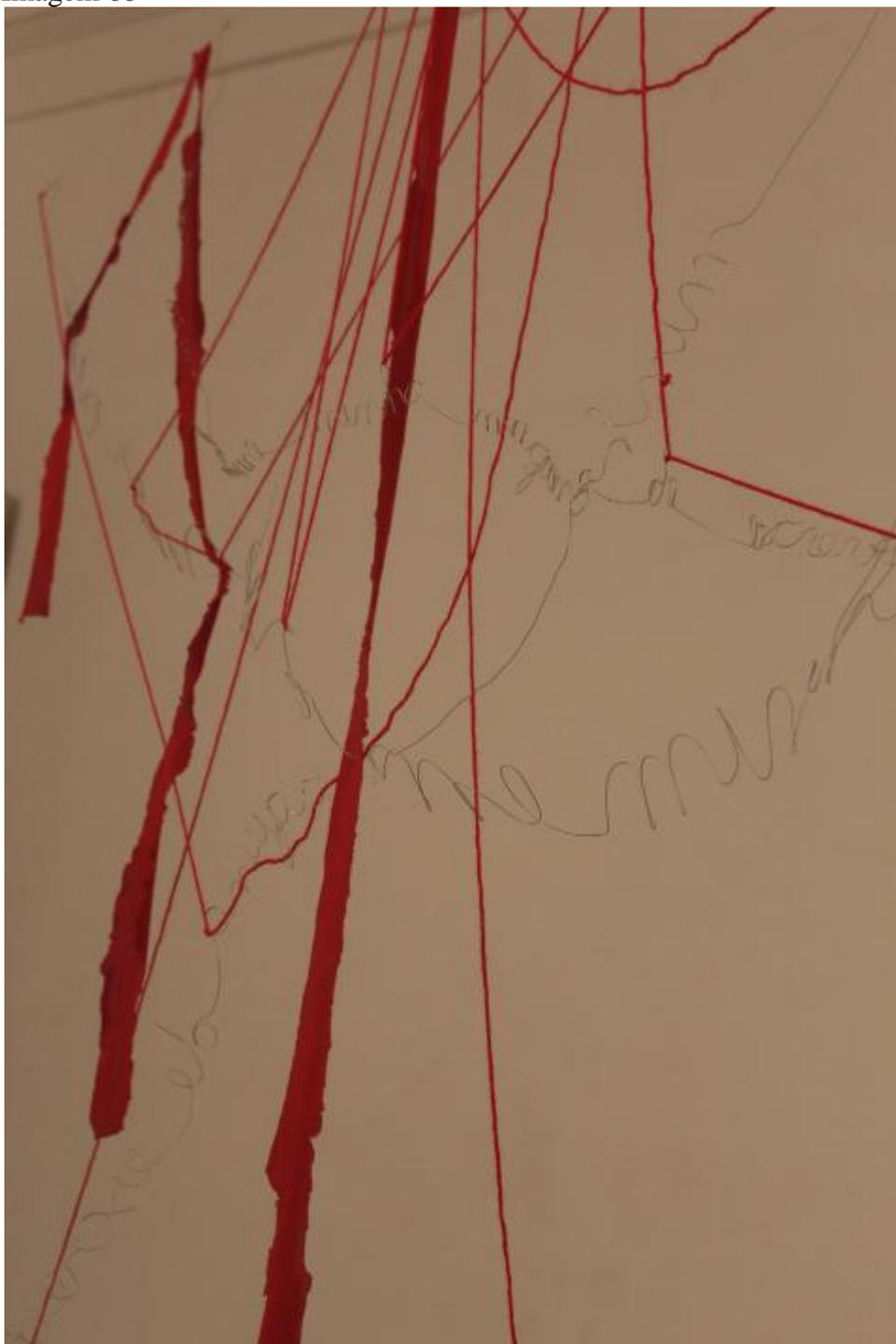
em 4 de abril de 2015. O trabalho aconteceu nas calçadas da esquina do DOPS no início do ano, em quatro etapas. Neta de ex-preso político, desenhei uma cartografia afetiva vermelha no entorno do prédio - registrei, a partir de linhas que formam um emaranhado cartográfico, o transbordamento de uma memória de silenciamento e ausências violentas. No ano anterior à ação, realizei experimentações com fios vermelhos nas labaredas petrificadas do monumento à República, no Campo de Santana - a poucos quarteirões dali. No mesmo ano, em fevereiro, também montei uma instalação dentro de um espaço expositivo intitulada 1970, em que, dessa vez no ar, não só transbordavam as linhas e panos vermelhos, mas também a frase “seria arma do crime minha máquina de escrever?” repetidas vezes, de autoria do meu avô materno em seu livro nunca publicado.

Imagem 67



Última etapa do trabalho durante roda de samba do grupo Comuna Que Pariu, no dia 4 de abril de 2015.
Disponível no site dos Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça.

Imagem 68



Fotografia de meu trabalho “1970”, montado no antigo Espaço Oliá, na Lapa, também em 2015. Fonte: a Autora, 2021.

Durante o trabalho Rota Transbordada, a cada uma das etapas, após a montagem, o trabalho era suprimido e retirado horas depois, muito provavelmente pelos trabalhadores da limpeza urbana da cidade. A primeira montagem da instalação foi em 10 de janeiro, com linhas finas. A última, do dia do ato, já transbordava a linha vermelha a uma densa ocupação da calçada, com uma lona que foi palco de ações durante todo o dia, com homenagens,

apresentações performáticas, falas políticas e roda de samba . O trabalho só terminou quando foi retirado pela última vez, não sabe-se por quem ou quando, da rua. O que sobrou foram as fotos e registros em texto sobre a ação realizada numa dessas ações culturais do movimento. O trabalho segue em aberto a partir de testemunhos de quem os presenciou, assim como os que tentei recuperar nesta pesquisa em andamento. Presente em sua ausência.

Evoco imagens, memórias e reflexões como planos para delinear a liberdade. Tentando entendê-las como desvios em um percurso de chumbo, sob a quimera de uma ficção de nação (Brasil), embebida na arte radical da década de 1970 à luz (e sombra) dos anos. Juntá-las, nessa escrita que é de mim e de um tempo, uma seleção de minhas afetuosas imagens porvir, é desvelar o presente através do transbordamento de ausências.

Quando fui morar aí, já não estava mais no início da graduação em Artes, mas também ainda não estava perto do fim.

Era 2013.

Junho me fez pegar Guy Debord e Raoul Vaneigem para ler.

Como seria vivenciar essa atmosfera enquanto estudava Fotografia, Cinema, Estética e Teoria da Arte IV e História da Arte V (as duas últimas das sequências do currículo da época), meses antes de ir morar no mesmo Centro que reuniu tanta gente nas ruas?

Foi gostoso ir dormir aí pela primeira vez naquele novembro de 2013, quando fomos no show daquele norte-americano venezuelano em 14 de novembro, e voltar para casa a pé. O pôster que ganhei nesse dia, com um arranjo de flores e frutas, ornamentou por muito tempo meus quartos, me trazendo de volta essa sensação

Casa vazia e cheia

desse vazio bom de caderno novo.

Vim aqui pra baixo pra pegar um pouco do sol - como faz frio nessa terra! - sexta de outono

Foi a partir de provocações de disciplinas de História da Arte do Brasil, na universidade, que comecei a ver e me relacionar com as ruas, praças, monumentos e prédios do Centro do Rio de Janeiro de maneira diferente.

Aí do lado, no outro quarteirão apenas, fica o Campo de Santana.

daí será que se ouvia

República

proclamada por vozes masculinas?

No centro,

é claro,

homenagem a mais um golpe

grandioso

monumento

envolto em chamas petrificadas

Imagem 69



Fonte: Google Maps, 2021.

Levei meu caderno, um lápis e me dispus a recolher testemunhos instantâneos nessa praça, em frente ao monumento.

Por alguns dias perturbei o caminho de transeuntes apressados,
incomodei com minha pergunta sem contexto,
interessei pela abordagem curiosa
e tentativa de criação de uma relação impossível,
de passagem

atravessar a rota,
querer saber se reparavam
sabiam
se identificavam

querer saber se eu reparava,
sabia
me relacionava.

Hoje vejo como uma performance e coleta de testemunhos - mas que na época era apenas um procedimento do trabalho. De dentro da janela que dava para a torre do vermelho prédio antigo do corpo de bombeiros, planejei a ação que realizaria e registraria sozinha num dia de semana de agosto de 2014.

envolver as labaredas petrificadas de fios vermelhos
registrar
retornar com os fios para casa

Foi daí de dentro que saí pela primeira vez em direção aos armários do Centro para procurar onde comprar meus fios vermelhos que iam aparecer mais tarde em tantos trabalhos. A partir daí começava também a ação filmada pelo grande Alex Lemos no final de 2013, em que acompanhava um fio vermelho que saía das minhas pernas e ia percorrendo as calçadas e ruas com várias vezes a frase “minha linha nunca finda”, até encontrar um boeiro da Praça Tiradentes e subir a visão para cima, de onde se via um antigo prédio de Polícia Militar. Vídeo realizado como uma experimentação e trabalho da disciplina de Vídeo da faculdade,

exibido inclusive em uma de suas salas do Instituto de Artes no 11º andar da UERJ Maracanã, registro que mais tarde perdi em um furto depois de sair de você, quando entraram na minha casa (o sobrado verde-água da Lapa) para roubar meu computador com todos meus arquivos. Na ocasião deste roubo, senti sua falta.

Voltar para dentro depois do sol se esconder na montanha.

Em agosto de 2014, também daí de dentro preparei o filme dentro da máquina fotográfica - esse sim o meu primeiro aparelho? ou seriam também os cadernos e livros espaços de acolhimento e trabalho subjetivo do “aparelhamento” de mim? - que levaria a Paraty para retomar a prática da fotografia e também ajudar a registrar a oficina de bordado e cartografia afetiva que fui convidada a auxiliar.

Aí fiz as malas e imaginei como seria.

E também cheguei com mais bagagens
imateriais

mas não só

(os filmes alterados pelas fotografias são matéria transformada)

não esquecer das fotografias.

Imagens 70, 71 e 72



Primeira, terceira e quarta etapas da Rota Transbordada, em 10 de janeiro, 8 de março e 4 de abril de 2015 na Rua da Relação 40, no Rio de Janeiro. Fonte: a Autora, 2021.

Experiências de um bordado ampliado,
 nas ruas,
 e de vivências desta mesma linha que,
 junto a duas também professoras e bordadeiras,
 Marcela de Carvalho e Mariana Guimarães,
 se relacionou com as ruas de outra cidade
 - Paraty -
 e fomentou linhas de lá,
 de bordadeiras e bordadeiros da cidade,
 a construírem suas relações afetivas com seu território,
 no pano e na rua.

Bordar e
 transbordar
 essas cartografias afetivas compartilhadas em grupo pela cidade.
 Vivenciar a identidade de professora,
 de artista
 e de transeunte
 no contato direto com meus pés nas ruas centenárias.

Tentando
 arrematar
 ativações
 de memórias
 do avesso
 na superfície de uma história ferida.
 Propor, coletivamente,
 que os fios liguem essas trajetórias e
 segurem pontos de histórias contadas e vivenciadas
 no chão
 onde pisamos.
 Viver os nós, as linhas e a cidade.

Tentar fomentar redes ou pontos de apoio para linhas tão
 mutiladas ou emboladas.

Exercer a costura e o bordado do afeto:

Escuta

e retorno;

Ir

e vir;

Aproximar,

afastar.

Imagem 73 e 74



Foi aí que preparei todas as partes da
Rota Transbordada.

Antes de transbordarem as calçadas,
transbordou aí dentro.



Fonte: A autora, 2021

Imagem 75 e 76



Fonte: A autora, 2021.

E senti um prazer enorme
 pisar no vermelho
 transbordado
 como cor
 como um desvio

(valeu

1984

Cildo Meireles)

símbolo e homenagem
 dessa vez próxima ao 8 de março
 não em fontes

(valeu

1968

Margarida Paksa)

mas aí dentro

O fio
 que virou pano
 que virou plástico,
 material barato e descartável,

mas, ouvi dizer
 não tem jogar fora aqui dentro.

Caro porque pra sempre,
 e em geral
 inutilizável

Lixo

Sendo outra coisa temporária ou não

vermelho
 branco
 cinza
 azul

Sempre lixo no final

Saíram daí de dentro,
 pra virar outra coisa
 (cristalizada assim
 nas imagens
 que coletei)
 virando lixo no final

De onde terão saído
 os 3
 3Nós3
 antes dos sacos virarem outra coisa
 (também fixados assim
 pelas imagens
 nos jornais de 79)
 antes de virarem lixo no final?

lixo
 poético
 político

Imagens 77 e 78



Ensacamento, do coletivo 3NÓS3, na madrugada de 27 de abril de 1979 em monumentos e estátuas do centro de São Paulo. À esquerda, Hudinilson Jr. encapuzando o monumento “Homenagem a CarlosGomes”, à direita, Mário Ramiro encapuzando o “Monumento à Independência”. Foto 3Nós3. Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro, imagens disponíveis em dissertação de Maria Adelaide do Nascimento Pontes, 2012.

Em 27 de abril de 1979, diversos monumentos e estátuas da região central de São Paulo amanheceram com seus rostos cobertos com sacos de lixo. Numa ação que em sua primeira etapa durou 5h, começando à meia noite, Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França (no coletivo 3NÓS3) realizaram ações de *Ensacamento* (1979). Cobrir sua fisionomia - o que o identifica como pessoa - e sufocar os “heróis” eternizados em pedra e metal, de forma semelhante com o que é feito com quem é torturado pelos agentes do Estado - justamente o poder que representam esses ícones. Se apropriar de um gesto, de uma imagem, de um momento, e deles inventar novas visualidades estético-políticas. Até o nascer do sol, mais de 15 monumentos se ativavam como anti-monumentos.

“ensacamento [embozamiento] fue noticia en decenas de medios de comunicación, lo que dio lugar a una estrategia práctica y barata de documentar y difundir sus trabajos, compartiéndolos en red entre con otras personas. Para Ramiro “al implicar a la prensa con ese material teníamos la posibilidad de hacer nuestros catálogos de Artista [...]. En aquella etapa tuvimos un *boom* de arte correo. Las fotografías de fotocopiado se añadía una información básica y se hacía una postal que circulaba por el mundo.” ” (LONGONI, 2012, p.167 citando p. 46 Mario Ramiro, Grupo 3Nos3. *The Otside Expands*, en Chantal Pontbriand (ed.), *Parachute - São Paulo*, Montreal, nº 116, 2004, p. 41-53.)

Durante o dia, avisaram anonimamente a jornais da cidade sobre as curiosas intervenções, gerando o que chamo de segunda etapa do trabalho: a proliferação dessas imagens em diversas reportagens impressas que depois podiam se transformar em postais a circular pelo mundo. A apropriação dos meios de circulação de imagem é uma das operações que a arte contemporânea tem utilizado para aproximar a vida dos processos artísticos e expandir a experiência do espectador para muito além de quem vai a uma galeria ou museu. Mas isso não quer dizer que estejam inteiramente afastadas do chamado sistema de arte, elaborando estratégias para se inserir de forma dissidente nas brechas e espaços possíveis.

Artur Barrio também elaborou estratégias de adaptação e inserção de suas situações, como as de abril de 1970 no Rio de Janeiro, nas instituições e circuito de arte justamente através de suas fotografias, registros escritos e cadernos de artista. Apesar de suas criações e ações urbanas transbordarem crítica à forma de entender e supervalorizar a arte como algo separado da vida, contido apenas no objeto realizado pelo artista, como profissionais que precisam ter seu trabalho conhecido e valorizado, os artistas necessitam transformar suas ações em objetos sensíveis que apresentem a experiência em uma visibilidade (mesmo que sempre insuficiente). Dentro de um sistema capitalista no qual precisamos trocar força de trabalho por dinheiro, os artistas de guerrilha da década de 1970 também tiveram que fazer escolhas para seguir se inserindo nesse sistema ao qual acumulam críticas - e isso de maneira alguma os deslegitima. Foi a partir desses objetos e registros, sejam eles apenas parciais ou não, que nos possibilitaram, 50 anos depois, continuar olhando e discutindo as reverberações estético-políticas das ações daquela época, lado a lado com pesquisas, produções e instituições artísticas de hoje.

Imagens 79 e 80



Registros de *Defl....Situação...+S+...Ruas.....*, de Artur Barrio, na primeira quinzena de abril de 1970. Rio de Janeiro. Consulta em Arquivo do Barrio de grupo de pesquisadores do PPGArtes-UERJ

Barrio, com seu gesto de depositar e coletar dejetos, elabora tensões entre efêmero e permanência, anonimato e heroísmo, sujeito e objeto, lixo e obra, dúvida (ao colocar em questão e trazer para a disputa a pergunta sobre que materiais caros e de pureza técnica estruturam a arte) e dívida (registrando suas intervenções efêmeras e residuais como uma maneira de que perdurem suas perguntas e colocando em evidência uma hegemonia da limpeza e da materialidade classista pela contraposição com seus trabalhos mais viscerais) e desestetiza a arte tensionando também sua relação com as instituições - ainda que, mais tarde, os registros dessas ações se tornem “obras” expostas como detentoras da “aura” que ele contesta” (CABO, 2001, p. 99). Ao utilizar a cidade como suporte de suas ações artísticas em

um momento em que, dentro da trajetória de diversos artistas, o corpo também se revela material e suporte da experiência artística, Artur Barrio radicaliza essas relações e se propõe a uma espécie de peregrinação pelas ruas do Rio de Janeiro, num andar sem rumo, sem paradas e sem registros imediatos. Seus vestígios seriam depositados apenas em seu próprio corpo.

A ação *4 dias.....4 noites*(1970), o tempo que, segundo o artista, deve ter durado a experiência - que só teria sido interrompida ao perceber que a sola de seu sapato já estava arreventada -, seria acompanhada de um posterior registro em caderno (dívida estabelecida e não liquidada, o que poderia nos provocar a dúvida sobre o acontecimento). A tarefa, entretanto, até hoje está no plano do futuro, pois transferir a experiência para um caderno foi se revelando impossível e necessariamente incompleto. O caderno permaneceu vazio? Como transformar em palavras ou registros visuais um processo de mergulho radical que se aproxima ao máximo de um limite que é corporal e físico? Como limitar a determinadas linhas, figuras e significados um procedimento de subversão e procura por esses limites? Sem fotografias, vídeos e palavras gravadas sobre o acontecimento, o trabalho se revela (também em sua dívida e dúvida, para as pessoas muito apegadas a uma ideia de verdade e linearidade previsível dos acontecimentos) a cada testemunho recuperado que evoca sua presença.

Assim como Carmela Gross recupera, em 2018, para a exposição *AI-5 50 Anos - Ainda não terminou de acabar*, o *Relato de um Projeto*, que evoca uma ideia que surgiu em 1968 mas teve seus esboços perdidos e nunca foi realizada, não havendo vestígios para além do relato e testemunha de artista, décadas depois, para uma montagem que trouxe de maneira poética, com um enorme X na parede (elemento que a artista lembra estar em seu plano dos anos de chumbo, desproporcional para o seu alcance) e seu testemunho. Ambos trabalhos tem a desmaterialização como um dos elementos fundamentais - ainda que materialmente tenham existido, seja no corpo do artista chegando ao limite na caminhada pela cidade, seja pelo desenho realizado pela artista na época, seja na ficção criada no momento desse testemunho - e a falta de vestígios materiais da experiência (mesmo que ainda do processo de concepção) é basilar. Contamos, nos dois casos, com a confiança na ficção e no testemunho da experiência para materializá-la no presente, mesmo que apenas oralmente ou por escrito. O trabalho de arte está ali, em sua presença, no corpo do artista em caminhada pelo Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que está aqui, em presença, no momento em que o recupero e relaciono com outras vivências.

Recupero uma lembrança que não é minha, mas foi a mim transbordada - e, assim, passou a sê-lo, mesmo que ficcionalmente. É uma mulher jovem andando pelas ruas de Copacabana que percebe estar sendo observada. Continua andando, muda a direção, para em

um lugar com a impressão de já estar sozinha. Ao virar do balcão de onde pedia o café, percebe o mesmo homem levantando sorrateiramente a folha do jornal com o qual tentava forjar um disfarce. Toma o primeiro ônibus. Algum tempo depois, desce e pega outro, sem que dê tempo de ver seu destino. Quando o ônibus está mais vazio, procura entre os rostos o que a acompanhava há dias. Se sente segura e respira aliviada, olhando pela janela. A sua volta, a Baía de Guanabara. Ironicamente, agora estava acompanhada de Costa e Silva³².
Quando estaria segura?

02/05/2021

é como dizem

piscou, passou,

e se me parece que é tão próximo

o tempo em que te habitava e pendurava em seus portais

todo tipo de instalação e experimentação de montagem possível,

é

e não é

³² Referência ao nome oficial da Ponte Rio-Niterói, inaugurada em 4 de março de 1974, em homenagem ao ditador.

Foi indo e voltando daí,
 passando pelo prédio
 cinza
 que finquei minha curiosidade por esse
 ano
 1970
 e li de novo
 a pergunta de um avô
 (que posso imaginar a voz):
 “seria arma do crime minha máquina de
 escrever?”

seria arma do crime minha máquina de escrever?
 seria arma do crime minha máquina de fotografar?
 seria arma do crime minha máquina soviética de olhar?
 seria arma do crime minha máquina de pesquisar?
 seria arma do crime meu caderno?
 seria arma do crime?
 seria arma?
 crime?
 máquina?
 escrever.

Aí dentro materializei a frase no espaço
 pela primeira
 e segunda
 e terceira
 e tantas outras vezes
 montei 1970
 no ar
 com linhas e rasgos vermelhos
 tensionados
 pendurados
 e o acúmulo dessa mesma pergunta

aí o trabalho surgiu e ficou guardado pela
 primeira vez.

e desmontei tantas outras vezes.

Subi o elevador antigo, com portas pantográficas e pouca iluminação, até o quinto andar, com o Minimanual da Arte Guerrilha Urbana, que veio de Fortaleza e foi feito pelos Aparecidos Políticos, dentro da minha bolsa. Destranquei e abri a porta, tranquei por dentro (não toda, nunca entendi pra quê tanta tranca numa porta, assim... você já foi violado?), sentei no sofá-cama (que foi doado por uma professora e já estava curvo de tanto uso, lembra?), abri a bolsa, continuei lendo o livreto. Achei dentro dele uma referência ao Ocupa DOPS, levantei, fui até o quarto, peguei um lápis, voltei para a sala, marquei o trecho. Levantei novamente, fui até o quarto, em direção à janela de onde via o céu iluminado pelas luzes da apoteose junto à torre do corpo de bombeiros. Encontrei um espaço para o Minimanual na estante de madeira feita pelo meu pai, separei um pouco mais com os dedos, enfiei o livro, sentei à cama.

Deitada na parte debaixo do beliche do quarto, olhando para as manchas da madeira, fui entendendo como esses coletivos são chama. Que surgem seja pela insistência da fricção de dois materiais inflamáveis, seja por uma descarga de energia muito grande que aumenta sua temperatura e acende a primeira brasa que tem de ser soprada, após respiração profunda, e alimentada de materiais onde se espalhe o fogo (com cuidado para não se empolgar e esfriar pela quantidade excessiva que sufoca a brasa). Labareda que contamina e esquenta quem se aproxima, que traz luz e faz ver o que se escondia, que consome e faz virar carvão, material combustível, o que era outra coisa, subvertendo sua existência, que transforma a matéria de forma explosiva e traz preocupação a quem não quer arder e desaparecer com ela. Arder em chamas (poeticamente falando, já que de forma literal seriam estratégias clandestinas mais próximas aos *black blocks* que aos coletivos e acontecimentos a que me refiro) é um pouco a forma de funcionar tanto do *Tucumán Arde* (1968) quanto dos Aparecidos Políticos (2011-) e o Ocupa DOPS (2013-). Fomentar uma ativação incendiária, descarregando grande quantidade de energia de uma vez ou insistindo na constância e atrito, iluminando memórias esquecidas, aglutinando potenciais futuras brasas, agindo nas brechas para fazer ventilar e respirar e mantendo em atividade (ainda que temporária) a chama enquanto ativada pelas pessoas que nela trabalham. Memórias, denúncias, poesias, homenagens, testemunhos, ações, acontecimentos que viram vestígios e muito mais do que isso - dentro e fora de cada um que atravessou a labareda.

Recupero algumas ações no Ceará, do coletivo Aparecidos Políticos, que em 2014 com a intervenção “50 anos do golpe” pendurou no muro do ex-centro de tortura do exército, 23º Batalhão de Caçadores, pequenos espelhos na altura dos olhos com os nomes e imagens de desaparecidos políticos em cada uma de suas vigas pintadas de branco - criando memoriais temporários que obrigavam os passantes a encararem essa memória vendo sua imagem refletida por trás desses corpos desaparecidos -, rebatizando lugares públicos que homenageiam ditadores - também chamados por eles de esculachos (os primos brasileiros dos *escraches*), como o realizado no Auditório Castelo Branco, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia em 2012.

Imagem 81



Registro da ação “50 anos do Golpe” (2014) , dos Aparecidos Políticos, no 23 Batalhão de Caçadores em Fortaleza. Disponível no site do coletivo

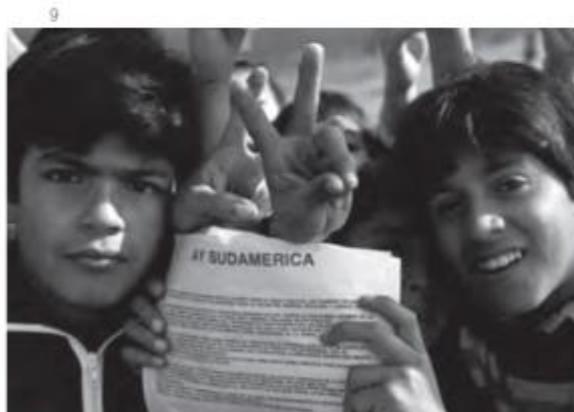
Trabalhos que acontecem num determinado momento e, deles, sobram somente os registros e as testemunhas. Ações e vestígios que assumem lugar sobre o tecido da cidade e com as quais seus passantes se relacionam - aproximando a experiência de arte da vida e de circuitos não tradicionais (como as calçadas). Folhas escritas jogadas de cima numa apropriação do uso e controle militar até do céu em 1981 (ação do CADA *Ay Sudamerica*), de um avião, inscrevendo por cima da memória daquela exibição militar aérea do terrível 11 de setembro de 1973 uma contra-informação e subversão sobre o imaginário dos chilenos. Não mais bombas, mas folhas com palavras, onde cabem relações a serem feitas (assim como nas sacolas que guardamos os ingredientes que iremos juntar para cozinhar alguma refeição), caem como uma intervenção divina - mas que é, na verdade, feminina (suposição que faço já

que as fotografias que registram o momento são das mulheres Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit, integrantes do grupo). Dialogando com essa mesma ação de 1981, os Aparecidos Políticos, em Fortaleza, no Brasil, em 2014, chegam a entrar dentro do avião com os materiais impressos (paraquedas em miniatura com a impressão de rostos de desaparecidos políticos) e levantar vôo para lançá-los sob a cidade, mas são surpreendidos pelo impedimento e controle militar do céu da cidade, que fecha toda via aérea e impede a Operação Carcará (e qualquer outro vôo) de ser realizada. Por conta do acontecimento de não-realização da obra - e os impactos do projeto do trabalho em todo o céu da cidade durante boa parte do dia -, o trabalho foi ganhador do 65º Salão de Abril (ora, ora, ora, nosso mês de Abril aqui de novo) do qual fazia parte.

Imagem 82



figs. 4-9. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, Santiago de Chile, 1981.
Fotografías: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.



Fotografias da ação do *CADA Ay Sudamerica* em 1981 em Santiago do Chile. Fotografias Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit (LONGONI, 2012, p.47)

Imagem 83

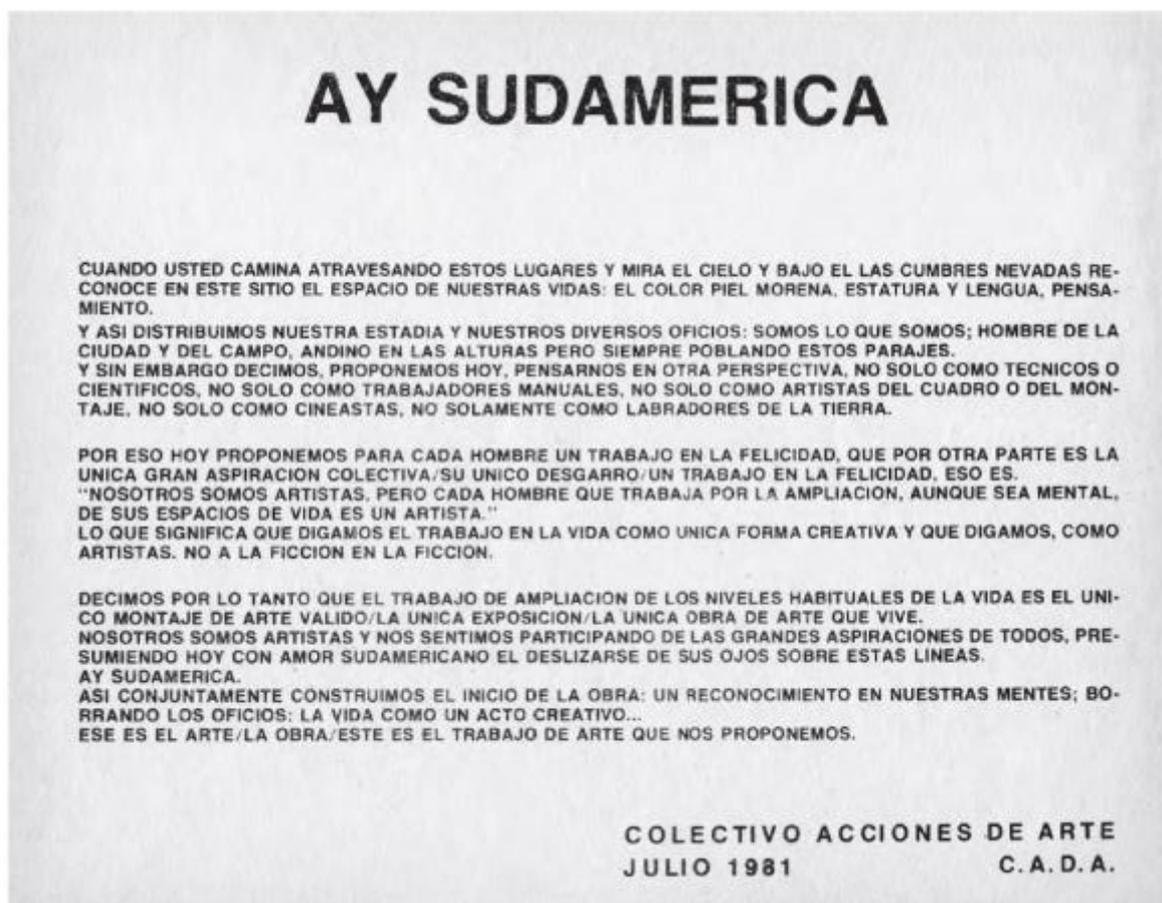
Panfleto do CADA lançado em Santiago do Chile em 1981 em ação *Ay Sudamerica* (LONGONI, 2012, p.48)

Imagem 84



Frame do vídeo de registro da Operação Carcará de 15 de abril de 2014 do Aparecidos Políticos em Fortaleza

Lapso temporal. Voltando a investigação ao período das ditaduras latino-americanas, no final da década de 60 e início da década de 70, algumas artistas desenvolviam experiências que podem ser consideradas ações de confronto e transbordamento direto sobre as questões que atravessavam países como a Argentina e o Brasil, além de esticar os limites do circuito e da vivência em Artes. Em outubro de 1968, por exemplo, em um intervalo de apenas três dias, ações emblemáticas fizeram parte da malha urbana da Argentina. Em 8 de outubro, um dia antes do primeiro aniversário do assassinato do contrerrâneo revolucionário Ernesto Che Guevara, Margarita Paksa³³ transformou um conjunto de fontes de Buenos Aires, a *Plaza Lavalle*, a *Plaza del Congreso* e a *Plaza de Mayo*, tingindo suas águas de vermelho.

Roberto Jacoby, Pablo Suárez, León Ferrari, Margarita Paksa, Beatriz Balvé y Juan Pablo Renzi -más otros colaboradores- llevaron adelante una acción conmemorativa. Divididos en parejas de varones y mujeres -para parecer novios- más un tercero que hacía de "campana", se dirigieron a diversas plazas de la ciudad con un concentrado de anilina roja para teñir las aguas de sus fuentes. Dicha operación fue considerada un fracaso por sus mismos protagonistas: el color rojo no se mantenía debido al sistema de recambio de agua de las fuentes locales que, a diferencia de las europeas, no era de circulación cerrada.” (PINEAU)

Apesar do fracasso em sua execução, a ação planejada para os chafarizes de praças de Buenos Aires demonstra como a arte e a discussão pública naquela época pertencia à rua, às praças, aos fluxos e movimentos da cidade. Assim como Artur Barrio também experimentaria dois anos depois nas ruas do Rio de Janeiro em suas situações (Defl....Situação...+S+...Ruas...., 1970), Paksa e seus colaboradores, em seu gesto, demonstram a tentativa de criar uma situação inusitada na cidade, depositando no território público material que antes não estava lá e perdendo controle sobre o que acontece com os vestígios de seu trabalho logo depois.

³³Margarita Paksa (1933) nasceu, vive e trabalha em Buenos Aires. Tendo estudado escultura na Escola Superior de Belas Artes Ernesto de la Córdova em 1955, trabalhou durante muito tempo com cerâmica, até começar a se apropriar de objetos e outros materiais em 1963, produzindo esculturas e instalações. No final da década de 1960, seu trabalho já começava a tensionar a desmaterialização do objeto em seus trabalhos, seja a partir das experiências artísticas na rua ou montando intervenções como a na mostra coletiva *Experiencias 68*, em que “tocou dois discos simultaneamente, um deles uma gravação da respiração ofegante e gemidos de um casal fazendo amor, e pôs numa caixa de areia com silhuetas de um corpo feminino e um masculino em frente a um gramofone” (GUERRERO, 2018, p. 345)

Mesmo que a propositora não tenha conseguido executar totalmente e chegar ao resultado que provavelmente esperava, trago para esta montagem e narrativa um relato do trabalho de Margarida daquele dia 8 de outubro de 1968 como imagem não materializada de uma ativação do vermelho nos chafarizes daquela região, uma ideia, um “relato de um projeto” - me apropriando totalmente do título utilizado pelo texto de Carmela Gross próximo à sua intervenção na exposição de curadoria de Paulo Miyada “AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar” (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo) de 2018. Na praça de Buenos Aires, a artista argentina usa como referência a cor vermelha, planejando fazer transbordarem de seus chafarizes a cor que é do sangue e também tinge tantas bandeiras comunistas - como homenagem e marco temporal no primeiro ano de morte do guerrilheiro Che Guevara.

A memória de um acontecimento que se torna emblemático na vivência e memória estético-política latino-americana (para além dos inúmeros trabalhos em homenagem a Che, que jovem comunista nunca quis ter, num desejo de consumo contraditório, a simbólica camiseta com fotografia em alto contraste do guerrilheiro argentino da Revolução Cubana?) também ocupa espaço na poética de artistas que exploram o aspecto público, presencial, processual e participativo da arte. Até vestir a peça símbolo de pertencimento a um espectro político e uma cultura de juventude vira uma ação (por que não?) estético-política. Enrubrecer a praça, então, pode ser utilizá-la como suporte para marcar uma posição no mundo.

No dia seguinte à experiência, Margarita Paksa leva adiante a alusão temática do assassinato do guerrilheiro argentino. Em algumas avenidas de Buenos Aires, despeja tinta branca e azul clara do carro que seu marido dirigia, formando listras no chão. A ação seria concluída com uma segunda rodada, na qual ele jogaria tinta vermelha nas "bandeiras" que formariam. Como a tinta ainda estava molhada e havia movimento na rua, rapidamente a tinta aderiu às rodas dos carros e poucos vestígios restaram horas depois do acontecimento (PINEAU). Assim como na outra ação, o relato dessa, mesmo que com seus imprevistos, demonstram uma outra forma de ver e conviver com a cidade, o vermelho e as cores da bandeira nacional em um contexto político de muita tensão. Margarita Paksa também foi uma das artistas e colaboradoras do histórico Tucumán Arde, em novembro desse mesmo ano, que foi um dos frutíferos resultados de sementes plantadas durante o mês anterior na Argentina, se configurando como

uma complexa experiência coletiva que utilizou contrainformações para questionar o regime militar de Onganía. Sendo, ao mesmo tempo, prática artística e ativismo político, Tucumán Arde marcou um momento significativo da arte na Argentina. (ALONSO, 2018, p.223)

Imagem 85



Entrada do Tucumán Arde na sede da *Confederación General del Trabajo de los Argentinos de los Argentinos* de Rosário. Fotografia de Carlos Militello. Arquivo Graciela Carnevale. Novembro de 1968.

O trabalho foi montado e aberto a público em 3 de novembro de 1968 e previsto para acabar no dia 9 de novembro. Ocupando os espaços da sede da *Confederación General del Trabajo de los Argentinos* de Rosário, Tucumán Arde não se resumia apenas nessa mostra, constituindo-se como uma campanha de contra-informação em diversas etapas. A região tinha sido afetada de forma drástica pelas medidas do ditador Juan Carlos Onganía de valorização do capital norte-americano e desvalorização das empresas nacionais, tendo sido uma região próspera de engenhos de açúcar antes da ditadura e do enfraquecimento dos sindicatos de trabalhadores açucareiros. Os artistas participantes da experiência coletiva escreveram um material documental contextualizando o cenário artístico, político e social do território e postulando “a criação estética como uma ação coletiva e violenta destruindo o mito burguês da individualidade do artista e do caráter passivo tradicionalmente reservado à arte” (GRAMUGLIO, ROSAS, 1968, p.1-2). Viajaram para a província e realizaram investigações e trabalhos de campo, entrevistando, fotografando, registrando dados e visitando locais e pessoas afetadas pela conjuntura política e econômica. Também realizaram uma difusão de imagens, palavras e referências ligadas ao que estavam propondo realizar presencialmente, ocupando muros de Rosário com “Tucumán Arde”, sugestiva e resistente.

Imagem 86



Fase da campanha da obra. Fotografia de Carlos Militello. Arquivo Graciela Carnevale. Outubro de 1968.

Tucumán Arde se encontraba atravesado por una concepción hegeliana del tiempo histórico en la que la revolución se presentaba como un futuro inminente que consumiría la visión de la historia enunciada por el sujeto político. (LONGONI, 2012, p.231)

Com investigações, experimentações e intervenções ligadas a um espaço geográfico, como personagem e cenário das ações artísticas e políticas que desvelam um presente que “arde”, ou prenunciando um fogo porvir - num futuro inflamável por sua capacidade de articulação de materiais inflamáveis no presente - *Tucumán Arde* coleta informações, imagens, discursos e materiais numa experiência que foi marco na memória do território e na articulação historiográfica entre arte e política na América Latina.

Participaram da obra coletiva María Elvira de Arechavala, Beatriz Balve, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemi Scandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Eduardo Guira, Maria Teresa Gramuglio, Marta Greiner, Roberto Jacoby, Jose Lavarello, Sara Lopez Dupuy, Ruben Naranjo, David de Nully, Raul Perez Canton, Estela Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolas Rosa, Carlos Schork, Nora Schork, Domingo Sapia, Roberto Sara, Margarita Paksa e Oscar Pidustwa. A experiência previa também uma publicação com todos os materiais reunidos durante o processo, além de circular por outras cidades como Buenos Aires - sendo impedida pela repressão militar.

Yo participé en el Tucumán Arde. Fue un prolegómeno del Rosariazo³⁴. Fue una obra que hicimos un grupo de artistas durante la dictadura de Onganía.(ESCANDELL, Noemí³⁵. 2010)

Nosotros no tomamos el problema social como tema sino como propósito de denuncia. La obra en aquel momento decíamos que tenía que valorarse por su eficacia en la lucha política”. (...)A mí no me importaba si era arte o no era arte (...) [FERRARI, León³⁶ (Longoni, A. y Mestman, M.; 2008: 340)]

Sem a pretensão de se inserir necessariamente nos livros sobre História da Arte, mas como uma realização coletiva que se utiliza da larga experiência contra-informativa da América Latina (LONGONI, 2012, p. 74), *Tucumán Arde* era uma ação de denúncia dos efeitos nefastos da injustiça social provocada pelo governo e um chamado para a revolta popular (RICHARDS, 2010, p. 121) com objetivos definidos a partir da inseparabilidade entre política e arte, utilizando sua dita autonomia subversivamente, instrumentalizando o que seria “obra” por sua eficácia política. Há quem possa chamar esse tipo de vinculação de “panfletária” ou analise esse tipo de experiência apenas pela chave arte-política, que de alguma forma está posicionada em um nível de importância diferente de uma “arte pura” mais formal, que analisa as materialidades alheias à política na construção do trabalho. Como se a coletividade, o caráter experimental e de denúncia, a ocupação de espaços institucionais não artísticos, a contra-informação, a utilização de diferentes ferramentas e objetos na construção das situações (como as projeções, os papéis escritos no chão e nas paredes, a interrupção da luz do ambiente e a distribuição de café, para citar apenas alguns), não fossem presentes em materialidade para todos que passaram pelo ambiente naquele novembro de 1968. Escolher essa experiência de 1968 para relacionar com trabalhos de artistas das décadas seguintes e dos tempos de hoje é também uma maneira de tentar aglutinar algo que, na minha experiência como familiar de ex-presos políticos, não se separa totalmente: a arte e o

³⁴ Uma série de greves, protestos e grandes movimentos de trabalhadores, operários, estudantes e contra a ditadura entre maio e setembro de 1969 na cidade de Rosário. Junto com o *Correntinazo* e o *Cordobazo* (em Corrientes e Córdoba), enfraqueceram o governo Onganía e marcaram a história da resistência Argentina.

³⁵ Noemí Escandel (1942-2019) nasceu em *Cañada de Gomez* e se formou como professora na *Universidad Nacional del Litoral* (hoje de Rosário) em 1964, trabalhando logo em seguida em sua *Escuela de Bellas Artes* - seja como professora, pesquisadora ou outras funções que revelam a práxis artístico-política de seu trabalho. Integrou o *Grupo de Vanguardia de Rosario*, foi uma das co-autoras da obra política de ação *Tucumán Arde* em 1968. Nessa época passou a realizar seus trabalhos inseridos num outro sistema que não o exclusivo da arte: o dos correios, com a arte-correspondência (ou Arte Postal, *Mail Art*, ou outros nomes ligados ao processo artístico que se potencializou principalmente nas décadas de 1970 e 1980), com a possibilidade de circulação de mãos em mãos, em um contexto em que a clandestinidade pode ser a única alternativa. (CASTAGNINO + MACRO, 2013)

³⁶ León Ferrari (1920-2013) nasceu em Buenos Aires e iniciou seu trabalho como artista durante os três anos em que morou na Itália com a família. Em 1976, a ditadura militar argentina sequestrou e desapareceu com seu filho Ariel, obrigando o artista a se exilar em São Paulo, retornando definitivamente para a cidade natal somente em 1991. Considerado um artista multimídia conceitual, León explorou a poética e materialidade da escultura, pintura, colagem, gravura e diversos meios tensionando imagens, acontecimentos, tentativas de apagamentos e instituições como a Igreja Católica.

ativismo; a poética e a política; o conteúdo e a forma; a ideologia e a escolha material; a eficácia e a finalização. Como alguém assombrada por uma dívida - a de construir uma memória sobre algo particular que é público, a ausência de um corpo causada pela violência do Estado - e alimentada por um imaginário neoliberal intensificado com os anos 1990 e 2000, onde

la subjetividad de la deuda, al atravesar las relaciones laborales, sociales y afectivas, pasa de ese modo a regular las formas de vida y los modos de existencia de individuos y sociedades que, al tiempo que ven comprometido el acceso a la memoria de su pasado inmediato, hipotecan su futuro (LONGONI, 2012, p.13)

Também me atordoam as dúvidas: quanto de passado tem no presente? Quanto de esquecimento cabe na memória? Quanto do futuro desmontamos, remontamos e inflamamos no presente? Como as fronteiras entre arte, filosofia, política, passado, presente e futuro são construídas a partir dessa forma de pensar limitada (mas também infinita, porque dependente da articulação de pessoas) que é a escrita? E como utilizá-la para me relacionar com o entre dessas coisas?

Podemos considerar *Tucumán Arde* uma campanha estético-política de apropriação e desvelamento do presente que de alguma maneira se projeta sobre um desejo de futuro. Como uma articulação de artistas e não artistas fora das instituições culturais que preconizava a ardência e transformação dos dias porvir com ações no presente que se posicionam de maneira crítica em relação à conjuntura e seu vínculo com o passado, o marco se conecta com outros coletivos que realizam intervenções fora das galerias (por mais que em outra temporalidade e contexto), como os já citados *Grupo de Arte Callejero*, também em Buenos Aires, a partir da década de 1990, os Aparecidos Políticos, no Ceará, a partir da década de 2010 e a Campanha Ocupa DOPS, no Rio de Janeiro, a partir de 2013. Este gesto (artístico, por que não?) de transitar entre espaços, realizar ações que não conseguiríamos encaixar numa só coisa (o que da vida não é político, e o que da arte não é vida?) se relaciona também com algumas ações realizadas pelo grupo chileno *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA).

Três de Maio de 2021 - dia ensolarado, mas muito frio, de novo - Teresópolis

Quantas vezes não procurei dar sentido (seja pesquisando ou ficcionalizando) para o nome da rua que te carrega? Pouco tempo após aberta, era para essa rua que iam os soldados mutilados das guerras, num asilo para “inválidos” - no final do século XVIII, muito antes da construção do prédio da Polícia Central (que depois virou DOPS), do início do século XX, o qual voltei minha atenção por tanto tempo. Quantas pessoas com história, família e sonhos a realizar habitaram esse logradouro e foram invalidadas pela violência de uma sociedade forjada na conquista patriarcal, militarizada e cristã? Quantas pessoas consideradas não-válidas, fora da legalidade, tiveram aí também sua dignidade violada e, nesta rua, abarrotada de casarões de nobres - mas também de um dos últimos cortiços tombados da região -, deixaram de alimentar seus desejos de futuro? Quão inválidos são esses símbolos fincados nessa rua para nós, em nossas utopias libertárias?

Lembro de passar por ela (mas não de você, por não te conhecer ainda) com alguns amigos, ainda em obras e cheia de lama, em 2011, com um mapa impresso nas mãos, procurando a pizzaria da promoção do cupom. Antes disso, no início dessas obras - que construíram o gigante espelhado edifício da Petrobrás - rachaduras em prédios vizinhos (como do número 18, que só não encosta em você por conta do número 20 e teve danos tão sérios que seus moradores tiveram que sair e seguiu vazio com suas fendas) revelaram lesões estruturais - como a descoberta arqueológica, na Igreja de Santo Antônio dos Pobres, dos dois pisos originais do início do século XIX (um para nobres, outro para pobres).

Mesmo sem rachaduras visíveis, será que a movimentação no solo da região não te fez tremer por dentro?

Uma obra de um prédio de vidro que causou rebuliço e fissuras, mas também brechas: o investimento da empresa construtora em obras de restauração da vizinhança - sem esquecer que é causadora dos danos desse mexe-mexe terra abaixo como se não houvesse amanhã (ou ontem), assim como pelo aumento da temperatura na região dependendo do sol que se reflete no prédio. Lembro que quando te visitei ainda vazio, de dia e de noite para sentir o movimento da rua, as calçadas, ruas e prédios reformados e iluminados foram importantes na decisão por você.

Será que numa realidade paralela sem essa obra e prédio espelhado eu teria decidido morar dentro de você em 2013?

Sei que você não pode me responder, mas isso não quer dizer que eu não possa perguntar.

cartas para o apartamento da Praça Sete (de março)

Mesmo dia e local (3/5/21, Terê), outra carta

talvez

não tenha a distância necessária

aqueles passos para trás num espaço expositivo

quarentena de tantos dias para garantir que não estou contaminada com algo que não vejo
ainda

talvez

precise esperar o tempo das frutas caírem

não arrancá-las, verdes ainda,

na esperança de ser mais rápida que os pássaros na descoberta do fruto maduro

talvez

tenha que olhar para você como aquele ex cujo contato ainda é perigoso

pelo afeto e lembranças ainda contagiantes,

por não ter tido tempo suficiente para retomar e reconhecer os desejos que são meus
e só meus

ainda assim me propus a escrevê-lo

Apartamento de Vila Isabel

como o último lugar que morei e tomo distância,

mesmo sabendo da maior dificuldade de fazê-lo sem mergulhar no sentimentalismo

- se é que já não me afoguei totalmente

escrever pra você ainda me dói

talvez

Imagem 87



Curtido por **dani_o_mattos** e outras pessoas
adrianna.eu Talvez...

Talvez é palavra que mora entre um sim e um não.
 Filha da incerteza e prima dos vazios e dos silêncios.
 Quando eu era criança tinha gosto pelas dúvidas. Achava
 que tudo nascia delas.
 Eu pensava que se as perguntas mais importantes não
 tinham respostas, por que eu mesma teria que ter?... E
 danava a dizer talvez pra quase tudo. Quando a gente
 responde com talvez, a gente na verdade nem responde, só
 ecoa a pergunta.

Printado da rede social da artista Adrianna Eu em 22 de abril de 2021.

ela, que fui conhecer mais a fundo de dentro de você
 mesmo já tendo contato com alguns acúmulos de suas linhas vermelhas
 ela,
 (eu?)
 que talvez eu não tenha visto ligação com meu trabalho antes por
 me incomodar com a identificação de uma arte feminina
 sem me tocar que

eu - mulher

ela,
poesia e experiência no nome artístico
tradição e acúmulo
familiar,
pessoal
(eu)
que também é mundo
(nós)
e com seus bololôs de linhas vermelhas
nos leva pra fora e pra dentro de
nós

se
“o barco de cada um”
é, como Eu já disse,
de cada um
o mar é um só e de todos

nas linhas da costura e do bordado, assim como ela (talvez)
minhas experiências pela cidade foram acontecendo
quem me levava
era o mar
que é feminino
(não importa o português)

Imagem 88



Bordado que dei à minha avó no início dos anos 2000, quando aprendi a bordar com minha outra avó.
 Fonte: A autora, 2021.

se tentava fugir do bordado e das atividades femininas por querer romper com esse cristal
 voltava às linhas em meus desenhos, pinturas, instalações

a linha como material de disciplina

e também

material para exercer

outros atravessamentos

usar certas tradições

subversivamente

ampliar seu uso para o espaço,

fazer do avesso

o destaque

você, que é

Eu

inventou um lugar intermediário

entre

dentro e fora
duas portas abertas
ligadas pelo vermelho que delas
transborda
você,
Eu,
borda sem dar pontos
nesse lugar que
não é saída,
nem entrada;
não como um lugar de espera
frente às portas fechadas,
mas esperança
dentro
(e fora)
das aberturas das portas
abertas
foi aí dentro
(e agora aqui fora)
que construí essas relações não correspondidas com ela,
que também tem relação íntima com Vila Isabel
e ainda não sabe quem sou
Eu

Diretamente sobre o espaço, a artista carioca Adrianna Eu também utiliza o acúmulo de seus fios vermelhos como elemento principal de seu trabalho. Ainda em 2008 (durante o segundo mandato do Presidente Lula), quando na minha história familiar pairava no ar a esperança por dias cada vez melhores e a confiança no futuro como lugar de desenvolvimento e cultura. Janelas, caminhos, portas entreabertas; um delinear vermelho que começa a tomar conta como um véu que recobre o ambiente - e o percurso - de uma abertura a outra. “Entre” (2008) estabelece uma relação íntima e singular com o espaço do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, na Taquara, em um terreno com diversas camadas de ocupação e memória, desde ancestrais indígenas até centro de assistência à saúde mental e artes.

Imagem 89



”Entre” (2008) Adrianna Eu - Instalação, Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

A cor vermelha, nos trabalhos de Adrianna, só toma forma a partir do excesso, do demasiado, da junção de vestígios que, separados, poderiam ser imperceptíveis, mas juntos colorem não só a si como ao ambiente que o atravessa. A entrada, vermelha; a saída, vermelha; o escorrer, vermelho. Envolver-se com e no espaço; construir uma visualidade de passagem, de continuidade, de atravessamento, de ativação - do espaço, da poética, da reflexão. Cuidadosamente depositar no território camadas e mais camadas de linhas que em separado seriam tão finas e frágeis, mas em abundância tornam-se vivas e marcantes, contaminando não só o espaço como tudo que com ele se relaciona, enrubescendo-o como num incêndio. Antes de minha ativação de 2019 nos jardins do Museu da República, em 2016, no mesmo jardim, Adrianna realizou uma ativação e acumulação rubra a partir do

centro de seu lago, também através de fios vermelhos - mas ligando outros pontos e, certamente, estabelecendo outras relações poéticas. Um contraste entre o vermelho e o verde do jardim, e uma combinação que também se choca com as simbologias possíveis deste vermelho relacionadas com a história deste território que já foi sede da República. Um grito silencioso e cromático.

Imagem 90



Instalação de Adrianna Eu “O barco de cada um” no Jardim do Museu da República, no Rio de Janeiro (2016)
Intervenções Bradesco ArtRio. Fotografia de Rafael Adorjan. Fonte: Instagram da artista, 2021.

“(...)O vermelho me vem como um impulso.
Algo que está ali pra mim desde antes.
Eu já vejo em vermelho.
E se me ponho a pensar mais sobre isso, a resposta vem em um jorro fragmentado.
Vermelho porque a carne, as vísceras, o por dentro.
Vermelho porque sou brasileira e Brasil é palavra tupi guarani que significa vermelho como brasa.(...)
O vermelho é um cheiro quente.
Vermelho que vejo escorrer entre minhas pernas no banho, quando menstruo todos os meses.
Vermelho porque nasci envolta dele.
Vermelho do poder, da guerra... o vermelho berra.(...)”
(EU, Adrianna. Publicado em 28 de outubro de 2018 na conta de Instagram @adrianna.eu)

De maneira absolutamente mais radical - e literal - um trabalho em especial, realizado em 22 de janeiro de 2020 também no Rio de Janeiro demonstra seu caráter de dissidência incendiária, realizando-se de forma clandestina como uma proposição artística de Diambe

Silva com um grupo de 20 pessoas³⁷. No entorno da estátua de 1862 de Dom Pedro I a cavalo, projetada por João Maximiano e executada por Louis Rochet, o coletivo de artistas se preparou para a ação mapeando a região (inclusive quartéis, horários de ronda e rotas de fuga) e contando com advogados para qualquer problema com a polícia. O grupo contornou o monumento em uma “dança-insurreição”(SILVA, 2020) ao som de “Resplandescente”, de Ventura Profana, retirando pedaços de suas peças de roupa, embebendo em gasolina, depositando em sua volta, incendiando-o e registrando a ação. Dispersados o fogo, a fumaça e as artistas, chega a polícia.

Não era sobre destruir o monumento, mas intoxicá-lo com a fumaça preta, dar-lhe um chamado, acrescentar-lhe um novo episódio histórico. Dom Pedro foi brevemente sequestrado, embora ainda protegido pela polícia. A praça está em disputa. (QUINTELLA, 2020)

De dentro de você, as imagens de Diambe me atravessaram.

Um apartamento cuja área de serviço só pega sol algumas horas da manhã, em seus fundos, habitado por nós, formigas, plantas, cochonilhas, aranhas, cupins e tantas famílias de insetos. Que chamou minha atenção ainda vazio por suas enormes janelas, luminosidade e por imaginar meu jardim ali, ao abrir a porta da frente.

Todas as grades de suas janelas, retas e curvilíneas, duras e fluidas em seu desenho - imagine vários quadrados atravessados por meandros - sustentaram meus fios vermelhos em testes de montagem e experimentações para uma instalação. Como gosto de seu desenho. Delas, saíam linhas que iam até o chão e voltavam, várias e várias vezes, me fazendo ver o contraste entre o rubro do chão com urucum e o das linhas e permitindo que modificasse, adicionasse, retirasse e chegasse nas cores que queria no meu trabalho que iria para a área externa. Em volta dessa instalação-teste, meu jardim interno. Boldo, mirra, samambaia, jibóia, amoreira, suculentas... Suas habitantes que lhe davam ainda mais vida e transformavam-na em lar.

³⁷ Que são, além da propositora Diambe Silva: Agrade Camíz, Agripina Manhattan, Ana Almeida, Carla Villa Lobos, Clara Tito, Camilla Braga, Daniel Sepulveda, Derrete, Gilson Plano, Julia Quimera, Laís Amaral, Lorena Pini, Mayara Velozo, Nel da Silva, Pamella Magno, Raphael Cruz, Rodrigo Rosm, Sophia Pinheiro, Walla Capelobo. O grupo também foi acompanhado pelos advogados Lucas van Hombecck e Marianna Borges Soares (QUINTELLA, 2020)

5 de maio, hora do pôr do sol (que já sumiu atrás das montanhas há mais tempo)

Teriam sido as linhas atravessando sua sala nesse período de teste de cor, contaminadas pela imagem fotográfica da criança brincando com os fios vermelhos da instalação no jardim do Palácio do Catete, o que me fez olhar para o trabalho de Regina Vater na praça de Ipanema com outros olhos? “Nós” e linhas suspensas que, entre o lúdico e o político, contagiaram quem por ali estava - em Ipanema, no Catete ou em Vila Isabel?

O trabalho “Nós”, realizado em 1973 na Praça Nossa Senhora da Paz, no Rio de Janeiro, por Regina Vater, não deixa de ser um desdobramento de um gesto de recuo frente os chamados “anos de chumbo”. No ano anterior, após uma investigação material de nós e cordas amarradas em seus desenhos, gravuras ou pinturas em superfícies diversas, a artista

planejou uma ação a ser realizada na Rua Direita, no centro de São Paulo, em que atravessaria a via com cordas amarradas. A ideia foi desestimulada pelo crítico Walter Zanini, preocupado com as consequências da provocação em um contexto de perseguição e violência estatal do momento. (MIYADA, 2019, p. 312). Adaptando a proposta que seria clandestina no centro comercial paulista em 1972 para a mesma praça que num dia de fevereiro de 1968 abrigou o evento conhecido como Bandeiras na Praça (e que, pelo seu nome e localização em bairro nobre da cidade, parece ironizar a ideia inicial), Regina avisou à prefeitura tentando evitar problemas com a polícia e num gesto poético que beira o cinismo realizou a proposta colaborativa com crianças de forma lúdica que ficou registrada em fotografias e um vídeo com testemunhos: o atar e desatar nós e laços, o brincar com esses nós e amarrações, subvertê-las, criar coletivamente apesar e com elas. Insistir em ficcionalizar, experimentar, articular e estar presente nas ruas da cidade.

Imagem 91



Frame de vídeo de Regina Vater “Nós” (1973), disponível no Vimeo da Galeria Jaqueline Martins com fotografias de Hugo Denizart e Sérgio da Matta

Desci suas escadas, saí do prédio e segui a rua na direção dos carros por cerca de dez minutos. Num fim de tarde do último final de semana de novembro de 2020, cheguei na área que já foi o antigo zoológico da cidade e fica na sua rua. Precisava entender a ação da cola na linha, na rachadura e no pó vermelho não só em dias secos, como também contando com a chuva. Levei para o local um carretel vermelho, dois tipos de cola, urucum, uma faca, um borrifador e água numa garrafa. Ao chegar próximo ao local, reparei algo que ainda não havia notado: suas grades, assim como as dos jardins do Museu da República, também continham o brasão do Brasil. Não era coincidência, mesmo que eu não tivesse notado ainda. Entrando, comecei a procurar, no chão de cimento, rachaduras onde poderia iniciar os testes. Depois de encontrá-la, sentei-me no chão e comecei a prender o fio na fenda, preenchida com o pó rubro da América tropical.

Notei que crianças curiosas vinham chegando e aos poucos foram me contornando. Fizeram muitas perguntas, se interessaram pelo meu processo. Falaram da escola, das brincadeiras, de como gostavam de brincar com invenções e imagens. Os olhares de torcida para que meu teste funcionasse (seja lá o que fosse) ficaram em minha memória. Quando consegui colar com a supercola o fio na rachadura vibrei, e eles comigo também. Deixei que cada um puxasse um pouco para ver se estava funcionando. Expliquei que voltaria no dia seguinte para ver se a chuva interromperia a ligação da fresta com a linha. Pedi que não puxassem, por mais que fosse irresistível, para que o teste passasse pela água da chuva. Dei tchau, de perto e de longe, respondendo às suas mãos em movimento. Duas delas permaneceram no mesmo lugar, pareciam estar esperando (eu sair para puxar o fio?).

No dia seguinte, depois uma chuva forte, o fio ainda estava lá. O puxei realizando o desejo de todos que me acompanhavam nos testes do dia anterior, enrolei o fio vermelho sobre o pedaço de chão e colorau ainda preso em uma das pontas. Hoje o guardo no bolso de moedas de minha carteira. Como uma foto 3x4 que carrega memórias sobre uma pessoa: esse novelo pequeno e pedacinho do antigo zoológico operam na lembrança do acontecimento - aquele sábado de quase dezembro, as conversas e proximidade através do fio e da ativação do espaço.

Será que esse pequeno vestígio também é trabalho? Hoje, um pouco mais distante daquele novembro de 2019, de você e de Vila Isabel, vejo como essa interação com as pessoas no desenvolver dos meus processos é importante, mesmo que não registrada na hora, como fez Regina Vater em 1973. Os testemunhos e a relação que outras pessoas estabelecem com os materiais que insiro nas ruas fazem com que o trabalho se expanda, ganhe forma, desenvolva uma poética que se constrói nesse entre.

Imagens 92 e 93



Fonte: A autora, 2021.

Imagens 94 e 95



Fotografias minhas pela Smena 8M (o aparelho soviético) em dezembro de 2019 no Jardim do Museu da República, durante evento do PPGAV-EBA-UFRJ Arte e Memória em tempos de crise. Nele, além dos fios e chão rachado vermelhos, havia também a inscrição em letra cursiva ligando o chão às imagens da República: por cima de quem, em cima de quem, acima de quem. “Por debaixo das imagens...”Fonte: A autora, 2021.

Um trabalho que, assim como os *Nós* de Regina Vater em 1973 (ou seu projeto de 1972), atravessa a cidade, ainda que em outro contexto, não de autoritarismo explícito, mas de uma violência e desmonte velado dentro de uma democracia. Pouco tempo depois dos primeiros relatórios das Comissões da Verdade virem a público, aparecem as linhas vermelhas daquela esquina da Rua da Relação de 2015 que não formavam nós nem bloqueavam o caminho, mas desenhavam ziguezagues e encostavam inteiras no chão. Naquela época a artista (eu) só poderia ser presa caso sua ação fosse má interpretada pela legislação carioca do Lixo Zero, implementada há pouco tempo na cidade (o que só passou pela sua cabeça após as duas primeiras etapas já terem sido realizadas e registradas sozinhas pela artista, que passou a realizar as duas últimas montagens durante ações de ocupação estético-política da esquina pelo Ocupa DOPS). Já o projeto de Regina de 1972 pensado para a Rua Direita em São Paulo era irrealizável em sua concepção inicial, pela preservação da artista e perigo real de vida caso ocorresse. É interessante pensar que, apesar de não ter conhecido este trabalho da artista nessa época, encontrei recentemente registros fotográficos que me lembraram alguns registros do trabalho experimental e coletivo realizado por Regina em 1973 em Ipanema: fotos familiares de um dia em que tive vivências pedagógicas nos jardins do Museu da República no fim dos anos 1990 ou início dos anos 2000.

Imagem 96



Registro de atividade pedagógica da Escola Oga Mitá no jardim do Museu da República. Fotografia de celular da minha mãe de impressão de fotografia analógica feita pelo meu pai. Arquivo Cristina Lydia, 2021.

Início de maio de 2021, não anotei o dia

Meu quarto em você tinha um vão na parede, acima da porta, por onde circulava o ar e refrescava seu interior, mas também vazava todo tipo de som e luminosidade, de um lado e do outro. Como isso foi incômodo, muitas vezes... Além do barulho ensandecente (pode um apartamento enlouquecer?) da avenida movimentada que vinha direto da janela, com esse buraco o ruído de selva de pedra ecoada no convento também vinha da abertura da parede, depois de circular por toda casa a partir da janela da sala e da nossa área, que era aberta e não tinha portas nem janelas. Do outro lado, tinha uma dependência com um beliche, onde podíamos acolher visitas para dormir sem ter de ceder nossas camas. Desse terceiro quarto, nos momentos de fechamento do sinal da praça, quando um silêncio momentâneo ocupava a casa para ser em seguida interrompido pelo acelerar dos carros e frear dos ônibus no ponto aqui perto, com o ventilador ligado, era possível ouvir os estalos dos papéis e fotografias presas nas suas paredes apenas pela parte de cima (que a todo momento se movimentavam subindo e descendo com o vento).

Quantas vezes olhei para esses papéis em movimento imaginando a instalação de Rafael Pagatini “Bem-vindo, Presidente” e seus pequenos recortes em movimento no espaço expositivo? Foi em você, meu apartamento querido, que entendi que prender as imagens assim na parede não deixava de ser também um procedimento, e que o ir e vir das folhas, presas de forma precária e sofrendo a ação do vento e do tempo, dialogava com o que eu queria extrair delas ao fixá-las (em movimento) verticalmente. Já houve quem reclamasse do barulho permanente delas em contato com a parede. Para mim era música. O som do arranjo e vivacidade das imagens. Aqui, quase não venta (com esse frio, ainda bem).

Trabalhei muito em sua área de serviço. Escrevia e experimentava nos seus azulejos e repetidamente manchava minha pele, sempre de fora, com gravuras da minha letra ao escorar na parede. As letras escorriam, apagavam com o sol, juntavam-se umas às outras com o tempo. Assistia ao desaparecimento dos meus escritos com fascínio. Lembro de um dia que vimos um miquinho pendurado na grade da sua área e fizemos várias fotos. Não entendemos muito de onde e como ele chegou até ali mas, se ele voltar, mande notícias.

, não há imagem sem imaginação

Área de serviço ao sol da manhã, 9/3/2020

plantar
germinar
nutrir

acompanhar
observar
colher
repetir:

se estivéssemos mais próximos
da terra,
se cultivássemos mais tempo
nosso amanhã,

caminhar,

aproveitar o sol da manhã

construiremos
presentes
embrionários .

Debruçar-se sobre o passado, sob os escombros de territórios negados, trazendo sentido para nossos passos.

Observar permanências, traumas, e delas enxergar um feixe de luz e de sombra que se projeta para fora.

E para dentro.

Você consegue ver o limite?

Sob quais ficções fomos formados,
sobre quais queremos nos formar?

Imagem 97



Queima de livros da Praça Bebel, em Berlim, em 10 de maio de 1933, imagem extraída da Wikipédia, 2021.

Ao parar para procurar imagens de fogueiras de livros considerados subversivos durante o Estado Novo no Brasil – em especial o episódio de 19 de novembro de 1937, em Salvador (RAMOS, 2012)-, mais uma vez me vi procurando o nome de familiares em arquivos de jornal antigo da internet.

Essa procura vai terminar?

Dessa vez não encontrei nem uma coisa, nem outra. Só imagens da Alemanha, e nomes que não me significam muita coisa.

Imagens nos atravessam diariamente – com o advento da internet e redes sociais, com cada vez mais velocidade -, e ao tocar nossos corpos deixam resíduos imateriais de desejo contidos nelas. Já dizia Rancière que “O homem é um animal político porque é um animal literário” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Se a literatura é a criação de novas imagens através das palavras a partir da ficção, e se a vida social e política se constrói de certa forma a partir dessas imagens que a inspiram e organizam, é através das imagens de nossos tempos (e da recuperação de outras imagens relativas ao passado e ao futuro) que construímos nossas ações, desejos e coletividades. Esses registros e recortes de

acontecimentos (seja qual for a natureza das imagens) passam a ganhar o caráter de testemunha de contextos específicos. Capturas fotográficas de nosso tempo, por exemplo, nos fazem ver, a partir de um plano criado – já que ao escolher um momento, um pedaço e uma forma de capturar a imagem, há invenção - concepções de passado, presente e futuro: todo recorte de realidade projeta sobre o presente o que se almeja para o porvir.

Concordo com a percepção do filósofo de que “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009. p. 17). Se, segundo o pensador, ao realizar um processo artístico e operar dentro do território da ficção, se trabalha fundamentalmente na distribuição de lugares, voltar-se para o lixo da História oficial (ou para a história dos vencidos, como diria Benjamin) é um procedimento antes de tudo contemporâneo. Em cada recorte, algo vai pro lixo. Catá-los, reuni-los, fazer dos registros esquecidos outras criações, ligá-las em suas permanências e ausências, mas sobretudo: olhá-las, com atenção, e perguntar por que foram veladas: “(...) o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (MELENDI, 2017, p.44)

Nesse sentido, me interessam processos de ação e criação que sejam “condicionado a um tipo de situação momentânea” (BARRIO, 2006, p. 263) como as Situações ativadas por Artur Barrio em 1970, assim como rastros e vestígios que revelam uma condição sócio-política contemporânea.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito **de baixo para cima** (BARRIO, 2006, p. 263)

DE BAIXO PARA CIMA.

Ao voltar-me para a realidade brasileira de luta por memória das resistências às ditaduras, constato a urgência de recuperarmos testemunhas (imagéticas ou textuais) de nosso contexto e relembro da importância do envolvimento do grupo de Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça RJ na criação do arquivo de suas atividades através de uma página na internet³⁸ e alimentando suas redes sociais. Se debruçar inteira e coerentemente ao presente pode se tornar um procedimento para potencializar o futuro.

³⁸Presente no link <https://filhosenetos.wordpress.com/> e nas referências bibliográficas deste texto, no penúltimo livreto do conjunto.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não me apropriarei de formulações espirituosas, não surrupiarei coisas valiosas. Porém, os farrapos, os resíduos: estes não quero descrever e sim exhibir. [Cf. N 1a, 8]

<O*, 36>

Notas sobre a montagem em meu diário. Talvez deva ser indicada neste contexto a ligação íntima que há entre a intenção relativa à proximidade mais próxima e o aproveitamento intensivo dos resíduos – tal como ocorre na montagem.

<O*, 37>

(BENJAMIN, 2006, p.943)

Imagem 98



Curtido por **pedr0bento** e outras pessoas

blydiamar monumento ao futuro

imagens que nos atravessam

#chile

1 de novembro de 2019 · Ver tradução

Captura de tela (*print-screen*) de rede social da artista em novembro de 2019 no Instagram, com uma das imagens que mais circulou em sua bolha das redes sociais de 25 de outubro do mesmo ano, sem autoria definida - fotografia de algum manifestante.

Sem data, março de 2020

EDIFICAR AS GRANDES CONSTRUÇÕES
A PARTIR DE ELEMENTOS MÍNIMOS

montagem que fala

comentário de uma realidade

Numa época em que tudo é registrado visualmente, o que fica?

Vila Isabel, 28 de janeiro de 2020

O povo escala o monumento: uma arqueologia da ex-capital da República

Vera Lins, 25 de outubro de 2000

“O espetáculo nacionalista que se promovia na tentativa de neutralizar dissidências, agitações sociais, tudo que resistisse a uma modernização autoritária e violenta, apelando para o modelo que vai vigorar em todo século: colocar o povo na rua, mas sob controle, carregando alegorias carnavalescas” (LINS, 2000, p.2)

“inauguração do monumento a Cabral, único vestígio hoje de tudo o que foi construído para o 4º centenário“ (*idem*)

7 de maio de 1900

“[na versão oficial] omitem que era negro o que escalou o monumento[...] o negro no topo do monumento a Cabral” (LINS, 2000, p.4 e 5)

“Ao contar que um negro escala o monumento, [Gonzaga Duque] cria uma cena em que se coloca no topo o que a ordem republicana recalcava: o trabalho escravo que atrapalhava o ideário liberal e a população pobre que precisava ficar de fora para a cidade se assemelhar a Paris” (LINS, 2000, p.4)

Toda amostra deixa de fora informações que não contribuiriam para sua função. Toda narrativa encobre fatos, dados ou sentimentos que fugissem de sua direção para frente. Quando queremos construir uma história direcional, linear, formadora de discursos e desejos, e o fazemos a partir da sedutora égide do “novo”, começamos e terminamos a partir de uma folha em branco que na verdade foi sobreposta sob outras diversas folhas preenchidas, escrevemos por cima de memórias descartadas. Há que se haver, como explica melhor Walter Benjamin em seu texto *Iluminações* (1968), uma simultaneidade de passado e futuro, em um presente simultâneo – o tempo messiânico. O olhar para o agora recuperando as imagens e desejos que nos atravessaram do passado e nos movem a um determinado futuro. O inventar narrativas e realidades a partir da luz e da sombra que se projetam do passado até nós, hackeando-as sob outras formas para o futuro, a partir do presente. O hoje é justamente o local de dobra e convergência entre o ontem e o amanhã, é o ponto que os une e os pode afastar, é a única realidade pela qual agimos e cultivamos nossos desejos.

Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro — pouco importa que seja o *Gênesis* ou *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* —, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas¹².

¹² Cf. POLASTRON, L.X. *Livres en Feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004.

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos). É surpreendente que Walter Benjamin tenha exigido do artista o mesmo exatamente que exigia de si mesmo como historiador: “A arte é escovar a realidade a contrapelo³²”.

³² BENJAMIN, W. “Adrienne Mesurat” (1928), trad. Rochlitz, *Oeuvres II*, op.cit, p.110.

(DIDI-HUBERMAN, 2012,p.5)

O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória). (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.9)

Tudo que recolho e junto em forma de livreto faz parte de uma tentativa de escrita não linear sobre meu tempo. E como assumo que o direcionamento do olhar, a escolha de palavras no caderno e a forma de organizar as informações é fundamentada a partir de minha vivência, é impossível negar que este seja um ensaio auto-biográfico também. Minha coleta de memórias, imagens e formação de frases é permeada pelas minhas vivências na cidade do Rio de Janeiro e lugares que frequentei como passagem, como familiar de preso político durante a ditadura, como idealista que imagina outros futuros possíveis, novas imagens latentes.

Imagens 99 e 100



Fonte: A autora, 2021.

Biblioteca do 11º da UERJ, 5 de março de 2020.

Mesmo dando valor ao conforto de uma biblioteca vazia e silenciosa, é importante sacar meu caderno durante as andanças pela cidade para registrar o momento enquanto caminho. Não como uma performance, mas como procedimento. Modo de colher imagens, pensamentos e palavras, organizá-los e inventar meu trabalho, reescrevendo o mundo num jogo entre proximidade e distância com o espaço urbano.

Um momento. Não pretendo de modo algum alcançar qualquer tipo de concepção de essência ou originalidade dos locais, situações ou imagens que me atravessam. Não há purismo nem ingenuidade em acreditar que isso fosse possível. Não busco puras histórias, puras materialidades ou leituras verdadeiras – pelo contrário. Não busco as “boas imagens”, mas sim aquelas que se repetem, ou que sempre estiveram ali, mas, em conjunto com as demais ideias que fui formulando, faço ligação. Uma fotografia minha, nessa investigação, nunca é em si mesma representante daquilo que nela está revelado. Está muito mais próxima de uma subversão dessa coisa em si (isso existe?) em conjunto com outras coisas que acumulei, de uma idéia de imagem pobre* que só faz sentido com as tantas imagens ao seu redor, do que da imagem original.

* The poor image is no longer about the real thing—the originary original. Instead, it is about its own real conditions of existence: about swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities. It is about defiance and appropriation just as it is about conformism and exploitation (STEYERL, 2009)

Uma concepção de difusão e compartilhamento de imagens que não aparece apenas na virada do século, mas já era pensada durante as práticas e experimentações artísticas que usam da apropriação de circuitos tradicionalmente não-artísticos para a disseminação do processo criativo, contra-informativo e de denúncia, como a Arte Correspondência (ou Arte Postal, *Mail Art*, etc).

Mail Arte: arte indicial. Arte do aqui-agora [...]

Muito mais do que o engajamento numa produção de qualidade, o “mailartista” sabe que a informação artística produzida e veiculada hoje é consumida de maneira diluída e efêmera, através dos diferentes meios de comunicação; portanto, o que vale a pena para ele é o presente da informação, isto é, o ato de seu recebimento. A Mail Art não projeta a arte para o futuro, mas para o presente, e quase sempre para o lixo da história.

Mail Art: arte em ritmo de bricolagem ou comunismo artístico (PLAZA, 2006, P. 455) [publicado originalmente no catálogo da “16ª Bienal de São Paulo”, em 1981]

Existiria a imagem original, afinal, ou na verdade cada percepção e relação que se estabelece com o mundo potencializa infinitas recordações e invenções de imagem? Seriam as imagens oficiais ficções de realidades desejosas de existência? E as não-oficiais, poderíamos reconhecer nelas também a iminente criação de narrativas a partir dos desejos revolucionários? O que seria da realidade, se não projetássemos nela nossos anseios para o futuro?

“não há imagem sem imaginação”, diria Didi-Huberman na primeira frase de seu texto Quando as imagens tocam o real, de 2012. Em Diante da dor dos outros, Susan Sontag fala que “Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem” (2003, p. 75).

A historiografia que se empenhou em mostrar “como as coisas efetivamente aconteceram”, foi o narcótico mais poderoso do século XIX. [cf. N 3,4] <O°, 71>

(BENJAMIN, 2006,p.947)

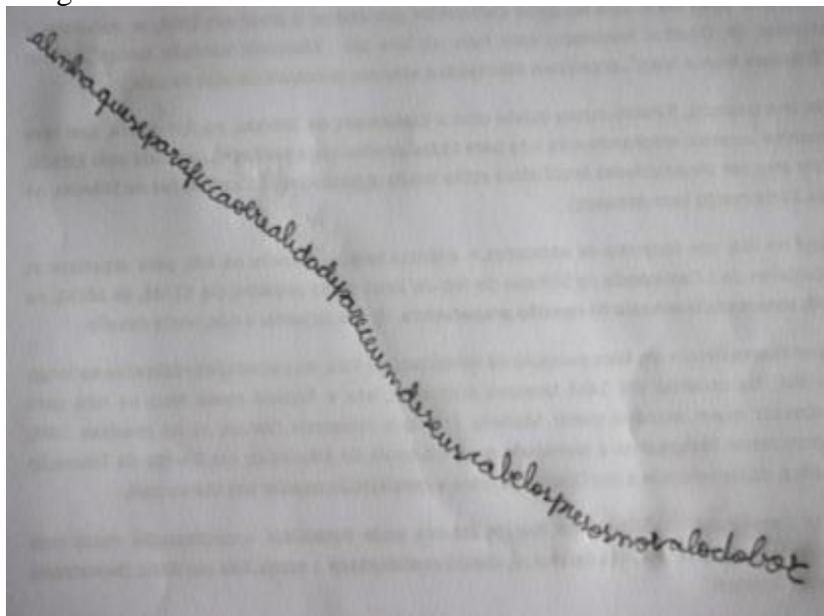
Vila Isabel, 13 de janeiro de 2020

quais histórias do futuro?

Vila Isabel, 3 de fevereiro de 2020

me apropriando de um trabalho de 2013 (e adaptando-o livremente)

Imagem 101



Fonte: A autora, 2021

a linha que separa ficção e realidade parece um de seus cabelos presos no ralo do Box

Vila Isabel, 13 de fevereiro de 2020

Lembrar das histórias de perseguição na ditadura, quando um rapaz colava nela e disfarçava lendo um jornal, ao ouvir “cola nela”, na novela, de um poderoso para um capanga (miliciano) e anotar no caderno para não esquecer

Vila Isabel, 9 de janeiro de 2020.

Datas que não quero

esquecer

:

14 de abril de 1970

pedido de prisão preventiva contra Mury

13 de maio de 1970

Prisão -> procurar quando saiu (+- um ano?)

Fim de novembro ou início de dezembro de 1969

convocado à Terceira Auditoria do Exército para interrogatório

Por volta de outubro de 1969

juiz determinou que processo siga no DOPS

procurar registros, data e foto do livro do DOPS – outubro e novembro de 1969

Biblioteca do 11º andar na UERJ Maracanã, 18 de fevereiro de 2020.

TUDO É SOBRE MONTAGEM

- e o segredo da originalidade (péssima palavra, mas quero dizer profundidade, densidade, importância da narrativa) é, antes de qualquer criação, procurar outros olhares, exercer uma visão complexa e procurar os sinais e vestígios, intencionais e não intencionais, desmontando-os para organizar em algo que está ali, mas nem sempre se vê, se fala ou se dá

importância. É encontrar relações poéticas e críticas nas coisas banais – mover imagens, criar palavras, mover palavras, criar imagens.

Se dispor a construir relações não automatizadas com a cidade, a abrir-se a surpresas – na verdade as procurando – rastrear o não imediatamente visível ou dito: seria esse um dos métodos para se criar poeticamente? Promover o encontro, que vamos evitando ao longo de nossa imersão nos sistemas ideológicos e sociais que racionalizamos e transformamos em leitura de mundo? Se a linguagem por natureza afeta as pessoas em forma de mensagem ou visualidade, sonoridade, sensibilidade, seria equivocado pensar que não somos afetados e modificamos nossas narrativas e visões a partir do como e quanto somos afetados pelo mundo.

Tudo é sobre afeto.

“Para que a gente escreve, se não é para juntar nossos pedacinhos?
Desde que entramos na escola ou na igreja, a educação nos esquarteja:
nos ensina a divorciar a alma do corpo e a razão do coração.

Sábios doutores de Ética e Moral serão os pescadores das costas colombianas, que inventaram a palavra SENTIPENSADOR para definir a linguagem que diz a verdade.”

(GALEANO, Eduardo. Livro dos Abraços, capítulo Celebração de bodas da razão com o coração, na página 119 – tradução de Eric Nepomuceno, edição de 2018)

Em espanhol, “que inventaron la palabra SENTIPENSANTE para definir el lenguaje que dice la verdade”

Em inglês, “sensing/thinking”

faz mais sentido assim

17/01/2020

nacional jamais

visceral

e nada mais

se essa

sob chamas

nuvem

o céu vai

não passar

se abrir

Domingo depois do almoço, março de 2020

“não é uma questão de

REFORMAR a *propriedade privada*,

mas de ABOLÍ-LA;

não de melhorar a sociedade existente,

mas **estabelecer uma nova**”

(Circular do Comité Central à Liga dos Comunistas, março de 1850)

luta por território livre

socialismo

ou

barbárie

Perder a borracha no meio do processo de escrita manuscrita, lembrar-se de uma fala de um professor de desenho:

- Fazer do traço indesejado novos traçados potencializados: não descartar o que seria um erro, mas mantê-lo e valorizá-lo no processo

Quantos gestos desviantes tentamos apagar, priorizando os resultados, esperando-os homogêneos, claros, e abominando o dissenso e a confusão entre linhas?

Ainda que se tente apagar, se foi um gesto aplicado com força, ou mesmo de maneira leve, mas repetidamente nos mesmo lugares, seus vestígios ainda estarão lá, marcados sobre a superfície que se constrói a narrativa: o antigo traçado que se quis apagar e o que foi escolhido como melhor representante da história de quem o constrói.

Com quantas e quais vozes se faz uma revolução?

aprovado

destacado

e se o fundo é carregado

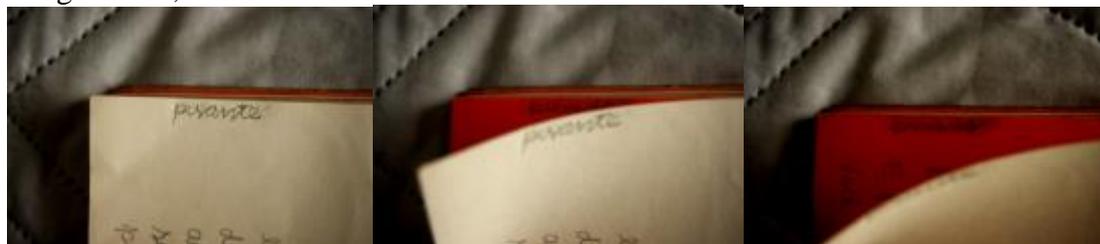
de violentas cinzas,

ao voltar-se a página

se revelará a história

pisada.

Imagens 102, 103 e 104



Fonte: A autora, 2021.

ASSENTAMENTO?

-> fundar o agora

romper o amanhã

acontecimentos atravessados

COLETA DE TRANSBORDAMENTOS

transbordar

acontecimentos

acolhê-los

abrir brechas

coletivizar

Biblioteca do 11º na UERJ, 17 de fevereiro de 2020

A caminho da UERJ, enquanto desviava das falhas e irregularidades da calçada formando partituras em pedra portuguesa – como sempre faço, tentando desvendar a melodia representada mesmo sem ainda saber ler com fluência a partitura – lembrei-me novamente de uma frase do livro de meu avô, sobre quando era interrogado no DOPS:

- Seria arma do crime minha máquina de escrever?

Um questionamento que, naquela época (em 1970), não tendo nunca participado de nenhuma organização armada, poderia parecer ingênua, mas exatamente nessa honestidade, carrega uma potência e uma força sem igual, mesmo passados 50 anos de seu questionamento. Entendendo não haver crime em sua atuação (exercer sua profissão de jornalista revelando aos seus leitores uma leitura crítica do mundo), sei que a tentativa de censura de seu tempo atravessa muitas experiências dos tempos atuais. Meu avô não teve medo (por isso foi preso?), e nem realizou crime algum: mas isso não faz com que sua máquina de escrever tenha deixado de ser uma arma. Nem todas as armas realizam crimes. Algumas são consideradas armas exatamente por deixar claros os crimes dos outros. Por gerar mudanças. Não deixar perpetuar o silêncio.

Volto à minha Smena8M e imagens atravessadas por sua lente. Uma máquina que me acompanha pelos territórios, que me ajuda a exercer outros olhares sobre diversas camadas de vivências, símbolos e narrativas. Meus olhos de revolução são também minha arma, assim

como os cadernos que me acompanham em meus trajetos e acabam servindo de suporte para organizar os transbordamentos de palavras e imagens que passam pelo meu corpo. Minhas câmeras e meus cadernos são não só companheiras no embate da tentativa de dobra no tempo. São o que uso como aparelho e dispositivo no combate às narrativas forçosamente cravadas em nosso território e enfiadas goela abaixo em nossos corpos pela sucessão de imagens, histórias, perspectivas diariamente inseridas para dentro de nós, seja pela retina, tímpanos, ou diretamente sob nossas peles.

Dentro é fora e fora é dentro.

Abandonemos essa visão ilusória de que uma coisa não acaba sendo ou forjando a outra infinitamente. Se nos atravessa, é nós.

Café da Livraria da Travessa de Botafogo (no recesso acadêmico, a biblioteca fecha cedo), mesmo dia de verão.

Continuei pensando nisso – seriam armas meus cadernos e câmeras? – certamente embebida de uma experiência que toma meu corpo e toda corporeidade de uma cidade em êxtase: o carnaval.

Em outros anos, saí de atiradora soviética clássica, de boina com a foice, o martelo e a estrela solitária em amarelo sobre vermelho, uma arma de água e uma cartucheira que costurei com sobras de EVA e linhas de bordado. Nesse último carnaval, adaptei a personagem e encarnei outro tipo de tiro: o “click” da Smena8M, minha lomo soviética, com sua cartucheira repleta de potes de filme fotográfico no lugar de balas. Sua capa resistente de couro e sua alça e acabamento produzidos longe da lógica da obsolescência programada capitalista pareciam totalmente adaptados para a multidão em fervor do cortejo do Cordão do Boitató. Com número limitado de disparos, como um armamento convencional, minha arma direcionava meus olhos para onde e quando imagens podiam me dizer coisas, para instantes e configurações de corpos (individuais e coletivos) que desejava que fossem registrados e se relacionassem com aquelas peças produzidas numa utopia socialista. E queria fazê-lo, sobretudo, capturando um cenário específico que fazia parte do percurso do bloco: o agigantado prédio cinza com vitrais, balança da justiça e inscrição “Polícia Central”,

inaugurado no início do século XX na Rua da Relação 40 – conhecido também como ex-DOPS.

Há certo tempo, todo ano acompanho esse cordão principalmente pelo seu trajeto – morava muito próxima dali e sempre me emocionava (e emocionou) com a multidão em ferver naquelas calçadas e ruas que sustentam o edifício. Isso tomou uma proporção ainda maior depois da intervenção na placa de rua em frente ao prédio (na qual num contexto de investigações artísticas coletivas com o edifício como propulsor, criamos ações poéticas que geraram uma exposição itinerante em formato de jornal/revista de artista serigrafada, a ANTESSALA, sob proposta de Aline Besouro, Jardir Jr e Pollyana Quintela), em que além da página criada para o projeto suprimi, com uma mistura de diferentes tons de esmalte para unha, a letra “L” da marcação “Rua da Relação”. Um gesto sutil que já resistiu a cinco anos de tempo corrido e precedeu, mesmo sem saber, o golpe vivenciado pelo nosso país no ano de 2016.

Quanto tempo mais permanecerá intacto?

Imagem 105



Fonte: A autora, 2021.

Rio de Janeiro, janeiro-julho de 2020

Imagens 106, 107 e 108



Fonte: A autora, 2021.

Imagens 109, 110 e 111



Fonte: A autora, 2021.

EPÍLOGO

- Dizem que, depois da Grande Tempestade, os seres da terra tiveram uma conversa que durou vários dias. - As pequeninas sentadas a sua volta ouviam atentamente a mulher grávida, que parecia sugar o conto do solo, tamanha naturalidade. Crianças de várias estaturas, coroas, peles e desejos: todas irmãs. Continuou. - Nessa conversa, criaram a semente que se comprometeram a semear e dividir todos os dias de suas vidas. Trabalharam noite e dia e fizeram brotar, a partir de seu próprio suor, aquilo que tanto queriam ver crescer. Cuidar de todos e manter o cultivo solidário. - Cavaram, acomodaram, cobriram, regaram. Segurando suas mãos sujas de terra e formando novamente a roda, a mulher continuou. - Desde então, os seres da terra sabem que além das sementes que brotam no solo, há sementes poderosas que crescem dentro da gente.

Maio de 2020.

REFERÊNCIAS

- ADACHI, Vanessa. Argentina leva ex-ditadores a julgamento. *Folha de São Paulo*, Buenos Aires, 19 mar. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1903200007.htm>. Acesso em: jun. 2020.
- ALBARRACÍN, Leticia Viviana. Arte y Política: El caso del “Tucumán Arde” (1968 - 1969) *Revista nuestraAmérica*, v. 1, n. 1, p. 102-121, enero/jun. 2013. Corriente nuestraAmérica desde Abajo Concepción, Chile. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5519/551956257006.pdf>. Acesso em: jun. 2020.
- ALBINATI, Clara. Perder a forma humana: conversa com Ana Longoni. *Revista do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes*, Belo Horizonte, 2014.
- ALONSO, Rodrigo. Argentina: elogio à indisciplina. *In: MULHERES Radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARNALL, January Parkos; GUERRERO, Marcela. Lotty Rosenfeld. *In: MULHERES Radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 352
- ARQUIVO Anita Sobar. Acesso pelo seu portfólio em 2020 e 2021.
- ARQUIVO Barrio do grupo de pesquisa Escrita: arte, história e crítica do PPGArtes-UERJ (Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Acesso em: 2020.
- ARQUIVO: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital (BND/HD). Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2019, 2020, 2021
- ARQUIVO Graciela Carnevale. *In: ARCHIVOS en uso, desenvolvido pelo “Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente” da Red Conceptualismos del Sur*. Disponível em: <http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones>. Acesso em: jun. 2020.
- ARQUIVO Mariana Lydia Bertoche. (autora)
- ART BASEL. Catálogo virtual da obra de Lotty Rosenfeld na galeria 1 Mira Madrid no Miami Beach 2014. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/12261/Lotty-Rosenfeld-Una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-A-mile-of-crosses-on-the-pavement>. Acesso em: jul. 2020.
- ASSOCIAÇÃO Americana de Juristas reconhece Lula como preso político. *Rede Brasil Atual*, São Paulo, 2 maio 2019. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2019/05/associacao-americana-de-juristas-reconhece-lula-como-presopolitico/>. Acesso em: jun. 2020.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

- BARBA, Mariana Della; WENTZEL, Marina. Discurso de Bolsonaro deixa ativistas ‘estarecidos’ e leva OAB a pedir sua cassação. *BBC Brasil*, São Paulo; Basileia, 20 abr. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb. Acesso em: 19 maio 2019.
- BARRIO, Artur. Manifesto [1970]. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind. et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. de João Barreto. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Tradução Harry Zohn. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRASIL é condenado por não investigar assassinato e tortura de Vladimir Herzog. *El País*, San José, 5 jul. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/04/politica/1530734238_207748.html. Acesso em: 19 maio 2019.
- BRODSKY, Marcelo. Marcelo Brodsky. Site oficial do Artista. Disponível em: <https://marcelobrodsky.com>. Acesso em: 19 maio 2019.
- CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CARRAS, Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. 1. ed. Buenos Aires : Tinta Limón, 2009. Disponível em: <https://ia800202.us.archive.org/32/items/GacPensamientosPracticasYAcciones/GacPensamientosPracticasYAcciones.pdf>. Acesso em: jun. 2020.
- CASTAGNINO + MACRO. Catalogação de Desplazamiento blanco (1967-2013) de Noemí Escandel. In: Site oficial conjunto do Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino e do Museo de arte contemporáneo de Rosario. Disponível em: <http://castagninomacro.org/page/obra/id/468/Escandell%2C-Noem%3AD/Desplazamiento-blanco->. Acesso em: jul.2020.
- COLEGIO Nacional de Buenos Aires. Site oficial da escola. Disponível em: <https://www.cnba.uba.ar/category/etiquetas/desaparecidos>. Acesso em: 19 maio 2019.
- COLETIVO 28 de maio (i.e. Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel). O que é uma ação estético- política? (um contramanifesto). *Revista Vazantes*, n. 1, 2017. Dossiê: Matéria, Materialização, (Novos) Materialismos).

COLCHETE FILHO, Antonio. *Praça XV: projetos do espaço público*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

CRIVELANTE, Mariana Ramos. Histórico da ditadura civil-militar da Argentina. *In: MEMÓRIA e Resistência na América Latina*. Projeto desenvolvido na USP. Disponível em: http://www.usp.br/memoriaeresistencia/?page_id=239 Acesso em: jun. 2020.

DEISTER, Jaqueline. “Ditadura tornou a tortura regular”, diz sobrevivente do golpe de 64. *Brasil de Fato*, Rio de Janeiro, 28 mar. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/28/ditadura-tornou-a-tortura-regular-diz-sobrevivente-do-golpe-de-64/>. Acesso em: 19 maio 2019.

DELLAMORE, Carolina . Do corpo à terra, 1970. Arte guerrilha e resistência à ditadura militar. *Cantareira*, Niterói , v. 3, p. 109-123, 2014.

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

DIAS, Rosa. Na magia do dionisiaco: “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte”. *In: NIETZSCHE, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós*, Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUARQUE-PLON, Leneide Duarte-Plon; ROUSSEAU, Fabiana. *In: COLETIVO RJ MEMÓRIA VERDADE JUSTIÇA E REPARAÇÃO*. Tortura, memória e reparação sobre as ditaduras: Brasil e Argentina. 29 de jun. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFb-Iv12Lk0>. Acesso em: ago. 2020.

ESCADELL, Noemí. *Memoro: la banca della memoria*. 2010. Disponível em <http://www.memoro.org/ar-es/video.php?ID=2112>. Acesso em: jun. 2020.

FIALHO, Anfriso. *História da fundação da República no Brasil*. Brasília, DF: UNB, 1983.

FILHOS E NETOS. *Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça RJ*. Página do movimento social ligado ao tema da memória, verdade e justiça e da violência estatal de ontem e hoje. Disponível em: <https://filhosenetos.wordpress.com/2017/01/>. Acesso em: 19 maio 2019.

FILHOS E NETOS POR MEMÓRIA VERDADE E JUSTIÇA. *Live efeitos transgeracionais*. Disponível em: <https://www.facebook.com/filhosenetosrj/videos/376775703399174>. Acesso em: 28 nov. 2020.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D;

JOSELIT, David. *Art Since 1900*. 3rd. ed. London: Thames & Hudson: 2016.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1989.

GALEANO, Eduardo H. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Sergio Faraco - Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2018.

GALERIA JAQUELINE MARTINS. *Vimeo da galeria*. Disponível em: <https://vimeo.com/galeriajaquelinemartins>. Acesso em: maio 2021.

GALERIA LUCIANA CARAVELLO ARTE CONTEMPORÂNEA. *Site oficial da Galeria*. Disponível em: <http://www.lucianacaravello.com.br/artistas/adrianna-eu>. Acesso em: jun. 2020.

GARIN, Isabel. *Tucumán Arde: política y arte en llamas*. Disponível em <http://contrahegemoniaweb.com.ar/tucuman-arde-politica-y-arte-en-llamas/>. Acesso em: jun. 2020.

GERALDO, Sheila Cabo. Ativando memórias. *Concinnitas*, ano 19, n. 33, dez. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/39865/27939>. Acesso em: jul. 2020.

GERALDO, Sheila Cabo. Barrio: A morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001

GUÉRON, Rodrigo; VASCONCELLOS, Jorge. "depois de junho... o que nos resta fazer? ações estético-políticas! (notícia de um Brasil insurgente: as manifestações de junho-2013 e a reação microfascista a elas)". *Revista ALEGRAR*, Ouro Preto, n. 15, 2015.

GIUNTA, Andrea. Chile: Poéticas de resistência. In: MULHERES radicais: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GODARD, Jean-Luc. *JLG par JLG*. Tome 1 (1950-1984). Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

GÓMES, José Maria. A Justiça Transicional e o Imprevisível Jogo entre a Política, a Memória e a Justiça, 2014. *Revista Comunicações do ISER*, n. 68, 2014. 50 Anos da Ditadura no Brasil: Memórias e Reflexões.

GOMES, Luiz Flávio. A Lei da Anistia viola convenções de Direitos Humanos. *Revista Consultor Jurídico*, São Paulo, 10 mar. 2011. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2011-mar-10/coluna-lfg-lei-anistia-viola-convencoes-direitos-humanos>. Acesso em: 19 maio 2019.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO. Homenaje a los desaparecidos políticos de Fortaleza. 10 abr. 2013. *Blog*. Disponível em: <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/2013/04/intervencion-en-la-uece-universidad-de.html>. Acesso em: maio 2021.

- GUERRA, Rayanderson. Justiça mantém condenação de Bolsonaro a pagar R\$ 150 mil por declarações homofóbicas e racistas. *Extra*, Rio de Janeiro, 9 maio 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/justica-mantem-condenacao-de-bolsonaro-pagar-150-mil-por-declaracoes-homofobicas-racistas-rv1-1-23653914.html>. Acesso em: 19 maio 2019.
- GUERRERO, Marcela. Graciela Carnevale. *In: MULHERES radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 321.
- GUERRERO, Marcela. Margarita Paksa. *In: MULHERES radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 345.
- HARTENTHAL, Mariana von. Cecilia Vicuña. *In: MULHERES radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 359.
- HERMANN, Nadja. *Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre Educação Ético-Estética*, Ijuí: Editora Unijuí, 2010.
- HIJOS. Página Virtual do Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Disponível em: <http://www.hijos-capital.org.ar/>. Acesso em: jun. 2020.
- JOFRÉ, Marcela Arriagada. *Arte urbana no contexto social chileno: intervenções de arte no Chile*. Dissertação (Mestrado) - UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2012.
- KIFFER, Ana. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 55, p. 95-118, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018556>. Acesso em: mar. 2021.
- LAGO, Rudolfo. Exclusivo: a farra das indenizações. *Istoé*, Rio de Janeiro, 7 fev. 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-farra-das-indenizacoes/>. Acesso em: 19 maio 2019.
- LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *In: FRANÇA, Andréa; SICILIANO; MACHADO, Patrícia Machado (org.). Imagens em disputa*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018. p. 20-31.
- LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 24, n.83, p. 681-701, 2003.
- LE GUIN, Ursula K. A teoria da ficção como sacola. Tradução Paloma Durante e Paulo Myiada. *Revista Presente*, abr. 2021. Disponível em: presentepresente.com. Acesso em: 21 abr. 2021.
- LEMEBEL, Pedro. “La venda”: un vídeo de Gloria Camiruaga (O dar vuelta la página, hacer como que nada, soñar como que nunca). *Punto Final*, 2000. Disponível em: <http://www.puntofina.cl/000616/artetxt.html>. Acesso em: mar 2020.
- LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural? *In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org.). Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind. et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LIMA, Hermeto. O Corsário. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 38, p.30, 13 set. 1924. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02&pasta=ano%20192&pe sq=apulchro. Acesso em: ago. 2019.

- LINS, Vera. O povo escala o monumento: uma arqueologia da ex-capital da República. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Depto. Cultural, NAPE, UERJ, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* 5 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- LONGONI, Ana. *Perder La Forma Humana. una imagen sísmica de los años ochenta en américa latina*, Red Conceptualismos del Sur, Museu Reina Sofia. [S.l.: s.n.], 2012.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a 'Tucuman Arde'*. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires: El cielo por Asalto Ed., 2000.
- LOURES, José Antônio. A censura como silenciamento das linguagens artísticas: um contexto político de perseguição e repressão. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. *Anais ... Goiânia: Universidade Federal de Goiás*, 2019. p.1-18.
- LYDIA BERTOCHE, Mariana. Potencial artístico e educacional da memória subversiva da cidade. *Revista Prumo*, [S.l.], v. 4, n. 7, p. 166-181, nov. 2019. ISSN 2446-7340. Disponível em: <http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/975>. Acesso em: 16 may 2020. Doi: <http://dx.doi.org/10.24168/revistaprumo.v4i7.975>.
- LYDIA BERTOCHE, Mariana; SOBAR, Anita. *Como corresponder o agora?* uma proposição de arte e correspondência. Projeto em vídeo publicado em 11 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wYUyT1LNZs0&t=9s>. Acesso em: set. 2020.
- MARINATTO, Luã. Autos de resistência nas UPPs cresceram 387,5% no Estado do Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/autos-de-resistencia-nas-upps-cresceram-3875-no-estado-do-rio-22993568>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- MARTINS, Luciano. *Industrialização, burguesia nacional e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1968.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Mensagem do Comitê Central à liga dos Comunistas. In: MANIFESTO do partido comunista. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad: Renata Santini. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, dez. 2016.
- MEIRELES, Cildo. Entrevistado por Mariana Fraga e Pedro Urano. *Revista Carbono*, ago. 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/tiradentes-v-2/>. Acesso em: ago. 2020.
- MELENDI, Maria Angelica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio: Cobogó, 2017.
- MEMORIA CHILENA, PORTAL DE LA CULTURA DE CHILE. Site da Biblioteca Nacional de Chile e da Biblioteca Nacional Digital de Chile com informações baseadas em

- documentos das coleções. Realizado em 2018. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3651.html>. Acesso em: jul. 2020.
- MIYADA, Paulo. *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
- MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra. In: TRISTÃO, M. Da Semana de Vanguarda (I). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1970b, p.5.
- MOURÃO, Maria Dora G. A Montagem Cinematográfica como Ato Criativo. *Significação (UTP)*, v. 0, p. 229-250, 2006.
- MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. *Site oficial do Museu*. Disponível em: <http://museubispodorosario.com/museu/>. Acesso em: jun. 2020.
- MUSEUDA REPÚBLICA. BRRJMRAHI Evento/Exposição curta. [S.l.: s.n., 20--].
- NEPOMUCENO, Eric. *A memória de todos nós*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- NINIO, Marcelo. Bolsonaro lembra discurso em homenagem ao Ustra ao encontrar brasileiros em Israel. *O Globo*, Jerusalém, 2 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/bolsonaro-lembra-discurso-em-homenagem-ustra-ao-encontrar-brasileiros-em-israel-23568356>. Acesso em: 19 maio 2019.
- NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 57, e5715, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018573>. Acesso em: mar. 2021.
- PAGATINI, Rafael. “Bem-vindo Presidente!” Arte como Dispositivo Crítico de Construção da Memória. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 25, Arte: seus espaços e/em nosso tempo, 2016, Porto Alegre. *Anais ...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. p.1859-1873. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/comites/cpa/rafael_pagatini_final.pdf. Acesso em: ago. 2020.
- PEDRETTI, Lucas. Memórias morro acima: a Ditadura nas favelas cariocas e as Comissões da Verdade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM MEMÓRIA SOCIAL, 2., 2016, Rio de Janeiro. *Anais ...* [S.l.: s.n.], 2016.
- PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. *Correio da Manhã*, 17 de mar. 1968.
- PINEAU, Natalia. *Vivo Dito* - plataforma de performances Argentinas, realizados por la Fundación START (Sociedad Tecnología Arte). Disponível em: <http://www.vivodito.org.ar>. Acesso em: 16 maio 2020.
- PLAZA, Julio. Mail Art: arte em sincronia. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind. et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. A documentação nas práticas artísticas dos grupos

Arte/Ação e Nós3. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86952>. Acesso em: ago. 2020.

POST, Fabiano. Entenda o que são os “autos de resistência” no Brasil — e o que está sendo feito para acabar com eles. *Global Voices*. Brasil, 10 fev. 2015. Disponível em: <https://pt.globalvoices.org/2015/02/10/entenda-o-que-e-o-auto-de-resistencia-no-brasil-e-o-que-esta-sendo-feito-para-acabar-com-eles/>. Acesso em: jun. 2020.

PRADO, Maeli. Supremo argentino anula leis de anistia. *Folha de São Paulo*, Buenos Aires, 15 jun. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1506200501.htm>. Acesso em: jun. 2020.

PROCURADURÍA DE CRÍMENES CONTRA LA HUMANIDAD. *Informe estadístico sobre el estado de las causas por delitos de lesa humanidad en Argentina*. Argentina: Ministerio Público Fiscal, 2017.

QUINTELLA, Pollyana. Dom Pedro I sitiado: contrausos para a primeira escultura pública do Brasil. *Revista A Palavra Solta*, Rio de Janeiro, 22 jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/dom-pedro-i-sitiado-contrausos-para-a-primeira-escultura-p%C3%ABblica-do-brasil>. Acesso em: jun. 2020.

RAMOS, Jorge. Ditadura Vargas incinerou em praça pública 1.640 livros de Jorge Amado. *Correio 24 horas*, Salvador, 10 ago. 2012. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/ditadura-vargas-incinerou-em-praca-publica-1640-livros-de-jorge-amado/>. Acesso em: jul. 2020.

RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÉRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REGISTRADO pedido de CPI para investigar reparações a anistiados políticos. *Senado Notícias*, Brasília, 13 fev. 2019. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/02/13/registrado-pedido-de-cpi-para-investigar-reparacoes-a-anistiados-politicos>. Acesso em: 19 maio 2019.

RUFATTO, Luiz. O Golpe contra Dilma Rousseff. *El País*, Brasília, 1 set. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538_750062.html. Acesso em: jun. 2020.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SEXTA-FEIRA. *Blog que reúne referências e resultados da pesquisa teórica e artística de*

Aline Besouro. ANTESSALA. Disponível em:<https://sext4feira.wordpress.com/portifolio-aq/antessala/>. Acesso em: maio 2021.

SILANO, Ana Karoline; FONSECA, Bruno. Ministério dos Direitos Humanos nega 33 pedidos de anistia para cada solicitação aprovada. *Pública*, São Paulo, 19 abr. 2019. Disponível em: <https://apublica.org/2019/04/ministerio-dos-direitos-humanos-nega-33-pedidos-de-anistia-para-cada-solicitacao-aprovada/>. Acesso em: 19 maio 2019.

SILVA, Diambe. *Site oficial da artista*. Disponível em:<http://cargocollective.com/diambe>. Acesso em: jun. 2020.

SOBAR, Anita. *Destempos: entre aproximações e desvios - artista em estado de esboço -*. Dissertação (Mestrado) – PPGCA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2018.

SOARES, Inês Virgínia Prado; QUINALHA, Renan Honório. Os escrachos e a luta por verdade e justiça “desde baixo”, 2013. *Revista Comunicações do ISEER*, n. 68, 2014.50 Anos da Ditadura no Brasil: Memórias e Reflexões.

SOARES, Luiz Felipe G. Montagem desativadora: Debord, Godard, Cozarinsky. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 3., 2012, Córdoba. *Actas...* [S.l.:s.n., 2012].

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

STEYERL, Hito. Defense of the Poor Image, e-flux #. 10 nov. 2009. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>. Acesso em: jul. 2019.

VILELA, Pedro Rafael. Bolsonaro autoriza celebração do 31 de março de 1964. *Agência Brasil*, Brasília, 25 mar. 2019. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-03/bolsonaro-autoriza-celebracao-do-31-de-marco-de1964>. Acesso em: 19 maio 2019.

VITAL BRASIL, Vera. *Memoria, verdad y justicia en el contexto de la pandemia*. Videoconferência com diversos representantes realizada pela Comisión Interamericana de Derechos Humanos e publicada em 6 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X5TH5t-gNzo>. Acesso em: ago. 2020.

YEGAS DEL APOCALIPSIS. Site oficial do coletivo. Realizado em 2018. Disponível em:<http://www.yegusdelapocalipsis.cl/biografia/>. Acesso em: jul. 2020.

ZOLI, Ana Flávia. O Museu da Solidariedade do Chile e Mário Pedrosa. *Revista Humanidades em Diálogo*, v. 4, n. 1, jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106201/104873>. Acesso em: jul. 2020.

APÊNDICE –TRANSBORDAMENTO - Página em Branco

Acordou num susto, como num passo em falso em uma escada escura. Voltou à posição do sono e fechou novamente os olhos. Sentia o cheiro da lembrança, mas ainda não a acessava. Era mesmo uma escada? Intuíva que viria, e que seria algo bom. Abriu os olhos com medo de só dormir novamente. “Como o ventilador do teto acumulava sujeira! Há quanto tempo teria sido sua última limpeza?”, divagou. Tornou a fechar os olhos. Tentava prestar atenção em sua respiração ao mesmo tempo em que farejava a memória. Imóvel, chegou à primeira pista. Era um lago? Era possível ver o reflexo das luzes da cidade. Levantou as pálpebras. Agora que uma havia chegado, esperava ansiosamente pelas demais. Talvez excessivamente desperta para acessá-las. Abaixou-as novamente. Caiu no sono.

Só despertou de novo ao toque do celular, que havia colocado para acordá-la antes do sol parar de entrar pela janela da sala, às onze da manhã. Levantou, desligou, arrumou a cama. - Será que eu vou lembrar deles inteiros? - perguntou a si mesma e às quatro paredes. Vestiu a blusa pendurada na cadeira e foi à cozinha passar o café. Lavou o rosto, escovou os dentes, passou fio dental, sentou à privada acendendo seu primeiro cigarro do dia. Há três meses faria tudo isso enquanto cantarolava e programava mentalmente o que comeria, animada. Hoje, preenchida de vazio, só pensava em quanto tempo mais duraria o café, além da terrível página em branco. Foi à cozinha, desligou o fogo, preparou uma torrada com manteiga, colocou no prato, encheu a xícara, foi até a sala e sentou para despertar em sua poltrona. Dali, tinha uma boa visão da maioria de suas plantas e percebeu que precisavam ser aguadas.

Ao terminar a refeição, apoiou a louça na pia, pegou o regador e começou a molhá-las pelas da cozinha. Chegando nas próximas à alta e antiga janela da sala, abriu-a desemperrando a parte de madeira descascada, o que depositava rastros no piso de taco, deixando o vento fresco de Santa Teresa entrar pelo antigo sobrado laranja. Foi até o quarto, de onde liberou o fluxo do ar e deixou entrar também pela casa o eco da cidade, refletido junto aos feixes de luz nos viadutos lá embaixo. Aguou as últimas plantas. Essas, um pouco mais sofridas, precisavam de mais atenção por estarem passando por uma fase de praga. Sílvia tinha que observar e retirar os parasitas todos os dias, conhecer e acompanhar cada pedaço de suas companheiras de janela, e a cada manhã, por pelo menos quinze minutos,

estabelecia um contato físico de cuidado e afeto com aqueles seres vegetais que a acompanhavam.

Nesse dia, enquanto retirava e esmagava com os dedos os seres que resistiam e se proliferavam sugando o sulco de vida das folhas novas, perguntou a si mesma por que só revelavam sua cor rubra quando ameaçados e prestes a morrer. Dessa vez, suas mãos estavam pouco manchadas de vermelho. Enquanto olhava para as folhas com pequenos pedaços brancos transformados pela ameaça e para as pontas dos dedos levemente coloridos de resistência, se perguntava: Por que agora? Seria a vida em tons brancos um disfarce para sua verdadeira acidez carmínica? Ou, na verdade, uma ação de desespero por sobrevivência - se converter vermelho para garantir que seus descendentes vivam? Se o que mais nos transforma pode ser o pavor e a aproximação da possibilidade de morte, que vida é essa que surge na metamorfose rúbida?

Desviou a atenção ao perceber uma série de fogos de artifício. Levou um susto, mas sem ter com quem gritar, seu corpo reagiu com um pequeno tremor instantâneo que fez cair de seus dedos o galho pequeno que usava para ajudar com as invasoras. Respirou fundo. Guardou o regador. Acima da geladeira, fitou o relógio de ponteiros que marcava vinte para meio dia. - E ainda não fiz nada de novo -, reclamou, dessa vez com os números pendurados na parede e no imã de geladeira.

Sentou-se novamente em sua poltrona. Pegou o celular e viu amigos e conhecidos dando aulas, fazendo Yoga, lendo coletâneas, publicando artigos, enlouquecendo com a rotina, se mobilizando para mutirões. Não conseguia nada. A página continuava em branco, e as badaladas de meio dia já entravam pela janela do quarto junto com os ecos da cidade. Só conseguia ouvi-las passando, junto com a aproximação da data limite. Cada badalada era um lembrete. Pavor em doses pequenas chegando dentro do ar. Um enrubescer sem cor que tomava seu corpo. Respiração profunda. Subitamente a imagem do lago com luzes noturnas lhe voltou ao pensamento. Com ele, a imagem do rosto e o nome de Clara. Por que agora?

A imagem de suas mãos finas e unhas curtas escrevendo em seu caderno de notas amarelo de cinco anos atrás, apoiado no portal azul, reaparecia em sua sala e quase materializava aquela noite de cinema, tropeços, conversas e admiração, tamanha presença e resistência em sua memória. Permaneceu imóvel por instantes, extasiada pela lembrança, imagem, atravessamento, pelo passar dos anos e meses e horas. Anestesiada mas também inebriada pelo desejo. Ao lembrar-se, algo que não recordava resistia em presença.

Fogos de artifício. Como se tivessem atingido sua sala, tremeu em um pulo. Encheu e esvaziou os pulmões. Foi até o quarto, na caixa acima do armário onde guardava os

cadernos antigos, e encontrou-o já amarronzado pelo uso. Checou as datas. Era mesmo a daquela viagem. Continuou folheando. O endereço virtual devia estar na horizontal, já que assim recordava ver suas mãos apoiadas na madeira descascando. No meio do caminho, crônicas interminadas, personagens e cenários nunca usados - estaria ali, também, o impulso para sair da página em branco? Levantou-se então da cama de onde, já deitada, assistia seus registros de ideias do caderno, e pegou uma caneta e um papel para começar a recuperar fragmentos de escrita. Talvez aquela frase pudesse mostrar algum caminho... Tentava extrair de cada página possíveis percursos de enredo e já completava a folha com anotações de ideias para elaborar. Sozinha naquele quarto, ouvia as palavras que lia ricocheteando pelas paredes e pelo piso de taco do cômodo, enquanto também notava o som e era aturdida pelos ecos dos automóveis nos viadutos da cidade. Virar de página. Chegou no miolo do caderno, com linhas de costura amarradas sinalizando que ainda lhe faltava muito. Marcou-o com a folha que usava para anotações e foi até a mesa num pulo checar as horas, como se subitamente tivesse um compromisso inadiável. Meio dia e quarenta. Naquela fração de segundo em que marcou o caderno, largou-o na cama, levantou-se e subiu a tela do notebook para ver as horas, se culpou por passar uma tarde inteira deitada olhando um caderno, se desesperou por achar que fazer essa busca de ideias é só uma fuga para não encarar a página em branco, sentiu adrenalina como se algo de repente a estivesse empurrando para o precipício. Mas não havia passado nem uma hora, sequer ouviu as badaladas pois não deu tempo. Respirou fundo.

Sentou-se na beira da cama, de frente para a janela, e pegou novamente o caderno amarelo no colo, continuando sua busca. De tempos em tempos parava, esperando uma resposta para uma pergunta que ainda não havia formulado. Já quase no fim dele, de lado, como imaginava, viu o recado, pedido e endereço que a levou até a caixa de cadernos. Demorou um certo tempo para conseguir entender sua mensagem, com algumas abreviações e letras de difícil leitura. O email, entretanto, estava nítido e preciso. Seria intencional que demandasse mais tempo? Ao mesmo tempo achava lindos os gestos indefinidos de sua letra. Lembrou que era médica. Temeu por sua segurança. Agora que recuperava aquela lembrança, aquele e-mail e aquele desejo fechado num caderno empoeirado de cinco anos atrás, o que fazer? Sequer poderia aceitar seu convite de visita, e entrar em contato só para lembrar o título e autora daquele livro registrado na anotação não era só o que queria.

Foi interrompida novamente pelas badaladas da igreja, e tomada mais uma vez pelo sentimento de culpa por passar mais uma hora de seu dia sem escrever um caractere sequer. Levantou-se da cama, foi em direção à cozinha pensar no que fazer para o almoço. Entre um

cômodo e outro, acendeu um cigarro. Na fruteira, antes acostumada a receber frutas e vegetais frescos da feira, hoje se apoiavam sacos de lixo. A gaveta de verduras da geladeira estava vazia há algumas semanas, alguns dias após a última vez que tinha saído de casa. No armário, pacotes de suprimentos e um de café aberto: optou pelo macarrão. Pegou a panela pendurada, encheu de água, apoiou no fogão, colocou um filete de óleo e uma pitada de sal, ligou o fogo, colocou a tampa. Enquanto caminhava até a poltrona da sala, se despreendeu de seu cigarro um bom pedaço de cinza consumida. Caiu ao chão, onde continuava encostado, e com o passar do vento foi se movimentando lentamente em direção à mesa. Silvia não percebeu, mas inconscientemente parecia não se importar tanto com o uso de cinzeiros, a essa altura. Ao sentar na poltrona, pegou novamente o celular e viu que havia recebido uma mensagem da sua mãe, como novo costume, pelo menos de três em três dias. Cada vez que pensava nela, perguntava-se quando voltaria a vê-la, e a indefinição de resposta ativava um temor visceral. Existe lugar que não tenha espaço para o medo?

Na mesma posição, começou um rascunho em seu celular. “Oi, Clara. Lembra de mim?” Apagou. “Boa tarde, quanto tempo, Clara!” Apagou de novo. Como responderia à mensagem gravada para sempre em seu caderno de notas, com gestual e simplicidade inesquecíveis - mas que permaneceram por tantos anos adormecidos? Tentou inventar um acaso para ter achado sua mensagem. Apagou. Tentou inventar que viu fotos de Tiradentes e lembrou da viagem. Apagou. Escreveu que sentia vergonha em procurá-la depois de tanto tempo, mas que queria saber como estava com tudo que estava acontecendo. Manteve por uns segundos. Não queria se aproveitar do momento. Apagou. Aquela tinha sido uma noite incrível, e Silvia escondia em cima do armário por todo esse tempo a possibilidade de contato e retomada de conversa com uma mulher que admirava e desejava. Recordação; acúmulo. Por que agora?

Pegou mais um cigarro. Divagando pela janela, lembrou-se da água na cozinha. Apagou-o no cinzeiro de pedra, foi colocar o macarrão. Colocou um punhado no meio e soltou, caindo apoiadas as massas duras nas bordas da panela e aos poucos as empurrando com os dedos para dentro. Fechou novamente. Voltou à sua poltrona, de onde continuou a tentativa de escrita de carta virtual. A cada ideia, uma frustração, um apagar tudo, voltar à estaca zero. Queria demais conversar com ela, mas será que agora seria o momento? Talvez fosse melhor esperar tudo passar. “Ou será tarde demais?”, pensava. Se já não sentia mais desejo pelas coisas que cozinhava, pelas músicas que costumava ouvir, pelas palavras que sempre escreveu, esse desejo de fazer alguma coisa com essa lembrança e essa mensagem tomava todos os espaços vazios. Acendeu outro cigarro. Apoiou o celular na mesa ao lado.

Fechou os olhos. Imaginou como teria terminado aquela noite se tivesse subido ao seu quarto, como Clara queria, e ela recusou com a desculpa de uma dor de cabeça. Ficou ali por alguns instantes. Flutuante e presente. Dessa vez, as badaladas a levantaram num susto por ativarem, junto com a consciência de tempo passado e aproximação da data limite, a lembrança do macarrão no fogo. De fato, tinha passado muito mais do que deveria. Mas não fazia tanta diferença.

Esquentou o molho pré-pronto, lavou o macarrão, colocou no prato, foi comer junto à mesa. O fez de forma quase automática. Após algumas garfadas, voltou à cozinha para buscar um copo d'água. Sentou-se, deu um gole, respirou fundo. Enquanto mastigava, pensava na sua mãe; enquanto temia, era invadida pela página em branco; enquanto contava as horas, lembrava-se de Clara. Mais um gole sob a garganta seca. Deu algumas garfadas, sentiu-se satisfeita, estufada. Devolveu com o garfo o macarrão à panela, levantou-se e a levou, tampada, à geladeira. Foi escovar os dentes. Abriu a torneira, a pasta, fez a habitual limpeza e, enquanto enxaguava, seu pensamento parecia escorrer junto à espuma, à água e aos restos de comida pelo ralo da pia azul. Sentiu uma vontade súbita de cantar, mas como um sonho, não lembrava o quê. Fechou a torneira. Enfrentou-se frente a si. Olhou nos seus próprios olhos. Presença. Aproximou-se de sua própria imagem. Abaixo de suas pálpebras, cansaço. O vermelho que começava a tingir o branco dos olhos: resistência, enfrentamento, organicidade. Respirou fundo. Precisava voltar à primeira página ainda vazia. Assim o fez. Secou as mãos na toalha pendurada e, enquanto acendia o próximo cigarro, caminhou até o computador. Levantou a tela, sentou-se à cadeira, aproximou o cinzeiro. Abriu o arquivo, já formatado dezenas de vezes: margens, apresentação, contra-capas... faltava-lhe o conteúdo - da página em branco ela precisava sair logo. Já havia montado diversos planos, mas até agora nenhum à altura da tarefa destinada a esse texto em especial. - Até agora. - falou consigo mesma.

Começou várias ideias. Finalmente estava escrevendo alguma coisa. O ritmo estava lento, cada palavra saindo como um período longo e complexo. Olhou os papéis de anotações. Nada batia. Dali nada saía. Novamente foi invadida pelos sons da parte baixa da cidade, as badaladas que perseguiam e assombravam Silvia. Menos uma hora. Mais um cigarro. Leu novamente o que havia escrito. Meia página, ainda. Mas não tinha nexos, nem algo interessante. Como gastou tanto tempo nessas palavras vazias? Segurou novamente o botão de apagar, até voltar à página em branco. Foi até a cozinha buscar água. Sentou de volta à mesa. Enquanto dava o primeiro gole, de olhos fechados, novamente a imagem do lago à noite se materializou. Abriu os olhos. Apoiou o copo na mesa ao lado do notebook. Posicionou as duas mãos sobre o teclado da máquina. Começou a descrever a imagem pelos

trapos que conseguiu recolher pela manhã. Palavras, palavras, imagem. Sabia que tinha de lembrar mais. Era tomada por esse desejo. Por que agora? Releu tudo. Irritou-se com a falta de direcionamento. Berrou com a força de uma multidão. Segurou a tecla, recuperando a página em branco.

Mariana Lydia Bertoche, maio de 2020