

# Poéticas da Memória arte, mulheres e ditadura

ANO 2019 \* Nº3

SEGUNDA-FEIRA, 16 DE DEZEMBRO DE 2019

CAMPINAS

## Rastros de um passado presente

### Rastros de um passado presente

*Ou por que temos tanta dificuldade em lidar com o que já foi*

Introdução I1

### Em nome...

*De deus, da família, da soberania nacional! Pelas mulheres, pela memória, contra a censura e blá, blá, blá...*

P66

### Mas o que significa essa balbúrdia?

*O que é autoetnografia? O que é cartografia? E o que isso tem a ver com arte ou com essa pesquisa?*

Metodologia M1

### Hereditariedade

*Quando entendi que o feminismo, de alguma forma, já corria pelas veias*

Hereditariedade H1

### Eu não sou eu, nem sou o outro. Sou qualquer coisa de intermédio

*Um pouco sobre identidade e por que a mulher é vista como um Outro*

Hereditariedade H2

### Perten(ser)

*De quando uma criança me confundiu com um rapaz*

Me encontrando e resistindo P1

Pensava ser mais um dia “normal” naquela conjuntura de caos em que a todo momento éramos apunhalados pelas costas. A situação ficava tão comum que já não mais nos sentíamos afetados, a ponto de nossa rotina seguir, praticamente, inalterada. Aquilo se incorporara ao nosso dia a dia.

Entretanto, mal sabíamos nós que aquele dia seria bem diferente. A notícia da Intervenção Militar, sem dúvidas, soou como um dos mais chocantes “bom dia”. Argumentavam que aquela decisão seria a única saída para a crise na segurança, já que a violência se tornara coisa banal e cotidiana. A vida, há muito, já não valia mais nada.

O presidente, o Ministro de Segurança e o tal do interventor deram uma coletiva na qual foi anunciada a tal medida, seguindo os moldes clássicos do comportamento da corja do poder político e militar: respostas que não esclareciam como as coisas seriam a partir daquele momento, nem revelavam se havia um plano, nem qual era ele, nem quantos milhões seriam exigidos que a gente desse, mesmo já não tendo há muito. O interventor pouco falou e a imprensa notou, noticiando mais sobre suas poucas palavras do que sobre suas propostas efetivas.

Então veio a chuva. Era ela de muitos discursos pró e contra, de debates com especialistas, os quais tentavam explicar e prever os próximos acontecimentos, de matérias e reportagens, explicitamente tentando decifrar o jargão do Presidente Mesóclise e seus anões, para o povão entender e engolir. Ele saiu do governo, um novo presidente foi eleito e continuamos sem entender.

De súbito, chegaram homens e mais homens, armas e mais armas, caminhões e mais caminhões que tomaram a cidade! E a gente seguia sem entender, abaixando a cabeça, impotentemente aprisionado à rotina, contudo mantendo acesa uma chama de esperança, cuja promessa nos fazia aguardar pelo melhor. Passados alguns dias do estouro da primeira bomba, acordei, sobressaltada, com um barulho ainda pior. Era a notícia da execução de alguém do poder!

Logo pela manhã, a imprensa toda anunciava a morte de uma moça, assassinada no carro, juntamente com seu motorista, foi possível sentir que, a partir daquele momento, nada seria como antes. E não fui a única a ter essa percepção. Executar uma deputada estadual, e daquela maneira, só poderia ser um gesto desesperado de alguém muito poderoso e, sem dúvidas, envolvido em muita “sujeira”

Seu nome era Marielle Franco. Deputada estadual, ativista pelos direitos humanos, mulher, mãe, negra, mestra e criada na favela. Denunciava abusos cometidos pela polícia, pelo Estado ou por quem quer que fosse, não se calando jamais diante de injustiças, apesar de muitas vezes tentarem silenciá-la. Definitivamente, era a voz das minorias, que não tinham espaço social para se dizerem.

A sua execução a transformou, em poucas horas, no reflexo do problema que estávamos enfrentando, mas também em um símbolo de luta que nutriu as pessoas com o sentimento de “basta”, manifestando-se por meio de protestos contra a violência do Estado e a sua recusa em enxergar o problema e apelos, exigindo a solução desse e de outros problemas. Se era intenção calarem a voz de Marielle, sua fala, agora, ecoava na de milhares de outras pessoas. Por outro lado, houve aqueles que celebraram a sua morte com gritos como: “Comunista bom, é comunista morto!”. Espalharam-se boatos sobre como o Comando Vermelho havia influenciado a sua eleição, caluniando sua reputação e tentando denegrir sua imagem com argumentos de que estava envolvida com o tráfico, sendo sua filha, supostamente, de um traficante. Mesmo depois de ter sido vítima da violência física que a levou à morte, também foi violentada moralmente.

Há uma frase de Pollak na qual ele diz que “o enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” (1989, p. 9). Logo, concluo que nossa memória se encontra com péssimo enquadramento, fora de foco e, pior, talvez até fora de plano. Digo isso pois, há algum tempo, essa tragédia tem caído no esquecimento, não havendo mais pronunciamento sobre o assunto. Quando aconteceu, as autoridades disseram que o caso seria resolvido prioritariamente e os culpados seriam encontrados, julgados e condenados. Não obstante, ninguém se pronuncia, ninguém vai às ruas, ninguém mais protesta, ninguém se manifesta sobre caso, ninguém mais cobra as autoridades responsáveis.

Tudo isso parecia me fazer viver em 1964, no período da Ditadura Militar, mas não. Decorreram-se 54 anos do regime e, em 2018, 21 anos depois, ainda vivíamos sob a tutela de um Estado omissivo, que se calava diante de injustiças, mas que continua a se designar democrático. Por sua vez, desde então, seguimos a mesma rotina, esperando a próxima punhalada.

### Mina, afasta de ti esse cale-se!

*De quando as mulheres militantes chocaram a sociedade brasileira mostrando que tinham cérebro!*

Hereditariedade H5

### Da ideia à ação

*Quando as coisas no mundo da arte começaram a mudar e o povo decidiu falar*

Me encontrando e resistindo P2

### Sujeita: bela, recatada e do lar

*Sem comentários...*

Me encontrando e resistindo P6

### Mulheres na arte

*Por isso não provoque! É cor de rosa choque!*

Me encontrando e resistindo P8

### Resgate de memórias

*Um pouco de cinema, arte contemporânea e um relato de produção*

Me encontrando e resistindo P24

### Mas o que significa essa balbúrdia? 2

*Um ensaio visual sobre a construção de uma memória geográfica*

Fotolivro: Lugares de Memória

## rastros de um passado presente

Segundo Deleuze (1999, p. 42), “se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser”.

Esta pesquisa reinterpreta a memória como uma forma de resistência, afinal, não podemos recuperá-la de forma original e totalitária, visto que ela transcende não somente o tempo, que nos conduz ao esquecimento, mas também aos próprios conceitos de esquecimento e lembrança, dependendo de como é revisitada, podendo ser pautada por interesses políticos ou diferenças sociais. Desse modo, buscamos nos arquivos, os quais, segundo Derrida (1930), não são simples registros de um fato decorrido, mas a parte que nos falta da memória, portanto aquilo que a completa. Sendo assim, a partir da problematização do que é memória, buscamos abordar o conceito pela perspectiva de quem ainda é posta nas camadas mnemônicas submersas da sociedade: a mulher.

Resgatar a história de mulheres, tal qual a de Marielle, cujas lutas foram em defesa do progresso e da democracia, mostra-se hoje como um percurso epistemológico essencial, resistente. Primeiramente, por haver uma crescente onda de retorno da discussão feminista, do papel da mulher, de sua importância e de seus direitos. Segundo, por vivermos um período de incerteza exacerbada, em que o desejo pela retomada do governo militar foi expressado tanto no período da Greve dos Caminhoneiros, em julho de 2018, como por meio do discurso das figuras políticas nas eleições de outubro do mesmo ano (Figura 1).

Para a reflexão sobre as questões apontadas e para ressignificação do papel das mulheres para a minha geração, de modo a resistir contra a versão da história que relega a segundo plano o papel delas na luta pela democracia no Brasil no período da ditadura civil-militar (1960-1980), compomos uma narrativa poética e visual que resgata figuras femininas, a partir de revisitações à memória (coletiva) e conscientização, em formato de pesquisa e metodologia que colaboraram para isso.

Por meio deste trabalho, observou-se que, nos livros escolares, a importância das mulheres era reduzida a notas de rodapé — isso quando apareciam — ou a nomes de ruas cuja localização era a periferia da periferia. Homenagens que, mais uma vez, as silenciam e desvalorizando a importância social delas.

Buscando romper as limitações que me eram impostas, produzi trabalhos que me ajudaram a enten-

der questões complexas, como política e feminismo. Comecei a estudar o contexto histórico da ditadura, bem como os eventos decorrentes e o modo como se deram. A partir dali, tracei linhas de relação entre o que lia e as ideias que me surgiam.

A primeira reflexão de como começar a entender as identidades das mulheres militantes surgiu do incômodo de que a maioria delas, para a minha geração, era atada às notas de rodapé dos livros sobre a ditadura civil-militar, cujos autores eram, em grande parte, homens. Assim, “as mulheres eram estudadas, sabia-se de sua existência, [...] mas elas nunca eram inseridas num acontecimento, qualquer que fosse” (FARGE, 2009, p. 39).

Partindo desse contexto histórico e tendo desenvolvido pesquisa de trabalho de conclusão de curso do bacharelado em Artes Visuais, intitulada Memória Fragmentada em 2017, por meio da qual discutia visualmente a fragmentação da memória familiar, segui para a pesquisa de mestrado com o intuito de utilizar o pixel como elemento visual (Figura 2), a fim de problematizar de que maneira a relação de presença/ausência da memória se daria em nós a partir de um dado contexto sócio-político.

Trabalhando, atualmente, com fotografias de arquivos públicos sobre a ditadura civil-militar, busquei diferentes formas de dialogar minha experiência com as identidades das mulheres militantes, retratadas, nos arquivos e nas memórias, como “terroristas ou subversivas”, sendo ignoradas no papel delas de mães, filhas, seres humanos e mesmo de participantes na ações políticas.

A indefinição do pixel permitiu uma representação simbólica de resistência, suscitando uma percepção indelével daquelas vidas e memórias, que o poder militar não conseguiu apagar, nem as lacunas históricas, nem outras artimanhas estratégicas.

Dessa forma, este trabalho artístico visa, de modo poético, ressaltar a história de sobrevivência e resistência de mulheres — as quais, em um universo dominado por homens, lutaram política e socialmente — reinterpretando suas vidas por um viés que leve em consideração aspectos relevantes de suas trajetórias. Resistência não é apenas reconhecer os aspectos negativos dessa luta político-social, nem tampouco ignorá-los, mas os compreender como uma força inesgotável de sobrevivência, contrariando a ideia, segundo Gianvecchio (2015, p.14), “tanto de passado que se esvaiu, como de presente que esvai-se”.

**Figura 1:** Caminhoneiros pedem intervenção militar em João Pessoa, Paraíba, 2018. Foto: Raniery Soares/Futura Press/Estadão conteúdo. Fonte: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/31/ministerio-publico-vai-investigar-grevistas-por-tentativa-de-mudar-regime.htm>  
**Figura 2:** Fotografia digital da camada 80% da obra *Gerações 1 - Azul* (Série Memória Fragmentada), 2017, Fonte: Arquivo pessoal





# Arte como forma de se entender no meio e no espaço

## Entre a autoetnografia e a cartografia

Segundo Sandra Rey, “para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um ‘processo de formação’ e um processo no sentido de processamento, de formação de significado” (REY, 2002, p. 123).

A arte contemporânea — que ignora padrões pré-estabelecidos e busca tanto no processo do fazer artístico quanto no exercício do pensamento a maneira para se constituir enquanto obra — contribui para a produção de conhecimento por meios de métodos não convencionais. Logo, isso propicia a utilização de metodologias capazes de abrigar tantas aberturas.

Por ser intrinsecamente interdisciplinar, a pesquisa em arte dialoga com as mais diversas áreas e assuntos. Possivelmente, por conta disso, cause estranhamento tanto para quem é da academia quanto para quem não faz parte dela o fato de o artista-pesquisador ter a liberdade de tratar daquilo que o inquieta, aplicando diferentes perspectivas metodológicas ao longo de todo o processo. Nesse tipo de abordagem, que se difere daquela pesquisa sobre arte, produzida a partir de uma obra já finalizada, a investigação constrói-se ao longo de todo o percurso, visto que “apresenta seu objeto em constante devir, isto é, em constante processo de formação/transformação” (REY, 2002, p. 127).

Além disso, outro ponto diferencial dessa abordagem é a valorização da qualidade e da produção da obra como um todo. Sem desmerecer a importância do modelo de pesquisa acadêmico-científico em outras áreas do conhecimento, a pesquisa interdisciplinar tem

se mostrado facilitadora de trocas com outras áreas, inclusive ao ampliar o contato com nichos fora da academia. Ao possibilitar o equilíbrio entre o objetivo e o subjetivo, a pesquisa em arte mostra-se bastante acessível ao público em geral, por ter impressa em si partes da subjetividade de seu autor, as quais conversarão com as outras partes da subjetividade daquele que lê tal produção.

Isso não quer dizer, entretanto, que essa abordagem interfira na formação do artista-pesquisador na contemporaneidade, posto que as pesquisas desenvolvidas não relem o contato com métodos mais “científicos”. A diferença, todavia, consiste no prazer que o uso das palavras propicia ao longo do processo de construção do conhecimento, de modo a criar um olhar outro na relação do artista-pesquisador com seu trabalho, entendendo e assimilando questões que podem colaborar para tanto.

Resultando de uma inquietação pessoal, esta pesquisa levou-me a desbravar terras desconhecidas com seriedade e sensibilidade. Além de questões de arte, há aqui, alguns pontos de diálogo com a antropologia (autoetnografia), com a geografia (cartografia), com as letras, com as ciências sociais e com a filosofia.

Numa sociedade na qual a capacidade de se estabelecer em rede se faz necessária, espera-se que a pesquisa e sua produção de conhecimento sejam capazes de evoluir além do campo disciplinar, criando um hibridismo que abarque tantas inquietações.

## metodologia

## autoetnografia

A autoetnografia se apresenta como uma proposta metodológica produtiva para essa pesquisa, já que pressupõe um processo de conhecimento que valoriza a relação pessoal do pesquisador com seu objeto de estudo, possibilitando que a investigação assuma formatos heterodoxos aos disseminados pela tradição acadêmica, à medida que não prioriza exclusivamente as linguagens verbais através de suportes e/ou gêneros literários e narrativos diversos, mas ressalta também as não-verbais: as imagens.

O termo “autoetnografia” pode, segundo BLANCO (2012,) englobar uma série complexa e diversa de formatos, os quais, por sua vez, se observam por outras denominações, como: etnografia narrativa ou pessoal, escrita performativa, pesquisa cartográfica e autobiografia.

Além de se estabelecer como um método para as áreas de Humanas, Artes ou as Ciências Sociais, a autoetnografia vem sendo utilizada em outras, como nas Ciências Biológicas. Na resenha sobre o livro *Handbook of Autoethnography*, publicada nos Cadernos de Saúde Pública, os autores Pedro Motta e Nelson Filice de Barros apresentam a autoetnografia como uma possibilidade de:

*[...] criticar discursos dominantes e hegemônicos, pautados no poder da colonização ocidental, como, por exemplo, o discurso biomédico, no qual narrativas autoetnográficas de pacientes desafiam o discurso médico que exclui a experiência de seus corpos (MOTTA e BARROS, 2015, p.1339).*

As reflexões e produções desta pesquisa, no contexto do mestrado, acontecem a partir da produção de um texto respaldado por uma prática visual e teórica, cujos elementos heterodoxos de escrita permitem criar uma abordagem contemporânea, em que temas de caráter coletivo criam relação dialógica com a experiência pessoal desta pesquisadora por meio de sua produção artística, em que flashes narrativos se justapõem ao texto como se fossem crônicas.

A escrita de crônica narrativa possibilita, como o próprio nome já sugere, narrar uma história, uma situação do cotidiano em primeira pessoa, apresentando uma visão subjetiva sobre o assunto em questão, enquanto que a da crônica dissertativa permite abordar situações de maneira a questionar verdades postas como “absolutas”, de modo que as sensações do autor se manifestam fortemente em relação ao assunto específico. Sendo assim, o elemento textual se mostra como uma forma de reflexão sobre a situação econô-

mica, política e social do país tornando-se uma produção artística híbrida, em que linguagens e técnicas das Artes Visuais como gravura, pintura, tipografia, bordado e vídeo-performance, colaboram para a abordagem de ideias políticas e feministas.

A metodologia autoetnográfica surgiu dentro da área da antropologia, na década de 1970, sendo amplamente discutida, desde a década de 1980 (BLANCO, 2012), e muito utilizada, atualmente, como uma possibilidade metodológica de produção de conhecimento por englobar diversas áreas. A autoetnografia permite ao pesquisador abordar seu objeto de estudo para além do caráter cientificista e racional, ressaltando e protagonizando a subjetividade do autor, ao criar uma “poética de investigação”<sup>1</sup>, segundo Brandão (2016) e ao validar o processo e as experiências subjetivas como e para constituição de conhecimento. A pesquisadora mexicana Mercedes Blanco, em seu artigo “Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos”, cita que: “a variedade se apresenta na ênfase que cada autor dá a seu texto, quer dizer, alguns inclinam-se mais para o lado pessoal e outros mostram preferência pela âmbito cultural ou pelo próprio processo criativo” (ELLIS et al, 2008 apud BLANCO, 2011, p. 172).

Ao longo dessa pesquisa, será possível perceber que essas variações acontecem de acordo com os rumos seguidos pela produção visual. No primeiro momento, em que o projeto é introduzido, a crônica *Rastros de um passado presente* reflete sobre uma questão atual e cultural: a violência, porém estabelecendo relações entre o tempo contemporâneo e os da ditadura civil-militar. Quem viveu ou teve algum outro contato indireto com os anos militares carrega na memória marcas do que aconteceu, imediatamente relacionando os fatos atuais à situação da época, criando um aparente “gap” temporal. Em *Hereditarietà*, a crônica traz o lado mais pessoal e subjetivo meu, enquanto artista-pesquisadora, ao produzir uma discussão sobre o feminismo, permeada de minhas memórias afetivas. Segundo Motta e Barros (2015, p. 1339), a metodologia autoetnográfica permite isso, pois, ao “procura revelar o conhecimento de dentro do fenômeno, demonstrando, assim, aspectos da vida cultural que não podem ser acessados na pesquisa convencional”<sup>2</sup>.

A justaposição das crônicas à teoria e/ou à análise sobre a prática artística revela outra característica crucial da abordagem autoetnografia: o fazer narrativo. Segundo Blanco (2012), a narrativa autoetnográfica não deve aparecer como fragmentos ao longo do texto, mas como elemento integrante que utiliza recursos narrativos/expressivos, mesclando questões objetivas e subjetivas, identificadas como autoetnográficas. Portanto, por meio das crônicas, procuramos entender de que maneira essa narrativa autoetnográfica pode ser utilizada como forma de produção qualitativa de conhecimento.

Sandra Rey (2002, p. 129) afirma que uma das maiores dificuldades do artista, em vias de tornar-se um pesquisador, é articular seu trabalho ou proposta.

## metodologia

Ainda segundo ela:

*o sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela” (REY, 2002, p. 129).*

Tal como a arte contemporânea que surge para propor discussões mais do que respostas, a autoetnografia possibilita à pesquisa artística apresentar a prática como um gerador de conhecimento, mantendo a relevância da produção como conteúdo e contributo para as discussões nas áreas. “Dito de outra forma, trata-se de impulsionar a práxis de uma verdadeira interdisciplinaridade que respeite e valorize em condições iguais uma ampla gama de possibilidades epistemológicas e metodológicas” (BLANCO, 2011, p. 151).

A produção visual, unida aos textos narrativos, mais do que apresentar resultados concretos, propõe diálogos com o social, o cultural e o político

*É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. Para um artista plástico, é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação. (REY, 2002, p.124)*

Assim, além do elemento textual, esta pesquisa se desdobra na produção visual, interligando ambas linguagens. As crônicas remetem não só às questões do cotidiano, às lembranças afetivas, mas a outros elementos que nos constituem enquanto mulheres, que ocupam lugares sociais e criam identidades na política, na memória e na sociedade.

As linguagens visuais envolvem técnicas que vão da xilogravura, da litografia, da serigrafia, à pintura a óleo e ao bordado. Explorando as fotografias de arquivos públicos sobre a ditadura civil-militar, buscaremos propor um outro olhar sobre as identidades das mulheres militantes.

1 No artigo intitulado “As Humanidades em face das Ciências; as Poéticas em face dos Métodos: provocações e desafios”, a autora Ludmila de Lima Brandão aborda “o ‘método’ como procedimento hegemônico da pesquisa científica, que nos estudos em Humanidades se revela, em termos gerais, inaplicável, podendo e devendo, como propõe este texto, ceder lugar à ideia de ‘poéticas de investigação” (BRANDÃO, 2016, p. 321).

2 Tradução nossa para: “La variedad se presenta en los énfasis que cada autor le da a su texto, es decir, algunos se inclinan más hacia la faceta personal y otros muestran preferencia por el ámbito cultural o el propio proceso de investigación” (ELLIS et al, 2008 apud BLANCO, 2011, p. 172).

## hereditariedade

Quando, certa vez, fui fisgada por um momento de nostalgia, lembranças das histórias contadas por minha avó sobre a família começaram a voltar à minha mente. Apareciam flashes rememorados a partir da narrativa há anos escutada. Ela me contava como minha bisavó tinha vindo da Bahia, numa carroça, sozinha, com a minha tia-avó mais velha, na época, recém-nascida e acolhida em seu colo, para encontrar meu bisavô em São Paulo, mesmo sem nunca ter ao menos saído da cidade dela: Alagoinhas. Lembrei-me de que, na cidade grande, ela havia tido mais cinco filhos, sendo quatro mulheres e um “bendito-fruto”, o tio Manoel.

Essas memórias e muitas outras, inscritas em mim, as quais me tornam o sujeito que sou, parecem me impulsionar na investigação de minha pesquisa, convergindo para os meus interesses. De igual modo, as experiências no mundo em que vivo me deixam marcas, me afetam, me movem. A situação política e social do país, as reportagens na TV, as exposições de arte que visito, as matérias que leio, as conversas que escuto.

Divagar por meio de tantos fios que me entrelaçam me faz puxar, em minha mente, as histórias de minhas tias-avós. A mais velha, tia Eunice, trabalhava como merendeira de escola e, após a morte de seu marido, o finado “Zé Pretinho”, passou a administrar sozinha as contas da casa e a educar os seus dois filhos. Tia Claudete, por sua vez, a segunda mais velha, quando jovem, casou-se, mas nunca teve filhos. Muito bem formada e trabalhadora, batalhou no funcionalismo até se aposentar. Era ela quem dava duro e sempre sustentava a casa, aliás, assim permanece até os dias de hoje. Já minha avó, tida como a memória viva da família, também era muito sábia e sabia administrar como ninguém a casa, a educação das filhas e, principalmente, o marido. Embora seus estudos fossem incompletos, tinha uma inteligência aquém daquilo que um diploma poderia oferecer. Domava o marido tão bem que nem mesmo ele percebia que, na verdade, quem mandava em tudo mesmo, era ela. Durante os tempos em que assumiu o papel de mãe e esposa, passou, sim, muita necessidade, como todos em nossa família, mas resistiu e, também, por muito tempo, junto à minha mãe, garantiram o sustento da casa com agulha e linha em punho. Às vezes, mesmo no silêncio, essas são as melhores armas que as mulheres podem ter.

Por fim, outras mulheres fortes me surgem dentre as memórias familiares. São Tia Judite e Tia Elizabete. A primeira trabalhou, educou os filhos e mantém-se casada, seguindo as leis do sagrado matrimônio com um senhor que dispensa apresentações, já que suas qualidades falam por ele! Enquanto tia Elizabete, a caçula, teve a chance de estudar e realizar o sonho de criança de ser professora. Nunca se casou, nem teve filhos, muito menos dependeu de ninguém para nada.

Em meio a este olhar para os tempos de outrora, algumas lembranças da época de escola também me surgem e me mostram que eu aprendera pouco sobre mulheres que haviam feito a diferença no mundo. Lembrei-me de Cleópatra, apresentada a mim como a famosa rainha egípcia, que se relacionara com dois imperadores e também morrera com a picada de uma cobra; de Joanna D’Arc, a francesa que morrera vestida como homem por tentar defender a nação; de Carlota Joaquina e Maria Antonieta, das quais as únicas conquistas, segundo o balãozinho do “Você Sabia?”, contido no final da página do livro escolar, eram, respectivamente, ter inventado moda com turbante (porque tinha piolho!) e ter proclamado a famosa frase: “Se não tem pão, que comam brioche!”. Nada mais relevante se mostrava. Seriam, pois, morrer ou inventar moda os únicos méritos de uma mulher para se fazer lembrada, ainda que numa mera nota de rodapé?

Minha mãe mesmo quebrou barreiras as quais nem mensurava o grau de dificuldade. Durante o período em que cursara escola técnica, fez um curso cujo público era majoritariamente masculino. Das cinco meninas que entraram, apenas duas terminaram. Ela e uma amiga. Depois disso, começou a trabalhar em uma empresa cuja única mulher era ela, fato que, anteriormente à sua entrada, já incomodou alguns no dia da sua entrevista, que fizeram de tudo para sabotá-la. Apesar das investidas, ela continua sendo a única representante mulher no cargo na empresa em que trabalha há 19 anos. Fez faculdade, descobriu que estava grávida antes de se casar, posteriormente, divorciou-se, no entanto sempre sustentou bem a família.

Optar por não ter filhos ou tê-los, ser sozinha ou não, ser a fonte de renda da família ou ser sustentada, numa época em que o empoderamento feminino vem sendo amplamente discutido, são dicotomias que se enraizaram em nossa família e em muitas outras por diversas gerações. A gente só deu nome aos bois.

## hereditariedade

# Eu não sou eu, nem sou o outro...

Segundo Ennes e Marcon (2014), o conceito de identidade é comumente entendido de maneira equivocada, já que são marcadores sociais que definem os grupos, caracterizando-os por traços em comuns. As “classificações” definitivas de identificação desconsideram a noção de sujeito enquanto alguém constituído nas e pelas relações de poder/ disputa que o rodeiam.

A partir disso, os autores propõem uma análise sobre o tema com base em quatro parâmetros:

*a) os atores sociais de algum modo articulados a grupos; b) os motivos de disputas de pertencimento ou não a tais grupos; c) os elementos morais e normativos que regulam o meio pelos quais os atores entram em interação pelo que disputam e d) os contextos históricos e sociais nos quais são produzidos e, ao mesmo tempo, contribuem para a sua produção“ (ENNES; MARCON, 2014, p.277).*

A partir disso, podemos investigar como as identidades das mulheres foram transformadas ao longo do período da ditadura civil-militar, partindo do contexto histórico. Baseando-nos nos relatos das mulheres militantes, entendemos que a inserção delas, nos movimentos políticos, surgiu, com força, tardiamente, bem como o despertar de seus desejos por mudança, ao passo que o mundo passava por transformações efervescentes desde o fim da Segunda Guerra. A polarização da guerra ideológica entre Estados Unidos e União Soviética desencadeou momentos de avanços tecnológicos, científicos, culturais e comportamentais cruciais.

Antes disso, porém, segundo Coracini (2007), as mulheres já tinham tido a sua força de trabalho requerida durante a Revolução Industrial quando foram incentivadas a trabalhar para complementar a renda da família, ainda que por um valor muito mais baixo. O mesmo aconteceu no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, porém com o agravante de que as mulheres, com exceção das que pertenciam às famílias mais abastadas, assumiram o papel central no sustento das famílias, permanecendo com os cargos menores e, consequentemente, com os salários reduzidos, fato que ainda persiste até os atuais dias em alguns casos, a despeito de alcançarem um nível de formação muito superior ao dos homens, representando elas quase a metade da força de trabalho no Brasil<sup>3</sup>.

Depois de movimentos históricos da luta e da ascensão da burguesia, o acesso à educação tanto pelas Escolas Normais quanto pelas Universidades permitiu à nova geração de mulheres a possibilidade de

criar alternativas outras de vivência dentro da sociedade, contrariando os princípios vigentes, historicamente impostos a elas, já não mais querendo refletir o mesmo comportamento das gerações submissas de mulheres. De acordo com Nascimento, Trindade e Santos (2012), a partir do momento em que homens e mulheres passam a integrar juntos o mesmo espaço de discussão, tornou-se possível estabelecer processos constantes de reconstrução das identidades, mediante trocas de experiências e de reconhecimento dos outros grupos sociais.

Ainda de acordo com Nascimento, Trindade e Santos (2012), a motivação das mulheres para a entrada na militância foi um sentimento coletivo de luta pela redemocratização, acrescido da modificação das estruturas de poder e de autoridade, não somente para elas, enquanto mulheres e minoria, mas em favor de um todo.

*[O]s conflitos e embates passaram a oferecer uma nova base política para novas formulações teóricas em que a cultura e a subjetividade ganharam maior relevância. Nesse contexto, emergem e fragmentam-se velhas e novas identidades que trazem consigo, de modo inseparável, velhas e novas alteridades. (ENNES; MARCON, 2014, p. 279).*

Não tardou até que, no período da ditadura civil-militar, mulheres se envolvessem com a política e/ou com os movimentos de guerrilha, passando por processos de negação e, mais adiante, de reconhecimento/reestruturação de suas identidades a partir do movimento feminista.

A princípio, a generalização ou a abdicação de seu próprio sexo foi a primeira condição comportamental para que as mulheres militantes adentrassem numa esfera ainda vista como masculina: a política.

A dualidade dos discursos da ditadura militar entre a esquerda militante e a burguesia versus o proletariado impossibilitou a “manifestação de diferenças e da pluralidade dos sujeitos” (COLLING, 1997, p. 48), de modo a se excluir a mulher como sujeito político dentro dos movimentos da militância e, consequentemente, da história.

Tal generalização se dava tanto pela limitação, imposta por esses discursos machistas, quanto pela negação das próprias mulheres. De acordo com os argumentos de Colling (1997), as militantes demonstravam dificuldades no reconhecimento de si mesmas dentro da política, adquirindo um comportamento assexuado, abdicando dos cuidados com a aparência e da feminili-



## hereditariedade

dade, sobrepondo a militância à condição feminina de ser, em outras palavras, faziam questão de serem militantes, não mulheres militantes. Difícil era o reconhecimento do senso de igualdade, encontrado justamente na diferença.

*Renuncia a ti mesmo sob a pena de seres suprimido; não apareças se não quiseres desaparecer. Tua existência só será mantida à custa de tua anulação. O poder oprime o sexo exclusivamente através de uma interdição que joga com a alternativa entre duas existências (FOUCAULT, 1999, p.81).*

Com base nisso, pode-se observar que, ousando sair de sua zona privada para adentrar a zona masculina da política, com o intuito de lutar pela transformação do Brasil num âmbito geral e social, as mulheres precisaram combater o sexismo, existente dentro das organizações políticas contrárias à ditadura e fora delas, principalmente quando eram “desquitadas”, o que as tornava para os militares “vagabundas e putas comunistas”. Por outro lado, os militantes atrelaram suas figuras ao ideal de sensibilidade e de fragilidade femininas que repousa no imaginário masculino, como se elas precisassem da proteção dos homens. Talvez tal pensamento tenha servido de justificativa para a manutenção das mulheres em cargos de baixa importância nas organizações, havendo bem poucas que conseguissem romper o estereótipo.

Posteriormente, com a derrota dos movimentos estudantis e a proclamação do Ato Institucional Nº 5, em 1968, as militantes foram obrigadas a entrar na clandestinidade em favor da sobrevivência e da reestruturação da guerrilha, resultando em constantes processos de reconfiguração de suas identidades, a fim de continuarem integradas à sociedade.

Importa ressaltar ainda que, até o final da década de 1960 e começo de 1970, apesar das discussões sobre feminismo serem constantes nos Estados Unidos e na Europa, as mulheres militantes brasileiras não viam suas ações como feministas, já que a percepção sobre o modo como seus atos as representavam só começou a ser elaborada após serem elas presas e, depois, haver a proclamação da Lei da Anistia, em 1979. Foi somente quando as militantes exiladas regressaram do claustro, tendo participado de discussões avançadas sobre feminismo, iniciando, assim, um movimento característico de mulheres, que puderam narrar suas experiências com a guerrilha, a prisão e a tortura, buscando a reestruturação e o reconhecimento de suas identidades por meio da publicação de tais relatos.

*Isso contribuiu para o surgimento das disputas e da validade sobre a autoatribuição. De certo modo, tal*

*debate resultou na possibilidade de visibilidade política e teórica de novos sujeitos sociais, de novas demandas, de novos direitos e desestabilizou uma forma ordenada e tangível de vermos o mundo, pulverizando interesses e multiplicando singularidades. (ENNES; MARCON, 2014, p. 285).*

Isso caracteriza o que Nascimento, Trindade e Santos (2012) chamam de identidade social. Sem abrir mão das particularidades e características que identificam o sujeito, a identidade social produz um tipo de experiência em rede nas subjetividades, ao entrarem em contato com o mundo em exercício de alteridade com o outro. Portanto, por meio do constante atravessar de experiências e vivências, as mulheres formaram uma espécie de grupo de apoio por meio do qual estes sujeitos, na interação, puderam se transformar, criando marcas subjetivas outras e reconfigurando partes das identidades antes consideradas apagadas.

Entretanto, ao passo que as relações identitárias constituem alguns participantes, também são utilizadas para ressaltar diferenças, provocando exclusões e evidenciando as estruturas de poder que perpassam os gêneros. Essas fronteiras também puderam/podem ser percebidas dentro do contexto da ditadura civil-militar no que diz respeito à memória das mulheres militantes. Lembrando aqui o filme “Que bom te ver viva” (1989) da cineasta Lúcia Murat, no qual a personagem principal, ao ler uma matéria no jornal sobre um de seus torturadores, percebe que, na descrição dele, a nota feita o caracteriza como ex-médico, enquanto aquela feita sobre si a descreve como ex-terrorista. O torturador é apenas ex-médico, não ex-torturador.

Segundo Ennes e Marcon (2014), a identidade é vista “como expressão das relações de poder geradoras de estratificação, hierarquização e localização, mas também, por vezes, de transgressão social” (ENNES; MARCON, 2014, p. 286). Sendo assim,

*podemos dizer que o objeto dos estudos sobre os processos de identificação são as fronteiras, ou aquilo que os sujeitos constroem como fronteiras entre eles, fazendo prevalecer certo entendimento sobre quem compõe o nós e quem são os outros, implicados aí por consensos, sentimentos e interesses. (ENNES e MARCON, 2014, p. 292)*

## hereditariedade

Aos que sobreviveram, resta apenas: “o recurso da construção da memória histórica sobre esse período, pelo resgate de suas lembranças e, com elas, de suas identidades” (Nascimento; Trindade; Santos, 2012, p.54).

Essas situações limites, de embates entre o nós e os outros (ENNES; MARCON, 2014), ainda podem ser percebidas nos relatos dos sobreviventes, cujas palavras são usadas em prol de maior conscientização, diante do crescimento das ideias da extrema-direita no Brasil, as quais discriminam e propõem a eliminação dos “comunistas, socialistas e vermelhos” em favor de uma nação dita mais “justa e moral”, pregando haver a “verdade” a partir do extremismo unido a ideias religiosas.

*São estas relações produzidas na e por meio das situações ou contextos que nos ajudam a pensar os processos identitários como relações de poder, porque nos permitem perceber as circunstâncias em que ocorrem as interações, tanto no que diz respeito à liberdade e autonomia dos participantes quanto às formas de coerção social. (ENNES; MARCON, 2014, p. 299).*

Tendo em vista as maneiras pelas quais as relações identitárias ocorrem e o modo como se deram com as mulheres militantes, é necessário entender as razões pelas quais agregaram outras identidades, incluindo uma “masculinizada” para se constituírem enquanto sujeito ativo na política.

## Sou qualquer coisa de intermédio...

De acordo com Freud (2010), o estranho<sup>4</sup>, como a palavra já sugere, está relacionado a algo que causa medo, horror, mas que, ao mesmo tempo, remete a algo familiar, há muito conhecido, que, por um processo de recalçamento, foi colocado “fora” de nós, como se não nos constituísse. Dentro da psicanálise freudiana, esse estranho familiar, o qual, segundo Freud, é algo que o sujeito tenta colocar fora de sua constituição psíquica para se proteger de algo que considera um abjeto, pode ser visto como Outro<sup>5</sup>, dito grande outro, o qual, segundo Lacan<sup>6</sup>, constitui-se no sistema simbólico e diz respeito às regras, ordens e padrões que formam o sujeito. Dentro do contexto dessa pesquisa, a mulher constitui esse grande Outro.

No livro *O Segundo Sexo* (1980), de Simone de Beauvoir, a autora delineia um percurso histórico da construção identitária da mulher como o grande Outro, desprezada principalmente dentro da filosofia, que

a exclui tal qual outras ciências como a biologia, a psicanálise e a história.

Beauvoir (1980) a coloca como esse outro abominável, estranho, fora do sujeito, pois, segundo ela, “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial.” (1980, p. 10). O homem enxerga como sujeito apenas um outro semelhante de mesmo poder.

A autora explica que essa submissão não aconteceu devido a algum processo histórico, mas sim por sempre ter existido. Ao comparar as mulheres aos grupos minoritários, dentre eles negros e os judeus, Beauvoir explica que elas sempre foram entendidas em virtude de sua fisiologia, que as diferenciava claramente dos homens, e, por nunca reivindicarem a valorização de outros aspectos de constituição subjetiva, acabaram por não se dizerem enquanto Sujeito tal como o homem fazia. A mulher, pelo contrário, reforça a divisão entre os sexos e, conseqüentemente, a sua posição inferior ao não estabelecer uma relação de unidade, e é isso que a torna “sublime” na concepção lacaniana. Ela não precisa ser una, completa, buscando um objeto de gozo substituto para com ele fantasiar sua unicidade. A mulher se vê na falta.

*Recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes. O homem suserano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquivava o risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios. (BEAUVOIR, 1980, p. 15)*

O castigo histórico da mulher parece ser a sua predisposição biológica para gerar a vida, mesmo quando não há razões outras para ser. Beauvoir (1980, p. 95) afirma que a desvalorização da mulher “representa uma etapa necessária na história da humanidade, porque não era de seu valor positivo e sim de sua fraqueza que ela tirava seu prestígio”. Quer tenha sido feita escrava na Revolução Industrial, quer tenha sido idealizada nas civilizações antigas, a mulher nunca exercia seu próprio destino. Vista sempre por uma perspectiva maniqueísta, a mulher era colocada como o Outro, pois, segundo Beauvoir (1980), representaria o oposto, a diversidade, a resistência à unicidade do sujeito completo: o homem.

Por meio da crônica audiovisual *Pertenc(s)er* (2019) (Figuras 52 a 54), compartilho algumas de minhas experiências pessoais, refletindo sobre a maneira como os outros parecem me ver enquanto mulher. Apesar de ter pleno autoconhecimento sobre meu sexo

## hereditariedade

e minha feminilidade, os padrões estéticos não convencionais de que me valho, ao escolher meu corte de cabelos e roupas, me rotulam. Se não sou lésbica, devo estar estou doente....Os paralelos com as mulheres militantes aqui são muitos.

## Mina, afasta de ti esse cale-se!

A teoria discursiva foucaultiana pressupõe que todo discurso seja controlado por procedimentos de exclusão internos, externos e funcionais, com o intuito de reiterar as relações de poder, categorizando, classificando e marcando o discurso por meio delas.

Por meio de procedimentos externos de exclusão, interdição, separação/rejeição e oposição de verdadeiro/falso, entendemos serem a sexualidade e a política considerados “tabus discursivos”, pois, ao invés de serem discutidos com base em uma argumentação neutra, enfatizam o desejo pelo poder. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1996, p. 10)”. A separação/rejeição é discutida a partir da oposição entre razão e loucura, baseando-se no discurso do louco e, por fim, na oposição verdadeiro/falso, que perpassa os procedimentos anteriores, sendo o mais importante deles, pois os fundamenta e os modifica, embora sejam menos discutidos, pois

*o discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa; e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascará-la (FOUCAULT, 1996, p. 20).*

Esses três procedimentos de exclusão permitem uma análise inicial sobre como a mulher, em especial a militante, encontra-se excluída da hierarquia discursiva. Primeiro pela própria questão da sexualidade, relacionada tanto ao ato sexual em si, como em relação à questão do gênero, pois, conforme já dito, ela passa por um processo interno de identificação com a assexualidade, tendo sofrido a mulher militante um processo de linchamento externo, recebendo o nome, segundo Colling (1999, p.93), de “puta comunista”.

Faz-se necessária a abordagem da sexualidade como um dispositivo relevante para a retomada das discussões sobre procedimentos do discurso, pois é por meio dela que a sociedade comporá a imagem da mulher e do matrimônio ideal, segundo o qual o governo militar e os próprios movimentos de guerrilha urbana fundamentaram parte de suas estratégias. O Estado utilizou a sexualidade como referência para a elaboração de um outro dispositivo de controle: a tortura.

Além disso, os movimentos de guerrilha proibiram o relacionamento entre os militantes como forma de tentar impedir tanto a mistura de partidos/ideologias diferentes, bem como a dispersão de assuntos não integralmente relacionados à queda do governo ditatorial.

O conceito de dispositivo, tal como elaborado por Deleuze com base nas ideias de Foucault, trata de um mecanismo em constante transformação, intercruzado por discursos diversos, os quais podem se encontrar ou não.

*O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, processos imanentes a um dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam em outro dispositivo (DELEUZE, 1990, p.157).*

Desses cruzamentos, nascem, portanto, as formas de regulamentação e segregação pelo uso do dispositivo. No da sexualidade, por exemplo, Foucault trata da regulamentação do sexo biológico das crianças e da separação das perversões, o que incluiria os homossexuais.

No caso da mulher militante, o mecanismo da tortura trabalhou bem a regulamentação da segregação. Uma vez que a mulher se encontrava em posição social inferior, quando envolvida com a política, era associada pelos militares à mulher desquitada, cujo comportamento era duvidoso.

A regulamentação aparece nos meios de tortura às mulheres, utilizados pelos militares, de modo a humilhar, fazer sofrer e desconstruir totalmente a humanidade delas com o intuito de obter informações. Relatos de várias militantes sobreviventes, bem como dos arquivos disponíveis nos laudos do Instituto Médico Legal sobre a causa das mortes de outras revelam técnicas que envolviam a violência física e emocional. Segundo Colling (1999) e Nascimento, Trindade e Santos (2012), os métodos principiavam com a nudez das mulheres, a fim de lhes provocar sentimentos de vulnerabilidade e constrangimento por estarem, geralmente, em uma sala cheia de homens os quais nunca haviam visto. Além disso, como parte da técnica, a escuridão e o silêncio eram elementos que mexiam ainda mais com o psicológico. Sem saber se estavam sozinhas nas salas, as militantes chegavam a passar dias encolhidas em posição fetal ou amarradas com as mãos presas ao teto, questionando a todo momento se estavam sozinhas ou não. A ameaça à família, principalmente, aos seus filhos e às suas mães também fazia parte do processo de destruição psicológica dessas militantes.

## hereditariedade

Ratos, baratas, cobras e até mesmo corpos de outros companheiros, mortos durante sessões de tortura, também eram colocados nas salas escuras. A violência sexual e os estupros coletivos eram constantes. Há relatos de militares que chegaram a urinar nas mulheres, a morder e a arrancar os mamilos delas durante as sessões que geralmente demoravam dias.

Em seus relatos, as mulheres sobreviventes à ditadura civil-militar revelam que se propunham trazer às pautas políticas a questão feminista, contudo elas eram silenciadas com a justificativa de que aquela era uma reivindicação burguesa, sendo somente a revolução a responsável por promover a igualdade de gênero, pois o capitalismo, sim, era o real culpado pela segregação. Outra questão amplamente discutida foi a possibilidade de crescimento dentro dos partidos. Poucas tiveram a chance de ocupar um cargo de chefia dentro dos movimentos, ficando geralmente responsáveis pelas tarefas domésticas.

Fazendo uma analogia ao discurso do louco, que teve seu direito simbólico atribuído à palavra apenas nas representações teatrais, nas quais era apresentado como representante de uma verdade mascarada (FOUCAULT, 1999), a mulher também teve a sua fala, conforme Beauvoir aponta, restrita e polarizada entre a imagem de ídolo — especialmente nas artes e na mitologia — e a de escrava.

É fato que, a partir do momento em que essas mulheres saíram do privado para existirem, houve considerável quebra no sistema de papéis destinados a elas, acarretada pelo contato tido com outras experiências, perspectivas e vivências as quais, conseqüentemente, marcaram suas identidades. Mesmo inconscientes sobre o que aquilo representava, houve, então, um desejo de inversão da ordem discursiva, impulsionando-as a desejarem ser ouvidas tal qual o louco que Foucault menciona:

*Mas tanta atenção não prova que a velha separação não voga mais; basta pensar em todo o aparato de saber mediante o qual deciframos essa palavra; basta pensar em toda a rede de instituições que permite a alguém – médicos, psicanalista – escutar essa palavra e que permite ao mesmo tempo ao paciente vir trazer, ou desesperadamente reter, suas pobres palavras; basta pensar em tudo isso para supor que a separação, longe de estar apagada, se exerce de outro modo, segundo linhas distintas por*

*meio de novas instituições e com efeitos que não são de modo algum os mesmos. E mesmo que o papel do médico não fosse senão prestar ouvido a uma palavra enfim livre, é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce. Escuta de um discurso que é investido pelo desejo, e que se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes. Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta, e eis que a separação permanece (FOUCAULT, 1999, p. 12).*

A partir do terceiro grupo de procedimentos, entendemos o funcionamento dos discursos e como a exclusão acontece.

Segundo Foucault (1999), o acesso aos discursos não é disponível a qualquer um. Primeiramente porque, dentro dos discursos, há aqueles tabus, como a sexualidade; em segundo lugar, há regras que limitam o acesso dos sujeitos a tais discursos, sendo necessário que eles se qualifiquem e atendam a uma série de requisitos.

*[O] ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu va-*

## hereditariedade

*lor de coerção (FOUCAULT, 1999, p. 39).*

Há ainda a questão doutrinária, que representa o compartilhamento do mesmo discurso por um grupo, definindo a sua pertença. Há aí uma relação estreita com a questão da identidade, devido à constante incitação ao questionamento tanto da origem do discurso quanto daquele que o fala, de modo a se ressaltarem as semelhanças e as diferenças.

Além disso, a partir dos relatos que revelam o sexismo presente nas militâncias e nas considerações que Beauvoir fez sobre a concepção histórica da mulher como o Outro, entendemos que as mulheres, apesar de compartilharem algumas ideologias e doutrinas com o grupo dos homens, tiveram outros posicionamentos ignorados e ideias rejeitadas.

Basta observar que os mecanismos citados, de fato, se atualizaram, embora guardem traços originários. A violência contra a mulher, atualmente, também tem tomado proporções imensas, chegando ao ápice do feminicídio. Não é difícil de se perceber serem as agressões contra a mulher uma forma de silenciamento, tal qual a tortura aplicada às militantes. Ainda hoje, a imposição a um modelo estético e comportamental é ressaltado a todo momento, tanto pelo Estado quanto pelos apoiadores da instituição familiar tradicional, todavia a censura e os julgamentos passaram a ser feitos também pelas redes sociais.

*Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso*

*é autorizado ou que forma de descrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 1999, p.30).*

3 ROSA, Bruno. Com mulheres representando mais da metade da força de trabalho, associação de RH no Rio elege sua primeira presidente. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/com-mulheres-representando-mais-da-metade-da-forca-de-trabalho-associacao-de-rh-no-rio-elege-sua-primeria-presidente-23432277>. Acesso em 29 de Outubro de 2019.

4 "A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser reconhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante" (FREUD, 2010, p. 331).

5 "Para aqueles caracterizados pela estrutura masculina, uma mulher é vista como Outro - como radicalmente Outro do/como gozo - na medida em que ela corporifica ou é vista como um representante do gozo do Outro que Lacan chama indecente. Por que "indecente"? Porque ele não necessita de nenhuma relação com o falo e salienta a exiguidade do gozo fálico, que é a mera insignificância de prazer remanescente após as pulsões terem sido totalmente assujeitadas (no caso da estrutura masculina) ao simbólico. Essa sujeição das pulsões corresponde a uma determinada forma freudiana de sublimação, aquela onde o real é sugado pelo simbólico, o gozo é transferido para o Outro" (FINK, 1998, p.149).

6 Segundo Fink (1998), Lacan entende o Outro como um lugar, abstrato que, do ponto de vista da psicanálise, estaria relacionado ao inconsciente, ou seja, a um lugar de fora da consciência do sujeito. É importante deixar claro que, do ponto de vista discutido dentro dessa pesquisa, a ideia de trazer a mulher como um grande Outro, parte de uma perspectiva sócio-cultural como algo que, apesar de pertencer a sociedade, há uma divisão que a separa, exclui e que a classifica como um Outro, estranho. "[...] O homem funciona aqui [em relação à castração] como uma ponte para que a mulher se torne um Outro para ela mesma, exatamente como ela é para ele (Écrits 1966, p.732)".

É impressionante a dicotomia que vivemos quando o assunto é pelo! Que amor e apego existem pelo cabelo, mas que ódio mortal a todos os outros que nos vestem o corpo! Na primeira vez que apareci com o cabelo raspado, em um evento social de extrema importância para a minha família — o aniversário de casamento dos meus avós paternos — fui indagada pela dama de honra de 6 anos:

- Ei! Você é um homem ou uma mulher?
- Como assim? Eu sou mulher, né? Não dá para perceber não? — disse eu.
- Não! Você não tem cabelo, ué! — retrucou a garotinha.
- Mas, olhe, eu estou de vestido! Veja meus brincos! Eu tô usando um colar, poxa!
- É... mas você não tem cabelo! Meninas têm cabelo!

Pensava estar deslumbrante naquele vestido de veludo vinho, cuja fenda lateral mostrava minhas pernas e cujo decote emoldurava com elegância o colar dourado de pedra negra, emprestado por mamãe, o qual combinava com os brincos de mesma cor. Nada vulgar! Muito pelo contrário, parecia-me uma combinação de bom gosto! Entretanto, aquilo parecia insuficiente para os padrões dela. Essa foi só uma das várias experiências que tive com adoráveis crianças, sempre a me olharem e a me (re)lembrarem de que, para ser mulher, é preciso se ter cabelo. E grande.

Dentre tantos comentários, há os que são menos ingênuos: os dos adultos. Esses, sim, ferem mais! Tenho frescos, na memória, a pergunta e o comentário que fizeram ao olharem para mim de cima a baixo. Era eu um menino ou uma menina que gostava de se vestir como menino? O fato de eu usar roupas diferentes e ter o cabelo raspado fazia com que as pessoas rissem de mim, segundo a avaliação que me faziam. Ora, não uso roupas justas para ressaltar a minha cintura fina por opção minha! Não preciso mostrar minhas pernas grossas como as outras garotas fazem, muitas vezes sem ter. Estavam mesmo querendo dizer que era lésbica? Com as minhas roupas largas e o cabelo raspado, elas não poderiam pensar diferente? Tinham de me etiquetar numa categoria que fosse palpável a seu reles entendimento? Se eu não estava com ninguém nem falava sobre ninguém, a classificação estava correta?

Em menos de três horas, reduziram-me à insignificância de um pelo, ou melhor, da falta dele, e definiram-me pelas camadas a mais de tecido que usava. Por que não me enquadrava naqueles padrões femininos valorizados socialmente, eu não era mulher? Era o que pareciam pensar as pessoas que não me conheciam.

Daquele dia em diante, eu estava determinada a não deixar meu cabelo crescer tão cedo. Primeiro, porque tenho me amado mais assim; segundo, por ter se tornado um ato de resistência. Raspar o cabelo foi me libertar de um “fetiche”, já que me fez olhar de outra maneira. Isso me instigou a conhecer melhor o meu rosto e seus contornos, de modo a me fazer perceber e valorizar a minha beleza. Eu me conheci de verdade.

Essas experiências fazem-me lembrar de uma frase do filósofo austríaco Zigmund Bauman. Por meio dela, ele sugere que o pertencimento identitário não tem a solidez de uma rocha; não sendo, portanto, garantido para toda a vida. Ao cortar meu cabelo, entendi que não apenas a minha identidade, mas também a ideia que as outras pessoas e eu mesma tínhamos sobre mim havia se descomposto, porém ainda não havia entendido de que maneira a noção de pertencimento estaria relacionada a isso. Então, nas palavras de Bauman, tenho algumas outras pistas.

*“As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação as últimas.” (BAUMAN, 2005, p. 19)*

Por não ter essa minha nova identidade aceita em todos os lugares, sinto-me, por vezes, deslocada. Em alguns deles, surge-me a forte sensação de não pertencimento. Agora, entendo um pouco mais o que Bauman quis dizer, afinal encontrei o meu lugar na arte.

Não acredito mais em grandes revoluções ou em caminhos hiperinovadores, no entanto aposto nas microevoluções que a arte pode suscitar, já que por meio dela me transformei e descobri o sentimento de pertença. Nos diversos suportes e materialidades, descobri a suavidade do teor das palavras, a intensidade dos gestos e o poder do registro, quer seja ele fotográfico ou uma pincelada quer seja a abertura de uma brecha na sólida parede da caverna na qual pensava ser feliz como um modelo Ideal.

Hoje, sim, posso dizer ser e estar presente.

## Encontrando-me na resistência

### Da ideia à ação: entre o conceitualismo e a arte de guerrilha

*A arte não será nem a beleza, nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte realizada será aquela que, dentro do meio por onde o artista se move, tenha um impacto equivalente, em certo modo, a um atentado terrorista em um país que se liberta – León Ferrari<sup>7</sup>*

A citação acima, do artista portenho León Ferrari, sugere alguns contornos assumidos pela arte latino-americana, conseqüentemente pela brasileira também, entre as décadas de 1960 e 1980, os quais se diferenciavam das motivações da Arte Conceitual norte-americana e europeia do mesmo período.

Esta última tendência, a da Arte Conceitual, surgiu como um movimento de vanguarda, desdobrando-se a partir das concepções do artista norte-americano Sol LeWitt, cuja proposta era a de que o conceito ou a ideia importasse mais do que a forma visual artística, ou seja, a de que o projeto se sobressaísse ao resultado final, não dependendo mais do talento manual do artista, posto que estaria apto a ser executado por qualquer pessoa. Logo, isso implicaria nada de subjetividade, nada de expressividade, apenas conceito, sendo isso expresso, quase sempre, por meio de palavras.

Segundo Freitas (2013), levando a crítica de arte Lucy Lippard a tirar o “conceito da arte” do universo tautológico e trazê-la para o âmbito político, as palavras propõem a arte conceitual como um reflexo dos movimentos feministas, cívicos pela busca de direitos e contrários à Guerra do Vietnã.

Com isso, mais do que negar o sentido convencional da obra de arte — no caso a pintura — propondo uma ideia como arte que poderia ser executada por qualquer um, o conceitualismo terminou questionando, segundo Freitas (2013), três pontos cruciais do universo artístico: a obra, a instituição e o contexto social. O primeiro pela recusa ao status tradicional da pintura como arte suprema, a qual é considerada estritamente autoral e representativa da subjetividade do artista; o segundo pela ligação ao primeiro, em que o status de uma produção como Arte implica em sua aceitação pelas instituições artísticas, no caso museus, galerias etc; o terceiro pelo debate sobre a questão social que, por se mostrar contrária à instituição, buscou contestar o ambiente elitista dos espaços tradicionais, utilizando o status autônomo da arte como uma ferramenta de abordagem sobre temas político-sociais.

De maneira geral, pode-se dizer que os conceitualistas desconstróem o capital do sistema de arte, por não terem como objetivo a mercantilização das obras, inclusive adotando um suporte para produção que, até então, não se mostrava desejável, já que, na maioria das vezes, elas eram produzidas com materiais de baixo custo e/ ou se limitavam ao desenho das ideias dos artistas.

Quanto à produção brasileira, entre os anos de 1964 e 1968, os “governos militares, então voltados para outras preocupações, curiosamente permitiram a circulação pública de uma produção cultural de esquerda” (FREITAS, 2013, p. 27). Não obstante, com o Ato Institucional No 5 de 1969, houve a liquidação

dos direitos civis e aumento da repressão. Assim, os artistas viram-se obrigados a encontrar formas marginais de criticar a precariedade do sistema de arte, o imperialismo<sup>8</sup> e o regime militar.

O meio de contestação, encontrado pelos artistas frente às proibições, foi o abandono completo do cavalete de pintura e da figuração, da arte como pura apreciação visual, em favor da abstração, pois, segundo Cayes (2014, p.115 e 116)

*Ver implica não só o olho, mas o cérebro, pois é este último quem organiza as partes e identifica aquilo que esta sendo visto. A arte podia então tomar esse princípio para propor jogos de identificação como fariam os poetas concretos, ou de percepção, mas de acordo com o neoconcreto, dando ao olho uma imagem tão básica que o cérebro teve que abrir mão de sua constante tentativa de converter tudo em informação, para dar passo a um exercício de percepção, de experiência sensível.*

Desse modo, tal experiência dependia quase que exclusivamente da ação do participante, convocado a sair de sua posição de observador passivo para criar a obra junto com o artista, que se tornou um proponente. Sendo assim, o tradicionalismo da pintura deu lugar a experimentações, utilizando outros outros suportes, tais como: a fotografia, o vídeo — como ferramentas de registro da performance —, as palavras — por meio da poesia —, o corpo (do artista e do público) e as instalações. Sendo assim, pode-se dizer que a obra “não é um objeto, é um ato, é uma intervenção na cidade, e a reação que ela provoca, a situação limite, a tensão da sociedade na frente de si mesma” (CAYSES, 2014, p. 121).

Em poucas palavras, o que houve, naquele período, não foi uma arte dita conceitual, mas um movimento carregado de influências da Vanguarda Con-

creta, em que artistas como a neoconcreta Lygia Clark e Hélio Oiticica se destacam. A negação do objeto, por exemplo, conforme proposto por Lygia Clark na obra *Caminhando* (1964) (Figura 3), a partir da qual se discute a utilização de uma “fita de moebius” e de uma tesoura, no momento em que a artista convida o participante a entrar num ritmo de corte sem fim. A obra subverte o sentido do conceito de arte a partir do momento em que desconstrói a ideia do valor material atribuído ao que se produziu. Se a chamada “obra de arte” é feita a partir de uma fita e de uma tesoura, por que se deveria pagar por ela quando se pode fazê-la em casa?

O mesmo acontece nas obras de Hélio Oiticica, que desenvolveu uma forma de ação política-cultural por meio da qual levava a obra de arte para a periferia e a periferia para a espaço sagrado do cubo branco<sup>9</sup>, destacando-se os *Parangolés* (1964) (Figura 4), conjunto de produções vestíveis, inspiradas nos movimentos dos dançarinos da Mangueira, comunidade do Rio de Janeiro. Em seu texto *Esquema geral da Nova Objetividade* (1967), o artista propõe uma arte feita com base nas seguintes ideias:

1. *Vontade construtiva geral;*
2. *Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete;*
3. *A participação do espectador (corporal, táctil visual, semântica, etc.);*
4. *Abordagem da tomada de posição em re-*

*lação a problemas políticos, sociais e éticos;*

5. *Tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos ismos característicos da primeira metade do século na arte hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito “arte pós-moderna de Mario Pedrosa”);*
6. *Resurgimento e novas formulações do conceito antiarte. (Oiticica, 2006, p.154)*

Sendo assim, a vanguarda “conceitualista” brasileira produziu uma arte de protesto, de ação e de participação, tornando-se parte de um movimento contestador e transformador do social, de modo a torná-lo também parte constituinte do universo artístico.

Para, enfim, ser abordada a produção das artistas mulheres entre as décadas de 1960 e 1980, relembrei algumas transformações pelas quais as mulheres passaram por meio de um ensaio-resenha, baseado no Manifesto Ciborgue, de Donna J. Haraway. A autora discute de forma interessante a concepção de gênero feminino e coletividade, que retomarei em minha produção poética autoral para dialogar com os trabalhos de algumas artistas.

7 Tradução nossa para: “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será, aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera.” (FERRARI, 1968, p. 3).

8 O imperialismo aqui, diz respeito a influência do governo norte-americano no regime militar. [N.A.]

9 O termo “cubo branco”, foi cunhado pelo crítico e artista irlandês Brian O’Doherty, como forma de explicar o conceito de espaço adotado pelas galerias, museus e espaços de arte. Segundo ele, “[A] galeria de arte é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz” (O’Doherty, 2002, p. 4).



Figura 3: *Caminhando*, 1964. A autoria: Lygia Clark. Fonte: [https://post.at.moma.org/content\\_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art](https://post.at.moma.org/content_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art)

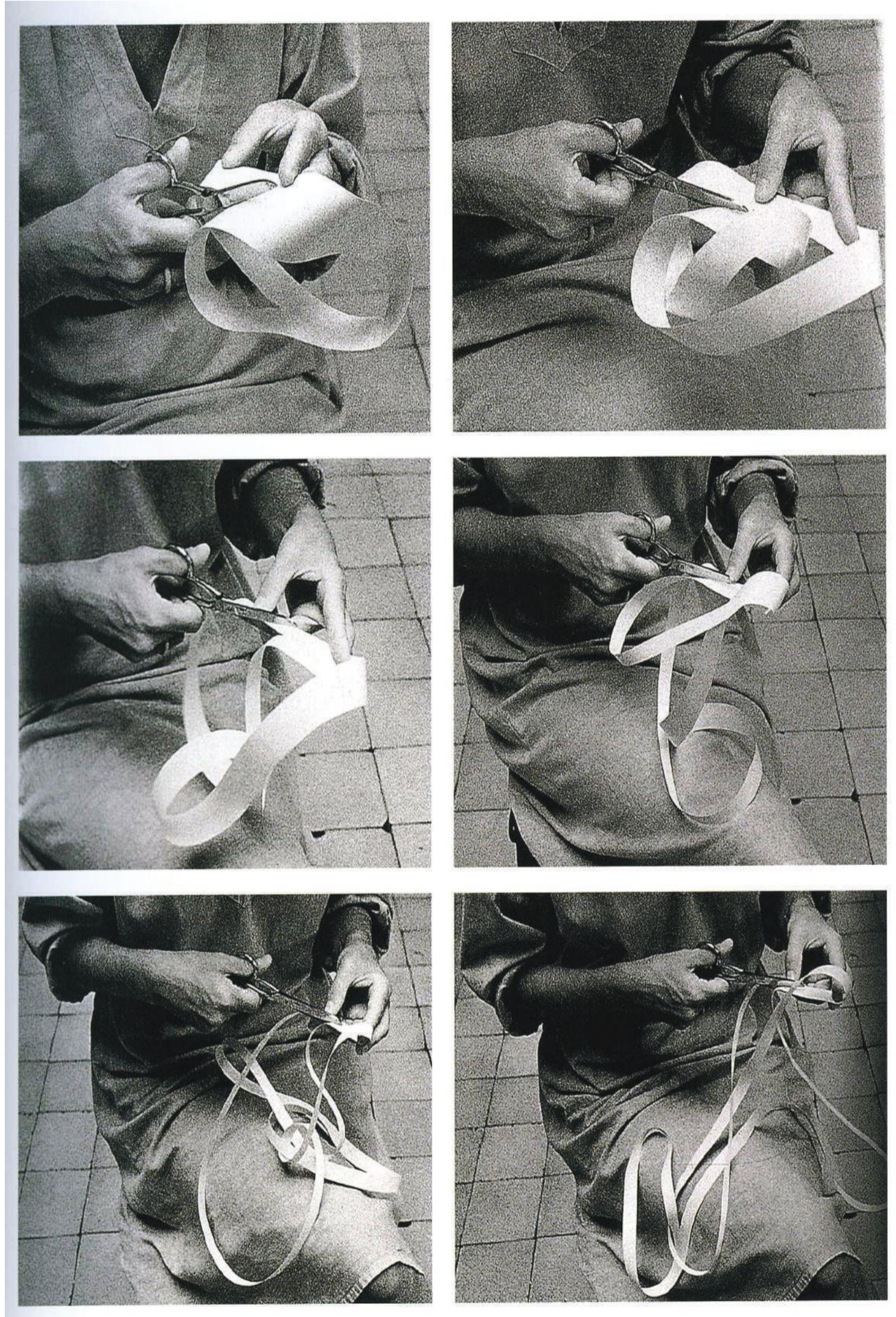


Figura 4: *Parangolé P1, Capa 1*, 1964. A autoria: Hélio Oiticica. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66394/parangole-p1-capa-1>



## Sujeita<sup>10</sup>: bela, recatada e do lar

Apesar de conceito de mulher ainda estar atrelado a uma visão estereotipada e de senso comum do ideal do sujeito universal, estável, unificado e individualizado, representado pela figura do homem, este modelo já está sendo questionado e declarado morto, segundo DOMÈNECH, TIRADO e GOMEZ, sob a rubrica de “crise do eu” (2001, p. 113).

*A geração de subjetividades não consiste na demarcação dos limites de um eu, enclausurado e interior, mas na ideia de que ele é o efeito de uma função ou operação que sempre se produz à exterioridade desse eu. O sujeito não é uma unidade-identidade, mas envoltura, pele, fronteira: interioridade que transborda em contato com o exterior. (DOMENECH; TIRADO; GOMEZ, 2001, p. 122)*

A partir desses apontamentos, podemos compreender o sujeito como um ser de ação, que passa a agir de maneira ativa e efetiva para constituir-se dentro das “microrrelações sociais, em suas contradições culturais, econômicas, políticas e sociais” (FURLIN, 2012, p. 274), uma vez que ele age a partir das microrrelações às quais está sujeito. O teórico francês Alain Touraine também acrescenta ao debate novas perspectivas sobre a concepção de sujeito.

O sujeito pessoal, segundo Touraine (2006 *apud* FURLIN, 2012), é um ser de resistência, visto que, por meio dos movimentos sociais e culturais (por exemplo: os movimentos operário, feminista, ecológico), contesta as estruturas sociais e os poderes vigentes, ao reconhecer os seus direitos e papéis sociais a partir do outro, do respeito à diferença e à singularidade que lhe traz; criando, assim, novas subjetividades para si.

*O sujeito pessoal se forma pelo desejo de escapar das forças, das regras, dos poderes que impedem o indivíduo de ser ele mesmo; das forças e dos poderes que buscam reduzir o indivíduo a um componente do sistema, por meio do controle de sua atividade e de suas interações sociais. (FURLIN, 2012,*

*p. 298)*

Portanto, o sujeito se configura mediante duas vertentes: efeito e ação. Ao mesmo tempo em que se constitui nas relações intersociais e na interação com o meio, essas trocas recorrentes resultam em inquietações, as quais o estimulam a questionar e a buscar a alteração do meio social em que vive.

É a partir das relações consigo e com o meio que o sujeito se transforma, se marca, constituindo para si novas subjetividades, ao passo que deixa um traço de si no outro e no mundo, como uma espécie de dobra, segundo o teórico francês Gilles Deleuze.

*O ser humano não é aqui, uma entidade com uma história, mas o alvo de uma multiplicidade de tipos de trabalho, é mais como uma latitude ou uma longitude na qual diferentes vetores, de diferentes intensidades, se cortam. A “interioridade” que tantos sentem-se compelidos a diagnosticar não é aquela de um sistema psicológico, mas a de uma superfície descontínua, de uma espécie de dobramento, para dentro, da exterioridade. (DOMENECH et al, 2001, p. 123 *apud* ROSE, 1996, p. 37)*

Além de se constituir na e pela linguagem, como nos sugere a hipótese lacaniana, a relação que o sujeito estabelece com os objetos é referencial, e não possessiva, como é sugerido por Deleuze. Para ele, é como se, ao longo do tempo, nos revestíssemos com um forro escavado pelas relações que estabelecemos com o mundo e com o outro, permanentemente dobrado e invaginado por processos inconscientes, sendo tais dobras inscrições que o externo deixa em nós e que, por nossa vez, deixamos nele. Assim, a dicotomia dentro e fora se dilui, já que nosso tecido, que faz cava para dentro, também é parte do que está fora. Em outras palavras, isso quer dizer que as conexões com os objetos constituem o sujeito na relação que estabelece com outras pessoas, com os poderes, com os vocabulários, com as práticas discursivas, com os juízos, com as técnicas ou com os objetos, dando fim à dualidade entre sociedade/natureza.

Entretanto, entender o conceito de dobra implica compreender o refúgio ou casulo que o sujeito estabelece com o seu interior a partir das ligações com o mundo.

## pertenc(s)er

*Precisamos de uma dobra para onde nos retirarmos mesmo que seja apenas por um pequeno lapso de tempo. [...] Precisamos de algo que nos permita diferenciar-nos, uma membrana que nos dê um limite. E o que permite que apareça a mínima diferença é o caráter objetual, um pertencimento, uma propriedade (DOMENECH; TIRADO; GOMEZ, 2001, p. 127).*

Por meio dos conceitos de sujeito pessoal, de Touraine, e de dobra, de Deleuze, podemos estabelecer relações que nos ajudem a entender o modelo de sociedade em que o sujeito de Donna Haraway vive, sendo chamado a transformar.

O *Manifesto Ciborgue*, de caráter feminista, objetiva, por meio de uma metáfora com o conceito de ciborgue, rebelar-se contra o sistema patriarcal e hierárquico, o qual caracteriza as mulheres como o sexo frágil, não possuidoras de direitos, mas repletas de deveres enquanto mães, esposas e donas de casa. O manifesto surge, portanto, como uma forma de libertação.

O conceito de ciborgue, “um híbrido de máquina e organismo” (HARAWAY, 2001, p. 36), vem para questionar o conceito do que é natural dentro de uma sociedade culturalmente patriarcal, na qual o homem branco e europeu é figura central, detentora de conhecimento e poder. Essa imagem representa, segundo Haraway (2001), uma construção e como tal pode sofrer alterações, inclusive sendo reconstruída.

Kunzru (2001, p. 26) explica que, por meio do ciberfeminismo, as mulheres em conjunto com a tecnologia têm conseguido se reinventar, reconstituindo suas identidades, sexualidade e gênero da maneira que lhes convêm. Por meio desse reconhecimento enquanto sujeito de direitos, as feministas podem ser vistas como um exemplo de sujeito pessoal, tal como Touraine nos incita a pensar, pois elas buscam construir a identidade, lutando contra os sistemas sociais e poderosos que as impedem de efetivamente existir. Elas são sujeitos formados em dobras.

*Pensar os processos de subjetivação como dobra implica em despojar o Sujeito de toda a identidade (essencialista) e de toda interioridade (absoluta) e, ao mesmo tempo, reconhecer a possibilidade de transformação e*

*de criação que eles deixam aberta (DOMENECH; TIRADO; GOMEZ, 2001, p. 129).*

Esse sujeito que antes era entendido como individualizado, completo e unificado, passa a se constituir na sua relação com os outros, com os objetos, com o meio. Ele é constituído em rede, pois, segundo Kunzru (2001), ser ciborgue não é autoconstrução.

Tal conceito implica uma relação de dependência, instigando-nos a pensar o sujeito também enquanto um conjunto de dobras singulares. Inaugurado por Michel Serres dentro da Teoria do Ator-Rede, recriado por Deleuze, o conceito de dobra é uma forma de alterar os limites dos “éramos sujeitados”, como um “núcleo de resistência frente a poderes e saberes estabelecidos” (DOMENECH; TIRADO; GOMEZ, 2001, p. 130). Por meio dele, ao se romperem os limites entre interior/exterior, tensionam-se o possível/impossível, o imaginário e o real.

*A dobra, compreendida agora como criação de possibilidades de existência que rejeitam a ordem de identificação existente, adquire imediatamente uma dimensão política. O conceito de dobra constitui uma figuração ou imagem da subjetividade necessária, como assinala Foucault (1982), para combater o tipo de individualidade que se nos impõe a pensar (nos) de outra maneira. (DOMENECH; TIRADO; GOMEZ, 2001, p. 133)*

Entender como o ícone do ciborgue — figura que mescla o real e o imaginário, o orgânico e mecânico — significa mais do que simplesmente uma visão sobre um futuro que parece distante. A era ciborgue é presente. A partir da luta das feministas, Haraway nos faz entender ser necessário — quebrando paradigmas sociais e culturais que nos são impostos — afetar e deixar-se ser afetado, influenciar e ser influenciado, respeitando o direito do outro e, ao mesmo tempo, mantendo aquele “eu” que se dobra para a sua individualidade.

## Mulheres na arte: a redescoberta do corpo e outros conceitos políticos

O evidente sexismo, historicamente enraizado, levou-nos a conhecer a história do Brasil sob a perspectiva dominante: a masculina. No universo da arte, o panorama não foi muito diferente. Nas pesquisas sobre a produção de arte brasileira no período da ditadura civil-militar, os nomes de Cildo Meireles, Antônio Manoel, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e outros tantos classificados como os novos “gênios da arte” monopolizam as referências aos estudos deste contexto específico.

Entretanto, vale ressaltar que, no grupo de mulheres que desafiaram a ditadura civil-militar, estavam aquelas que se envolveram pela luta armada, tendo posições de destaque, comandando grandes operações de ofensiva ao governo militar, com ações de infiltração. Muitas delas se sujeitaram ao uso de atributos sexuais para a descoberta de informações (RIDENTI, 1990). Outras tantas não se envolveram diretamente na luta armada, contudo expressaram a sua oposição ao regime militar de outras formas: indo às ruas e mobilizando-se em favor da democracia. Foram presas, torturadas física e psicologicamente ou exiladas, quer pela expressão de suas vozes, quer pelo casamento ou outro vínculo com familiares/ entes considerados subversivos e comunistas. Outras mulheres incomodaram por seus trabalhos, por suas produções intelectuais e artísticas, “abordando, de maneiras diferentes, a situação do corpo feminino sob violentas e repressoras estruturas políticas bem como as condições sociais como um todo sob a ditadura” (GIUNTA, 2018, p. 30). Por conta do escopo desta pesquisa, focaremos apenas nas implicações que o movimento feminista acarretou à produção de artistas mulheres.

Assim como as mulheres que se envolveram diretamente com a luta armada, as artistas não encaravam seus atos/produções como feministas, apesar de abordarem, em seus trabalhos, temas que estavam intrinsecamente relacionados ao movimento.

Sendo assim, foi no ineditismo e no pioneirismo de artistas das décadas de 1960-1980, como: Letícia Parente, Anna Maria Maiolino, Regina Silveira, Anna Bella Geiger, Cláudia Andujar, Lygia Pape, Wanda Pimentel, Mara Alvares e Regina Vater, nas produções da cineasta Lúcia Murat, nas das artistas contemporâneas como Fúlvvia Molina, Clara Ianni e Leila Danziger; que estabeleci meu interesse por construir memórias a partir da intersecção entre autonarrativas e narrativas artísticas. Em especial pela obra de Murat, posto que se cria referência mnemônica, ou seja, à memória, a partir de documentos de arquivos públicos sobre as 52 mulheres que constam no relatório oficial da Comissão Nacional da Verdade (CNV) como mortas e desaparecidas políticas (Molina) e trabalhando também com a questão da censura (Danziger). A censura aqui não é só à mídia e aos meios de comunicação, mas também à figura da mulher, ao seu corpo, aos seus prazeres, à sua fala, às suas suas ações, como pode ser visto nos trabalhos de Wanda Pimentel (Figuras 5 e 6) e Anna Maria Maiolino.

A série *Envolvimento*, de Wanda Pimentel, marca a influência da Pop Art na Arte Brasileira. Partes do corpo da mulher, em especial as pernas, são retratadas

sempre em branco, contrastando com a mobília e/ou utensílios domésticos em cores gritantes. A impressão que se tem é a de a mulher estar sem vida, porém de modo meio fetichizado, diante de objetos de uso doméstico que a sociedade lhe atribuía como constituintes nos finais de 1960 e começo de 1970. Sua fetichização a rebaixa à categoria de objeto, como se tivesse mero valor utilitário. Outras produções que criticam os papéis esperados para as mulheres são os vídeo-performances *Preparação 1* (1975) e *Tarefa 1* (1982), ambos de Letícia Parente. Nos vídeos, vemos a artista relatar a pressão e a opressão sofridas por meio de cobranças ditas “comuns” para as mulheres, como, por exemplo, o uso de maquiagens ou o ato de passar roupa (Figuras 7 e 8). O ineditismo da produção de Parente se dá pela utilização do vídeo não apenas como ferramenta documental, mas como suporte para desafiar a censura.

Há ainda, *Tina América* (1976) (Figura 9), de Regina Vater. Na sequência de autorretratos, a artista interpreta a multiplicidade de identidades femininas presentes a partir da década de 1970: da jovem estudante à mulher mais madura; da desquitada à mais tradicionalista; da profissional à dona de casa. Com isso, Vater expôs sobre as diferentes subjetividades lá representadas, instigando ao observador a reflexão sobre quem eram aquelas mulheres, o que estariam pensando ou vivendo, quais histórias teriam, o que as levavam a ser aquilo que eram.

Sobre o silenciamento da mulher, também falam as artistas ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (Figura 10) e Lygia Pape. Em *Língua Apunhalada* (1968) (Figura 11), vemos um retrato da artista Lygia Pape com a língua coberta de sangue. Também uma referência clara às consequências de se lutar contra a censura. Com a obra *É o que sobra* (1973), que faz parte da série *Fotopoemação*, a artista retrata a coerção e o medo como instrumentos de manipulação da censura. Em uma referência clara aos três macacos sábios do folclore japonês — que pregam não ouvir o mal, não falar o mal e não ver o mal — a série de fotografias de Maiolino traz um efeito de sentido contrário: o de que a ditadura provoca o mal, ao tomar o controle de nossas vidas, impedindo-nos de ouvir, de ver, de falar qualquer coisa contrária ao sistema, enfim de respirar e de viver segundo nossas próprias escolhas.

É desta artista, inclusive, um dos trabalhos mais memoráveis e críticos à ditadura militar: *O Herói* (Figura 12). A obra — uma pintura de acrílico sobre madeira — retrata uma caveira vestida com trajes militares e, abaixo dela, os dizeres: “O Herói”. Este trabalho, como pode ser percebido, critica a perspectiva da história em que os militares são postos como os verdadeiros heróis na batalha contra os chamados “subversivos”, como sugere uma das falas da personagem principal do filme *Que bom te ver viva* (1989), da cineasta Lúcia Murat. Ao ler uma matéria no jornal, a mulher se indigna com o tipo de referência feita a um de seus torturadores, tratado por ex-médico, enquanto ela era designada por ex-terrorista. A obra é uma crítica à Lei da Anistia, promulgada em 1979, pelo então presidente João Batista Figueiredo, que eximiu da culpa tanto os militantes como os militares e torturadores da dita-

## pertenc(s)er

dura, tornando-se uma ferida aberta e não cicatrizada na pele dos ex-militantes, cujo incômodo ainda persiste em suas lembranças.

Além das questões de gênero, havia as produções que abordavam questões do campo social, o que demonstrava o desenvolvimento de uma ideia de coletividade e não de supremacia de um gênero/classe social sobre o outro. Nos trabalhos das artistas Anna Bella Geiger, Claudia Andujar, Mara Alvares e Regina Silveira, compõe-se um retrato cru e crítico do descaso, ainda presente na relação com minorias, bem como há as primeiras insinuações da importância tanto da conscientização ambiental quanto da crítica ao imperialismo do sistema capitalista norte-americano no mundo da arte.

A série *Brasil nativo, Brasil alienígena* (1977) (Figura 13), de Anna Bella Geiger, consiste em uma série de fotografias reinterpretadas de cartões-postais com fotos de índios tais quais souvenirs vendidos em bancas de jornal. A partir da disposição das fotografias originais ao lado das reinterpretações, podemos perceber a encenação das situações simuladas, já que o esforço de evidenciar uma perspectiva exótica dos indígenas é bem marcada, conforme se vê na fotografia de uma índia com um espelho. De acordo com Melendi (2018):

*Na nova concepção de Geiger, desse imaginário, ao posar como índia ela propõe uma inversão do paradigma do indígena que predomina no discurso dominante, e nega a ideia do nativo como raiz da identidade nacional.*

Enquanto isso, os trabalhos da série de fotojornalismo *Marcados* (1981-1983) (Figuras 14), de Claudia Andujar, retratam a identificação dos índios da tribo Yanomami durante uma campanha de vacinação. Durante três anos, a artista registrou todos os homens, mulheres e crianças que participaram da campanha, criando uma ficha de documentação deles. É curioso que os índios Yanomami não revelem nunca seus nomes pelo fato de considerarem-no sagrado. Sendo assim, todos se identificam apenas por números, assim como os judeus nos campos de concentração, sendo esta uma marca da exclusão, da subalternidade e da diferença” (MELENDI, 2018, p.233).

Já nas fotografias da série *Adansônia* (1976-1978), de Mara Alvares (Figura 15), observa-se um corpo completamente imerso, quase imperceptível, na paisagem, como se um não existisse sem o outro. Já em *Biscoito arte* (1976) (Figura 16), de Regina Silveira, a fotografia da artista é personificada e come um biscoito com formato da palavra arte. Existe aí uma clara rejeição ao atual modus operandis da arte.

Semelhantemente às discussões atuais sobre a preocupação com o clima e a contradição discursiva de “soberania nacional”, a obra dialoga com as mesmas questões que temos enfrentado pelas ações do atual governo. Isso nos faz acreditar que estamos bem próximos de viver um novo estado de exceção como o ocorrido em 1964.

Apesar de a ditadura civil-militar ter sido a grande protagonista da história brasileira do século XX, prolongando-se por duas décadas, outros movimentos socioculturais estavam em discussão em países do hemisfério norte, como o movimento pelos direitos civis, a favor do meio ambiente e do feminismo, fomentando debates e, conseqüentemente, reações por parte da comunidade artística no Brasil.

Ainda que Tarsila do Amaral e Anitta Malfatti tenham sido referências artísticas do movimento modernista brasileiro, trazendo novos padrões estéticos para a arte, bem como Lygia Clark e Lygia Pape no abstracionismo e concretismo, podemos dizer que predominava até o período da ditadura a representação dicotômica clássica das mulheres como santas ou pagãs, de acordo com Beauvoir. Além disso, tal representação nunca acontecia pelo ponto de vista delas, mas sempre pelo olhar masculino, estereotipado, sexualizado. Segundo Melendi (2018), elas foram duplamente oprimidas: tanto pelo patriarcado, quanto pelo próprio sistema artístico, tendo, sempre, seus trabalhos confundidos com o de artistas homens pela alta qualidade de suas produções.

A partir dos anos de 1960, segundo Giunta (2018), assistimos a uma tendência de se retomarem as investigações a respeito do corpo feminino, no entanto de um modo outro, sendo redescoberto como um corpo-político. Este modo de percebê-lo permite o rompimento daquela velha e enraizada ideia cultural, socialmente propalada pelo patriarcado, heterossexual e normativo sobre o corpo da mulher.

Essas investigações permitiram-nos, como podemos observar nos trabalhos apresentados aqui, refletir sobre subjetividades e sensibilidades até então reprimidas ou estigmatizadas, compreendendo como o corpo feminino poderia ser utilizado para a expressão de identidades invisibilizadas, como as indígenas, as da comunidade LGBTQ+. Assim, as discussões sobre questões políticas e ambientais, envolvendo a ditadura e a ideia da coletividade, também se tornaram mote para suas produções.

*Desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como mulher, feminismo e artistas mulheres, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo. Sua identificação com a cena política foi, em maior parte, definida por um compromisso com a causa revolucionária de resistência as ditaduras da região. (GIUNTA, 2018, p.29)*



Figuras 5 e 6: Obras sem título da série *Envolvimento*, 1968. 5Autoria: Wanda Pimentel Fonte: <https://www.sp-arte.com/noticias/em-mostra-no-masp-pinturas-de-wanda-pimentel-reivindicam-lugar-do-feminino-na-arte-brasileira/>



- Figura 7: *Preparação 1*, 1975. Autoria: Letícia Parente. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/preparacao-1-preparation-i>
- Figura 8: *Tarefa 1 (Chore 1)*, 1982. Autoria: Letícia Parente. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/tarefa-1-chore-1/>
- Figura 9: *Tina América*, 1976. Autoria: Regina Vater. Foto: Maria da Garça Lopez Rodrigues. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/tina-america/>
- Figura 10: *É o que sobra*, da série *Fotopoemação*, 1973- 2017. Autoria: Anna Maria Maiolino. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/e-o-que-sobra-what-is-left-over-from-the-series-fotopoemacao-photo-poem-action/>
- Figura 11: *Lingua Apunhalada*, 1968. Autoria: Lygia Pape. Fonte: Projeto Lygia Pape
- Figura 12: *O Herói*, 1966-2000. Autoria: Anna Maria Maiolino. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-heroi>
- Figura 13: *Brasil nativo, Brasil alienígena*, 1977. Autoria: Anna Bella Geiger. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/brasil-nativo-brasil-alienigena-native-brazil-alien-brazil/>
- Figura 14: *Horizontal 2*, da série *Marcados*, 1981-1983. Autoria: Claudia Andujar. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/horizontal-2-from-the-series-marcados-marked/>
- Figura 15: *Andansônia III*, da série *Andansônia* 1976-1978. Autoria: Mara Alvares. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/adansonia-iii-from-the-series-adansonia>
- Figura 16: *Biscoito Arte*, 1976. Autoria: Regina Silveira. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/biscoito-arte-art-cookie>



# PROCURA-SE!



**MULHER QUE SOFRA EM SILENCIO!**

**Interessadas, ligar para:  
0800-QUERO-SOFRER!**

**AS DUAS FACES DE EVA DA SUA PATROA  
ESTAO TE DEIXANDO CONFUSO?  
PARA VOCE CONTROLAR  
A BELA E A FERA QUE EXISTEM DEN-  
TRO DELA!**



**PILULAS BIPO!**

**VIU ALGO ERRADO?  
PENSOU EM DENUNCIAR?  
CORTA ESSA!**





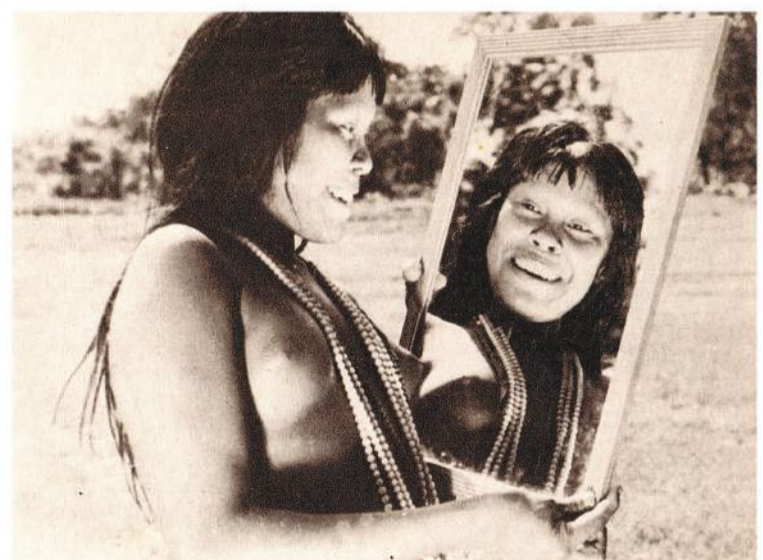


O HERÓI

**“Vamos integrá-los à sociedade. Como o Exército faz um trabalho maravilhoso no tocante a isso, incorporando os índios, tá certo, as Forças Armadas.”<sup>11</sup>**

**“Nosso projeto para o índio é fazê-lo igual a nós.”<sup>12</sup>**

**“Índio não fala a nossa língua, não tem dinheiro, é um pobre coitado, tem que ser integrado à sociedade, não criado em zoológicos milionários.”<sup>13</sup>**



**“Os índios não falam nossa língua, não tem dinheiro, não tem cultura. São povos nativos. Como eles conseguem ter 13% do território Nacional?”<sup>14</sup>**

**“[reservas indígenas] sufocam o agro negócio. No Brasil não se consegue diminuir um metro quadrado de terra indígena.”<sup>15</sup>**

**“Se eleito, eu vou dar uma foçada na FUNAI, mas uma foçada no pescoço. Não tem outro caminho. Não serve mais.”<sup>16</sup>**

**“Não tem terra indígena onde não têm minerais. Ouro, estanho e magnésio estão nessas terras, especialmente na Amazônia, a área mais rica do mundo. Não entro nessa balela de defender terra pra índio.”<sup>17</sup>**





11 Entrevista de Jair Bolsonaro ao Programa Central das Eleições, do canal Globo News. 03 de Agosto de 2018. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zykvBACFzGg> (1:25'33"). Acesso em 31 de Outubro de 2019.

12 AFP Press. Bolsonaro critica Ibama e ICMBio. 01 de Dezembro de 2018. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2018/12/01/bolsonaro-critica-ibama-e-icmbio.htm>. Acesso em 31 de Outubro de 2019.

13 Midiamax. 'Índio é pobre coitado e vive em zoológicos milionários', diz Bolsonaro. 22 de Abril de 2015. Fonte: <https://www.midiamax.com.br/politica/2015/indio-e-pobre-coitado-e-vive-em-zoologicos-milionarios-diz-bolsonaro>. Acesso em 31 de Outubro de 2019.

14 MARQUES, Antonio e ROCHA, Leonardo. Bolsonaro diz que OAB só defende bandido e reserva indígena é um crime. Campo Grande News, 22 de Abril de 2015. Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-oab-so-defende-bandido-e-reserva-indigena-e-um-crime>. Acesso em 31 de Outubro de 2019.

15 MARQUES, Antonio e ROCHA, Leonardo. Bolsonaro diz que OAB só defende bandido e reserva indígena é um crime. Campo Grande News, 22 de Abril de 2015. Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-oab-so-defende-bandido-e-reserva-indigena-e-um-crime>. Acesso em 31 de Outubro de 2019.

16 SILVA, Rafael. Bolsonaro quer abolir Paulo Freire do MEC com "lança-chamas". 01 de Agosto de 2018. Fonte: [g1.globo.com/brasil/imprensa/noticia/2018/08/bolsonaro-quer-abolir-paulo-freire-do-mec-com-lanca-chamas-1014142306.html](https://g1.globo.com/brasil/imprensa/noticia/2018/08/bolsonaro-quer-abolir-paulo-freire-do-mec-com-lanca-chamas-1014142306.html). Acesso em 31 de Outubro de 2019.

17 MARQUES, Antonio e ROCHA, Leonardo. Bolsonaro diz que OAB só defende bandido e reserva indígena é um crime. Campo Grande News, 22 de Abril de 2015. Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-oab-so-defende-bandido-e-reserva-indigena-e-um-crime>. Acesso em 31 de Outubro de 2019.





# Resgate de memórias e arquivos da ditadura civil-militar na arte contemporânea

\* \* \*

## Nas "ruínas da narrativa": uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat

Buscando melhor entender de que maneira a memória e as questões relacionadas a ela se dão, elaboramos um estudo de caso, a partir de um ensaio do filósofo Walter Benjamin, intitulado *O Narrador*, e de três filmes da cineasta Lúcia Murat<sup>16</sup>.

A importância dos filmes, nessa pesquisa, se dá pela relação de afetividade entre a pesquisadora e a linguagem cinematográfica, que contribui para a construção do conhecimento e das experiências virtuais que ele proporciona, ao fazer o espectador prever situações, viver de modos outros, conhecer realidades, desejar (ou não) ser um outro. Além disso, logo após o início do processo de democratização do país pós-regime militar, o cinema se mostrou ferramenta importante para explorar o que havia acontecido naqueles 21 anos, ao suscitar uma constante rememoração dos acontecimentos, disseminando linhas de pensamento diversas que, por muitas vezes, contradiziam as versões oficiais.

Nesse caso, segundo Berges (2009, p. 30), “o reforço das imagens contribui para uma representação sensível dos anos de chumbo”, e, conseqüentemente, para o entendimento de que as ditaduras não são uma alternativa viável para os problemas da era democrática. Quando lembramos dos sujeitos e da maneira com que foram afetados pelo sistema opressivo à época, isso se confirma.

O cinema, analisado pela perspectiva de Murat, funciona como uma forma de justiça (Berges, 2009), posto que surge para fazer política, ao trazer a voz também daqueles que reagiram ao regime, evidenciando, inclusive, as implicações daqueles anos na vida deles, tornando-se uma tentativa de impedir o apagamento das injustiças.

### Quem é Lúcia Murat?

Lúcia Murat ingressou, em 1968, no Movimento Revolucionário Oito de Outubro, conhecido por MR-8, que atuava como grupo de guerrilha urbana. No mesmo ano, os militares instituíram o AI-5, que se constituiu como o mais ferrenho dos Atos Institucionais até então impostos pelo governo golpista, recrudescendo o ciclo de usurpação dos direitos civis e perseguição à esquerda. Os ditos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar se estenderam de dezembro de 1968 — com a edição do AI-5 — até o final do governo Médici, em março de 1974. Já o processo de abertura política se iniciou em 1979 com a promulgação da “lei de anistia”, no governo do general João Figueiredo, estendendo-se até 1985, com a eleição indireta de Tancredo Neves.

Lúcia Murat foi presa em 1971, ano em que o ex-capitão Carlos Lamarca — uma referência da luta armada e líder guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) — também passou a militar no MR-8. A morte de Lamarca, na Bahia, em setembro do mesmo ano, marcou uma progressiva desestabilização dos movimentos de luta armada com subsequen-

tes prisões e, conseqüentemente, tanto com a tortura quanto com o assassinato de seus membros.

A prisão de Lúcia Murat durou três anos e meio: de 1971 a 1974, ficando encarcerada na Vila Militar e na Penitenciária Talavera Bruce, ambas no Rio de Janeiro. Foi em Talavera Bruce que Murat entrou em contato com Estrela Bohadana e Jessie Jane (PEDRO et al, 2014), ambas ex-militantes contra a ditadura. Seus depoimentos aparecem no filme *Que Bom Te Ver Viva*, produzido em 1989.

Movida pelos tempos de reclusão, a cineasta também produziu o enredo de *Uma Longa Viagem*, de 2011, filme de memórias, desenvolvido a partir uma perspectiva sociocultural da época da Ditadura. Por fim, em *A memória que me contam*, de 2012, a cineasta centra sua análise na relação de um grupo de amigos militantes durante a época da repressão, o qual tentava lidar com a perda de uma de suas principais companheiras. O filme ressalta os sentimentos, anos após o regime militar, daqueles que viveram o período, mostrando suas alegrias, tristezas, angústias e arrependimentos.

Ao revisitarmos os três filmes da cineasta brasileira, procuramos entender a construção das narrativas como experiências em que diferentes memórias são (re)elaboradas e (re)apresentadas. Pode-se dizer que na cinematografia de Murat:

*O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (BENJAMIN, 1997, p. 201).*

### Experiência e memória

A citação de Benjamin, dentro da análise da obra cinematográfica de Lúcia Murat, nos parece bem interessante, já que há de nossa parte interesse pelas narrativas que levam em conta a experiência pessoal de quem narra.

Benjamin, nos anos de 1930, realizou um ensaio intitulado *O Narrador*, no qual reflete sobre as causas da “desvalorização” na narrativa como gênero de construção textual e de conhecimento. Segundo o autor, o gênero literário romance e, principalmente, a informação, levaram à individualidade, à rapidez e, conseqüentemente, à ausência de diálogo, sobrepujando a ideia de “experiência” como suporte para a narração enquanto coletivo (Figura 17).

Portanto, tal como em um jogo de telefone sem

## resistir

fio, a experiência é transmitida pelo e no fragmento escrito que sobrevive, a partir do qual a narrativa será tecida. No entendimento da pesquisadora Katia Canton, o que Benjamin sugere é uma mudança “feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória” (CANTON, 2009a, p. 27).

As cenas do filme *Que bom te ver viva* (Figuras 17 a 20) refletem os embates entre experiência/vivência x memória/esquecimento. A crítica ao descaso tanto daqueles que fornecem as informações — eticamente comprometidos com a verdade (de quem?) — quanto de quem as lê, é um reflexo das contradições mnemônicas estudadas por Benjamin também.

A partir de dois vieses, o pensador nos apresenta, segundo Beatriz Bessa (2006), em seu artigo *As experiências de Walter Benjamin, a ideia de memória voluntária e involuntária*. O primeiro viés sobre a memória voluntária está ligado ao choque que, segundo a autora, faz referência à vivência na sociedade moderna, tratando seus indivíduos à base de estímulos e de informações rápidas sem que ocorra a possibilidade de as processar, de as experienciar.

*A memória voluntária, [...] se relaciona ao desejo de não esquecer, de armazenar informações necessárias às nossas obrigações, funções sociais e necessidades profissionais. [...] É bastante útil para guardar informações, mas não para gerir afetos. (BESSA, 2006, p. 8)*

Por mais que a memória voluntária esteja relacionada ao desejo de não esquecer, dentro do contexto aqui apresentado, o confronto entre vivência/experiência reflete interesses maiores que subjazem à memória por parte daqueles que não desejam entrar em uma outra perspectiva da história, impossibilitando, conseqüentemente, o estabelecimento da relação de alteridade com os sobreviventes do período. Deve-se entender que há sempre a necessidade de se trazerem pontos outros de vistas para serem contrapostos aos ditos oficiais.

O segundo viés relacionado à memória involuntária estaria, então, conectado à experiência, pois leva em consideração a ação e o movimento, não a mera cronologia dos fatos (BESSA, 2006).

Vivendo no único país da América Latina no qual os militares não tornaram públicos os documentos capazes de revelar o que ocorreu, Murat se utiliza do cinema como ferramenta de ação para continuar lutando contra o ocultamento da verdade sobre o destino dos militantes contrários ao regime.

Valendo-se da experiência coletiva e, portanto, das duas concepções de memória (voluntária e involuntária), Murat conta sua história e a de outros companheiros sobreviventes. Embora a cineasta conte sua história pessoal, não deixa de levar em consideração a

do outro, fazendo desses relatos ferramentas com potencial de transformação. “A natureza da narração tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma função utilitária” (BENJAMIN, 1997, p. 200).

## Que bom te ver viva

No filme *Que bom te ver viva*, primeiro da trilogia, nota-se outra característica marcante da narração: fazer com que o espectador seja capaz de produzir suas próprias reflexões sobre o tema.

Segundo Benjamin, um dos motivos para o declínio da narrativa foi o predomínio da informação em detrimento da apresentação de histórias. Por geralmente ser construída numa linguagem conotativa de múltiplos sentidos e dialogar com as experiências de mundo do leitor/ espectador, a narrativa se abre para ser interpretada de várias maneiras.

Nesse diálogo entre a realidade e a “ficção”, a cineasta tece a trama da memória coletiva de cinco mulheres sobreviventes à tortura, de maneira a sugerir como elas lidaram com as lembranças do período, as quais ainda se refletem, de alguma forma, em suas vidas e na das pessoas que as cercam. Os relatos contados evidenciam a censura, não apenas a sofrida no regime do passado, mas também a imposta no presente pelo desinteresse da sociedade por suas histórias.

Na maioria dos depoimentos, como no caso do dado por Estrela Bohadana (Figura 18), demonstra-se que quem convive com as ex-militantes, quer amigos e/ou pessoas próximas, quase sempre, aconselha-as a esquecerem o que passou e a seguirem em frente. Há também aqueles que não querem ouvir nada a respeito, pois o contexto de tortura se mostra distante ou das suas realidades ou da capacidade/ vontade de entenderem o que ocorreu no país. Por esta postura desinteressada, sugerem que viabilizar uma discussão sobre o tema “torna-se desnecessário”, dando a entender que questões do passado devem permanecer distantes do presente.

Daí a relevância do filme como contraponto (talvez mais como um indício de esperança) a essa postura. Na fala de um jovem aluno de Estrela, relata-se a inacessibilidade dos depoimentos dos torturadores para a geração de 1960, os quais começaram a ser revelados apenas a partir 1979, quando a anistia foi decretada e as histórias foram sendo contadas.

Na coragem transmitida por tais relatos de sobrevivência, há espaço para uma juventude consciente, a qual busca não se manter passiva diante dos problemas que a cercam.

*Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. [...] É a imagem de uma experiência coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da*



**(FALA DA PERSONAGEM SEM NOME) ACHO QUE NÃO VAI TER PROBLEMA NÃO, SAIU NO PÉ DA PÁGINA. NINGUÉM LÊ NADA MESMO ATÉ O FIM. MUITO MENOS VOCÊ, NÃO É QUERIDO? VOCÊ É TÃO PREGUIÇOSO... TALVEZ SE LESSE, FOSSE APENAS PENSAR: "HUM, QUE COISA VELHA!". EU IA FICAR MUITO PUTA E LHE EXPLICAR QUE NÃO É VELHO NÃO. QUE EU DETESTO FAZER AS DENÚNCIAS, MAS QUE NÃO SABERIA VIVER SEM FAZÊ-LAS. MAS ISSO VOCÊ NÃO ENTENDE, NÃO É? (MURAT, 1989, 5'12")**

*experiência individual não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 1997, p. 215).*

Outro depoimento apresentado no filme é o de Maria do Carmo Brito, ex-militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), que foi presa, torturada e, posteriormente, exilada do país por 10 anos.

Sua experiência também revela o difícil processo de convívio com uma sociedade que não se mostra preparada para enfrentar as narrativas dos sobreviventes, como é possível perceber abaixo, na transcrição de um trecho do filme (Figura 19).

Nesse embate de memórias, a parte ficcional se mostra essencial. A personagem sem nome, interpretada pela atriz Irene Ravache (Figura 20), produz monólogo, durante todo o tempo do filme, dentro de casa, dando a entender que ela representa a consciência dessas mulheres. Além disso, é capaz de revelar, estando nessa perspectiva, que a sociedade até as escuta, mas as vê como ex-terroristas, ignorando seus modos de (r) existirem enquanto sobreviventes.





**[NARRADORA](EXTRACAMPO) - CONVIVER COM O SOFRIMENTO SEM PERDER, POR EXEMPLO, O PRAZER DE PENSAR. ISTO É POSSÍVEL? O PRAZER ESTÁ AÍ, CLARO, OSTENSIVO. MAS E O RESTO?**

**[ESTRELA BOHADANA] - E O QUE EU TENHO PERCEBIDO É QUE QUANDO VOCÊ SE COLOCA, MOBILIZA MUITO AS PESSOAS, NÉ? NINGUÉM QUER OUVIR. OU AQUELES QUE ESCUTAM, FICAM TÃO TÃO MOBILIZADOS QUE GERA UM CERTO CONSTRANGIMENTO, ONDE VOCÊ ACABA SE PERGUNTANDO QUAL O DIREITO QUE VOCÊ TEM DE MOBILIZAR TANTO UMA PESSOA.**

**[NARRADORA](EXTRACAMPO) SOBREVIVE-SE, REFLETE-SE, ENSINA-SE. (MURAT, 1989, 22'49")**



**(FALA DA PERSONAGEM SEM NOME) - NO ORGULHO DA MÃE, A AFIRMAÇÃO VISCERAL DE QUE TUDO FOI SUPERADO. NÃO INTERESSA SEQUER SE É VERDADE. NO CICLO DA VIDA, A SUA FILHA SOBREVIVEU. ESTA É A ÚNICA RESPOSTA QUE O MUNDO DEVE OUVIR. E MARIA, QUANDO SE TORNOU MÃE, TAMBÉM ENTENDEU ISSO. MESMO QUE O SOFRIMENTO CONTINUE. O DIFÍCIL EQUILÍBRIO ENTRE NÃO CONSEGUIR ESQUECER E CONTINUAR VIVENDO. UM DIFÍCIL EQUILÍBRIO QUE, PARA QUEM ESTÁ DE FORA, PARECE IMPOSSÍVEL. (MURAT, 1989, 14'51")**



**(FALA DA PERSONAGEM SEM NOME) TODOS VOCÊS ACHAM QUE A GENTE É DIFERENTE, SÓ PRA FINGIR QUE NUNCA VÃO ESTAR NO LUGAR DA GENTE, NÉ!? (RISOS ) ÀS VEZES EU TAMBÉM ACHO... AQUI! VAMOS FAZER UMA COISA! UMA FORÇA PRA CADA UM DE NÓS EM PRAÇA PÚBLICA! PODE PARAR, PODE PARAR! GARDEM A MINHA, PRA QUANDO EU TIVER 80 ANOS! ESSA É A MINHA HISTÓRIA E VOCÊS VÃO TER QUE ME SUPORTAR! . (MURAT, 1989, 8'36")**

## Uma longa viagem

Em seu filme seguinte, *Uma longa viagem*, de 2011, Murat trabalha a memória individual sob a perspectiva de seu irmão mais novo, Heitor, que, para não ser preso pelo envolvimento com a militância, foi enviado pelos pais à Europa, de onde só voltou dez anos depois.

O filme, que também integra estudo documental e ficção, tem seu roteiro produzido a partir das cartas enviadas por Heitor à família enquanto viajava por vários países, de modo a se produzir um panorama político e histórico do Brasil na época.

Assim, tais relatos escritos, que compõem a parte dramática do filme, renascem na releitura e na interpretação do ator Caio Blat. No diálogo de Heitor e sua irmã, — a própria cineasta — constrói-se uma rede de memórias que ambos tecem em conjunto: Heitor vivendo a efervescência cultural da Europa, iniciada na década de 1960 até a de 1970, e experimentando a mais plena liberdade, enquanto Lúcia vivia as amarguras da prisão. Em contrapartida, Lúcia se libertava daquele estado de claustro pelo poder libertador das palavras tanto as de seu irmão e as que encontrava nos livros que ele mandava quanto as que a sua imaginação e o vigor da juventude lhes ditavam como suas, pondo-as no papel.

Desse cruzamento de narrativas, surge um relato histórico construído por memórias estruturadas pelas experiências vividas por ela e por seu irmão.

*A narrativa [...] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador (BENJAMIN, 1997, p. 205).*

O filme *Uma longa viagem*, por mesclar realidade e “ficção”, parece uma tentativa de a cineasta sublimar o que viveu, tornando aquelas memórias dolorosas da prisão algo socialmente positivo com que pode lidar por meio da polemização.

Com doses imensas de personalidade, trazendo não somente as cartas de Heitor, mas também imagens de arquivo da família, Murat retrata a forma como a ditadura alterou o convívio da vida familiar, especialmente dos três irmãos incluindo Miguel, médico já falecido. (Figura 21).



**“MÃEZINHA LINDA DO MEU CORAÇÃO: SEI QUE TUDO DEPENDE DE NÓS E TALVEZ AS COISAS NÃO TENHAM SAÍDO COMO A SENHORA ESPERAVA. NOSSA QUERIDA LÚCIA NÃO DESTRUIU FAMÍLIA NENHUMA, MUITO PELO CONTRÁRIO, SINTO QUE ESTAMOS DIA A DIA NOS UNINDO MAIS, NOS ABRINDO, ENFIM...ENFRENTANDO AS BORDOADAS DA VIDA COM MUITO BRIO”.**

## A memória que me contam

Todavia, é no seu último filme sobre a Ditadura, *A memória que me contam* (Figura 22), que a cineasta mais deixa sua marca. Narrando não cronologicamente o suposto desfecho dessa trilogia de filmes que aborda, ela releva sua vivência junto a outros companheiros: o antes, o durante e o depois desse período tão perversamente marcante.

Murat consagra-se como "narradora sucateira", a qual é "movida pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido [...] apanha aquilo que é deixado de lado, [...] que parece não ter nem importância, nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer" (BENJAMIN *apud* CANTON, 2009, p. 28).

No filme, em questão, ressalta-se o principal embate legado pela ditadura: o não direito à memória e à verdade, que produz o sentimento de culpa de quem sobreviveu, o conflito entre a memória coletiva nacional/oficial. Problematiza-se, também, o discurso dos vencedores ante a memória coletiva do pequeno grupo de amigos que protagoniza a história.

O filme tem como mote o coma e a internação de Ana, que após o fim da ditadura, não conseguiu retornar à normalidade de sua vida. Como ex-militante, presa e torturada, serve de elo para encontros constantes de um grupo de amigos, também ex-militantes, que, na sala de espera do hospital, compartilham entre si os sentimentos, os medos e as angústias deixados em suas vidas pela ditadura. Embora tenham divergências em muitos aspectos, uma onda de nostalgia sempre lhes toma, coletivamente, emergindo sempre um sentimento de culpa pelo envolvimento na luta armada, pelas mortes que provocaram em nome de uma "revolução", sobretudo, pela verdade não revelada e pelo não reconhecimento social de suas histórias de luta. "Duda: Valeu a pena? Ana: Valeu, Duda. Só Valeu. O legado que nós deixamos é lindo. E olha que nós vimos as coi-

sas mais cruéis que se podem fazer a um ser humano". (MURAT, 2012, 8'12")

Desse sentimento, surgem contrapontos à memória individual/coletiva (Figura 23), bem como conflitos de gerações, expostos entre os antigos militantes e os personagens mais jovens do filme, dentre eles Duda e Chloe.

Por meio destes dois personagens, retrata-se uma geração que busca, na arte, um modo de transformar o meio em que vivem. Duda, artista plástico, produz instalações com a proposta de "expandir os afetos", de resistir e persistir em âmbitos sociais diferentes do seu (Figura 24), enquanto Chloe, ao longo de todo o filme, faz, a todo momento, anotações em um pequeno caderno com o intuito de entender o que acontecia à sua volta, tentando assim, estabelecer uma espécie de linha do tempo que a ajudasse a compreender a sua chegada até ali, ou seja, até o momento da morte de sua tia Ana.

Na narrativa dos sobreviventes, ressurge, das ruínas subjetivas, a memória evanescente dos que desapareceram e tiveram a vida fragmentada, retornando ao coletivo. Seria essa a beleza do discurso da vivência e da experiência que nos aponta Benjamin, no ensaio "O Narrador" (1997)?

Assim, ao passo que a cineasta desenvolve a narrativa com o foco naqueles que permaneceram vivos, ela também produz ficção, ao abordar a problemática do desaparecimento da memória, de uma maneira sutil, porém provocadora, sem esgotar o tema. Produzindo uma arte cinematográfica política, a questão de como o poder interfere na sociedade e de como ela responde é problematizada, procurando não se definir em lados. O cinema, portanto, .

*[...] instala-se como uma possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de expurgar o indesejado através de uma nostalgia transformante (CANTON, 2009a, p. 42).*

\* \* \*









**(DUDA) - NÃO ACREDITO MAIS EM REVOLUÇÕES. E NEM EM CAMINHOS HIPERINOVADORES. MAS CONTINUO SONHANDO ACREDITO NAS MICROEVOLUÇÕES, NA EXPLOÇÃO DOS AFETOS. NÃO DOU OUVIDOS A ESSAS DECLARAÇÕES VAZIAS DE QUE A ARTE NÃO SERVE PRA NADA. EU INSISTO, PERSISTO, LEVO A ARTE PRAS RUAS, EXPONDO OS DESEJOS... ESSA É A MINHA REVOLUÇÃO (MURAT, 2012, 75'24").**

## resistir

Segundo Lapa (2012), em texto de apresentação para o ensaio de Ruth Rosengarten, o pós-guerra resgatou a discussão sobre arquivo dentro da arte contemporânea por meio de trabalhos sobre memórias históricas e individuais “como a experiência de um testemunho contra o esquecimento (LAPA, 2012, p. 5), como pode ser visto nos trabalhos das artistas Clara Ianni, Fúlvia Molina e Leila Danziger.

Na produção da artista brasileira Clara Ianni, *Detalhes Observados* (Figura 26), vê-se uma instalação em que há uma propaganda da marca Volkswagen, juntamente com arquivos do antigo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social onde atualmente funciona o prédio do Memorial da Resistência em São Paulo).

O trabalho de Ianni reflete o paradoxo da arte cujas fontes que lida são arquivos. A posse de documentos pode, de muitas formas, abrir possibilidades de percursos diferentes sobre um determinado contexto a ser investigado, logo as interpretações variarão conforme as escolhas feitas no momento em que as informações do passado retomam ao presente.

Percebemos um embate parecido, também, na produção da artista Fúlvia Molina. Em sua obra *Memórias do esquecimento: as 434 vítimas* (Figura 27), dispõem-se, ao longo do espaço expositivo, placas de acrílico nas quais há impressas fotografias de perfis de militantes, extraídas dos arquivos da comissão de mortos e desaparecidos políticos, acompanhadas de QR codes, os quais direcionam o visitante ao dossiê de cada vítima. Há, ainda, uma sequência de totens com as mesmas imagens, parecendo ressaltar a tridimensionalidade da obra e, conseqüentemente, a ideia de presença que a artista propõe.

É interessante pensar também sobre a relação estabelecida entre a obra e o espaço expositivo. Ao visitar a obra na exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, no Memorial da Resistência, em São Paulo, o papel do memorial é percebido como um lugar de resgate, não apenas como um espaço funcional para a arte, mas como arquitetura que legitima a existência do passado, sistematicamente oprimido e renegado. A presença dos totens remete à ausência das vítimas, enterradas pela ditadura, bem como ao luto negado às famílias que convivem e lutam há anos por respostas.

Por fim, em *Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiro]* (2017) (Figura 28), de Leila Danziger, a produção busca uma intersecção mais direta com o presente. Composta por duas instalações, a obra se compõe por duas paredes: uma com livros censura-

dos pela ditadura militar e outra com fotografias tanto de militantes mortos pelo governo quanto de civis inocentes assassinados em operações policiais. Marcando a censura, páginas de livros proibidos se agregam à instalação.

Segundo Farge (2009), o arquivo, apesar de não estar ali para confirmar ou desmentir, tem a capacidade de dar luz a “personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde chamará de história” (2009, p. 14).

A declaração da autora, lida no atual contexto histórico, dialoga com manifestações recentes de mulheres nas redes sociais, que ganharam voz ao se organizarem e se defenderem contra as declarações sexistas e incitadoras de ódio do candidato à Presidência da República. Logo, as mulheres, que sempre foram postas à margem dos debates e da história, tornaram-se personagens de seu próprio enredo, ao aprenderem a construir a própria narrativa de si, resistindo ao poder do outro.

Sobre as manifestações que ocorreram em praticamente todas as capitais do Brasil e no exterior, sabe-se que se reuniram mais de 100 mil pessoas, tornando-se a maior agrupamento de mulheres na história do país. Mesmo assim, o fato não foi noticiado em nenhum meio de comunicação televisivo, apenas em algumas poucas páginas de jornais que, na época, cobriam as eleições, sem darem muitos destaques. Diante dos poucos arquivos, qual seria, pois, a importância deles?

Na tentativa de não responder à questão, mas de problematizar a discussão dessa e de outras pautas importantes para a pesquisa de produção visual autoral apresentada a seguir, é essencial, para o desenvolvimento dela, o trabalho com fragmentos de arquivos sobre as mulheres vítimas da ditadura-civil militar, propondo possíveis diálogos entre artista, observador e obra.

A metodologia autoetnográfica, aplicada à produção de uma pesquisa em arte, abre a possibilidade de eu, enquanto pesquisadora e artista, me inserir para trazer o meu olhar como parte constituinte de um núcleo da sociedade que almeja a geração de conhecimento a partir de afetos e de compartilhamento de experiências.

Sendo assim, com o intuito de produzir conhecimento que perdurará ao longo do tempo, dedico-me a escrever, voluntariamente, as minhas memórias e experiências enquanto mulher no Brasil de agora.

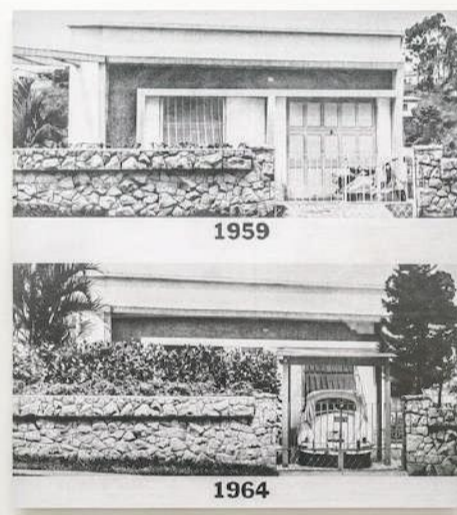
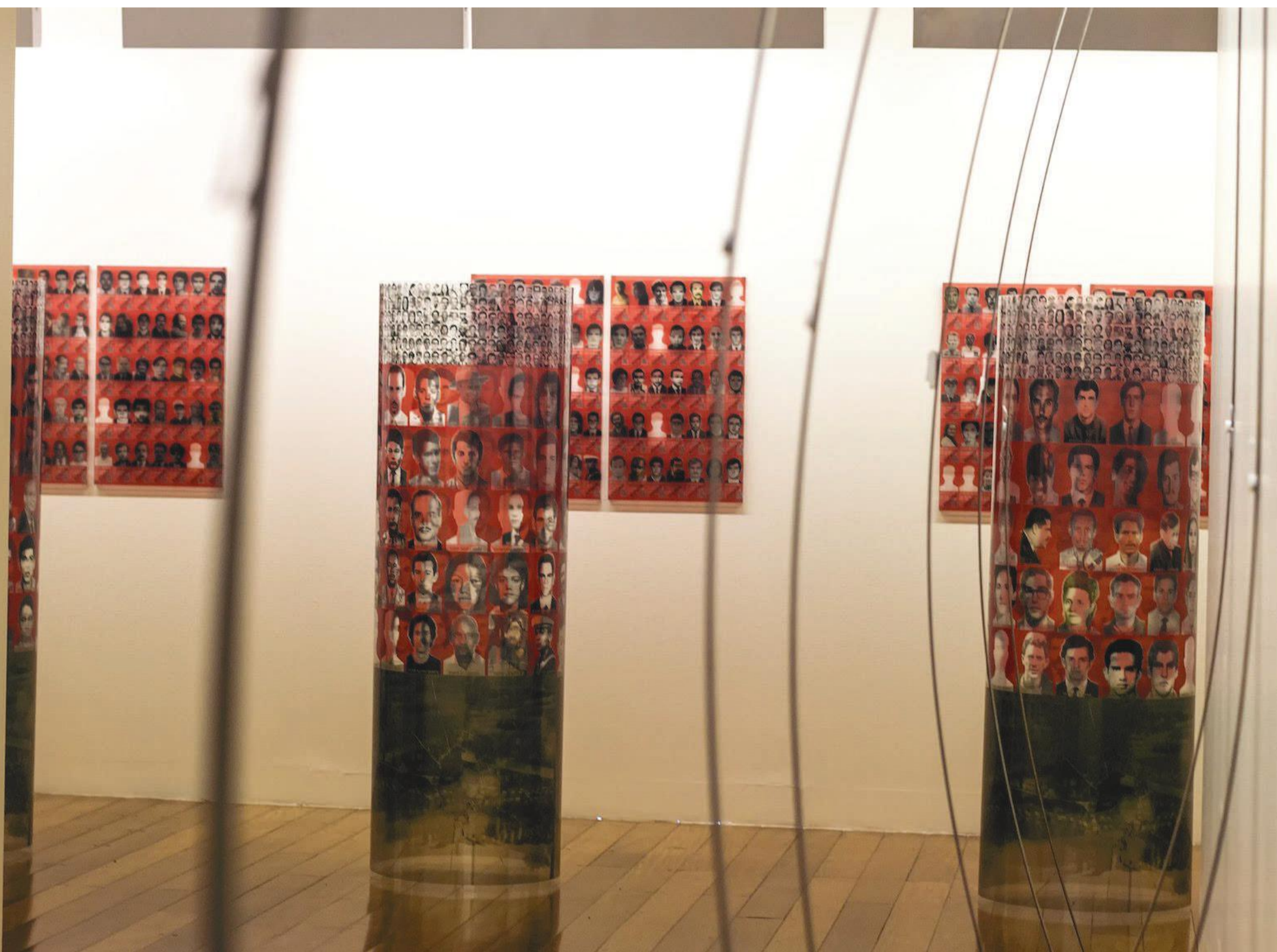


Figura 26: *Detalhes Observados*, 2017. Autoria: Clara Ianni Fonte: <http://artememoria.org/article/exhibit-memory/attachment/6/>  
Figura 27: *Memórias do Esquecimento: as 434 vítimas*, 2017. Autoria: Fúlvia Molina Fonte: <https://www.fulviamolina.com/hiatus>  
Figura 28: *Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiro]*, 2017. Autoria: Leila Danziger. Fonte: <https://www.leiladanziger.net/perigosos-subversivos-sediciosos>



## Relato de produção e outras reflexões

Refazer, mentalmente, o caminho percorrido até chegar aqui é estranho para mim. Há dois anos, eu era recém-formada em artes plásticas, tendo acabado de ingressar no programa de mestrado com a intenção de pesquisar o papel das mulheres na ditadura militar. Era só isso. Não havia, ainda, surgido a ideia de produção visual. Eu apenas pensava numa possível análise de trabalho de artistas do período de 1960 e 1980.

Entre o recesso de final de ano e o início do período letivo, parei, pensei, reavaliei o projeto, a fim de esclarecer alguns pontos para mim mesma. Naquela altura, não fazia mais sentido não haver nada de minha autoria na pesquisa, afinal trabalho com arte. Não haviam ascendido ao poder Bolsonaro e sua corja, contudo os rumores e os debates sobre suas ideias começavam a fervilhar, muitos deles favoráveis. Aquilo começou a me preocupar e me instigar a produzir algo que criasse algum tipo de resistência.

Tal como havia ocorrido com o Trabalho de Conclusão de Curso, eu tinha ideias férteis para uma produção consistente de trabalho, mesmo quando ainda nem imaginava que percursos traçaria. O projeto estava só no início da construção.

Ainda assim, busquei construir um plano de ideias a partir das obras, encontradas nos arquivos (imagens e textos) que tinha pesquisado e visualizado. Em um primeiro momento, entendi as gravuras como matrizes perdidas, com cuja linguagem eu trabalharia a questão do apagamento, da reminiscência da memória das mulheres militantes. Assim surgiram os primeiros testes (Figura 29).

Havia o desejo de trabalhar com cores mais marcantes, tais como: o azul, o rosa e o amarelo, porque intentava produzir um trabalho de presença, de vida, o qual não seria possível sem matizes coloridos, simplesmente, utilizando preto e o branco ou, talvez, vermelho. Já havia determinado, também, dar continuidade à escolha do pixel como elemento principal para a produção, porque ele traria a ideia de presença/ausência, tão crucial para o projeto, que trabalharia com formatos pequenos, provavelmente o 3x4. Trazendo a sutileza da lembrança, seria uma forma de provocar, por meio do micro, uma macro revolução artística.

Contudo, infelizmente (ou felizmente), as primeiras obras não saíram da maneira “esperada”. Trabalhei com a fotografia de Aurora Maria Nascimento Furtado (Figuras 30 a 33), não obstante a junção das cores idealizadas e a própria matriz da gravura impossibilitaram a qualidade visual desejada para o trabalho. Isso se repetiria com a primeira versão de *Mais que notas de rodapé - Heleny Ferreira Telles de Guariba*, analisada posteriormente.

Sendo assim, comecei a pensar em outras possibilidades de trazer a cor de maneira mais sutil. Foi, então, que, novamente, voltei a cogitar a ideia do monocromático para atingir mais definição.

As obras *Helenira Rezende de Souza Nazareth (Para Dulce)* e *Angel Maria Angel Jones* (Figuras 34 e 36) suscitam a discussão pela retomada do arquivo, mediante utilização de fotografias, advindas de arquivo público para a construção de uma narrativa da memória.

Nossa revisitação aos arquivos da ditadura civil-militar no Brasil como prática se deve à nossa preocupação diante do aumento recente de manifestações em

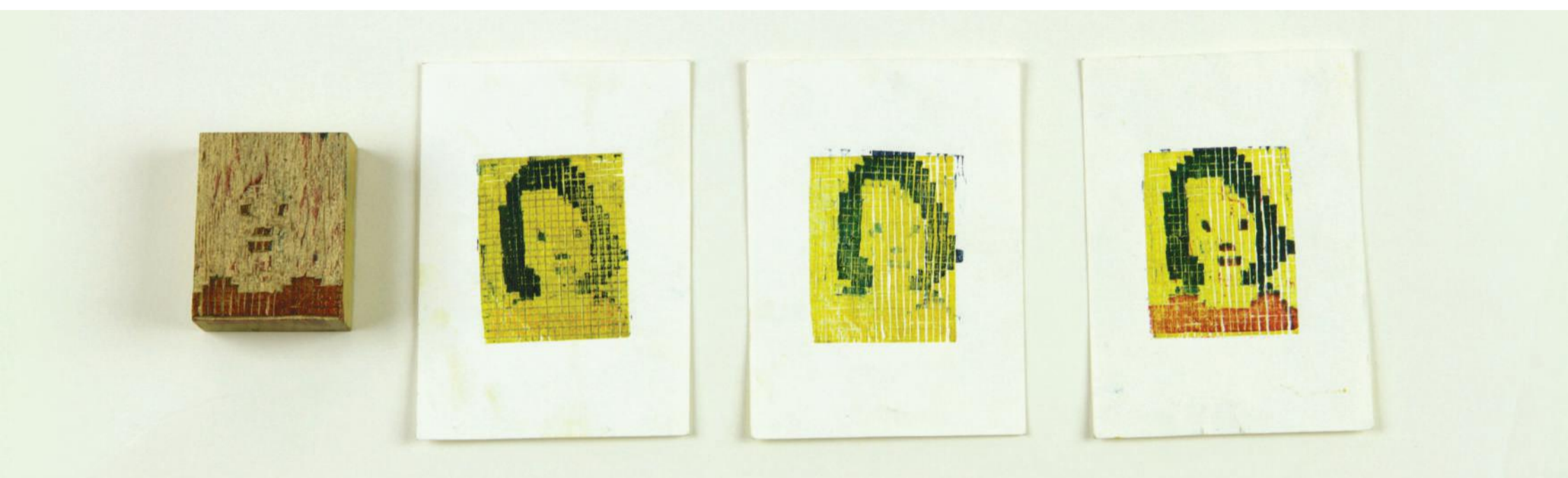
favor ao regime antidemocrático, como se uma possível volta representasse a solução para o fim da corrupção e do desemprego, trazendo, em contrapartida, a esperança de uma era de retomada econômica e de garantia da preservação familiar. A memória coletiva sobre o que a repressão simbolizou no país mostra-se tão frágil a ponto haver pessoas questionando se a ditadura civil-militar realmente aconteceu ou, ainda, se ela foi tão ruim como dizem.

As fotografias, extraídas de arquivos e usadas para os trabalhos acima, das estudantes e ex-militantes Helenira Rezende de Souza Nazareth colocam em xeque a sensibilidade dessa memória, bem como a forma como ela é discutida e apresentada. A fotografia, segundo Rosengarten (2012, p. 14), é “um resquício, um registro vestigial de algo que aconteceu”, especialmente se pensarmos ser a imagem da década de 1970, antes mesmo do surgimento da fotografia digital e das ferramentas capazes de alterá-la de alguma forma. Segundo Farge (2009), o fascínio e a importância do arquivo como elemento de construção poética está em:

*[...] ligar o passado ao presente; ao descobri-la, tem-se a impressão de não estar mais trabalhando com os mortos, e de que a matéria é tão sutil que requer, ao mesmo tempo, a afetividade e a inteligência. É uma sensação estranha esse súbito encontro com as experiências desconhecidas, acidentadas e plenas, que misturam como que para complicar mais, o próximo (muito próximo) e o distante, o defunto (FARGE, 2009, p. 15).*

A afetividade se mostra nas obra *Helenira Rezende de Souza Nazareth (Para Dulce)* e *Angel Maria Angel Jones*, no resgate mnemônico das figuras femininas em bordados sobrepostos às impressões. As linhas na trama reconstituem seus rostos, resgatando não apenas suas imagens, mas traçando uma nova história, uma nova possibilidade, discutida a partir da materialidade da litografia. A pedra calcária, utilizada na litografia, daria a ideia de permanência, contudo, essa materialidade é subvertida, pois, tal como em uma folha de papel, nela se pode escrever e apagar.

A partir da leitura do artigo de Andrade e Almoza (2016), podemos inferir que o trabalho se constrói como arquivo-monumento, já que podemos fazer diferentes entradas às obras e aos materiais da ditadura, de modo que os sentidos de nossas interpretações estão



**Figura 30:** Primeiros testes com 3 cores, no tamanho 3X4, com a técnica da xilogravura utilizando a fotografia de Aurora Maria Nascimento Furtado, 2018. Xilogravura de matriz perdida. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.

**Figura 31:** Matriz perdida, tamanho 3x4, da xilogravura de Aurora Maria Nascimento Furtado, 2018. Xilogravura de matriz perdida. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.

**Figura 32:** Matriz perdida, tamanho A5, da xilogravura de Aurora Maria Nascimento Furtado, 2018. Xilogravura de matriz perdida. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.

**Figura 33:** Impressão, em A5, a partir da matriz perdida de Aurora Maria Nascimento Furtado, 2018. Xilogravura de matriz perdida. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.

**Figuras 34 a 36:** Fotografias da obra Angel Maria Angel Jones. Transferência, litografia e bordado. 2018. Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 37:** Exposição da obra Mais que notas de rodapé - Heleny Ferreira Telles de Guariba na Galeria Vitrine., 2018.

**Figura 38:** Detalhe da serigrafia da obra Mais que notas de rodapé - Heleny Ferreira Telles de Guariba, 2018. Serigrafia e impressão. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.

**Figura 39:** Obra Mais que notas de rodapé - Heleny Ferreira Telles de Guariba, 2018. Serigrafia e impressão. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.

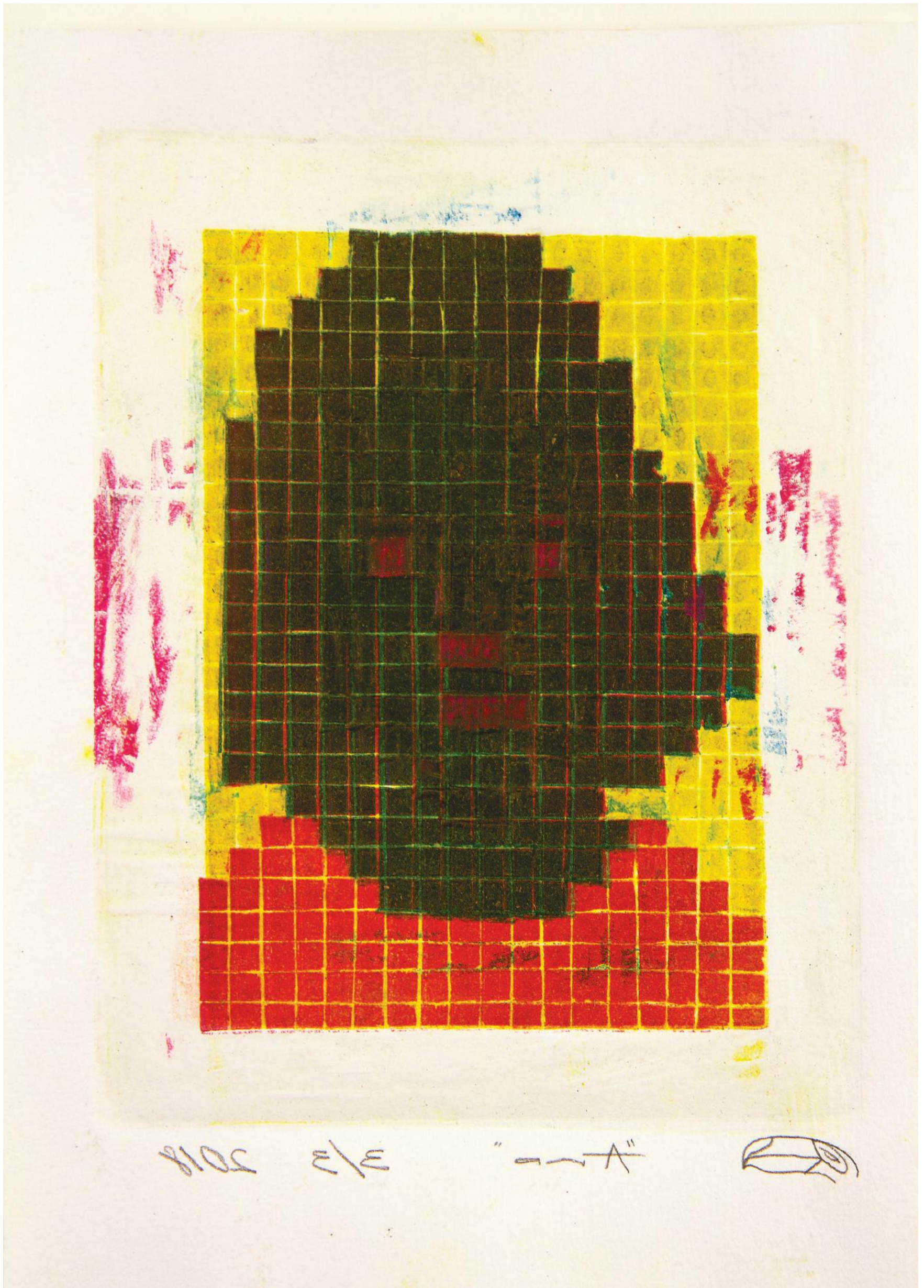


resistir



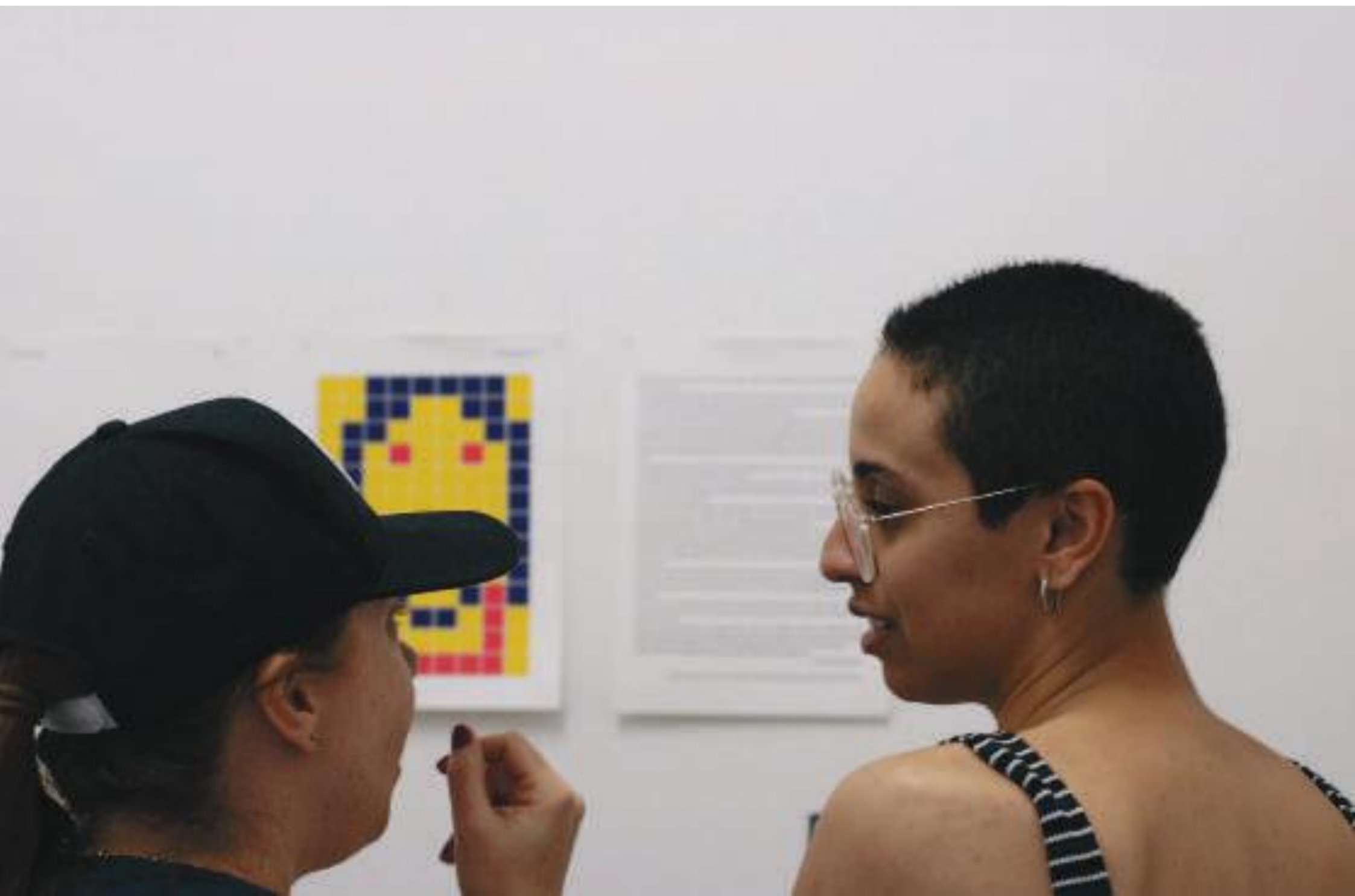


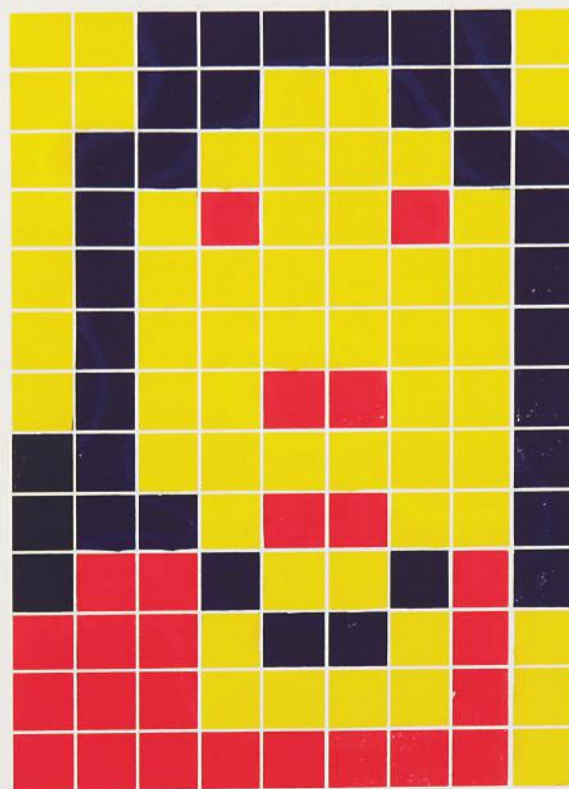
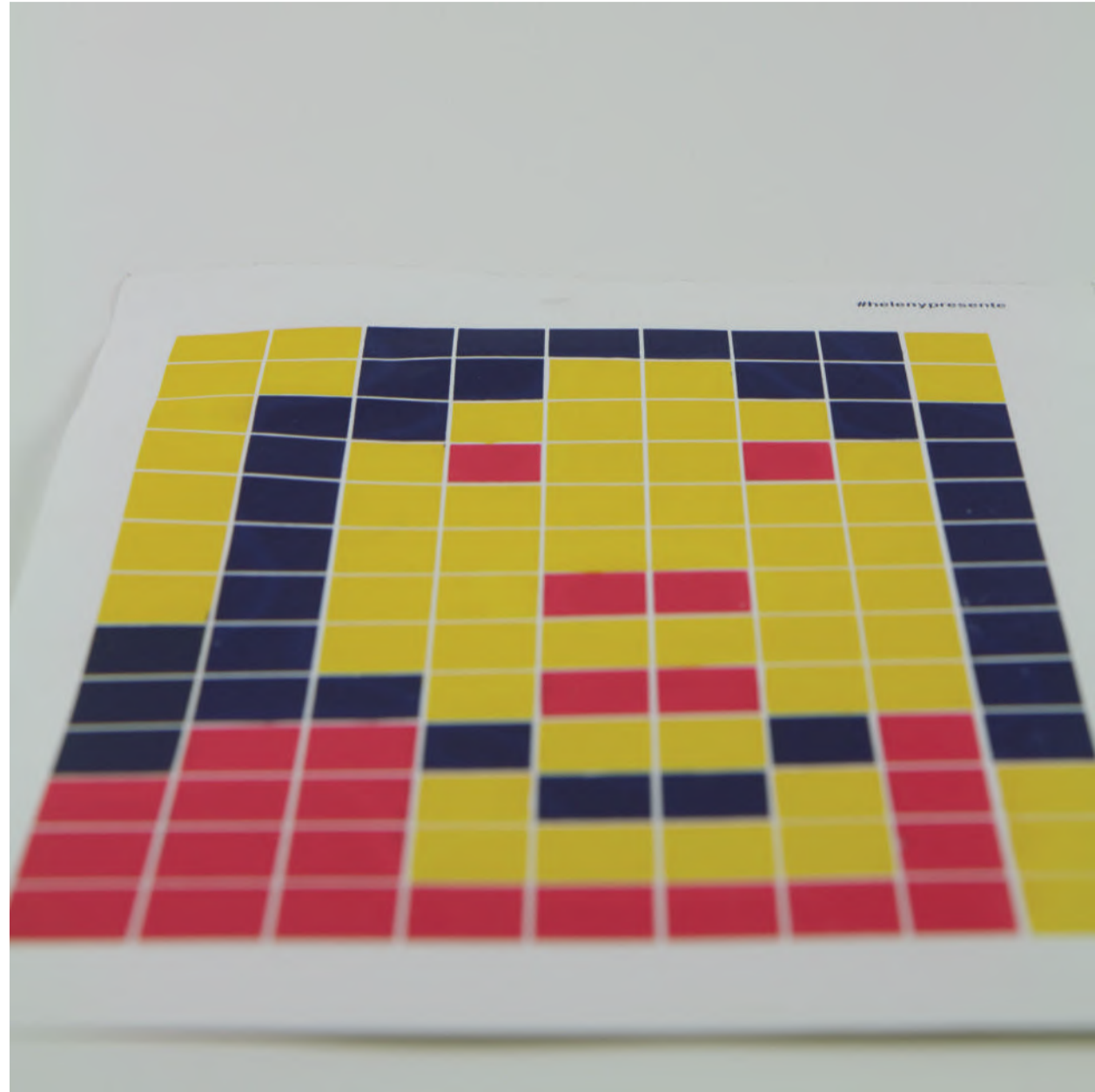
resistir











39 Expedito Filho, "A anatomia da sombra", *Veja*, 20 de maio de 1992. Para o apelido, Percival de Souza, *Eu, Cabo Anselmo*, p. 12.  
 40 Henrique Lago, "Cabo Anselmo, um agente secreto", *Folha de S. Paulo* de 14 de outubro de 1979, 1º Caderno, p. 8.  
 41 Original e envelope consultados em 1987 na pasta Torturas, no Departamento de Documentação da Editora Abril.  
 42 *Venceremos*, julho de 1971, e telegrama da agência Prensa Latina, de 16 de julho de 1971. *Frente Brasileiro d'Informazioni*, agosto-setembro de 1971.  
 43 Henrique Lago, "Cabo Anselmo, um agente secreto", *Folha de S. Paulo* de 14 de outubro de 1979, 1º Caderno, p. 8. A confidência foi feita a Altino Dantas Jr.  
 44 Jeda Seixas, entrevista a *O Globo* de 18 de junho de 2000. Anselmo também foi visto por Carlos Franklin Passão de Araújo. Ver Marco Aurélio Borba, *Cabo Anselmo*, p. 40.  
 45 Marco Aurélio Borba, *Cabo Anselmo*, p. 48 e 55.  
 46 Anselmo admitiu a possibilidade de ter colaborado para a prisão de Heleny Telles Guariba e Paulo Tarso Celestino, em Octávio Ribeiro, *Por que eu traí*, p. 81.

Heleny Guariba nasceu no dia 17 de março de 1941 numa pequena cidade do interior paulista, Bebedouro. Filha de Tita e Isaac.  
 Menina ainda veio para a Capital. Aqui foi brilhante aluna do Caetano de Campos e do Roosevelt. Formou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo e optou por dedicar-se ao Teatro. Viajou para a França onde fez estágio com o importante diretor Roger Planchon do Theatre de la Cité.  
 De volta ao Brasil, estimulada pela convivência e pelo aprendizado com Planchon, em vez de se estabelecer na Capital e fazer uma carreira certamente vitoriosa, prefere o mais difícil e vai para o A.R.C. onde participa da fundação do Grupo Teatro da Cidade de Santo André, com Anibal e Sônia Guedes e Antonio Petrin entre outros. Ali começa a aplicar as suas ideias e teorias teatrais montando o texto "Jorge Dandin", de Molière, que lhe valeu várias indicações de prêmios, ficando com o de Revelação de Diretor, da A.P.C.A., do ano de 1968.  
 Simultaneamente dá aulas na Escola de Artes Dramáticas, onde entre outras coisas, cria uma explosiva montagem da peça de Nelson Rodrigues, "Dorotéia".  
 Com Cecília Thamin organiza o curso de Interpretação e Direção do Teatro de Arena de São Paulo, lugar mais do que ideal para ser laboratório de suas ideias tão brilhantes quanto polêmicas, e com elas faz furor entre seus jovens e alunos pupilos.  
 Ferrenha opositora da ditadura militar, grande amiga de Iara Javelberg, abriga por algum tempo em sua casa, na Rua das Acácias, o Capitão Carlos Lamarca. Torna-se então militante efetiva da organização guerrilheira comandada por Lamarca, a V.P.R. – Vanguarda Popular Revolucionária.  
 É presa pela primeira vez no início de 1970. Foi muito torturada, mas resistiu. Ficou presa no extinto presídio Tiradentes até março de 1971. Em julho desse mesmo ano é novamente capturada em violento tiroteio com a repressão no Rio de Janeiro. Levada para uma dependência secreta do governo militar em Petrópolis, foi cruelmente torturada e assassinada. Apesar de todas as evidências, é até hoje tida como desaparecida.  
 Correm mil versões sobre o paradeiro de seu corpo. Uns dizem que está à beira da Estrada de Rio Santos, outros que estaria em algum dos muitos cemitérios clandestinos que o aparelho repressivo criou, e por último, há boatos de que, na verdade, teria sido enterrada como indigente no Cemitério da Vila Formosa em São Paulo.  
 Heleny tinha 30 anos quando foi assassinada. Tinha dois filhos pequenos, Chico e João, mãe, tia, um ex-sogro general, um ex-marido e um namorado. Foi minha professora de Direção e História do Teatro, e uma grande companheira.  
 Escrever, falar sobre ela, dar o seu nome a ruas, a um centro cultural, é tirá-la da indiferença e do ostracismo, dimensionar a sua contribuição para a luta do povo brasileiro e recolocá-la na vida cultural do Brasil, e quem sabe, conseguir reaver o seu corpo, ou pelo menos saber onde ele realmente foi parar.  
 Só assim Heleny Guariba deixará de parecer o cadáver insepulto da tragédia grega.  
 Dulce Muniz, dez/95.

## resistir

em constante transição. “O arquivo oferecendo sempre o mesmo, o outro e o distinto, complexifica a abordagem do problema, sublinha as oposições e obriga a refletir” (FARGE, 2009, p. 45).

Um embate entre opostos também é proposto no trabalho *Mais que notas de rodapé - Heleny Ferreira Telles de Guariba* (Figuras 37 a 39). Por meio da serigrafia — principal técnica utilizada pela imprensa alternativa para produzir cartazes contra a repressão — e da impressão tipográfica — tal como a utilizada nos primórdios da impressão —, discuto o protagonismo dessas mulheres, ora restrito a notas de rodapé ou a título de curiosidade, ora recusado definitivamente pela construção histórica masculina. Pelo menos por enquanto.

Utilizando como base uma página do livro do jornalista Elio Gaspari, *A Ditadura Escancarada*, e uma página do dossiê da ex-professora de teatro e militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Heleny Ferreira Telles de Guariba, o trabalho é um modo de confrontar a minha visão com a vendida pela ditadura sobre os militantes. Tais como inimigos de Estado, caso fossem identificados, eles eram tratados de modo subversivo, como se representassem um perigo a ser denunciado e combatido pela dita população de bem. A página do dossiê, utilizada na obra, é uma carta de 1995, escrita por Dulce Muniz às autoridades militares, contradizendo a ideia de que Heleny representava um perigo, por isso destacava a sua formação e o seu trabalho como professora de teatro, assim como seu lado maternal e sua luta contra a ditadura. No arquivo:

*o relevo se organiza, basta saber lê-lo; e perceber que existe produção de sentido nesse lugar, mesmo onde vidas colidem com o poder sem que tenham optado por isso. É preciso ordenar pacientemente essas situações trazidas à luz por esse choque súbito, demarca as descontinuidades e as distâncias. O real do arquivo torna-se não apenas vestígios, mas também ordenação de figuras da realidade; e o arquivo sempre mantém infinitas relações com o real (FARGE, 2009, p. 35).*

Posteriormente, refiz esse trabalho ainda duas vezes, substituindo a serigrafia da imagem de Heleny por uma pintura a óleo (Figuras 42, 44 e 45), a qual trazia a nova proposta de cor pautada na monocromia. Testei a parte do texto tanto na serigrafia quanto na tipografia (Figuras 40, 41 e 43).

A pintura, inclusive, me levou a fazer mais uma série de trabalhos com as fotografias de arquivo das

mulheres militantes. Em *As filhas deste solo* (2018) (Figura 46), mantenho a linguagem do pixel, trabalhando com a monocromia das três cores-chave para a produção: o azul, o rosa e o laranja, em substituição ao amarelo. As telas propõem a mesma reflexão dos trabalhos anteriores, com a diferença de que a pintura exerce a função de reconstrução minuciosa dessa memória. Cada fragmento, cada pixel, representa a investigação e a reconstrução de uma história, escrita por identidades fragmentadas.

Até o presente momento, eu estava influenciada quase que inteiramente pelo contexto político do país e pela discussão sobre a permanência da memória. Contudo, os debates propostos por movimentos feministas, atrelados a conflitos pessoais e as discussões propostas em aula, levaram-me a multiplicar as possibilidades de uso de outras linguagens visuais, por meio das quais pudesse aprofundar a análise sobre quem foram aquelas mulheres militantes e por que eu me sentia, cada vez mais, como elas.

Na busca por entender a constituição do sujeito de pesquisa, utilizei o audiovisual para a produção de numa espécie de vídeo-performance, a fim de discutir essa transformação político-comportamental numa perspectiva mais pessoal, ao questionar a maneira como me posiciono diante daquele contexto político e social que perdura ainda hoje.

Em uma época na qual a maioria das mulheres ainda se prendia aos ideais sexistas e machistas, as militantes — geralmente, estudantes universitárias ou as artistas — rebelaram-se contra a ditadura civil-militar, lutando pela causa das minorias, por um Brasil mais justo, onde se respeitassem e se reconhecessem os direitos sociais.

Ao pensar nas outras mulheres que também viveram no período da ditadura civil-militar, porém, diferentemente das militantes, não foram às ruas, não “deram a vida pela causa”, talvez muito mais por medo do que por conformidade, muito mais por sobrevivência do que por qualquer outro motivo, um comportamento semelhante se reflete nas ações de algumas mulheres de nossos tempos que, por vezes, mantêm uma postura silenciosa e submissa, apesar de muitas delas lutarem pela própria sobrevivência e pela da família em uma rotina de trabalho intensa. Desse modo, paradoxalmente, a famigerada independência trabalhista torna-se, por vezes, algo que as anula e as ata.

Ao questionar sobre “qual seria o papel da mulher na sociedade?”, criei uma vídeo-performance da *Rotina de tarefas da Amélia – Lavar* (Figuras 47 a 49). Neste trabalho, a “performer” estende, sequencialmente, roupas e cartazes, construindo a narrativa que permeia a ação e o conceito de “estar entre” os mundos da submissão e da militância. Este trabalho pretende subverter a subserviência e o silenciamento feminino pela ideia/ação “nonsense” da realização de tarefas domésticas, associadas à “figura” da mulher.

A aproximação da vídeo-performance *Rotina de tarefas da Amélia – Lavar* com os trabalhos já apresentados de Letícia Parente e Virgínia Artigas pareceu-me necessária e inevitável. Os cartazes trazem muito de Artigas (Figura 50) — artista que militou contra a ditadura pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro) e, segundo Saccheta (2012), colaborou com a imprensa alternativa na disseminação da arte de cartaz pelo movimento feminista e contra a repressão, criando redes

**resistir**

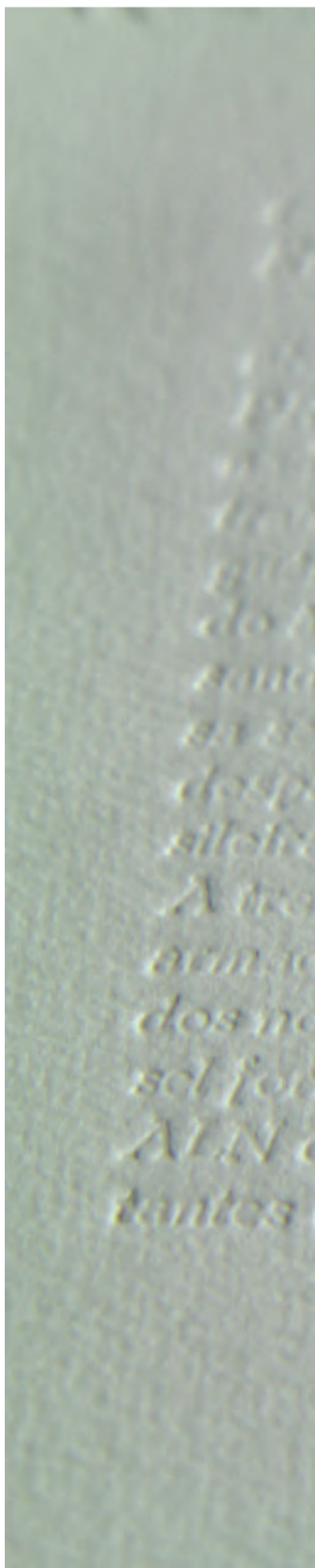
de solidariedade e resistência. A vídeo-performance parte da influência da artista Letícia Parente, pioneira da vídeo-performance no Brasil. Entre outras obras já discutidas aqui, *Marca Registrada* (1974) (Figura 51), aborda algumas questões que estavam presentes na época do regime militar, quer do ponto de vista socioeconômico, quer da perspectiva artística. Algumas delas são: a convivência diária com a opressão e a ânsia pela abertura política e econômica, a elitização da arte e a possibilidade de restabelecer um diálogo que incluísse as massas, a ideia do nacional-popular. Tudo isso por meio do ato de costurar a sola do pé com a frase *Made in Brasil*. Não é incrível o que se pode fazer com uma agulha e linha em mãos?

Penso também que essas linhas de relações, de alguma forma, teceram as conexões que fiz entre meu trabalho e o das artistas pesquisadas. Compreendendo de que maneira elas representaram esteticamente suas revoltas, questionamentos e conflitos, entendo a minha produção, como parte desse processo contínuo de expressões femininas, tal como o presente que depende do passado para existir e vice-versa. Sem as obras nas quais me inspirei, a minha arte não existiria como modo de expressão para as minhas angústias.

A associação com o lado pessoal se dá pela vídeo-performance *Pertenc(s)er* (2018). Baseada em uma das crônicas presentes nesta pesquisa, esta performance consiste no relato de uma experiência pessoal vivida por mim no ano de 2018, como já fora dito anteriormente.

Ao longo do vídeo, busquei discutir a identidade do corpo feminino, esteticamente idealizado pelos padrões machistas. Cabe traçar um paralelo com a abdicção da sexualidade das militantes dentro das próprias organizações de esquerda ou assunção de uma postura masculina, a fim de que fossem aceitas no mundo político. A contradição, no entanto, é, na obra, a retaliação de gênero vir de dentro do seio familiar.

Ao longo desse percurso percebi que o caminho que estava seguindo, que as reflexões que trazia através do meu trabalho, fazem parte um longo percurso que, espero honestamente, nos leve a uma evolução na concepção do que uma mulher, ou qualquer pessoa que seja, possa ou não ser. Ou melhor, parecer.



Figuras 40 e 41: Teste com tipografia para a obra *Mais que notas de rodapé* - Heleny Ferreira Telles de Guariba, 2018. Autoria e foto: Giulia Solera Dias.



comida e uns trocados. O Jonatas da VPR foi rebatizado pelo DOPS e virou Kinble.

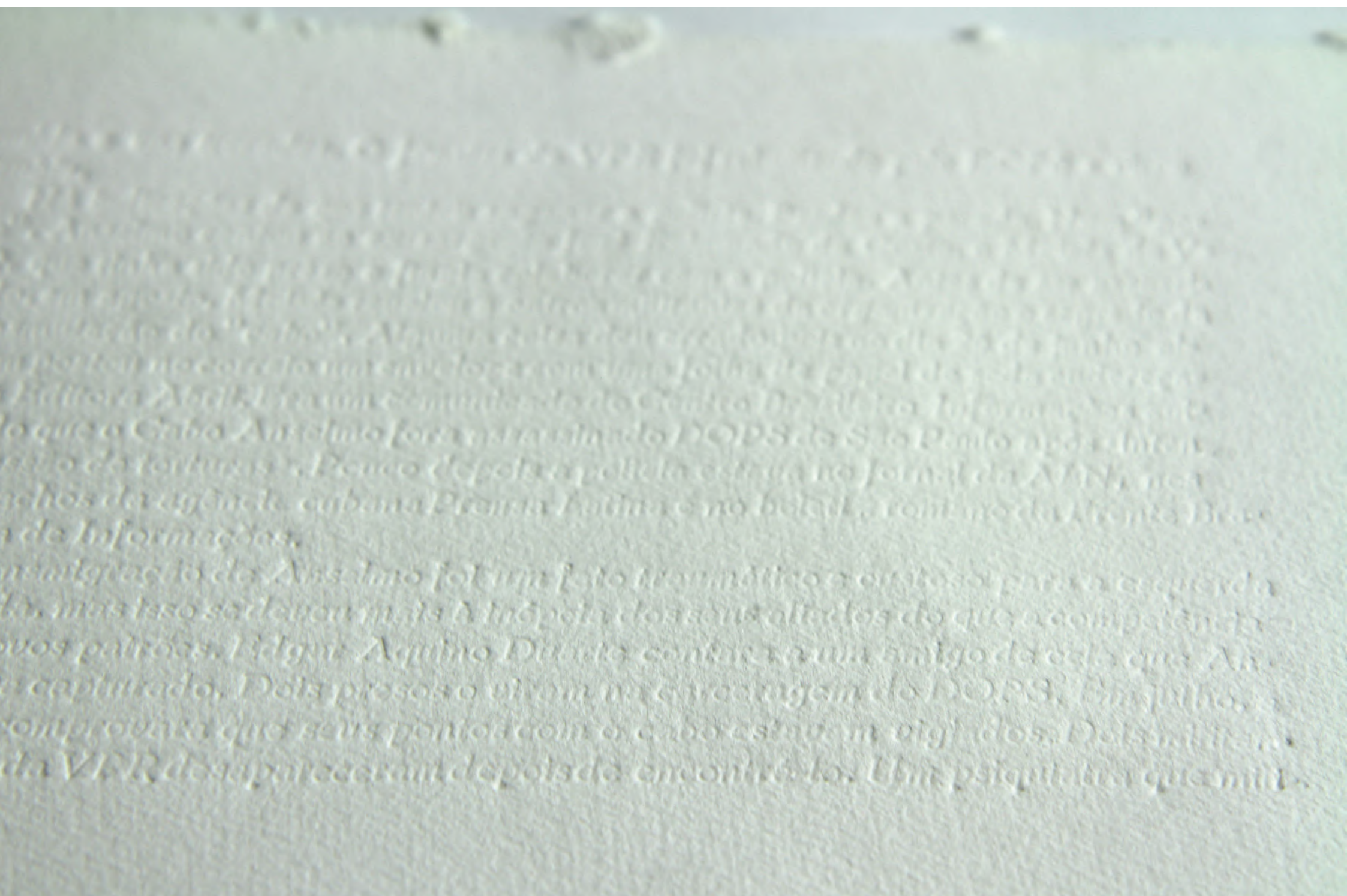
Na indicação de que tentou enganar a polícia. Perdeu a parada. Num "ponto", Anselmo contou ao ex-sargento José Raimundo da Costa, o Moisés da VPR, que tinha sido preso e fingia colaborar com a polícia. Antes de ser assassinado, em agosto, Moisés revelou a outros militantes da organização o segredo da transmutação do "cabo". Alguma coisa deu errado, pois no dia 26 de junho, alguém correio um envelope com uma folha de papel de seda e entregou-o à Editora Abril. Era um comunicado do Centro Brasileiro de Informações avisando que o Cabo Anselmo fora assassinado DOPS em São Paulo após "intenção de torturas". Pouco depois a notícia estava no Jornal da ALN, nos despachos da agência cubana Prensa Latina e no boletim românico da Frente Brasileira de Informações.

A transmutação de Anselmo foi um fato traumático e custoso para a esquerda armada, mas isso se deveu mais à inépcia dos seus aliados do que à competência dos novos patrões. Edgar Aquino Duarte contou a um amigo de cela que Anselmo fora capturado. Dois presos o viram na carceragem do DOPS. Em julho, a ALN comprovou que seus pontos com o cabo estavam vigiados. Dois militantes da VPR desapareceram depois de encontrá-lo. Um psiquiatra que milita

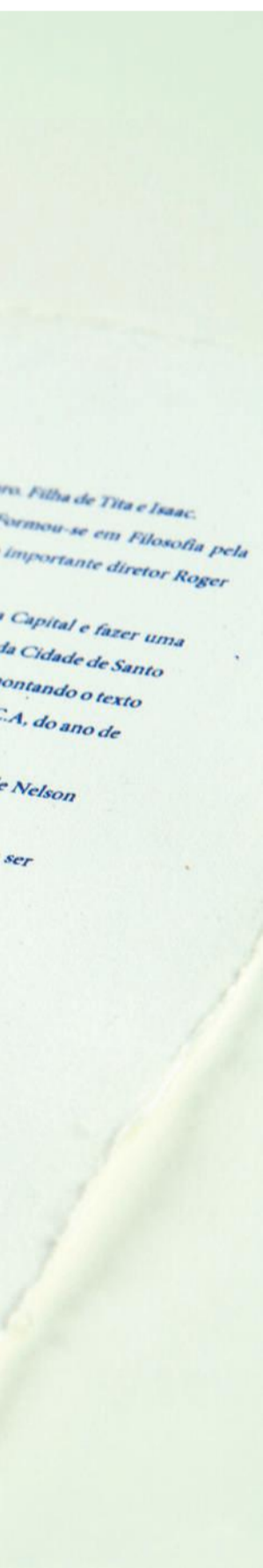
comida e uns trocados. O Jonatas da VPR foi rebatizado pelo DOPS e virou Kinble.

Na indicação de que tentou enganar a polícia. Perdeu a parada. Num "ponto", Anselmo contou ao ex-sargento José Raimundo da Costa, o Moisés da VPR, que tinha sido preso e fingia colaborar com a polícia. Antes de ser assassinado, em agosto, Moisés revelou a outros militantes da organização o segredo da transmutação do "cabo". Alguma coisa deu errado, pois no dia 26 de junho, alguém correio um envelope com uma folha de papel de seda e entregou-o à Editora Abril. Era um comunicado do Centro Brasileiro de Informações avisando que o Cabo Anselmo fora assassinado DOPS de São Paulo após "intenção de torturas". Pouco depois a notícia estava no Jornal da ALN, nos despachos da agência cubana Prensa Latina e no boletim românico da Frente Brasileira de Informações.

A transmutação de Anselmo foi um fato traumático e custoso para a esquerda armada, mas isso se deveu mais à inépcia dos seus aliados do que à competência dos novos patrões. Edgar Aquino Duarte contou a um amigo de cela que Anselmo fora capturado. Dois presos o viram na carceragem do DOPS. Em julho, a ALN comprovou que seus pontos com o cabo estavam vigiados. Dois militantes da VPR desapareceram depois de encontrá-lo. Um psiquiatra que milita







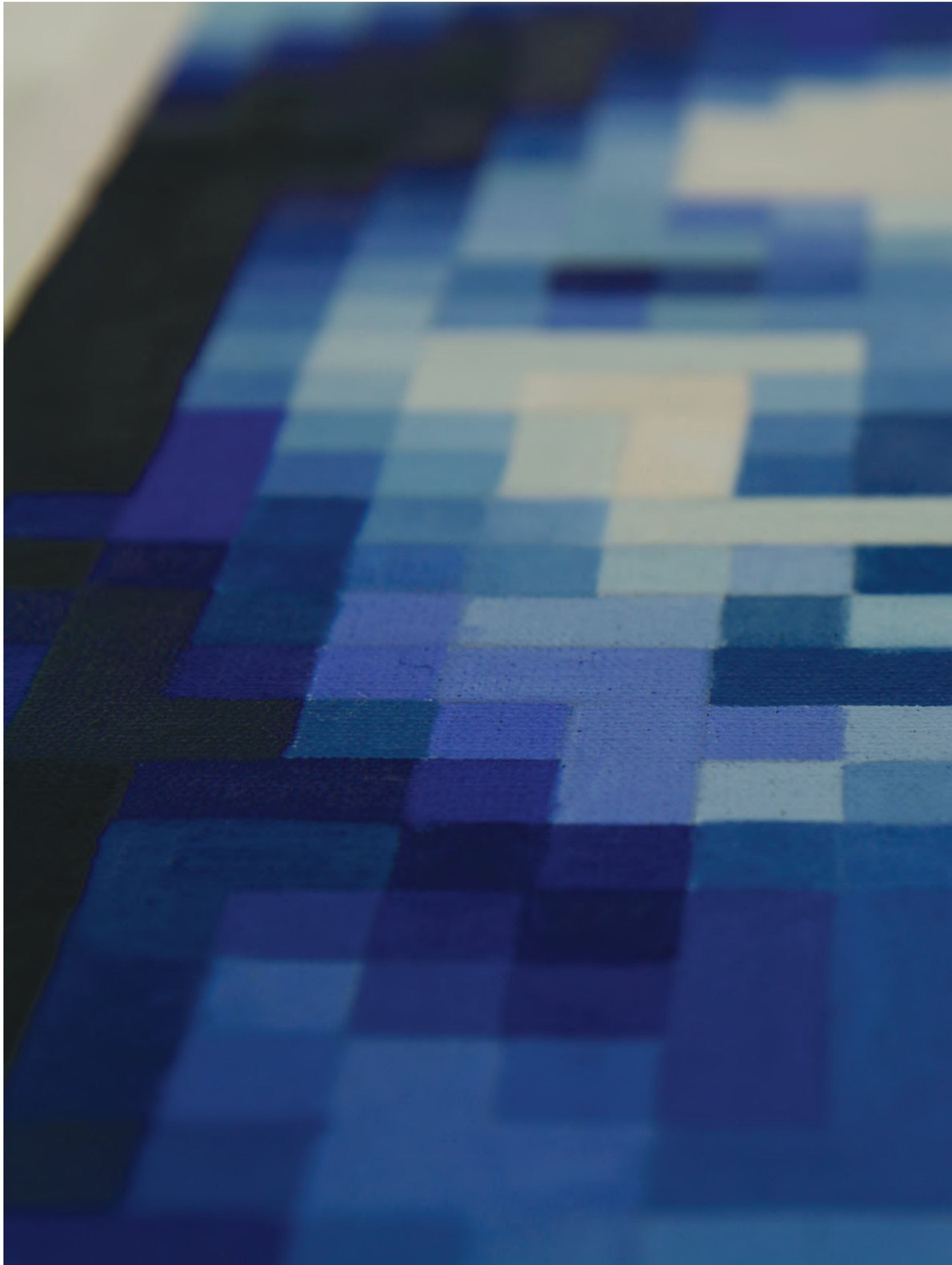
**Figura 42:** Exposição da pintura de Heleny Ferreira Telles de Guariba na Galeria Vitrine., 2018.

**Figuras 43:** Mais que notas de rodapé - Heleny Ferreira Telles de Guariba, 2018. Pintura a óleo e serigrafia. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.

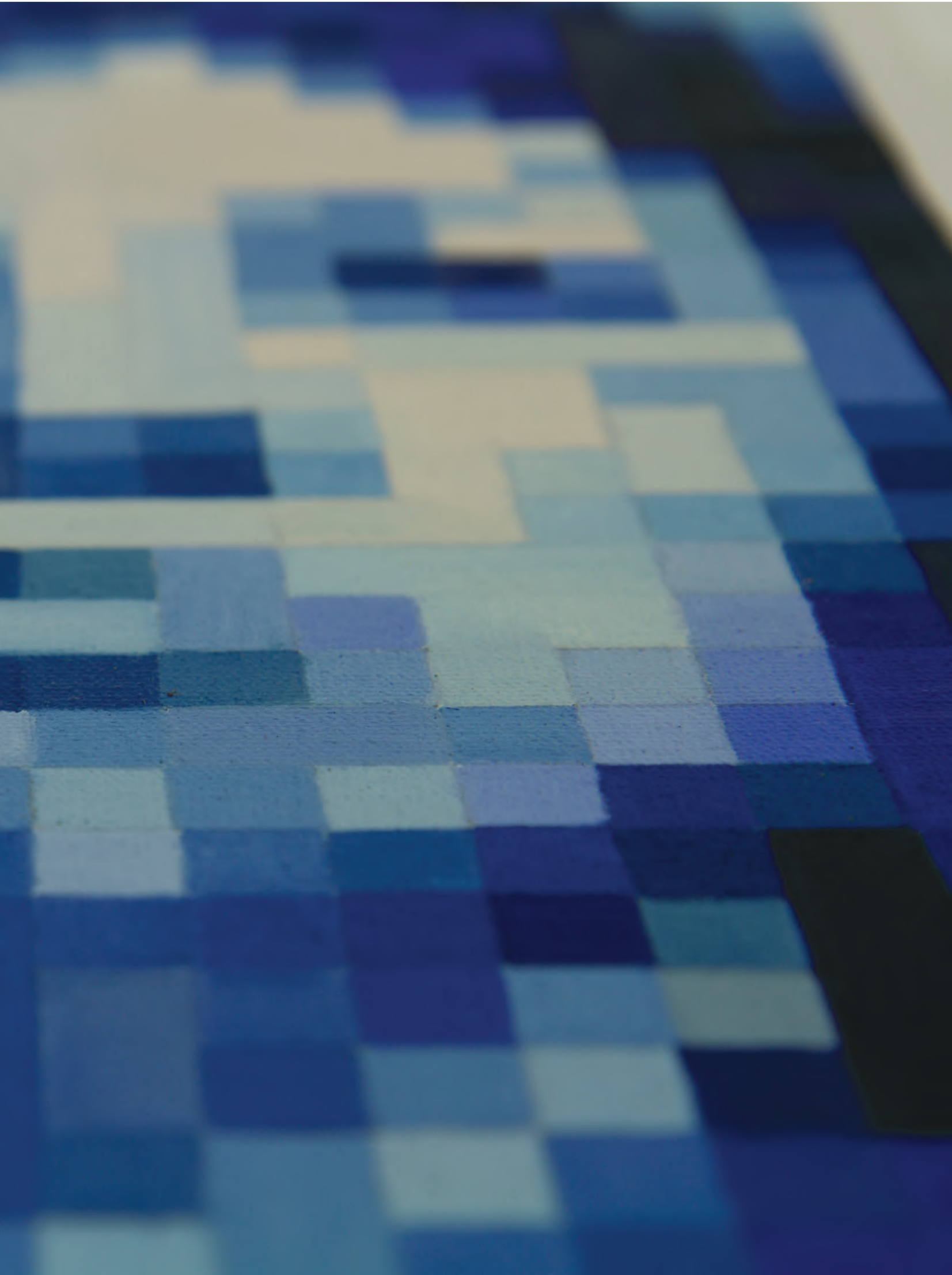
**Figuras 44:** Detalhe da pintura a óleo Heleny Ferreira Telles de Guariba, 2018. Autoria e foto: Giulia Solera Dias.

**Figuras 45:** Pintura a óleo de Heleny Ferreira Telles de Guariba, 2018. Autoria e foto: Giulia Solera Dias.

**Figura 46:** As filhas deste solo. Respectivamente: Ligia Maria Nobrega, Alceri Maria Gomes da Silva, Ana Rosa Kucinski, Gastone Lúcia, Aurora Maria Nascimento Nobrega, Maria Augusta Thomaz, Iara Iavelberg, Ana Maria Nacinovic e Ranúsia Alves Rodrigues, 2018. Pintura a óleo. Autoria e Foto: Giulia Solera Dias.



resistir



resistir



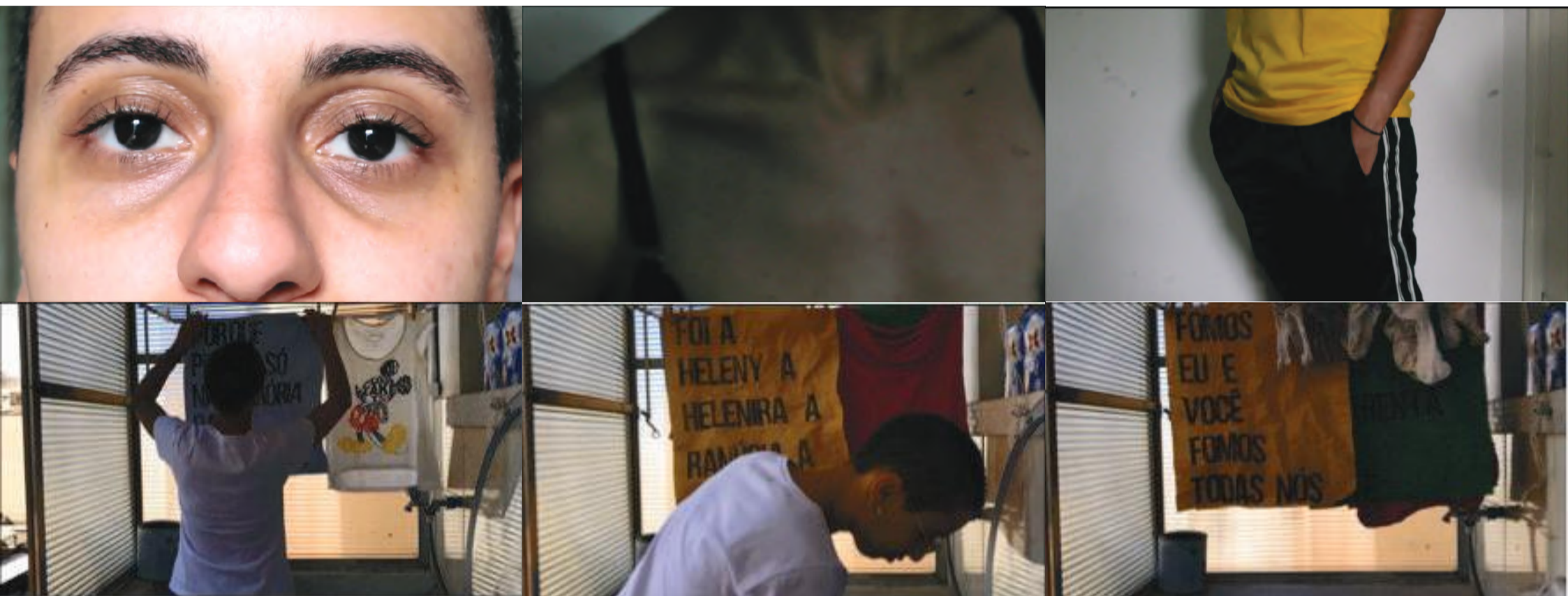


Figura 50: Cartaz para o Ano Internacional da Mulher, decretado em 1975 pela ONU. Autoria: Virgínia Artigas. Fonte: Reprodução livro *Os cartazes desta história*.  
Figura 51: Frames de *Marca Registrada*, 1975, videoperformance 10'33". Autoria: Letícia Parente. Fonte: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/radical-women-united-by-a-thread/>









Figuras 52 a 54: Frames da vídeo-performance *Pertenc(s)er*, 2018, 3'31". Autoria: Giulia S. Dias. Fonte: arquivo pessoal. Gravação: Agatha Moraes  
Figuras 47 a 49: Frames da vídeo-performance *Rotina de tarefas da Amélia – Lavar*, 2018, 5'30". Autoria: Giulia S. Dias. Fonte: arquivo pessoal. Gravação: Renata Cavalcanti

**resistir****O que está por vir**

*[...] não se pode lembrar se o que aconteceu não tiver sido esquecido, porque recordar é sempre interpretar. A memória é, portanto, sempre esquecimento, pois é sempre interpretação de algo que passou; passado que se faz presente; presente que a todo momento já é futuro (CORACINI, 2007, p. 16).*

Há exatas duas semanas do fechamento desta pesquisa-edição<sup>19</sup>, o deputado Eduardo Bolsonaro, vulgo o 03<sup>20</sup>, em entrevista à jornalista Leda Nagle, mencionou uma possível volta do AI-5, caso ocorressem, no Brasil, manifestações semelhantes às do Chile.

O AI-5 ou o Ato Institucional No 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, deu plenos poderes ao poder Executivo — que, além de fechar o Congresso Nacional, a Câmara dos Deputados e a Assembleia Legislativa por tempo indeterminado, possibilitou ao presidente a aplicação de punições, a cassação mandatos e suspensão de direitos políticos. A diretriz mais impactante e mais ameaçadora do AI-5, contudo, foi a suspensão do habeas corpus em casos de crimes políticos contra a segurança e a ordem nacional. Desse modo, deu-se, praticamente, aval aos militares para torturar e matar os militantes de esquerda contrários ao regime.

Como disse Deleuze na introdução deste trabalho, é difícil acreditar na permanência do passado porque achamos que ele já deixou de ser. Para mim, diante da história e da declaração do deputado, vejo que o passado deixou de ser, mas não de existir.

A declaração acima de Coracini me faz pensar que este trabalho não consiste em mera compilação de arquivos sobre a ditadura civil-militar sob a perspectiva das mulheres que participaram ativamente desse movimento político, mas, sim, de uma renovação da problemática da memória por meio da arte. A produção visual é o elemento fundamental desse trabalho que entende a memória como possibilidade de dar sobrevida à história rejeitada de mulheres infames, adjetivo este entendido por Foucault como “sem fama” e atribuído a “criminosos, sem direito a defesa, nulos, fadados a permanecer às margens, no silêncio e no anonimato” (Coracini, 2007, p.19).

É possível relacionar a situação destas mulheres a perspectivas: foucaultiana e derridiana. Tal como a vida de Pièrre Rivière<sup>21</sup> que Foucault resgata, trago a história de mulheres militantes que passaram a “existir”, no sentido de terem visibilidade, durante o processo de reabertura política do país, quando voltaram do exílio e passaram a compartilhar as suas experiências na militância, cientes do que suas ações representavam para o processo de emancipação feminina. As memórias escritas delas começaram a se proliferar e abrir

espaço para a dúvida, para o questionamento com relação à versão dos militares sobre o que de fato havia ocorrido.

*Poder soberano de dizer quem é esse outro, como ele é, com base nos fatos segundo as provas coletadas; poder de permitir que o outro se narre e, ao narrar-se, colabore para a construção de sua própria identidade, da verdade sobre si mesmo, em confronto direto com a verdade produzida pela narrativa autorizada (CORACINI, 2007, p. 19).*

Claro que o poder também permeia a área discursiva, fazendo com que o ato de (se) dizer, de (se) confessar se torne uma ferramenta de controle. Contudo, vimos, sob a perspectiva das mulheres, que as ações discursivas fizeram com que elas se reconhecessem enquanto sujeitos ativamente participativos dentro da sociedade a partir de trocas, de estabelecimento de relações interpessoais com os outros militantes, afinal este é um “poder que não é apenas repressivo, mas que tece tramas, cria relações, produz saberes, permite a individualização, induz a prazeres” (Araújo, 2001, apud, Coracini, 2007, p.24), ou seja, abre espaço para discursos de resistência.

Processo semelhante aconteceu ao longo deste texto, pois, sob aval da metodologia autoetnográfica, explorei questões pessoais por meio de textos narrativos que creio se assemelham a relatos, permitindo também que eu me diga, reconhecendo-me enquanto mulher e sujeito de minha história, resistindo, ainda que modo diferente, tal qual as mulheres militantes.

*Relatos, dizeres – narrativas ou lendas – que falam de si, do outro e do Outro de si, em que lembrar e esquecer são sempre exercícios de escritura, em que o sujeito se inscreve com seu traço singular num movimento de ausência-presença. Narrativas ou lendas que podem fazer parte do arquivo ou da memória discursiva conforme o interesse e o valor que despertem naqueles que detêm um certo poder. Este pode*

## resistir

*anular, silenciar, pagar uma vida, assim como pode dela e nela construir uma identidade, que se transforma na verdade do sujeito, deixando uns na penumbra do esquecimento e outros na evidência (CORACINI, 2007, p. 25).*

A resistência surge de todos os lados e de várias maneiras, quer no clique da mídia por meio das redes sociais, quer no barulho das manifestações de rua ou até mesmo no silêncio das obras de arte. Não cedemos nosso direito constitucional de existir e de nos expressar.

A série Cartografias do Esquecimento, por exemplo, possui mais duas fases apenas em Campinas. Sem contar as outras 34 localidades<sup>22</sup>, espalhadas pelo Brasil, nas quais as militantes foram homenageadas, porém, provavelmente, continuam no anonimato porque não existe iniciativa para mostrar quem elas são. Eu, como artista conscientizadora, ainda tenho muita gente com quem conversar, com quem debater para ampliar esta discussão e colocar em xeque o que o discurso de poder atual tem a dizer sobre os acontecimentos de 1964. A produção autoral, apresentada aqui, ainda está longe de terminar, visto que há muitas mulheres cuja história precisa ser resgatada, a fim de que suas memórias sobrevivam, um instante, pela imagem e da palavra.

Relação que se assemelha àquilo que Derrida (2001) se propõe a discutir: a questão da tradução. É impossível que a tradução de um texto reflita, integralmente, as ideias originais, especialmente porque cada língua está atrelada a um viés cultural. Deste modo, será sempre impossível que minha arte consiga — por meio das minhas expressões — resgatar, plenamente, a história das mulheres militantes, apesar de haver um resquício dela que sobrevive, permitindo que a semelhança com o período seja estabelecida. Assim, trago o mesmo no diferente. É uma memória que existe, porém nunca é resgatada em sua integralidade, surgindo sempre renovada de acordo com as necessidades do presente que a suscita, havendo uma

impossibilidade de tradução como devolução do mesmo sem que sejam deixados traços de uma dívida “que não se pode mais quitar” (op. Cit., p. 25) e, ao mesmo tempo, a necessidade da tradução, única maneira de se garantir, pela leitura múltipla – leitura que é sempre interpretação –, a sobrevivência do texto, da obra, e, portanto, do sujeito (CORACINI, 2007, p. 46).

Logo, os paralelos que traço entre a minha história e a das mulheres no período da ditadura também se assemelham. É o cerne do monolinguismo derridiano: a imposição de uma língua ou, no caso, um modelo ideal de comportamento feminino, discussão promovida na crônica audiovisual *Pertenc(s)er*.

Por ir contra isso que muitas mulheres foram vistas, do ponto de vista social, como "Outros" cujo lugar no discurso lhes fora negado, abjetos, que deveriam ser banidos do convívio social sob a desculpa de serem um perigo à sociedade. Foram vítimas da distorção dos fatos e do silenciamento, por isso suas famílias lutam para que suas histórias sejam revisitadas de modo outro, trazendo novamente suas vozes soterradas.

Quando muitas de nós, que ainda estamos em processo de renovação do que é ser mulher, não seguimos um padrão estético-comportamental comum, já que podemos reaprender o que a feminilidade significa, somos definidas como estranhas.

Sendo assim, mesmo que a sugestão do deputado seja acatada e o governo decida empregar medida arbitrária de poder semelhante àquela do AI-5, estaremos preparadas para a luta por nossa liberdade de ir, vir e nos expressar. Sendo assim, não pensaremos duas vezes para resistirmos ao poder como o nosso modo singular de existência enquanto sujeitos.

19 Esta pesquisa foi finalizada no dia 14 de Novembro de 2019. A veiculação da fala em questão, do deputado Eduardo Bolsonaro, aconteceu no dia 31 de Outubro do mesmo ano.

20 O Presidente Jair Bolsonaro têm cinco filhos, dos quais três seguem carreira política ao lado do pai: Flávio, Carlos e Eduardo Bolsonaro. O presidente costuma se referir aos filhos, respectivamente, como 01, 02 e 03. De acordo com a idade. [N.A.]

21 *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe e meu irmão* de Foucault trata da história de Pierre, um camponês do século XIX, que matou sua mãe e os dois irmãos para acabar com os problemas do pai. Após sua prisão, foi pedido que escrevesse sua confissão sobre o crime. Isso foi feito de maneira tão eloquente e convincente que os rumos de seu julgamento mudaram. “Foucault cumpriu sua parte ao tirar a poeira de documentos que, nas prateleiras de uma biblioteca, guardavam, no mais profundo esquecimento, sujeitos insignificantes, fadados ao silêncio, tanto na vida quanto na morte...” (CORACINI, 2007, p. 25).

22 As mulheres militantes não foram homenageadas apenas na cidade de Campinas. Através de uma busca feita nome à nome, descobri que 19 delas foram homenageadas só na cidade de São Paulo, sendo que, a maior parte está localizada no Conjunto Habitacional Jova Rural, na periferia da cidade. As mulheres militantes também foram homenageadas em outros estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Recife. [N.A.]

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Eliane Righi e ALMOZARA, Paula C. S. A. A construção da memória do sujeito contemporâneo a partir de arquivos-monumentos. In: **Revista Rua**, v. 01, 22, p. 45-72, jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8646066>>. Acesso em: 28 out. 2017.
- BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Tradução: Carlos Alberto Medeiros.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin\\_Walter\\_Obras\\_escolhidas\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf)>. Acesso em: 30 maio 2018.
- BERGER, C. (2009). A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira. In: **Comunicação & Educação**, v. 14, 3, 29-36, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v14i3p29-36>.
- BESSA, Beatriz de Souza (2006). As experiências de Walter Benjamin. In: **Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, [S.l.], v. 5, n. 9, mar. 2006. ISSN 1676-2924. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4778/4269>>. Acesso em: 10 dec. 2018.
- BLANCO, Mercedes. ¿Autobiografía o autoetnografía? **Desacatos**, México, n. 38, p. 169-178, abr. 2012. Disponível em <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2012000100012&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000100012&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em 20 set. 2018.
- BLANCO, Mercedes. Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos. **Argumentos** (Méx.), México, v. 24, n. 67, p. 135-156, dic. 2011. Disponível em <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952011000300007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000300007&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em 20 set. 2018.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. As Humanidades em face das Ciências; as Poéticas em face dos Métodos: provocações e desafios. **RBPG**, Brasília, v.13, n. 31, p. 321 - 340, maio/ ago. 2016.
- CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009. 62 p. (Temas da Arte Contemporânea).
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. Isto não é uma obra: Arte e ditadura. **Estud. av.**, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 115-128, Abr. 2014. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340142014000100011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142014000100011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 15 Oct. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S010340142014000100011>.
- COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- COLLING, Ana Maria. As Mulheres e a Ditadura Militar no Brasil. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2014, Coimbra. Anais. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 2014. p. 1-11. Disponível em: <[https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Ana\\_Maria\\_Colling.pdf](https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Ana_Maria_Colling.pdf)>. Acesso em: 03 Out. 2018.
- CORACINI, Maria José. **A celebração do outro: arquivo, memória e identidade**. Campinas: Mercado das Letras, 2007.
- DELEUZE, G. **Bergsionismo**. São Paulo: Editora 34, 1999. [Coleção TRANS]
- DELEUZE, G. O que é um Dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, J. **O Monolinguismo do Outro ou a prótese de origem**. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GOMEZ, Lúcia (Org.). A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Cap. 3. p. 111-136. (Coleção Estudos Culturais).
- ENNES, Marcelo Alario; MARCON, Frank. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. In: **Sociologias**. Porto Alegre, v. 16, n. 35, p. 274-305, Apr. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222014000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222014000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 20 Set. 2018.
- FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana: 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FERRARI, León. **El Artes de los Significados**. 1968. Disponível em: <<http://www.leonferrari.com.ar/textos>>. Acesso em: 06 nov. 2019.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara.
- FOUCAULT, Michel. **Histórias da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: O homem dos lobos, Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução de Paulo César Lima de Souza.
- FURLIN, Neiva. É possível uma sociologia do sujeito? Uma abordagem sobre as teorias de Foucault e Touraine. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 274-311, abr. 2012. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S151745222012000100011&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151745222012000100011&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 30 abr. 2018.
- GIANVECCHIO, Adriana. **PRESENÇA NA AUSÊNCIA: AMNÉSIAS POLÍTICAS E RESISTÊNCIAS POÉTICAS NA MEMÓRIA DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1981)**. 2015. 197 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/>>

**resistir**

tde-07032016-200300/pt-br.php>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 229-237.

HARAWAY, Donna J.. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Cap. 3. p. 33-119.

KUNZRU, Hari. Genealogia do ciborgue. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Cap. 3. p. 119-126.

MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 229-237.

MOTTA, Pedro Mourão Roxo da; BARROS, Nelson Filice de. Resenha. **Cad. Saúde Pública**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 6, p. 1339-1340, June 2015. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102311X2015000601339&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102311X2015000601339&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 17 de agosto de 2018.

NASCIMENTO, Ingrid Faria Gianordoli, TRINDADE, Zeide Araujo e SANTOS, Maria de Fátima de Souza. **Mulheres e Militância**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahared., 2006. p. 154-168. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/f/f3/Oiticica\\_Helio\\_1967\\_2006\\_Esquema\\_geral\\_da\\_Nova\\_Objatividade.pdf](https://monoskop.org/images/f/f3/Oiticica_Helio_1967_2006_Esquema_geral_da_Nova_Objatividade.pdf)>. Acesso em: 06 nov. 2019

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207 p. Disponível em: <<https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

PEDRO, Antônio et al (2014). **Cartografias da Ditadura: Penitenciária Talavera Bruce**. Disponível em URL: <[http://www.cartografiasdeditadura.org.br/files/2014/03/talavera-bruce\\_final\\_f.pdf](http://www.cartografiasdeditadura.org.br/files/2014/03/talavera-bruce_final_f.pdf)>. Acesso em: 18 set. 2018.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **La gestion de l'indicible, Actes de la recherche en sciences sociales**. Tradução Dora Rocha Flaksman. Revista de Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, Rio de Janeiro., Cpdoc/FGV, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em: 24 mar. 2018

PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. In: **Barbaroi**, n. 38, p. 45-49, Santa Cruz do Sul, jun. 2013. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-65782013000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782013000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 04 maio 2019.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-140.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. In: **Tempo Social**. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-128, dec. 1990. ISSN 1809-4554. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84806/87515>>. Acesso em: 23 oct. 2017.

ROSENGARTHEN, Ruth. **Entre Memória e Documento: A Viragem Arquivística na Arte Contemporânea**. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012. 80 p. (Coleção Sem Título n.6)

ROSE, Nikolas (Org.). Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Cap. 4. p. 137-205. (Coleção Estudos Culturais).

SACCHETTA, Vladimir (Org.). **Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência e da redemocratização (1964-1985)**. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras, 2012.

TOURAINÉ, Alain. **Palavra e Sangue: política e sociedade na América Latina**. São Paulo: Trajetória Cultural, 1989.

**Filmes**

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM (2012) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 95min.

QUE BOM TE VER VIVA (1989) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 100 min.

UMA LONGA VIAGEM (2011) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 100 min.

Ficha catalográfica elaborada por Andréa Ribeiro Alves Bonfim CRB 8/6973  
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

301.412      Dias, Giulia Solera  
D541p

Poéticas da memória: arte, mulheres e ditadura / Giulia Solera Dias. - Campinas:  
PUC-Campinas, 2019.

128 f.: il.

Orientador: Paula Cristina Somenzari Almozara.

Dissertação (Mestrado em Linguagens Mídia e Arte) - Programa de Pós-  
Graduação em Linguagem Mídia e Arte, Centro de Linguagem e Comunicação,  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Mulheres - História. 2. Ditadura. 3. Arte visual. I. Almozara, Paula Cristina  
Somenzari. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Linguagem e  
Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Linguagem Mídia e Arte. III. Título.

CDD - 22. ed. 301.412


GIULIA SOLERA DIAS

“POÉTICAS DA MEMÓRIA: ARTE, MULHERES E DITADURA”

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, e aprovada pela Banca Examinadora.

APROVADA: 16 de dezembro de 2019.

  
\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Cristina Somenzari Almozara**  
(Orientador - PUC-CAMPINAS)

  
\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Righi de Andrade**  
(PUC-CAMPINAS)

  
\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Adélia Adorno Silva**  
(APOSENTADA)





# LUGARES DE MEMÓRIA

PERCURSOS CARTOGRÁFICOS

# Cartografia

Sendo representada pela figura do cartógrafo, o qual desbrava territórios a partir do exercício do caminhar, a cartografia se associa, geralmente, à geografia como um processo de demarcação de limites geodésicos (de território, relevo e demografia) e elaboração de mapas do tipo topográfico, considerando-se aspectos socioeconômicos de determinado lugar/nação.

Quando ela se alinha, então, à auto-etnografia, compondo a metodologia desta pesquisa, a cartografia configura-se como um caminhar sem rumos pré-definidos, no qual se importa considerar o saber construído durante o trajeto de investigação. Segundo Passos e Barros (2014, p.17), “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados.”

O exercício do caminhar leva, segundo Careri (2013), à perda de tempo, contudo à conquista de outros espaços. É certo que algumas dessas cartografias já foram estabelecidas no que diz respeito à ditadura civil-militar, como o Departamento de Operações Internas do Centro de Operações para a Defesa Interna (DOI-CODI), o Pátio dos Leões, na antiga Faculdade de Direito da PUC-Campinas e o Teatro TUCA. Desse modo, pretendemos que a conquista dessas novas áreas proporcione a ampliação desse mapa cartográfico, conseqüentemente, ampliando o repertório sobre a ditadura.

Uma das produções que realizei ao longo de 2019, são as *Cartografias do esquecimento: Lugares de Memória*, nas quais resgato a ideia de pertencimento a partir da ressignificação dos territórios cartografados, com o intuito de dar visibilidade às ex-militantes mulheres e propor uma reflexão sobre pro-

cessos de resistência em regiões periféricas. As intervenções, nesses locais, fazem parte de uma postura reivindicatória para a construção e preservação da memória dessas figuras femininas, cujos corpos foram omitidos, na maioria dos casos, pelo regime militar.

Por determinação da Lei Municipal n.o 949 de 1997, a cidade de Campinas passou a homenagear algumas ex-militantes contra a ditadura civil-militar, atribuindo a certas vias públicas o nome delas. São 17 ruas, distribuídas entre os bairros Vila Esperança, Residencial Cosmos e Monte Cristo. Muitas das regiões, extremamente periféricas da cidade, não são nem asfaltadas nem têm fácil acesso. Há casos, ainda, em que as áreas foram invadidas para moradia, por isso são consideradas ilegais perante a justiça. Portanto, o estatuto de ilegalidade se marca não apenas no não reconhecimento das habitações, mas também no nome das ruas que lhes confere aos moradores um traço de união com as ex-militantes. Assim, o município tenta recalcar a memória dessas mulheres, ao deixar seus nomes escondidos nas regiões periféricas tais quais os residentes postos à margem da sociedade e dos cuidados do poder público, vivendo na periferia.

Após a pesquisa realizada sobre as Cartografias do Esquecimento, iniciei uma produção visual cujo objetivo era a disseminação da figura daquelas mulheres, a fim de que se tornassem um ponto de cultura/conhecimento, contido naquela região. Usando como exemplo da proposta a imagem de arquivo de Maria Lúcia da Silva Petit — ex-militante pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e desaparecida em 1972 — as produções com pastilhas de vidro (Figura) usaram a linguagem visual do pixel e ressaltaram, por meio da materialidade rígida do vidro, a ideia de permanência da memória,

ressignificando esses locais, os quais passaram a ser vistos pelo público de modo outro. Essa minha escolha artística e estética de redescobrir tais lugares foi a forma que encontrei de os tornar, também, mais presentes na vida das pessoas que lá habitam.

O deslocamento até essas localidades, algumas desconhecidas por mim, pesquisadora, colaborou, segundo Careri (2013), para a utilização da cidade como uma plataforma de protesto, bem como de reivindicação de direito à memória. Houve aí, portanto, um viés político que, segundo Passos e Barros (2014, p. 28), “diz respeito ao modo como se intervém sobre a operação de organização da realidade a partir dos eixos horizontais e verticais”. Pensando na ausência dos corpos ceifados pela ditadura, mas no embate das memórias que presentificam as ações militantes, este trabalho se mostra como uma representação signífica da presença na ausência.

Ao utilizar a cartografia como metodologia de pesquisa, a minha experiência de pesquisador se torna relevante para a produção do conhecimento no percurso de investigação, registrando-se não somente nas minhas percepções, mas na daquele que verá a obra em dado local com o qual também se estabelecerá diálogo.

Trata-se, portanto, segundo Filho e Teti (2013), de uma cartografia social, em que o “mapeamento” implicado aqui se constitui por meio de diagramas, — imagens de pensamento que expõem sistemas de poder — cujos traços ajudam a compreender os sujeitos envolvidos e os agenciamentos estabelecidos, reiterando seu funcionamento como uma ferramenta de análise crítica e de práticas de resistência e/ou liberdade.

*A cartografia coloca-se o desafio de conduzir heterotopias: espaços outros, novos mundos, novas paisagens, novas relações, também novas formas de existência e de subjetividade, novos modos de relação do sujeito consigo mesmo que possibilitem exercício de liberdade – não liberdade como ideal abstrato, posto a priori, mas como prática concreta, como linha de fuga. A estratégia cartográfica permite escapar ao decalque, à cópia, à reprodução e à repetição de si mesmo, tornando possível a singularização, a produção de si mesmo a partir de novas estéticas da existência. (FILHO e TETI, 2013, p. 57)*

## Percurso cartográfico: Lugares de Memória

A fim de desenvolver esta nova etapa da pesquisa, fiz uma relação (Figura 1) das mulheres homenageadas em razão da Lei Municipal n.º 949 de 1997, bem como de suas respectivas localizações na cidade de Campinas (Figuras 2 a 7).

O bairro escolhido para a primeira fase de instalações, onde faria a primeira parte de meu processo artístico, foi o Residencial Cosmos, espaço habitacional relativamente novo em Campinas, cuja distância do Centro é de uma hora (Figura 8). Construído para funcionar como uma espécie de vila operária para os trabalhadores da empresa de pneus Pirelli, nele, seis militantes foram homenageadas: Helenira Resende de Souza Nazareth, Jana Moroni Barroso, Suely Yumiko Kanayama, Telma Regina Cordeiro Corrêa, Valquiria Afonso Costa e Lucia Maria de Souza.

Com essas informações em mãos, o próximo passo foi a minha ida às localidades para explicar aos moradores o meu projeto e o objetivo dele, pedindo a autorização para usar o espaço dos muros, priorizando as casas localizadas na esquina, posto que isso facilitaria o acesso dos residentes de outras ruas às instalações. Quando tiveram informações sobre aquelas que nomeavam os logradouros, os moradores se mostraram surpresos as homenagens.

Contudo, dentre as escolhas de mulheres homenageadas, um caso chamou mais atenção: o da Rua Guilhermina Gomes Lund. Primeiramente, porque a rua foi nomeada por engano pelo município, posto não haver existido uma mulher militante com esse nome, mas, sim, um homem: Guilherme Gomes Lund. Segundo, porque, durante a abordagem que fiz a um dos moradores, o homem se mostrou contra tal proposta, tachando as militantes de “vagabundas” e defendendo um discurso anti-esquerda; para-

benizava, inclusive, os militares pelas muitas ações arbitrárias no período da ditadura.

Com exceção dessa situação, as demais não escaparam à normalidade. Após a aprovação dos moradores e a finalização dos mosaicos, escolhi, propositalmente, o dia 08 de Março, dia Internacional da Mulher, para iniciar as instalações. Os dois primeiros mosaicos foram colocados nas ruas Telma Regina Cordeiro (Figuras 9 a 16) e Helenira Rezende de Souza Nazareth (Figuras 17 a 30).

Durante o processo de instalação do mosaico de Helenira Rezende de Souza Nazareth, pude sentir um pouco do impacto que a obra geraria. Por tê-la colocado ao lado do ponto de ônibus da rua homônima, as pessoas, ao verem o que eu fazia, aproximaram-se para participar do processo de afixação, perguntando e mostrando-se interessadas em saber de que se tratava o meu trabalho, bem como em que contexto era produzido. Além disso, expressavam seus pareceres em relação àquilo tudo. A maioria dos presentes não tinha ciência de quem fora Helenira, salvo uma moradora, cuja curiosidade já a havia instigado a pesquisar quem havia sido aquela mulher. A todo momento, a senhora ressaltava quão guerreira ela fora.

O mosaico de Helenira Rezende de Souza Nazareth proporcionou o desdobramento desse projeto em algo maior, já que cumpriu um dos maiores desafios do pesquisador hoje: fazer com que sua pesquisa ultrapasse os limites da academia, de modo que o conhecimento produzido possa ser acessado/utilizado pela sociedade em geral.

Quando propus o projeto foi para a direção da escola, com o intuito de obter a autorização para utilizar o espaço, pedi para que ao invés de uma, todas as mulheres fossem ali retratadas. Do contato que tive com alunos e funcionários da escola durante o período em que estive trabalhando ali, muitos

Figura 1: Relação de mulheres presentes da lista da Comissão Nacional da Verdade e os respectivos trabalhos de produção autoral realizados. Fonte: Arquivo pessoal.

NOMES	ANO MORTE	FOTO?	SÉRIE	TÉCNICA	LOGRADOURO EM CAMPINAS	LOGRADOURO EM ALGUM LUGAR
Alceni Maria Gomes da Silva		5/17/70	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Ana Maria Nacinovic Correa		6/14/72	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Ana Rosa Kuinski/ Ana Rosa Silva		4/22/74	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Anatalia de Souza Melo Alves		1/22/73				
Angolina Gonçalves		5/1/50				
Aurea Eliza Pereira		6/13/74	Lugares de memória	MOSAICO	Vila Esperança	
Aurora Maria Nascimento Furtado		11/10/72	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Catarina Elena Abi Eçab		11/8/68				
Dinaelza Santana Coqueiro	28/12/1973, 8/4/1974 ou 9/4/1974				Vila Esperança	
Dinaiva Conceição D'Oliveira	25/12/1973 ou 16/7/1974 ou 24/7/1974 ou 10/19/74				Vila Esperança	
Eliane Martins		10/7/63				
Esmeraldina Carvalho Cunha		10/20/72				
Gastone Lúcia de Carvalho Beltrão		1/22/72	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Helenira Resende de Souza Nazareth	28,29 ou 30/9/1972		Lugares de Memória	LITOGRAVURA, BORDADO E TRANSFERÊNCIA	Residencial Cosmo I	
Helenira Resende de Souza Nazareth	28,29 ou 30/9/1972		Helenira Rezende de Souza Nazareth (Para D	LITOGRAVURA, BORDADO E TRANSFERÊNCIA	Residencial Cosmo I	
Heleny Ferreira Telles Guariba		7/12/71	Mais que notas de rodapé	SERIGRAFIA, TIPOGRAFIA E PINTURA ÓLEO		
Iara Javelberg		8/20/71	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Ieda dos Santos Delgado		4/11/74				
Iris Amaral		2/1/72				
Izís Dias de Iliveira		1/30/72			Jardim Monte Cristo/Parque Oziel	
Jana Moroni Barroso	2/1/1974 ou 8/2/1974		Lugares de Memória	MOSAICO	Residencial Cosmo I	
Jane Vanini	6-7/12/1974					
Labibe Elias Abduch		4/1/64				
Lígia Maria Sídado Nobrega		3/29/72	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO	Jardim Monte Cristo/Parque Oziel	
Liliana Inês Goldberg		8/2/80				
Lourdes Maria Wanderley Pontes		12/29/72				
Lucia Maria de Souza		10/24/73	Lugares de Memória		Residencial Cosmo I	
Lucimar Brandão Guimarães					Jardim Monte Cristo/Parque Oziel	
Luisa Augusta Garlippe	25/12/1973 ou entre 5/1974 ou 7/1974				Vila Esperança	
Lyda Monteiro da Silva		5/22/05				
Margarida Maria Alves		8/12/83				
Maria Ângela Ribeiro		6/21/68			Jardim Monte Cristo/Parque Oziel	
Maria Augusta Thomaz		5/17/73	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Maria Auxiliadora Lara Barcellos		6/1/76				
Maria Célia Corrêa	2/1/1974 ou 5/3/1974				Vila Esperança	
Maria Lúcia Petit da Silva		6/18/72	Lugares de Memória	MOSAICO		
Maria Regina Lobo Leite Figueiredo		3/29/72				
Maria Regina Marcondes Pinto		4/10/76				
Marilyna Vilas Boas Pinto		4/3/71				
Miriam Lopes Verbena		3/8/72				
Mônica Suzana Pinus de Binstock		3/12/80				
Nelde Alves dos Santos		1/7/76				
Nilda Carvalho Cunha		11/14/71				
Pauline Philippe Reichstul	entre 7 e 9/1/1973					
Ranússia Alves Rodrigues		10/27/73	As filhas deste solo	PINTURA ÓLEO		
Solange Lourenço Gomes		8/1/82				
Soledad Barrett Viedma	entre 7 e 9/1/1973					
Sônia Marina de Moraes Angel Jones		11/30/73	Sônia Maria Angel Jones	LITOGRAVURA, BORDADO E TRANSFERÊNCIA		
Suely Yumiko Kanayama	entre 25/12/1973 3 28/12/1973 ou 9/74		Lugares de Memória	MOSAICO	Residencial Cosmo	
Telma Regina Cordeiro Corrêa	1/1974 ou 7/9/1974		Lugares de Memória	MOSAICO	Residencial Cosmo	
Therezinha Viana de Assis		2/3/78				
Walkíria Afonso Costa/Valquíria Afonso Costa	entre 30/9/1974 e 25/10/1974		Lugares de Memória	MOSAICO	Residencial Cosmo/ Pq. Oziel	
Zuleika Angel Jones		4/14/76			Jardim Monte Cristo/Parque Oziel	
OUTRAS						
Guilhermina Gomes Lund	RIFICAR ALTERAÇÃO NOME DO LOGRADOURO		RIFICAR ALTERAÇÃO NOME DO LOGRADOURO	RIFICAR ALTERAÇÃO NOME DO LOGRADOURO	Residencial Cosmo I	
FINALIZADO						
EM ANDAMENTO						
EM ESTUDO						
ERRADO!						

se mostraram curiosos e expressaram as mais diversas opiniões sobre o projeto. Houve reações de surpresa, ao saberem que a professora de artes daquela escola havia feito um trabalho de exposição pública cujo contexto era a ditadura militar. Ouvi deles perguntas e comentários interessantes sobre quem eram aquelas mulheres. Helenira, inclusive, foi confundida com Michael Jackson.

Enquanto fazia as aplicações no muro da instituição escolar, semelhante ao que houve da primeira vez, ouvi elogios sobre a iniciativa e sobre os trabalhos. Nos registros imagéticos das ações, é possível ver os moradores ao redor, olhando com curiosidade. Um deles me perguntou o que eu estava fazendo e quem eram aquelas mulheres. Depois de lhe responder, ressaltou a importância que aquele trabalho passou a ter para ele, já que o bairro estava carente de ações culturais daquele tipo. Pareceu-me um relato honesto de alguém cuja consciência reconhece a negação cultural legada pelo poder público.

Foram retratadas ali, além de Helenira, mais duas mulheres: Suely Yumiko Kanayama (Figuras 31 a 40) e Valquíria Afonso Costa (Figuras 41 a 50), visto que ambas também tiveram as propostas de instalação rejeitadas em seus respectivos endereços.

Pouco mais de duas semanas depois, retornei à escola e encontrei as obras já da-

nificadas (Figuras 57 a 59).. O mosaico de Suely encontrava-se pela metade, enquanto o de Valquíria tinha sinais de depredação. Parecia que uma pedra tinha sido jogada na direção do mosaico

Fato semelhante aconteceu com o mosaico de Jana Morroni Barroso (Figuras 51 a 56). Apenas alguns dias após aplicação do mosaico, a obra também demonstrou sinais de deterioração.

Apesar de ter consciência de que havia a possibilidade de as obras não durarem muito tempo, não imaginei que aconteceria em tão curto tempo. Senti vontade de fazer o reparo, ainda mais pelo modo como foram afetadas. Contudo, depois de pensar melhor, percebi ser aquilo um reflexo natural do processo da obra e, portanto, não deveria intervir de nenhuma forma. Talvez, sim, pensar em alternativas para combater essa espécie de “violação”.

Cheguei à conclusão de que todas as interferências são cabíveis de interpretação, tanto as minhas quanto as do público. Dependendo de como sejam entendidas, as minhas intervenções poderiam desencadear uma retaliação ou até mesmo de um contra-protesto àquilo que propunha. Logo, é crucial o respeito às manifestações feitas, entretanto combatendo de maneira construtiva, o desconhecimento sobre o assunto por meio da arte.

**Figuras 2 a 7:** *Respectivamente, ruas Lucia Maria de Souza, Helenira Resende de Souza Nazareth, Valquíria Afonso Costa, Jana Moroni Barroso, Telma Regina Cordeiro Corrêa e Suely Yumiko Kanayama.*

**Fonte:** Google maps

**Figura 8:** *Distância aproximada da região Central de Campinas ao Residencial Cosmos.* **Fonte:** Google maps



## 08/03 - Dia Internacional da Mulher

### Telma Regina Cordeiro (1947-1974)<sup>2</sup>



Nascida no Rio de Janeiro, Telma era casada com Elmo Correa e cunhada de Maria Célia Correa, igualmente desaparecidos no Araguaia. Foi estudante de Geografia em Niterói, na Universidade Federal Fluminense, de onde foi expulsa em 1968 pelo Decreto-Lei 477, devido a sua militância nas atividades de Movimento Estudantil. Militante do PCdoB, foi deslocada para a região do Araguaia (PA) em 1971, junto com o marido, indo morar nas margens do rio Gameleira. Ali, era conhecida como Lia e seu marido como Lourival. Integraram o Destacamento B das Forças Guerrilheiras do Araguaia.

Segundo depoimentos colhidos junto à caravana de familiares da região, em 1981, pelo advogado paraense e representante da OAB, Paulo Fontelles (também ex-presos político, dirigente estadual do PCdoB e assassinado em 1987 por sua militância na denúncia dos crimes praticados por latifundiários no sul do Pará), Telma teria sido presa em São Geraldo do Araguaia (PA) e entregue a José Olímpio, engenheiro do DNER que trabalhava para o Exército. Passou a noite amarrada no barco desse funcionário, que a

entregou aos militares em Xambioá.

O jornalista Hugo Studart registra versão completamente diferente em A Eli da Selva: *“Camponeses dizem ter sido” presa pelo agente José Olímpio. Segundo militares, teria morrido de sede e fome, em janeiro de 1974. Após escapar do Chafurdo de Natal e dos cercos posteriores, Lia teria rumado para oeste, perdendo-se numa região rochosa, sem água ou comida, algo raro. Seu corpo teria sido encontrado pelos militares meses depois. Junto, haveria um diário.*

*Segundo os militares, Lia registrou que estava passando fome e sede, mas que não poderia morrer, pois ainda tinha muita coisa a passar para os outros guerrilheiros para que pudessem continuar a causa. Escreveu que, quando estava na iminência de se entregar a morte, então cantava, a plenos pulmões, a canção dos guerrilheiros, repetindo sem cessar a estrofe que mais a animava (Guerrilheiro nada teme! Jamais se abate! Afronta a bala a servir! Ama a vida, despreza a morte! E vai ao encontro do porvir).(...) As últimas anotações de Lia registram palavras como ‘estou nas últimas’ e ‘não aguento mais’. A letra já estava muito fraca, tremida, segundo um militar que leu o diário. Depois disso, nada mais escreveu. “*



Em 26/03/2007, o jornalista Leonel Rocha publicou no Correio Brasiliense uma versão que, a exemplo da transcrição anterior de Hugo Studart, deve ser registrada com cautela. Trata-se do depoimento de um dos recrutas do Exército que serviram na área durante a repressão a guerrilha, e que vem se articulando nos últimos anos para exigir da União uma indenização pecuniária por sequelas que alegam lhes terem sido provocadas pelos combates.

Raimundo Antônio Perreira de Melo, formado em 1974 no 52o Batalhão de Infantaria da Selva, hoje com 53 anos, conta uma historia completamente diferente do desaparecimento de Telma, responsabilizando exatamente o capitão Pedro Correia Cabral, da Aeronáutica. Esse oficial já escreveu um livro sobre o Araguaia, foi capa da revista Veja, e prestou contundente depoimento à Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados, com chocantes revelações sobre a “Operação Limpeza”, determinada pelos altos poderes da Republica, em Brasília. Cabral sustenta que participou pessoalmente, como piloto de helicóptero, de uma missão hedionda de transporte de cadáveres de guerrilheiros, exumados após muitos meses e, portanto, já em adiantado estado de decomposição no topo da Serra das Andorinhas numa fogueira onde se entremeavam restos mortais de combatentes e pneus.

*‘Entregamos a presa viva ao oficial. Ele é quem tem e dar conta do corpo até hoje desaparecido’, diz Melo. Segundo informações das Forças Armadas, Mia teria sido morta em combate em Janeiro de 1974, oito meses antes de Melo tê-la vigiado e entregue ao oficial Cabral.*

**Figura 9:** *Telma Regina Cordeiro Corrêa*. Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/telma-regina-cordeiro-correa/>  
**Figura 10:** *Mosaico de Telma Regina Cordeiro Corrêa finalizado*. Foto: **Eduarco Lino**.

Handwritten scribbles in the top left corner, possibly resembling the letters 'D' and 'e'.

Handwritten scribbles in the top center, possibly resembling the letter 'K'.



**Figuras 11 e 12:** Vista do local onde o mosaico de Telma Regina Cordeiro Corrêa foi aplicado. **Foto: Eduarco Lino.**







**Figuras 13 e 14:** *Processo de aplicação do mosaico de Telma Regina Cordeiro Corrêa. Foto: Eduarco Lino.*









**Figuras 15 e 16:** Vista panorâmica da localização do mosaico de Telma Regina Cordeiro na rua homônima com mosaico pós-aplicação. **Fonte:** Arquivo pessoal

## Helenira Rezende de Souza Nazareth (1944-1972)<sup>3</sup>



Nascida na pequena cidade de Cerqueira César, no interior paulista, próximo a Avaré, mudou-se para Assis aos quatro anos, onde cresceu. Concluiu ali o curso Clássico no Instituto de Educação Prof. Clíbia Pinto Ferraz, onde foi uma das fundadoras do grêmio de representação dos alunos. Mudou-se então para São Paulo onde cursou Letras na faculdade de Filosofia da USP, localizada então na rua Maria Antônia, sendo eleita presidente do Centro Acadêmico. Tornou-se importante liderança no Movimento Estudantil, sendo conhecida também pelo apelido “Preta”. A primeira prisão de Helenira aconteceu em junho de 1967, quando escrevia nos muros da Universidade Mackenzie, na próxima rua Maria Antônia, a frase: “abaixo as leis da ditadura”. Voltou a ser presa em maio de 1968, quando convocava colegas a participarem de uma passeata na capital paulista.

Naquele mesmo ano de fortes mobilizações estudantis, foi presa pela terceira vez em Ibiúna (SP), agora como delegada ao 30º Congresso da UNE, entidade da qual era vice-presidente. Na ocasião, quando o ônibus transportava estudantes presos passou pela avenida Tiradentes, Helenira conseguiu en-

tregar a um transeunte um bilhete para ser levado a sua residência, no Cambuci, avisando a família sobre a prisão. Apontada como liderança do Movimento Estudantil, foi transferida do Presídio Tiradentes para o DOPS. Depois, a estudante seria transferida para o Presídio de Mulheres do Carandiru, onde ficou detida por dois meses. A família conseguiu libertá-la mediante *habeas-corpus* na véspera do AI-5. A partir de então, Helenira já era militante do PCdoB, passou a viver e atuar na clandestinidade, morando em vários pontos da cidade e do país antes de mudar-se para o Araguaia.

Conhecida como Fátima naquela região, integrou o Destacamento A da guerrilha, unidade que passou a ter seu nome após sua morte, em 28 ou 29/09/1972. Teria matado um militar e ferido outro, antes de ser ferida e morta. Metralhada nas pernas e torturada até a morte, segundo depoimento da ex-presa política Elza de Lima Monnerat na Justiça Militar, foi enterrada na localidade de Oito Barracas.

O jornal *A Voz da Terra*, de Assis, publicou na edição de 08/02/1979 extensa reportagem sob o título *A Comovente História de Helenira*. A matéria descreve sua juven-

tude na cidade, filha de um médico negro, conhecido e respeitado por suas tendências humanistas. Informa também que a jovem se destacou como atleta, com desempenho especial na equipe de basquete da cidade, uma das melhores da região sorocabana. De acordo com esse jornal, o lugar onde Helenira tombou ferida se tornou uma poça de sangue, segundo soldados do Pelotão de Investigações Criminais, confirmando que a coragem da moça irritou a tropa.

Além da descrição de sua morte feita por Ângelo Arroyo, já registrada anteriormente, sabe-se que o Relatório da Aeronáutica, de 1993, afirma que Helenira era militante do PCdoB e guerrilheira do Araguaia. No arquivo do DOPS/PR, sua ficha foi encontrada na gaveta com a identificação “falecidos”. No “livro secreto” do Exército, divulgado pela imprensa em abril de 2007, consta a respeito dela na página 724: *“No dia 28 (de setembro de 1972), um grupo realizava um patrulhamento quase caiu numa emboscada fatal. No entanto, falhou a arma ou fraquejou um dos terroristas e o grupo foi alertado. Como se tratasse de uma passagem perigosa, o grupo tinha exploradores evoluindo pela mata, as quais reagiram a tempo. O terrorista cuja arma falhou logrou a fugir. O outro, que abriu fogo com uma espingarda calibre 16, caiu morto no tiroteio que se seguiu. Trata-se de Helenira Rezende de Souza Nazareth (Fátima), do destacamento A”*.

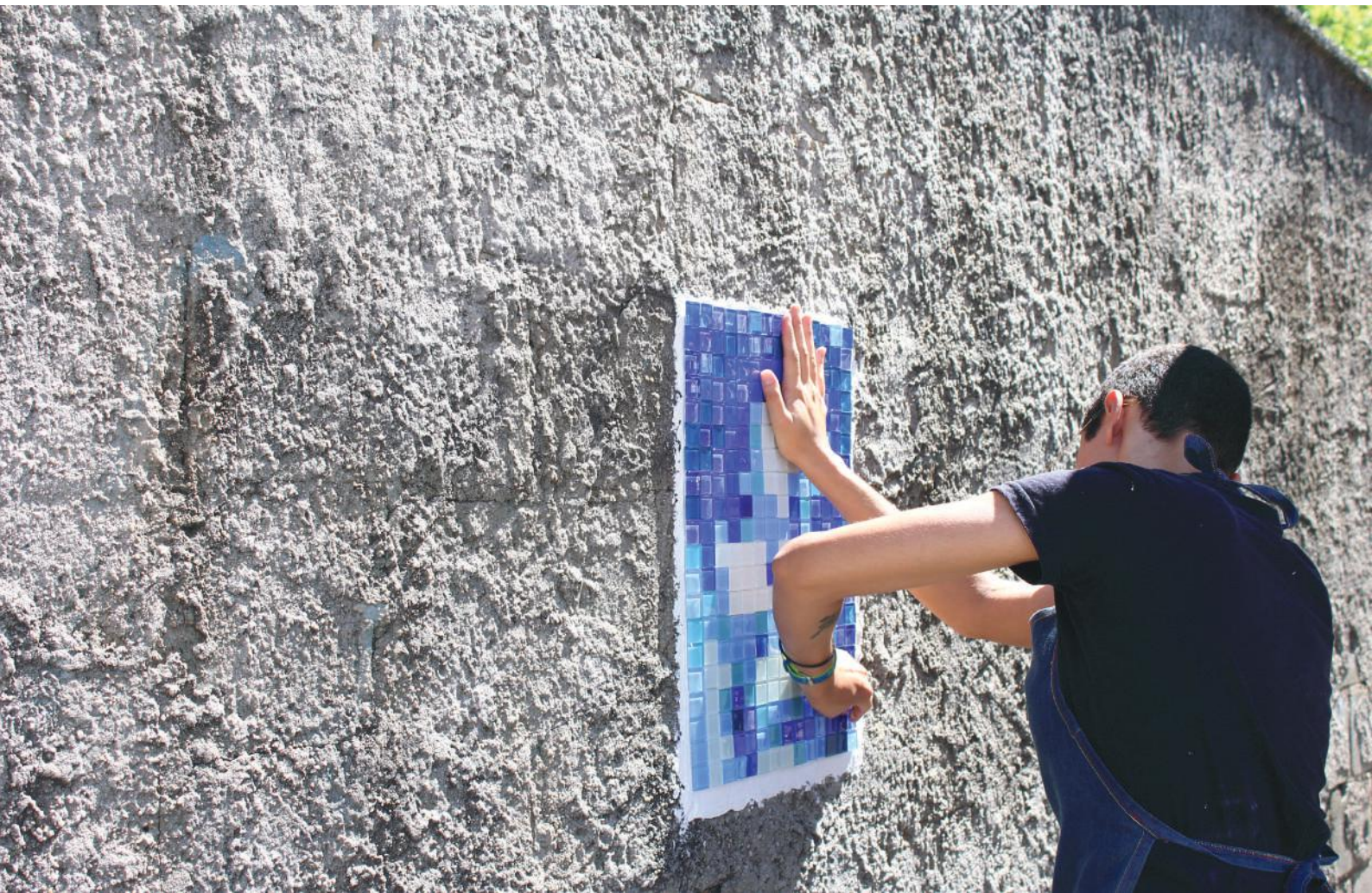
O relatório do Ministério Público Federal de São Paulo, assinado pelos procuradores Marlon Alberto Weichert, Guilherme Scheib, Ubiratan Cazetta e Felício Pontes Jr, de 28/01/2002, também registra a partir de depoimentos tomados de moradores da área, quase 30 anos depois: “Fátima HELENIRA

REZENDE, foi vista por um depoente, baleada na coxa e na perna, sendo carregada em cima de um burro de um morador da região, próximo a localidade de Bom Jesus. Outro depoente ouviu referências de que Fátima foi vista na base de Oito Barracas. E um terceiro conta que “ouviu falar” ter Fátima chegado já morta a Oito Barracas, em função de ferimentos”. Outros procuradores também registram como possível local de sepultamento as proximidades de Igarapé Tauarizinho, na base de Oito Barracas.

**Figura 17:** *Helenira Rezende de Souza Nazareth.* Fonte: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/helenira-resende-de-souza-nazareth>

**Figura 18:** *Mosaico de Helenira Rezende de Souza Nazareth finalizado no muro de uma escola na rua homônima.* Foto: **Eduarco Lino.**









**Figuras 19 a 22:** Registros do processo de aplicação do mosaico de Helenira Rezende de Souza Nazareth. Foto: Eduarco Lino.

**Figura 26 a 30:** Frames do registro audiovisual da interação de moradores locais durante o processo de aplicação do mosaico de Helenira Rezende de Souza Nazareth. Registro: Eduarco Lino.





10/05

## Suely Yumiko Kanayama (1948-1974)<sup>4</sup>



Primeira filha de um casal de imigrantes japoneses, nasceu em Coronel Macedo, no interior paulista. Aos quatro anos de idade, Suely mudou-se com sua família para Avaré. Em 1965, mudou-se novamente para a capital paulista, residindo em Santo Amaro e concluindo o curso colegial em 1967 na escola Albert Levy. Ingressou em seguida na USP, onde foi aprovada para Licenciatura em Línguas Portuguesa e Germânica. Em 1968 e 1969, além do currículo regular, cursou Japonês como matéria opcional. Foi liderança estudantil naquela faculdade. Matriculou-se pela última vez na USP em 1970 e chegou a região do Araguaia em fins de 1971, já militante do PCdoB, ficando conhecida como Chica. No início, preocupou seus companheiros por que, apesar de segura de suas convicções políticas, era “muito baixinha e magrinha”. Mas aprendeu rapidamente a trabalhar como lavradora, a andar na mata com sua mochila de 20 quilos às costas, a caçar e enfrentar todos os obstáculos.

O relatório do Ministério do Exército, de 1993, registra que “Em 1974, cercada pe-

*las forças de segurança, foi morta ao recusar sua rendição”. O relatório do Ministério da Marinha, do mesmo ano, afirma que foi morta em setembro de 1974, acrescentando: “pertencia ao grupo Gameleira/Dest. B. Era auxiliar do setor de saúde e tinha como chefe João Carlos Haas Sobrinho (Juca). Fez parte do grupo de observação, no treinamento de emboscadas. Fez treinamento de tiro, deslocamentos através dos campos e sobrevivência. Era péssima nos deslocamentos, onde perdia noção de orientação”.*

Segundo a reportagem Yumiko, a nissei guerrilheira, publicada no Diário Nippak, de São Paulo, em 28/07/79, “Suely foi morta com rajadas de metralhadoras disparadas por diversos militares, que deixaram seu corpo irreconhecível. Foi enterrada em Xambioá e seus restos mortais foram posteriormente exumados por pessoas que não foram identificadas. Morreu aos 25 anos, dos quais 3 dedicados à guerrilha, em defesa da causa que acreditava justa – a liberdade”. A matéria informa também que, “além desses dados, pouco mais se sabe de sua vida. (...) Tudo o que se referia a Suely Yumiko parece ter sido apagado, nem mesmo seus documentos na faculdade se pode

*encontrar, além dos pedidos de matrículas e que era portadora da identidade RG – 4.134.859, mas o espaço para a fotografia está em branco”.*

Sobre a ocultação do cadáver de Suely, o coronel da Aeronáutica Pedro Cabral afirmou em entrevista à revista *Veja*, em outubro de 1993: *“Suely havia sido morta no final de 1974. Seu corpo estava enterrado num local chamado Bacaba, onde, sob coordenação do Centro de Informações do Exército, foram construídas celas e se interrogavam os prisioneiros. Durante a operação limpeza, sua cova foi aberta e o corpo de Suely desenterrado. Intacto, sem roupa, a pele muito branca não apresentava nenhum sinal de decomposição, apenas marcas de bala. Desenterrado, o corpo de Suely foi colocado num saco plástico e levado até meu helicóptero que transportou para um ponto ao sul da Serra das Andorinhas a 100 km de distância. Ali fizeram um pilha de cadáveres também desenterrados de suas covas originais. Cobertos com pneus velhos e gasolina, foram incendiados.”*

**Figura 31:** *Suely Yumiko Kanayama.* Fonte: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/suely-yumiko-kanayama>

**Figura 32:** *Mosaico de Suely Yumiko Kanayama.* finalizado no muro da Escola Estadual Prof. Élcio Antônio Selmi. Foto: **Eduarco Lino.**







**Figuras 36 a 40:** Frames do registro audiovisual do processo de aplicação do mosaico de Suely Yumiko Kanayama. Registro: Eduardo Lino..

## Valquíria Afonso Costa (1947-1974)<sup>5</sup>



Pelas informações reunidas, Walkíria foi a mais duradoura entre todos os guerrilheiros mortos ou desaparecidos no Araguaia. Walk, como era chamada pela família, mineira de Uberaba, fez o primário em Patos de Minas (MG) e as duas primeiras séries do curso ginásial no Ginásio Rio Branco, em Bom Jesus de Itabapoana (RJ). Com a transferência da família para Pirapora (MG), terminou o ginásial no Colégio Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento. No período de 1963 a 1965, estudou no Colégio São Batista, onde terminou o Curso Normal, passando a lecionar em alguns grupos escolares da cidade.

Em 1966, prestou concurso público para o Estado e foi nomeada professora, transferindo-se então para Belo Horizonte. Walkíria prestou o vestibular para o curso de Pedagogia da Faculdade de Artes e Educação, na UFMG, classificando-se em segundo lugar. Frequentou os três primeiros anos do curso. Em 1968, participou junto com outras colegas, da fundação do Diretório Acadêmico da Faculdade de Educação. Nesse período, as perseguições políticas começaram a se

intensificar. Walkíria, vice-presidente do DA foi procurada por agentes do DOPS/MG e teve a sua casa invadida sob alegação de envolvimento em reuniões estudantis.

Em 1971, já ligada ao PCdoB, decidiu mudar-se para a região do Araguaia, junto com seu marido, Idalísio Soares Aranha Filho, também membro do partido. Fez parte do Destacamento B, comandado por Osvaldo Orlando da Costa, na localidade de Gameleira. Em julho de 1973, Walkíria foi julgada à revelia pela Auditoria da 4ª Região Militar, em Juiz de Fora, sendo absolvida.

O relatório do Ministério da Marinha, de 1993, registra: “Morta em 25/10/1974”. *Pelo que se sabe Walkíria foi a última guerrilheira a ser morta na região do Araguaia. Moradores da região contam em depoimentos que estava magra e quase sem ter o que vestir quando foi presa pelo Exército. O ex-colaborador do Exército, Sinésio Martins Ribeiro lembrou, em depoimento ao Ministério Público Federal, prestado em São Geraldo do Araguaia, em 19/07/01, “(...) que viu Valquíria viva dentro da base de Xambioá, que a Valquíria contou aos militares que estava com Oswaldão quando este foi morto; que a mesma perdeu a espingarda nesta vez, pois a mesma ficou*



*enganchada num pau; (...) que na base do Xambioá viu ela ser levada por um soldado do Exército para o rumo do jatobá; que o ‘carrasco’ levava uma arma curta; que a arma era ‘surda’ e não escutava o tiro; que atrás ia outro soldado levando uma lata grande de bolacha com cal virgem; que dias depois ele perguntou ao soldado por ela e teve como resposta ‘já era’, que esta resposta significava que tinha sido morta(...)*”.

Em A Lei da Selva, Hugo Studart escreve: “*Em reportagem da revista Época, de 01/03/04, o ex-soldado Jean Soares contou que também viu Walkíria viva em Xambioá. Contou ainda que foi executada com três tiros e enterrada em um buraco atrás do refeitório da base*”. O jornalista acrescenta a informação do Dossiê Araguaia, contraditória em relação ao Relatório da Marinha, apontando 30 de setembro como data da morte.

**Figura 41:** *Valquíria Afonso Costa.* Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/walkiria-afonso-costa/>

**Figura 42:** *Mosaico de Valquíria Afonso Costa, finalizado no muro da Escola Estadual Prof. Élcio Antônio Selmi.* Foto: **Eduarco Lino.**











**Figuras 43 a 46:** Registros do processo de aplicação do mosaico de Valquíria Afonso Costa. Foto: Eduarco Lino.

**Figura 47 a 50:** Frames do registro audiovisual do processo de aplicação do mosaico de Valquíria Afonso Costa. Registro: Eduardo Lino.

## Jana Moroni Barroso (1948-1974)<sup>6</sup>



Cearense de uma conhecida família de Fortaleza, cresceu em Petrópolis (RJ), onde praticou escotismo, primeiro como “Lobinho”, depois “Bandeirante”. Concluiu naquela cidade o ensino médio e cursou até o quarto ano de Biologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se integrou à Juventude do PCdoB. Trabalhou com outros companheiros como responsável pela imprensa clandestina do partido. Em 21 de abril de 1971, foi deslocada para a localidade de Metade, região do Araguaia, onde trabalhou como professora e ficou conhecida como Cristina, integrando o Destacamento A da guerrilha. Dedicou-se também as atividades de caça e plantio. Casou-se com Nelson Lima Piauhy Dourado. Ao se despedir dos pais, deixou-lhes uma carta explicando as razões de sua opção política e um exemplar do clássico de Gorki, *A Mãe*, que narra uma sensível história de amor entre um militante socialista e sua mãe na Rússia Czarista.

No livro *Operação Araguaia*, Taís Morais e Eumano Silva escrevem: “*Em entrevista ao historiador Romualdo Pessoa Campos Filho, o morador José Veloso de Andrade contou que Cristina morreu nas mãos dos militares. Segundo depoimento do ex-mateiro Raimundo Nonato dos*

*Santos, o Peixinho, para o Ministério Público, Jana teria sido presa em um local chamado Grota da Sônia. Ela se deslocava para o ribeirão Fortaleza para encontrar Duda (Luiz René Silveira da Silva). Este, já preso, foi obrigado a levar os militares ao ponto. Raimundo, ao avistá-la, teria feito sinal para que fugisse, mas outra equipe já a cercava. Cristina estava desarmada, mas um soldado disparou contra ela. Raimundo afirma que Jana foi deixada no local, insepulta. Apenas uma foto teria sido feita”.*

Há ainda outras versões para a morte/desaparecimento de Jana, alegando tanto o assassinato na Grota da Sônia, quanto que ela poderia ter sido presa viva em Bacaba. Contudo, segundo depoimentos colhidos por sua mãe, Jana foi presa e levada para Bacaba, na rodovia Transamazônica, onde havia um centro de torturas. Segundo os moradores da região, na localidade também existe um cemitério clandestino. Conforme relato de sua mãe, Jana teria sido amarrada praticamente nua e colocada dentro de um saco que foi içado por um helicóptero. Isto teria ocorrido nas proximidades de São Domingos do Araguaia.

Em Petrópolis, a cidade onde cresceu, existe hoje um centro público de obstetrícia



que recebeu o nome Maternidade Jana Moroni Barroso.

**Figura 51:** *Jana Moroni Barroso.* Fonte: <https://www.torturanuncamais-rj.org.br/busca-por-jana-moroni-ja-dura-41-anos/>

**Figuras 52 e 53:** *Mosaico de Jana Moroni Barroso finalizado no muro de uma casa na rua homônima.* Foto: **Eduarco Lino.**

**Figuras 54 a 56:** *Registros do processo de aplicação do mosaico de Jana Moroni Barroso.* Foto: **Eduarco Lino.**

















# Bibliografia

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207p. Orgs: Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Disponível em: <[https:// www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf](https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2018.

PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais**. Barbaroi, Santa Cruz do Sul , n. 38, p. 45-49, jun. 2013 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-65782013000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782013000100004&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 04 maio 2019.