

Melissa E. O. Rocha

ARQUIVO SELVAGEM
Arte e Violência na América Latina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Rocha, Melissa, 1980-
Arquivo selvagem [manuscrito] : arte e violência na América
Latina / Melissa Etelvina Oliveira Rocha. – 2019.
189 p. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Arte – Aspectos políticos – Teses. 2. Arte – Aspectos sociais –
Teses. 3. Violência – América Latina – Teses. 4. Memória – Teses.
I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi de, 1945- II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.


CDD 701.08

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **MELISSA ETELVINA OLIVEIRA ROCHA** Número de Registro **2015654032**.

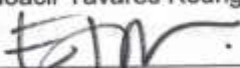
Título: **"Arquivo Selvagem: arte e violência na América Latina"**



Prof. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Junior – Fundação Joaquim Nabuco



Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular - UFMG



Prof. Dra. Heloisa Maria Murgel Starling – Titular – UFMG



Prof. Dr. André Luiz Mesquita – Titular – MASP

Belo Horizonte, 20 de março de 2019.

Agradecimento

Agradeço a todos que me estimularam, apoiaram e ensinaram a apreciar, pensar e criar a partir da imagem. São colegas de faculdade, do trabalho, família, amigos íntimos, ilustríssimos pensadores, magos artistas e estranhos da vida. Cada momento é um instante singular de aprendizado.

Agradeço especialmente às professoras que atravessaram esse processo de aprendizagem, com destaque para uma mestra de todo percurso acadêmico e da vida, Piti. Agradeço à grande professora das crianças e de mim, Bárbara.

Agradeço a essa nação que traz tantas lágrimas aos seus cidadãos, mas também grande inspiração e crescimento. A antropofagia de Oswald nos ensina que antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Sumário

Introdução_____	p.10
Cap. 1- O sobrevoo da rapina_____	p.26
Cap.2. - Por que o índio tem de morrer?_____	p.65
Cap. 3 - Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar _____	p.107
Cap.4 - A carne mais barata do mercado_____	p.148
Considerações Finais - De que outra coisa poderíamos falar? _____	p.173
Anexos_____	p.187

Lista de Imagens

FIG 1 - Pintura dos povos indígenas Tigua do Equador	p. 10
FIG 2 - Pintura dos povos indígenas Tigua do Equador	p.13
FIG 3 - Rodovia Transamazônica, da série <i>Brazilian Birds</i> , in <i>Brazil Today</i> , Regina Silveira, 1977	p. 15
FIG 4 - Léon Ferrari. A <i>Civilização Ocidental</i> (1965) e <i>Cristã e Os desastres da Guerra, Goya, 1810 +Apocalipse de São João, Durer, 1498 - 1996-96, 2007</i>	p. 16
FIG 5 - CADA, <i>Ay Sudamérica</i> . 1981.	p. 17
FIG 6 - Helen Zout, <i>Traços de desaparecimentos durante a ditadura militar 1976-1983, 2007</i>	p. 18
FIG 7 - Cristina Planas, Conferência Internacional sobre Mudança do Clima em 2014	p.20
FIG 8 - Cristina Planas, <i>São Francisco de Lima e o abutre</i> , de 2016	p. 20
FIG 9- Hector Zamora. <i>Ruptura</i> , 2016	p. 21
FIG 10 - Hélio Oiticica, projeto ambiental Tropicália, 1967	p. 32
FIG 11 - Wesley Duke Lee, <i>Hoje é sempre ontem</i> , série Da formação de um povo IV, 1972	p.34
FIG 12 - Roberto Espinosa <i>still</i> de filme Retratos de Identificação (2014)	p.35
FIG 13 - Carta “A Indústria Paulista ao povo brasileiro”, 20 de julho de 1969	p.37
FIG 14 - Reportagem de Luis Nassif que mostra a apostila “Interrogatório” produzida pelo Centro de Informações do Exército (CIE)	p. 39
FIG 15 - Montagem com flans de Antônio Manuel (1968)	p.40 e 41
FIG 16 - Alex Flemming, <i>Natureza-morta</i> , 1978	p.42
FIG 17 - León Ferrari, carta e pranchas da série Nós não sabíamos (1977)	p.43 e 44
FIG. 18 - Anúncio veiculado no jornal Estadão (1969)	p. 45
FIG 19 - Reportagem da Revista Manchete	p.46
FIG 20 - Capas revista Veja	p. 47
FIG 21 - Cildo Meirelles, <i>Tiradentes -Totem-monumento ao Preso Político</i> (1970)	p. 48
FIG 22 - Manifestações pró impeachment 15/04 e 16/08 de 2015	p. 49 e 50
FIG 23 - Cildo Meirelles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> (1970-2014) Projeto Cédula	p.56
FIG 24 - <i>Zero Cruzeiro</i> (1974/78), hoje <i>Zero Real</i> (2013)	p.57
FIG 25 - Artur Barrio, Situação T/T, à esquerda em 1970	p.59
FIG 26 - Reportagem denúncia abusos	p. 60
FIG 27 - Carlos Garaicoa, <i>As Jóias da Coroa</i> , 2009.	p. 61
FIG 28 - “Un Pueblo sin memória es um Pueblo sin futuro”. Estádio Nacional de Santiago de Chile	p. 61
FIG 29- Antônio Manuel, <i>Urnas Quentes</i> abertas em 1968	p. 62
FIG 30 - Antônio Manuel, <i>Urna Quente - 1975</i>	p.63
FIG 31 - Orlando Brito. A dança do poder, 1981	p.65
FIG 32 - Jânio Quadros desinfeta a cadeira com inseticida. Foto: Acervo/ESTADÃO	p.66
FIG 33 -Recorte de Revista anexa ao Relatório Figueiredo.	p.68
FIG.34 - Pinturas dos povos indígenas Tigua do Equador	p.69
FIG 35 - Desabamento do céu - o fim do mundo, série Sonhos Yanomami, 1976-2012. Cláudia Andujar	p. 71
FIG 36 - Cildo Meireles, <i>Missão/Missões</i> , 1987	p. 76
FIG 37 - Trecho relatório Figueiredo	p. 77
FIG 38 - Cena do documentário Arara: índios carregam torturado no pau-de-arara	p. 79
FIG 39 - Índia da tribo Cinta Larga assassinada. Relatório Figueiredo	p.80
FIG 40 - Daniel Santiago. O Brasil é o meu abismo, 1982	p.81
FIG 41 - Elías Adasme, <i>A Chile</i> , 1979-1980. Fonte: Museu Reina Sofia	p.81

FIG. 42 – General Ernesto Geisel cumprimenta o cacique Aritana, na 13ª Bienal de São Paulo. 01 nov. 1975	p.82
FIG 43. Brasil Nativo/ Brasil alienígena, 1977 (série de 9 pares)	p.84
FIG 44 - Sal sem Carne, disco de vinil, 1975	p.86
FIG 45 – Cildo Meireles. Cruzeiro do Sul, 1969	p.87
FIG 46 – Cláudia Andujar, Série Marcados, 1891-83	p.88
FIG 47 – Ailton Krenak na Assembléia Constituinte de 1987(frame de vídeo)	p.91
FIG 48- Almiros Martins, <i>Ymá Nhandehetama</i> , 2009. Frames de vídeo	p.91
FIG 49 - Cildo Meireles, <i>Olvido</i> , 1987-89	p.92
FIG 50 – Paulo Nazareth, <i>Arco Tabaco</i> , 2014	p.94
FIG 51 – Paulo Nazareth, sacola de açúcar cristal Guarani parte da instalação <i>Che Cherera</i> , 2014	p.94
FIG 52 – Paulo Nazareth, Cara de Índio, 2011	p.95
FIG 53 – Intervenção indígena no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret em 2013	p.97
FIG 54 – Intervenção indígena no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret em 2013	p.98
FIG 55 – Intervenção no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret em setembro de 2016	p.99
FIG 56 - Manifestações indígenas em Brasília, 2014	p.100
FIG 57 –Manifestação de 25 de abril de 2017	p.102
FIG 58 – Repressão com gás, manifestação de 25 de abril de 2017	p.102
FIG 59 – Imperatriz Leopoldinense, carnaval 2017	p.103
FIG 60 – André Masson, Porta que recobriu A Origem do Mundo	p.108
FIG 61 – Gustave Courbet, A Origem do Mundo, 1866	p.109
FIG 62 – Untitled (Rape Scene), Ana Mendieta, 1973. Registro de performance	p.110
FIG 63 - <i>A Fecundidade</i> , de CentenoVallenilla, 1943	p.113
FIG. 64 – <i>A Fecundidade</i> , de Alexander Apóstol, 2010	p.114
FIG 65- Acción callejera das Mujeres Creando. “Nem a terra, nem as mulheres somos território de conquista”	p.115
FIG 66 - Acción callejera das Mujeres Creando: “Dicionários que enganam, definem homem público como político e mulher pública como puta”	p.116
FIG 67- Acción callejera das Mujeres Creando: “Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar”	p.117
FIG 68 - <i>Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados</i> , Leonilson, 1991	p.118
FIG 69 – Letícia Parente, <i>Vacinação (Preparação II)</i> , 1976. Frames de vídeo	p.120
FIG 70 - Elise Rasmussen. <i>Variations</i> , 2014 still de vídeo	p.122
FIG 71 - <i>Women’s Action Coalition</i> em 1992: <i>Where is Ana Mendieta?</i>	p.123
FIG 72 - WHEREISANAMENDIETA : ação na exposição de Carl Andre Tate Modern, 2016	p.123
FIG 73 - Protesto do The <i>No Wave Performance Task Force</i> “Nos queríamos que Ana Mendieta estivesse viva”, 2014	p.124
FIG 74 – Capa do Estadão às vésperas do <i>impeachment</i> de Dilma Rousseff	p.128
FIG 75 – <i>Donde Están?</i> Bordados das Arpilleras chilenas	p.130
FIG 76 - Ana Mendieta. <i>Sem título</i> . Da série <i>Silhuetas</i> , Mexico,1976	p.131
FIG 77 – Alegorias da América	p.132 e 133
FIG 78 - Rachel Clemens Coelho e General Figueiredo.	p.134
FIG 79 - Lygia Pape, Língua Apunhalada, 1968	p.136
FIG 80 - Anna Maria Maiolino. <i>X e Y</i> (1974), frames de vídeo	p.138
FIG 81 - Anna Maria Maiolino. Série <i>Fotopoemação; É o que sobra</i> , 1974	p.140
FIG 82 - Anna Maria Maiolino. Série <i>Fotopoemação; Por um fio</i> , 1976	p.140
FIG 83 - Letícia Parente, <i>Preparação I</i> , 1975. Frames de vídeo	p.141
FIG 84 - Letícia Parente, Série <i>Mulheres</i> , s.d.	p.142

FIG 85 - Cláudia Andujar, <i>Rua Direita</i> , 1970	p.143
FIG 86- Rosana Paulino, <i>Bastidores</i> , 1997	p.145
FIG 87 - Albert Eckhout, <i>Mulher Tupi</i> , 1641	p.146
FIG 88 - Valeska Soares, <i>Epílogo</i> (2016).	p.148
FIG 89 - Jaime Lauriano, <i>Vocês nunca terão direitos sobre seus corpos série autos de resistência</i> , 2015.	p.151
FIG 90 - Jaime Lauriano, <i>Indivíduos em atitude suspeita em especial os de pele parda e negra. Série autos de resistência</i> , 2015	p.152
FIG 91 - Jaime Lauriano, <i>Apresentavam iminente ameaça à ordem pública. Série autos de resistência</i> , 2015.	p.154
FIG.92 - Sheila Cristina da Silva, a mãe preta e sua pintura de guerra.	p.156
FIG.93 - Sidney Amaral. <i>Mãe preta ou a fúria de Iansã</i> , 2014.	p.156
FIG 94 - Regina Jose Gallindo. <i>Pedra</i> , 2013	p.159
FIG 95- Jaime Lauriano, <i>Calimba</i> , 2015-16.	p.160
FIG 96 - Modesto Brocos. <i>A redenção de Cam</i> 1895.	p.162
FIG 97 - Paulo Nazareth. <i>Qué ficar Bunito?</i>	p.163
FIG 98 - Frente 3 de fevereiro, <i>Bandeiras</i> , 2006.	p.164
FIG 99 - Antônio Manuel, <i>Caixa-poema</i> , 1973.	p.167
FIG 100 - Performance de Viviany Beleboni na 19ª Parada do Orgulho LGBT na Avenida Paulista, 2015.	p.167
FIG 101 -Santa Wilgefortis	p. 171
FIG 102 - Virgínia Medeiros. <i>Sérgio e Simone</i> , 2014. <i>Still</i> de vídeo	p.171
FIG 103 - Teresa Margolles. <i>Língua</i> , 2000	p.173
FIG 104 - Edgardo Antonio Vigo, <i>Sembrar</i> , 1976	p.180

Resumo

O arquivo que aqui se constrói é aquele que emerge pelos testemunhos das imagens. Ora silenciada e por vezes retomada - a memória evocada por aqueles que se alinham com a discordância, produz trabalhos artísticos enquanto manifestos e denúncias de abusos contidos no exercício do poder e colabora para elaboração de um pensamento imagético resistente. Como os galhos indomáveis do crescimento inevitável de uma murta, a superação da barbárie de um processo civilizatório infundável e constante, constitui-se na borda de um trajeto inalcançável. Entende-se na verdade, que a construção de um Arquivo Selvagem latino, neste texto, está para além de uma localização geográfica e mais próxima de um resgate mnemônico e imagético: uma coleta polifônica composta por um recorte de respiros fictícios, acontecimentos históricos e trabalhos artísticos que se entrelaçam pela violência.

Palavras-chave: Arte, arquivo, memória, américa-latina e violência.

Abstract

The file that is built here is one that emerges from the testimonies of the images. Now silenced and sometimes retaken - the memory evoked by those who align with discordance, produces artistic works as manifestoes and denunciations of abuses contained in the exercise of power and collaborates to elaborate a resistant imaginary thought. As the indomitable branches of the inevitable growth of a myrtle, overcoming the barbarity of an endless and constant civilizing process is the edge of an unreachable path. It is understood, in fact, that the construction of a Latin Wild File in this text is beyond a geographic location and closer to a mnemonic and imagery rescue: a polyphonic collection composed of a cut of fictitious breaths, historical events and works which are intertwined by violence.

Key-words: Art. Archive, memory, latin-american and violence

Introdução

“A gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo.”
Pe. Antônio Vieira

O Condor, ave estimada na longínqua América pré-hispânica, era considerada pelos Incas o mensageiro dos Deuses e dos espíritos. Apesar de não ser propriamente uma divindade em si, o apreço de seus devotos advém da poderosa posição de porta-voz das palavras sagradas e do atributo de guia transcendente dos mortos ao reino celestial de Hanan Pacha. A imponência e a longa autonomia de voo dos condores e das demais aves da família das rapinas, os situam em posições simbólicas de destaque, sendo eleitas, não por acaso, honrosas insígnias patrióticas de diversos países da América.



FIG.1 - Pintura dos povos indígenas Tigua do Equador. s/t, s/d. *Tigua los colores de la memoria*.
Catálogo de Exposição.

Contudo, como é próprio do plano telúrico, o imanente nos exhibe o lado obscuro da descendência rapineira: essa família delimita as espécies de aves ladras por excelência. Não bastasse seu caráter furtivo, os pássaros não são apenas praticantes de roubos comuns - se enquadradas em algum âmbito criminalístico, suas ações nunca estariam no plano do furto, da apropriação indébita simples. A característica chave da rapinagem se dá, necessariamente, mediante o uso de força e/ou violência. Seus hábitos alimentares o situam de maneira igualmente inglória, aproximando-os dos necessários, mas abjetos, recicladores naturais da matéria na natureza. Juntamente com os fungos, bactérias, insetos, hienas e urubus, os condores compõem a categoria abjeta da cadeia alimentar: os comedores de cadáveres.

A dualidade que permeia as características do Condor, conduz uma miríade de eventos que terminam por se apropriar de sua simbologia em aspectos opostos. Seja eclipsados pela sua sombra ou iluminados pelo seu esplendor, o sobrevoo sobre o dorso deste belo animal nos aponta caminhos pelas imagens e política latinas. Como a escultura de murta descrita por Padre Antônio Vieira, em seus Sermões, uma natureza ingovernável e, portanto imperfeita, não se molda de maneira perpétua, apresenta uma resiliência própria da regeneração, sendo um atributo reconhecido pelo jesuíta como uma qualidade intrínseca inferior da população ameríndia:

Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificultosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidos, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário — e estas são as do Brasil —, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. *Pe. Antônio Vieira, Fragmento do Sermão do Espírito Santo, capítulo III (1657) (CASTRO, 2002, 183)*

O ser mato é visto como uma fraqueza, um caos diante do rigor racionalista, uma baderna ante a disciplina, uma blasfêmia pela ausência da fé. A inconstância da alma selvagem, como denomina Viveiros de Castro, advém no caso brasileiro da visão dos missionários de uma população nativa de pouca vontade e pouca memória. Contudo, a volatilidade selvática reside no valor da troca e não da identidade como um bastião a ser sustentado. A antropofagia, antes de ser apenas um ritual, é a base da conduta ameríndia, onde a alteridade constitui o outro e a si.

A poda constante aponta para uma colonialidade infinda, um estado de vigilância permanente no qual o controle das ações e a inibição do crescimento formam a agenda de um imperialismo jardineiro que segue pelas palavras do padre cerceando os sentidos e as capacidades de discernimento e visão crítica cortando onde “vicejam os olhos, para que creiam o que não vêem”, promovendo manipulação e apagamento frequente da memória cultural, histórica e política da sociedade “para que não dêem ouvidos às fábulas de seus antepassados”; moldando os avanços e direcionando os passos para que não florescem autônomos na medida em que deceparam “o que vicejam as mãos e os pés, abstendo-nos das ações e costumes bárbaros da gentildade”. E conclui-se que “só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos”¹

¹ VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermão do Espírito Santo*. Domínio Público.



FIG 2- Pintura dos povos indígenas Tigua do Equador. s/t, s/d. *Tigua los colores de la memoria*. Catálogo de Exposição.

Seguindo pela natureza selvagem e sua rebeldia espontânea, retomamos as imagens antagônicas que se completam na figura do Condor, traçando uma trajetória de confrontos entre os momentos de corte e de florescimento. Pelas mãos dos artistas e poetas, o Condor plaina libertário, justiceiro, nomeando a vertente literária ativista do romantismo denominada condoreirismo, num instante de constrangimento pela persistência de uma escravidão tardia no Brasil. O poeta Castro Alves declama em *O Povo ao Poder*: “**A praça!** A praça é do povo/ Como o céu é do condor/É o antro onde a **liberdade/ Cria águias em seu calor**” (ALVES, 1988, p. 143).

Mais alguns anos e o pássaro atravessa o tom anasalado de Belchior cantando a latinidade em *Voz da América, de 1976*, “**El condor passa sobre os Andes/E abre as asas sobre nós/Na fúria das cidades grandes/Eu quero abrir a minha voz(...)**E o amor que **traz a luz do dia/E deixa que o sol apareça/ Sobre a América, sobre a América do Sul**”.

Na escuridão dos nublados anos de chumbo, o resplendor das qualidades condoreiras surge ofuscado por sua face sombria, caçadora. Condor irá nomear o acordo dos países da América do Sul em regimes ditatoriais (Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile) estabelecida em 1975, de maneira a otimizar a máquina estatal repressiva e violenta de alcance transnacional contra a resistência. Aceitou-se para o Brasil, a corruptela de Carcará para o mercosul do terror, outra ave de rapina típica do continente, tendo suas características impiedosas enunciadas na composição de João do Valle (1965) “Carcará! Pega, mata e come/Carcará! Num vai morrer de fome/Carcará! Mais coragem do que homem/Carcará! Pega, mata e come”.

Como um flagra furtivo da ação do carcará-condor, Regina Silveira, em seu trabalho *Brazil Today* (1977) cola sobre a paisagem aérea da rodovia Transamazônica em construção sua silhueta negra. O pássaro sobrevoa o ambicioso esquema da ditadura civil-**militar de expansão da fronteira “civilizatória” brasileira, ansiando por consumir** a mortalha resultante do desnudamento de um país como colonizador de si próprio e genocida de sua população nativa. Contudo, o devir murta tratou de engolir a cicatriz na selva, recompondo ainda que sem a exuberância anterior, os vestígios de trechos das parcerias corruptas entre estado e grandes empreiteiras, envernizadas por grossas camadas de projetos ideais, modernistas-modernizantes e como tais, inacabados. “Carcará! Lá no sertão...É um bicho que avoa que nem avião/É um pássaro malvado Tem o bico volteado que nem gavião”.



FIG. 3. Rodovia Transamazônica, da série Brazilian Birds, in *Brazil Today*, Regina Silveira, 1977. |Foto: Estúdio de Arte

No mesmo ano dessa canção, surge pregado sobre um avião militar em queda, o ícone mais significativo, em nome do qual empreendeu-se todo o avanço da Lei, da Fé e do Rei. A imagem da decadência criada por Leon Ferrari, ao apresentar a parceria de dois poderosos bastiões pelo qual se justifica a violência em nome do progresso, a religião e a militarização, o artista o intitulou astutamente de *A Civilização Ocidental Cristã*. Já nas colagens *Nunca Más*, Ferrari une fragmentos de gravuras de condores existentes nas Revelações do Apocalipse de São João, de 1500, com os desastres da guerra de Goya (*Os desastres da Guerra*, Goya, 1810 + *Apocalipse de São João*, Durer, 1498 – 1996-96, 2007). Em outra, uma ilustração científica Condor proveniente da enciclopédia Larousse aparece como guardião do portão do centro naval em Buenos Aires (*Portão de entrada do Centro Naval + 'Abutre'*, gravura da *Nouveau Larousse Illustré* c. 1900, 1498 – 1996-96, 2007). O artista compila imagens de sofrimento, morte e tortura advindas da história da Arte com fotografias relacionadas a fatos históricos de violência

nessa série produzida para o relatório da CONADEP (Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas) sobre o terrorismo de Estado durante a ditadura militar.

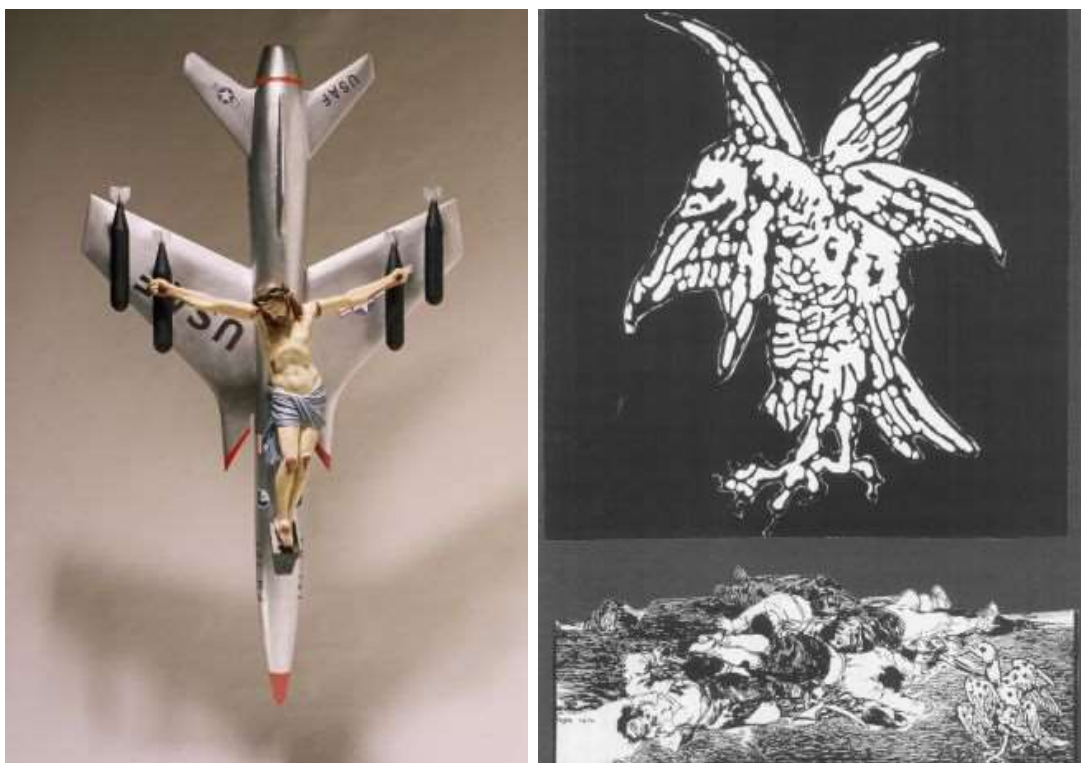


FIG. 4- Léon Ferrari. *A Civilização Ocidental e Cristã*, 1965 e *Os desastres da Guerra*, Goya, 1810 + *Apocalipse de São João*, Durer, 1498 – 1996-96, 2007.

Oportunamente, os gaviões e condores de metal, invejosos que são da natureza dessas majestosas aves, conduzirão para morte quando não de maneira explicitamente escusa, de uma forma minimamente suspeita, algumas centenas de pessoas envolvidas em questões políticas na América do Sul. Os chamados voos da morte foram empreendidos com maior proeminência no território argentino, onde presos políticos torturados e drogados eram lançados de aviões sobre o rio da Prata e o Oceano Atlântico. Por outro lado, como próprio da ambivalência selvagem, resgatando a conduta condoreira romântica, a aviação também será utilizada como veículo de resistência artística.



FIG. 5 – CADA, *Ay Sudamérica*. 1981. *Still* de vídeo.

Como um trabalho de resgate memorialístico desses extermínios, o coletivo chileno CADA (Coletivo Acciones de Arte) e a artista Helen Zout realizam trabalhos que abordam as desapareições ocorridas por meios clandestinos. O primeiro, de maneira poética, realiza em 1981 a ação *Ay Sudamérica* na qual despeja-se pelos ares aproximadamente 400000 panfletos que continham um texto-manifesto por meio do sobrevoo de seis aviões em Santiago. Refere-se ao bombardeio ocorrido na La Moneda, sede do governo chileno, na ocasião da queda do regime democrático de Salvador Allende e a instituição da ditadura Pinochet.

Com esta "arte acção e política", o CADA reconstruiu o trauma político de 1973, enquanto uma nova política proposta perspectiva crítica. Os folhetos continham uma mensagem que segurando o direito de toda pessoa a um padrão de vida decente, enquanto propondo que o público em geral foi capaz de estabelecer um conceito totalmente novo de arte - uma arte que pode superar os limites tradicionais a elite e tornar-se parte da vida pública².

Zout, de forma mais evidente, reconstitui pela visão da vítima o que seriam os seus últimos momentos de vida, no derradeiro voo fatal em *Traços de desaparecimentos durante a ditadura militar 1976-1983*, de 2007. Fotografias tremidas, que simulam um

² Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/503-cada-ay-sudamerica>. Acesso em 10 jun 2017

ato recôndito, testemunham a angústia e a impotência das vítimas de violência perpetradas pelo estado. Algumas fotos de arquivo foram divulgadas publicamente apenas em 2011, através da Justiça pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH).



FIG. 6 – Helen Zout, *Traços de desaparecimentos durante a ditadura militar 1976-1983*, de 2007

Os cidadãos que detêm o poder dos arquivos, são capazes de se fazerem criadores e representantes da lei. Eram os chamados arcontes na Grécia Antiga. Naturalmente, tanto em sua origem quanto hoje, tal casta se situam como as estátuas de mármore, inacessíveis a determinados perfis sociais aos quais se reserva uma representatividade surrupitada, lhes garantindo a posição inofensiva da invisibilidade. Resta àqueles posicionados à margem, as estátuas de murta, a resistência, procedimentos que promovam fôlego, como órgãos amplificadores que dêem voz às suas reivindicações, que os situem enquanto cidadãos de direito, com acesso digno aos seus interesses e necessidades.

Pela via poderosa dos arquivos, ainda que silenciosa, são possíveis pequenos revisionismos e reparações, que ao longo de um trabalho incessável se configure um panorama de alterações significativas. Não por acaso, mecanismos de espionagem e o

sigilo impostos a determinados arquivos constituam importante ferramenta estratégica de controle e ordenação dos Estados-nação.

Recentemente, podemos observar a conduta sicária do condor em acontecimentos obscuros da história brasileira como a queda do avião do presidente Eduardo Campos em 2014³ e a do ministro do Supremo Tribunal Federal Teori Zavascki⁴ no início de 2017, na ocasião como relator da operação Lava-Jato. Ambos se encontravam em posições proeminentes, aptos a desencadear mudanças significativas no alto escalão de poder. As investigações dos acidentes não chegaram a resultados conclusivos sobre qualquer irregularidade, contudo, é claro que em determinadas circunstâncias opera-se arquivos e evidências de acordo com os interesses em disputa.

A artista peruana Cristina Planas utilizou em 2014 e 2016 não o condor mas o abutre, um parente da mesma família rapina, como agentes de limpeza e renovação, representante de uma retomada ética perdida num contexto de crise climática e social. Em 2014, instalou várias aves enfileiradas durante a Conferência Internacional sobre Mudança do Clima, organizada pela ONU, diante da Reserva Natural Pântanos de Villa. Em 2016, no topo do segundo prédio mais antigo da capital Lima realizou a instalação *São Francisco de Lima e o abutre*. De maneira dissonante ao trabalho de Ferrari com a iconologia cristã, a artista apropriou-se da imagem de São Francisco, caro à grande parte da população do país identificada como católica, aproveitando a abordagem progressista da última encíclica papal nomeando-o como o santo patrono da ecologia. A imagem das entidades unidas, uma ancestral e a outra colonial, recorreria ao caráter transcendente, um apelo às divindades que intercedam pelos seus. Segundo a artista,

³ *Irmão de Eduardo Campos pede exclusão do laudo do Cenipa que investiga acidente*. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,irmao-de-eduardo-campos-pede-exclusao-do-laudo-do-cenipa-que-investiga-acidente,70002434260> Acesso em 20 jan 2019.

⁴ *Investigação sobre morte de Teori Zavascki descarta sabotagem e caso é arquivado*

Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2019-01-23/teori-zavascki-investigacao.html> acesso em 20 jan 2019

“devemos ser todos abutres para sobreviver à corrupção, à impunidade e a crise de valores”.



FIG. 7 – Cristina Planas, Conferência Internacional sobre Mudança do Clima em 2014.



FIG. 8 – Cristina Planas, *São Francisco de Lima e o abutre*, de 2016.

A destituição da presidente eleita Dilma Rouseff pelo impeachment de 2015 foi inspiração para o trabalho *Ruptura* (2016) de Hector Zamora. Tratou-se de uma performance, curiosamente realizada em uma instituição bancária pública, em que várias pessoas rasgavam e vertiam papéis de um livro negro dos andares do Circuito Cultural Banco do Brasil em São Paulo, até uma grande mesa arredondada no térreo

do edifício. O aspecto do espaço, tomado pelo voo das folhas que continham a palavra ruptura gravada, remete-se ao de uma cena de ataque de condores, abutres e urubus.



FIG. 9 – Hector Zamora. *Ruptura*, 2016.

Esses e outros trabalhos, ainda que tenham um alcance seja restrito, o esforço micro daqueles que de alguma maneira se debruçam sobre a riqueza e variedade dos arquivos que nos são disponibilizados e que pratiquem algum exercício crítico, soam como pequenas cintilações no caminho da desconstrução dos alicerces que repousam sobre aqueles que os sustentam, ao mesmo tempo em que são esmagados por eles.

O aspecto condoreiro, combativo e partidário da justiça social, encontra raiz na desobediência da murta, que tem no movimento o seu princípio vital, a essência da inconstância da alma selvagem, que ainda que a cortem e dobrem, nunca perece. A este vislumbre, uma espécie de Arquivo Selvagem artístico, se somem outros, de maneira a progredir para um compilado efetivo de ações subterrâneas e subversivas, do lado sul e sempre sub do mundo.

No esforço do resgate das memórias e um mapeamento dos artistas que sutilmente retomam importantes discussões acerca do fosso adquirido pelo sequestro mnemônico e a vigência da narrativa dominante como consenso histórico, busca-se na tese a cintilação dos momentos de dissenso, em que emerge a história a contrapelo a qual se refere Walter Benjamin, através das produções artísticas que ocupam o lugar do testemunho, recontando de maneira singular através da mestiçagem *denúncias-relatos-obras* capaz de singelos impactos nos alicerces que constituem o grande arquivo instituído.

A violência surge então como um fio condutor, uma vez que os trabalhos artísticos apresentados apontam para essa evidência em maior ou menor grau - seja ela real e/ou simbólica, estabelecida na anulação perpétua de corpos desumanizados, cujas vidas são passíveis de sacrifícios - ao que Judith Butler denomina de enquadramento seletivo: **“se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno das palavras”** (BUTLER, 2015, p.13). A exclusão, a construção de *apartheids* estabelecidos a partir de colonizações e imperialismos, se sustentam na diferença dos corpos, suas nacionalidades e aparências, enfim nas subjetividades. Hannah Arendt nos aponta, por exemplo, como a origem do conceito de raça espelhada na intolerância, justificou o estabelecimento de uma política de extermínio:

A raça foi uma tentativa de explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus, e cujas formas e feições de tal forma assustavam e humilhavam os homens brancos, imigrantes ou conquistadores, que eles não desejavam mais pertencer à mesma comum espécie humana. Na ideia da raça encontrou-se a resposta dos bôeres à "monstruosidade" esmagadora descoberta na África — todo um continente povoado e abarrotado de selvagens — e a justificação da loucura que os iluminou como "o clarão de um relâmpago num céu sereno" no brado: "Exterminemos todos esses brutos!" (ARENDR, 2012, p.267)

A pavimentação dessa via de violência constante, edificada por meio da aplicação de justiça sectária e direitos suprimidos, estimulou a elaboração desse recorte textual à contrapelo, um arquivo selvagem, um repertório imagético e poético que magnetize e dilate as margens de enquadramento, iluminando seus pontos de desfoque. Para isso, ao longo de 4 capítulos a tese versará sobre a opressão que se dá a partir de conjunturas sociais e políticas que de maneira geral, regulam e delimitam todas os outros aparatos e indivíduos subordinados ao seu jugo, desdobrando-se mais especificamente, para os sujeitos historicamente discriminados por etnia, classe e gênero. E então, as obras cotejadas aglutinam pelo ponto de vista sensível, a esfera do pensamento visual do arquivo selvagem. Adquirem o caráter testemunhal, a voz **capaz de “restituir aquilo que foi apagado pela violência”** (SARLO, 2007, p.116)

Assim, no capítulo de abertura, serão abordados trabalhos e aspectos históricos associados à ditadura e a violência institucionalizada praticada no Brasil e demais países latinos, que finda por se alastrar para horizontes mais amplos, onde percebemos resquícios marcantes no presente do estado de exceção, corroborando a assertiva de Benjamin⁵ sobre a exceção como regra.

⁵ A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade regra feral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é criar um verdadeiro estado de exceção. BENJAMIN apud OLIVEIRA Francisco de; RAZIK, Cibele Saliba (Orgs.). *A Era da Indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.p.331.

Essa espécie de estado impreciso, similar à condição totalitária⁶, nos coloca diante de uma situação que nos apresenta um conteúdo aparente de legalidade: “o estado de exceção (...) como **um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo**” (AGAMBEN, 2004, p.13). Desta forma, este capítulo contamina de maneira subliminar todos os outros, demonstrando que a violência, uma ferramenta fundamental ao exercício do controle e do medo, permeia as micropolíticas, a regência dos limites da liberdade dos corpos e suas respectivas atribuições identitárias:

Na realidade, grande parte do debate em torno da relação entre desenvolvimento econômico e pobreza, ou desta com a discriminação étnica, ou do militarismo com a instabilidade institucional, na prática não são independentes, nem é fácil compreender o conjunto de tipos de violência que conduzem a outro tipo de violência. (CIIIP, 2002, 83)

Uma análise do apanhado documental e visual sobre a questão da luta indígena pela demarcação de suas terras, as sucessivas violações sofridas por essas populações do Brasil, formam o segundo capítulo. O terceiro, avança a reflexão para a violência de gênero abordando trabalhos de artistas mulheres do continente latino, que a evidenciam e a denunciam a partir de seus contextos. O último, tem como desafio investigar a pluralidade que constitui a base da população brasileira, ao que Jessé Sousa denomina de ralé brasileira, o estrato da população situado à margem da classe média e alta e formada em sua maioria por negros e mestiços, sendo indispensável observar que tais denominações pesam de maneira mais aguda e violentamente sobre esses indivíduos. Observaremos ainda, algumas manifestações artísticas que tocam esse tema e conseguem trazer à tona as barbáries enfrentadas nesse cotidiano.

Como os galhos indomáveis do crescimento inevitável de uma murta, a superação da barbárie de um processo civilizatório infundável e constante, constitui-se na borda de

⁶ O poder totalitário caracteriza-se, segundo Arendt, uma certa invisibilidade: “a única regra segura num Estado totalitário é que, quanto mais visível é uma agência governamental, menos poder detém; e quanto menos se sabe da existência de uma organização, mais poderosa ela é” (ARENDR, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.453)

um trajeto inalcançável. Entende-se na verdade, que a construção de um Arquivo Selvagem latino, neste texto, está para além de uma localização geográfica e mais próxima de um resgate mnemônico e imagético: uma coleta polifônica composta por um recorte de respiros fictícios, acontecimentos históricos e trabalhos artísticos que se entrelaçam pela violência.

CAP.1. O sobrevoo da rapina: sob a sombra do Estado de exceção

1.1. A disputa da memória como arma de poder (O arquivo ocidental e o caráter destrutivo às suas margens Homem x arquivo)

Em suma, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias da ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização”.
Achille Mbembe

Acima de nós, avistamos a olho nu uma imensidão vazia, aparentemente preenchida apenas por pequenos corpos celestes, que se agigantam, quando avistados por lentes telescópicas, nos revelando a nossa insignificância existencial. A mirada cega, ao natural, para com as dimensões e elementos que habitam os horizontes sobre nossos ombros e também abaixo deles, desnuda a condição limitante de nossos sentidos perceptivos. Em diversos âmbitos, lançamos mão de mecanismos de expansão sensorial e intelectual, uma espécie de conjunto de próteses, que nos aproximam de um estado supra-humano, artificialmente produzido.

O papel é um exemplo de artefato engenhosamente concebido, como um instrumento relacionado a uma instância de poder, um repositório de ideias, memórias e ordens, um bastião utilizado pela civilização cristã ocidental, da qual a América Latina é uma filha mestiça e bastarda. A colonização ao longo dos séculos perseverou e se expandiu, apoiada sobre um punhado de letras estrangeiras ordenadas sobre o papel, proferidas em nome de autoridades humanas e ditas transcendentais. Nesta trajetória, esteve muito bem acompanhada de todo o terror necessário para restrição de desvios interpretativos e comportamentais a quem se colocasse no caminho, obstáculos tão indesejáveis nesta cruzada matemática das palavras, uma vez que se espera obediência pacífica.

Derrida aponta que “seria este [poder], na sua autoridade e pela força que dispõe, que indicaria um lugar e um domicílio para o arquivo, nos quais algo da ordem do segredo seria cultuado e preservado” (BIRMAN, 2008, p.115). Ao longo dos 21 anos percorridos pela recente democracia brasileira, a denominada Nova República, que se instituiu pelo processo de redemocratização em 1985, ilustrou com excelência o potencial destrutivo contido no ocultamento e na manipulação arquivista praticada pelos seus portadores. A opacidade dos fatos corresponde a uma ausência de memória, que segundo Derrida, constitui a medida da democracia, que se efetiva por este critério essencial: “a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação. Ao contrário, as ofensas à democracia se medem por aquilo que (...) chama *Arquivos Proibidos*”. (DERRIDA, 2001, p.16)

Desde a instauração da Lei da Anistia (1979), que continha como cláusula de reciprocidade a extensão do indulto a todos que cometeram crimes políticos, demoliu-se a possibilidade de edificação plena, pela via do Estado brasileiro e seus múltiplos braços, do direito à verdade e justiça⁷, além de tomar de assalto a jurisprudência para casos vindouros. A cláusula impediu a responsabilização individual dos encarregados pelos crimes cometidos pelo Estado, como torturas, homicídios e desaparecimentos forçados. Complementando essa conjuntura negativa, tivemos a Lei 11.111/05, uma inimiga notável para o êxito da Comissão Nacional da Verdade, uma iniciativa já tardia de trazer à tona o chorume de ilegalidades que habitaram o período ditatorial. A referida lei previa que o “acesso aos documentos públicos classificados no mais alto grau de sigilo poderá ser restringido por tempo indeterminado, ou até permanecer em eterno segredo, em defesa da soberania nacional” (PIOVESAN, 2010, p.14).

⁷ Flávia Piovesan (2010) esclarece estes termos: “Tendo em vista a historicidade dos direitos humanos e considerando a fixação de parâmetros protetivos mínimos afetos à dignidade humana, com destaque à Declaração Universal de Direitos Humanos, destacam-se quatro direitos: o direito a não ser submetido à tortura; o direito à justiça (o direito à proteção judicial); o direito à verdade; e o direito à prestação jurisdicional efetiva, na hipótese de violação de direitos (direito a remédios efetivos).

Esta amnésia imposta, e cuidadosamente conservada, isenta o repertório de “desastres que marcaram o fim do milênio passado” (DERRIDA, 2001, p.7), a que Derrida define como os *arquivos do mal*: “dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’. Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas” (2001, p.7). Uma aplicação bem-sucedida deste procedimento foi o processo brasileiro de Justiça de Transição, uma pérola autoritária entre os demais países da América do Sul, uma vez em que permaneceu inexistente ou ridiculamente pontual, na medida em que se negou a realizar uma reparação adequada às vítimas do terrorismo de Estado e a penalizar os agentes da repressão, ao mesmo tempo em que foi conivente com o velamento democrático, agravado pela negligência do país para com as obrigações jurídicas internacionais relativas aos Direitos Humanos.

Todos estes elementos contribuíram para uma formação conciliatória entre os gestores do poder e seus pares, deixando à parte a legalidade e a opinião pública, conduzindo o governo não para uma ruptura, mas para uma continuidade do estado de exceção e seus aparatos. Esse panorama configura no Brasil a vigência de uma **aberração denominada “democracia de baixa intensidade”**⁸ aliada a uma gestão social militarizada, como aponta Boaventura Sousa Santos, em entrevista.

A democracia atual é resignada e opaca, alimentada de maneira massiva pela mórbida promoção de manifestações de cidadania ideal, segundo os conglomerados midiáticos, nas quais prevalecem o conteúdo das reivindicações de ódio e intolerância erguido nos cartazes de protesto, daqueles pautados pelo poder financeiro e agendas

⁸ Boaventura afirma: “Vivemos em democracias de baixa ou muito baixa intensidade que convivem com regimes sociais fascistas. Daí o meu diagnóstico de que vivemos em sociedades que são politicamente democráticas, mas socialmente fascistas” Para mais ver: “A difícil reinvenção da democracia frente ao fascismo social – Entrevista com Boaventura de Sousa Santos”. Disponível em: <http://alice.ces.uc.pt/news/?p=6085>. Acesso em: 08 abr 2017

corruptas, regentes da indignação popular rasa e seletiva. A alcunha de cordial⁹ convenientemente atribuída ao brasileiro, confirma-se na política embrionária do “**recém-desperto**” gigante, que cambaleia como um ébrio, desavergonhadamente.

Os anos anteriores instituíram pequenos avanços no exercício do Estado de Bem-Estar social, hibridizado com o modelo Neoliberal por pouco mais de uma década, sob a batuta do Partido dos Trabalhadores de centro-esquerda. Ainda que o rompimento com as oligarquias locais nunca tenha se estabelecido, observamos que um dos maiores levantes sistemáticos e contemporâneos de massa nas ruas em 2013 - pós-impedimento do presidente Fernando Collor de Melo em 1992 - e que se auto-intitulavam apartidários, continham flertes evidentes com as propostas da direita e extrema-direita, além de seus financiamentos diretos¹⁰.

Por que então esse setor saliva pelo retorno ao poder, mesmo que de lá nunca tenha de fato saído, e é amplamente apoiada pela sociedade civil, a ponto de endossar quebras democráticas¹¹?

A resposta, entre outras, reside no porte dos instrumentos responsáveis pela construção e disseminação das narrativas e pelo regimento das subjetividades. Além disso, a virada para o fortalecimento de uma espécie de Estado econômico gestada pelo mercado global que, de certa maneira, sobrepõem-se à autonomia dos Estados-nação evidenciam a persistência do colonialismo¹², tanto em nível mundial quanto local.

⁹ Sobre o caráter cordial Holanda afirma que “seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (HOLANDA, 1995, 147)

¹⁰ Para mais acesse: <http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/05/27/maquina-de-partidos-foi-utilizada-em-atos-pro-impeachment-diz-lider-do-mbl.htm> Acesso em: 29 abr 2017

¹¹ O processo de impedimento da presidente democraticamente eleita Dilma Roussef encontrou apoio em uma série de manifestações dominicais, a partir de sua eleição até sua queda, orquestrado por movimentos de idoneidade duvidosa como o MBL (Movimento Brasil Livre).

¹² Segundo Boventura Sousa Santos é “tão difícil imaginar o fim do colonialismo, quanto é difícil imaginar que o Colonialismo não tenha fim. Parte do pensamento crítico deixou-se bloquear pela primeira dificuldade (imaginar o fim da colonização) e o resultado foi uma negação de existência de colonialismo. Por esta inclinação a independência significou a fim do colonialismo e por isso, o anti-capitalismo que é o único objetivo político legítimo da política progressista. Esse aspecto do pensamento crítico se concentra na luta de classes e não reconhece a validade da luta etno-cultural. Ao contrário,

Informações de veracidade duvidosas são disseminadas e utilizadas como justificativas para ações de cunho autoritário e de regressões nos avanços dos direitos civis e sociais. Neste ponto, o arquivo e seu gestor são peças-chave da manipulação, quanto a isso Derrida é assertivo:

Nenhum poder político sem controle do arquivo, mas da memória. A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação. *A contrário*, as ofensas à democracia se medem por aquilo que uma obra recente e notável por vários aspectos chama *Archives Interdites*. (DERRIDA, 2001, p.16)

Consolida-se o esquecimento que corresponda melhor aos interesses dos homens de bens, a partir de sucessivas rupturas legais. Há uma disputa pela memória social, pelo status de ser aquela que revele a verdade dos fatos. Tem avançado cada vez mais a polarização entre a memória da resistência – que se opôs a instalação de uma ditadura civil-militar no Brasil - que ganhou corpo a partir da abertura democrática em 1985 versus a memória redentora militar, abolindo-se as ambivalências existentes em ambos os processos.

A memória redentora militar reside entre outras medidas, na exaltação de personalidades conservadoras e suas ações de cunho extremistas nos dias de hoje, escancarando as aberrações recalcadas pelo sequestro da memória e fuga de uma reparação, assim como a criminalização daqueles que se opõem aos interesses do capital financeiro. Este conflito suscita um paralelo com a polaridade empoeirada capitalistas *versus* comunistas subversivos, reconfigurada na disputa: financistas liberais *versus* vândalos (ou terroristas), sendo esta última alcunha muito estimada pela

valoriza a mestiçagem que caracteriza especificamente o colonialismo ibérico como uma manifestação adicional de superação do colonialismo. Em paralelo, a ideia de democracia racial é celebrada como realidade e não como uma aspiração. O outro lado da tradição crítica parte do pressuposto que o processo histórico que levou à independência é prova de que o patrimonialismo e colonialismo interno não só se manteve após a independência, mas em alguns casos, até mesmo se agravou. A dificuldade de imaginar uma alternativa à colonização é que o colonialismo interno não é apenas ou principalmente uma política Estado, como aconteceu durante o colonialismo da ocupação estrangeira; É uma gramática social muito vasta que atravessa a sociabilidade, o espaço público e espaço privado, a cultura, atitudes e subjetividades”. SANTOS, B. de S., (2011), *Epistemologías del Sur* In Utopía y Praxis Latinoamericana, Año 16, N° 54 (Julio-Septiembre) p.24.

imprensa nacional ao definir a conduta dos participantes das manifestações progressistas. Convenientemente, são empreendidos resgates simbólicos empregados pela agenda conservadora durante os anos de 1960 e 70, como os *cacerolazos*, Marcha com Deus pela Família¹³ e mais descaradamente a incorporação da data de aniversário do Golpe Militar de 1964 para atos que abraçaram pautas antidemocráticas e/ou neoliberais¹⁴.

É possível verificar a ascendente popularidade de políticos que representam a valorização da ditadura como o período dourado brasileiro e a versão militar, como a única legítima e possível de avaliação do período, fruto de um trabalho revisionista empreendido pelo Exército do Brasil e seus simpatizantes:

Os militares mostram-se cada vez mais imbuídos em lutar contra a(s) memória(s) daqueles que consideram que a ditadura promoveu o desaparecimento de pessoas, a cassação de mandatos políticos, os expurgos no funcionalismo público e a tortura de forma sistemática. Há diversos grupos de pressão formados por militares da reserva e civis que rotineiramente manifestam-se defendendo a ditadura e as ações repressivas dos governos dos generais presidentes, além de **caracterizarem as organizações de esquerda como “terroristas”**. Seguindo nesse sentido, a história recente do país, segundo essa memória, deve ser escrita por aqueles que lutaram pelo **“bem” do Brasil, pelos homens que se dispuseram a derrubar os “vermelhos”** e levar o país à órbita das nações civilizadas e cristãs. (CHAVES, 2014, p.57)

Essa ficção soma-se a outras, trabalhadas convenientemente ao longo dos tempos, como a pureza e a passividade míticas que são evocações agradáveis a uma imagem idílica advinda do Brasil paradisíaco pré-colonial, estendida anacronicamente aos dias de hoje, anulando as discordâncias e disputas da sua construção histórica. A crítica a

¹³ Para a retomada da memória da marcha ver a reportagem: *Nova versão da Marcha da Família percorre ruas do Centro de SP* disponível no link: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/03/manifestantes-se-reunem-para-nova-versao-da-marcha-da-familia-em-sp.html> Acesso em: 29 abr 2017

¹⁴ 31 de março e 1 de abril são datas correspondentes à instauração dos 21 anos de ditadura militar no Brasil. Em 31 de março de 2016 a defesa da então presidente democraticamente eleita Dilma Rousseff era ouvida no processo de *impeachment* pelo crime de irresponsabilidade fiscal que posteriormente deixou de ser crime pela mesma casa legislativa que a julgou e condenou. Na mesma data em 2017, o presidente Michel Temer sanciona a lei de terceirização, fomentando a viabilidade da precarização no setor trabalhista.

essa questão está presente no projeto ambiental *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica em que a frase “A pureza é um mito”¹⁵ figura no interior do penetrável. Oiticica reporta-se tanto ao aspecto cultural antropofágico e miscigenado em contraposição ao universalismo cordial quanto a nossa própria origem etnicamente plural enquanto formação nacional que nos trazem questões complexas da ordem política e socioeconômica que não podem ser ignoradas.



FIG.10 - Hélio Oiticica, projeto ambiental *Tropicália*, 1967. Fonte: Revista Oiticica: a Pureza É um Mito.

A emergência do inimigo interno é uma prática aceita e estimulada na ordem do dia. A existência de certas classes perigosas alimenta o medo e, por conseguinte, estimula a repressão o que consente argumentos maniqueístas entre o bem e o mal, conduzindo a transposição dos embates **políticos para o campo da moral uma vez que “não havia**

¹⁵ A frase provoca ao menos duas leituras possíveis: “1. Que a pureza está num passado fantástico que explica a nossa origem, uma vez que o mito é uma narrativa simbólica; 2. Que pureza é uma representação idealizada e falsa, uma fábula que não diz respeito à realidade”. Editorial In Revista Oiticica: a Pureza É um Mito. Instituto Itaú Cultural. p. 5 Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/oiticica> Acesso em 01 Mai 2015.

legitimidade no protesto contra a ordem, quando se afirmavam que o outro era alguém desprovido de vontade, incapaz de gerir seu **próprio destino**” (IOKOI, 2009, 508).

Os momentos de transição apontam para situações em que a passividade surge como caráter propício a ser reforçado, erigindo uma condição ideal para as conciliações:

Ao criarem o mito da passividade do povo brasileiro, de sua fraqueza e da tutela, como a única forma de levar as massas populares ao encontro de direitos, julgou-se necessária a sua introdução no mundo civilizado de mediadores que falariam por e pelos setores sociais oprimidos. (IOKOI, 2009, p.506).

A fragilidade democrática longe de aparecer como exceção na História Brasileira e da América Latina, evidencia um reflexo recorrente da inconsistência de uma classe política movida a interesses escusos apartados daqueles que deveriam representar, favorecendo a elaboração de uma certa tradição conciliatória e cordata. As repetições de certos acontecimentos como se nunca tivessem ocorrido antes parecem se encaixar perfeitamente na afirmativa que consta no trabalho de Wesley Duke Lee, pertencente à série *Da formação de um povo IV de que no Brasil, “hoje é sempre ontem”*. Evocando a representação folclórica, o país também estaria bem servido na imagem do seu personagem mítico popular o Curupira. Este habitante da floresta dos cabelos de fogo é também seu guardião, dotado de talentos místicos enganatórios, sendo um atributo potente se seus truques os pés invertidos, que lhe permitem burlar caçadores e os destruidores das matas através do apagamento de seus rastros e o esquecimento dos caminhos. Com seu torso voltado para frente e seus pés para trás nunca saberemos se seus passos os levam para frente apesar de seu olhar voltado para retaguarda ou se percorre o passado olhando para o futuro. O que podemos distopicamente constatar é que tanto Curupira quanto o Estado tropeçaram na tutela dos seus.



FIG.11 - Wesley Duke Lee, *Hoje é sempre ontem*, série *Da formação de um povo IV*, 1972. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/img/wesley_duke_lee3.jpg. Acesso em: 09 mai. 2017

1.2. Contra a pátria não há direitos¹⁶, contra as provas, não há argumentos: rastros da violência do Estado.

O Estado brasileiro detém um acervo gigantesco de evidências, principalmente do período compreendido entre 1964-85, entre eles documentos e fotografias que comprovam violações dos direitos humanos¹⁷, razão sobre o qual reside a restrição ao seu acesso integral. A diretora de cinema, Anita Leandro produziu um documentário chamado *Retratos de Identificação* (2014) que trouxe visibilidade a alguns arquivos de acesso restrito, por meio de cuidadosa pesquisa nos registros efetuados pelos setores de investigação e monitoramento da ditadura brasileira. O filme apresenta imagens de grandes pausas, quase fotográficas na sua imobilidade, para a apreciação detalhada e cuidadosa deste acervo, que proporciona uma experiência rica das metodologias de ação e identificação dos órgãos repressivos do Estado. É uma sequência cinematográfica que registra uma série de imagens congeladas, pretéritas, onde diversas sequências desprovidas de ação reproduzem pelo seu silêncio e conteúdo, a carga de violência e tensão que dominavam estes anos.

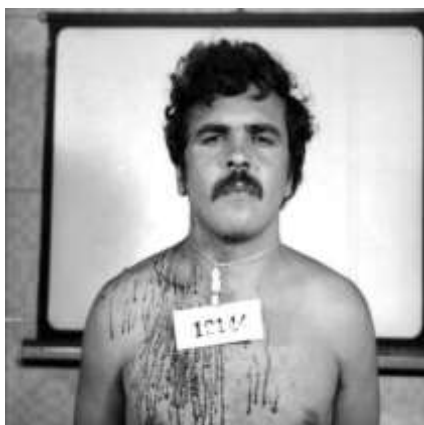


FIG 12 – Roberto Espinosa *still* de filme documentário *Retratos de Identificação* (2014). Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/oz-v0lvCMU0/maxresdefault.jpg>. Acesso em 09 mai. 2017

¹⁶ A frase “Contra a pátria não há direitos” esteve pendurada no saguão dos elevadores da polícia paulista nos idos da ditadura. (SOUZA, 2000, p. 183)

¹⁷ É possível dizer que este destaque assumido pelos documentos e pelos arquivos no Brasil é decorrente do fato de que o Estado autoritário brasileiro foi o que mais produziu documentos sobre sua ação repressiva, e que serve em certa medida igualmente para discutir sua singularidade. (MULLER,STAMPA,SANTANA, 2014, p.100)

Roberto Espinosa, e ex-comandante das organizações armadas VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares) foi registrado após ser submetido a intensas seções de tortura. Nas fotografias de Charles Schreier, que faleceu sob a guarda das forças armadas, é possível visualizar uma tática recorrente, como forma de resistência adotada pelos opositores ao regime, que intentavam impedir suas identificações. O uso de perucas, disfarces e mudanças mais extremas constituíram soluções para burlar as investigações e a vigília no cotidiano dos militantes. Schreier, conhecido popularmente como Chael, submeteu-se a um processo radical de emagrecimento, no intuito de driblar o reconhecimento de seu rosto, que poderia ser realizado mediante consulta aos arquivos das agências de monitoramento e aos cartazes de “procura-se” espalhados pelas ruas das cidades. Além de contar com o monitoramento especializado pelos agentes da repressão, o autoritarismo garante o apoio da população ao utilizar a ideologia da “segurança nacional”, na qual o adversário não se restringe apenas ao estrangeiro, mas é um elemento sobretudo interno.

Vale ressaltar que a vigilância voltada para o cidadão do próprio país coincidiu com a instituição da Aliança para o Progresso¹⁸, **uma vez que foi simultâneo ao “treinamento** de oficiais latino-americanos em escolas militares e policiais dos EUA e a ajuda para reestruturação, modernização e reconversão do fator militar para enfrentar e destruir **o inimigo interno” (PADRÓS, 2014, p.15).** Também esteve no Brasil em 1968 uma

¹⁸ Podemos perceber a real intenção do apoio norte-americano no trecho destacado do acervo do jornal O Globo: “Idealizada por John F. Kennedy, a Aliança para o Progresso foi lançada no dia 13 de março de 1961, quando o presidente americano, num discurso em Washington, reconheceu a necessidade de integração e crescimento autossustentado para todo o continente. Meses depois, representantes de 22 países latino-americanos se reuniram no Uruguai para ratificar a chamada Carta de Punta Del Este, assinada em 16 de agosto na cidade de mesmo nome. Quase toda a América estava lá representada, à exceção do Canadá e de Cuba. A aliança esboçou uma cartilha de boas intenções em apoio à América Latina, sob a rica proteção dos Estados Unidos, interessados em conter o comunismo (...) Com o tempo, a proliferação de grupos revolucionários na América Latina fez os EUA investirem tudo na repressão a rebeliões comunistas com o claro objetivo de apoiar golpes para a instalação de governos de direita”. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/john-kennedy-cria-alianca-para-progresso-visando-conter-comunismo-10005300#ixzz4fk8mID93> Acesso em: 30 abr 2017

equipe britânica que visava aprimorar técnicas de interrogatório e posteriormente, em uma espécie de intercâmbio, oficiais do I Exército viajaram para Londres para aprender o método inglês, a chamada “tortura limpa”. A técnica pretendia “desestruturar a personalidade dos presos sem que fosse necessário tocá-los” (GASPARI, 2014, p. 192). Os cubículos de confinamento hermeticamente fechados privavam os presos dos estímulos sensoriais levando-os à alucinação e deixando-os suscetíveis “à afeição com qualquer entidade viva” (ibid). Contudo, segundo Gaspari, os oficiais brasileiros apreciavam a sensação de poder sobre a vítima e esta técnica asséptica não se sobrepôs aos métodos de tortura convencionais, ficando restrita ao Rio de Janeiro.

Grandes empresários nacionais e estrangeiros, banqueiros e a FIESP financiaram a implementação da Oban (Operação Bandeirante) responsável por estruturar e centralizar todas as questões que envolviam a segurança nacional em 1969. Neste mesmo ano, a Federação das Indústrias de São Paulo publica carta de repúdio no jornal Folha de São Paulo direcionado às ações de suposta autoria dos “terroristas”, o seu posicionamento ao lado da “democracia” garantida pelas Forças Armadas e assegurando à população sua valiosa contribuição e adesão ao combate dos subversivos.

Os empresários industriais de São Paulo, absolutamente convictos da grande responsabilidade que pesa sobre seus ombros — e com a autoridade moral e cívica conquistada nas lutas democráticas que travaram, ao lado das nossas Forças Armadas, na memorável campanha de redenção nacional de 1964, — sentem-se no dever de alertar as famílias, os trabalhadores, os estudantes, os intelectuais, enfim, todo o laborioso povo brasileiro, para uma indispensável tomada de consciência, no sentido de uma união coesa e de ação indestrutível contra a impudência e a maldade dos que pretendem, com as armas anti-cristãs do terrorismo, subverter a ordem pública e aniquilar a segurança nacional, para criar o clima de intranquilidade a que tanto almejam e pelo qual prometem imolar a Pátria, em holocausto a suas tenebrosas ideologias.

Os empresários industriais de São Paulo, confiando plenamente no patriotismo e no alto espírito de coesão das nossas Forças Armadas, concitam o povo à mais estreita colaboração com o Governo Brasileiro, repelindo, por todos os meios ao alcance de cada um e de todos, as criminosas tentativas de perturbação da ordem, e lutando pela preservação da serenidade do trabalho construtivo, única forma de mantermos o Brasil unido e tranquilo, com ardente fé por uma Pátria próspera e feliz.

São Paulo, 20 de julho de 1969.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DE SÃO PAULO
CENTRO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DE SÃO PAULO

FIG 13 - Carta “A Indústria Paulista ao povo brasileiro”, 20 de julho de 1969. Fonte: Acervo Folha de São Paulo, 1- 5.

Um dos personagens destaque no patrocínio civil da Oban foi o dinamarquês nacionalizado brasileiro Albert Hening Boilesen proprietário do grupo Ultra, que continha entre suas empresas a Ultragaz. Boilesen, enquanto entusiasta da repressão, foi responsável por angariar mais endinheirados para a causa, por insólitas visitas aos centros clandestinos de tortura, bem como no aparelhamento desses espaços¹⁹.

Com a prática da tortura instalada e avançada como política de Estado, os países vizinhos em regimes ditatoriais do continente estabelecem uma aliança que culmina em uma rede de policiamento e punição internacional denominada Operação Condor. Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai instituíram ações coordenadas, de maneira “clandestina e à margem da lei, com o objetivo de vigiar, sequestrar, torturar, assassinar e fazer desaparecer militantes políticos que faziam oposição, armada ou não, aos regimes militares da região”²⁰. A ave de rapina expande então os limites sobre a sombra de suas asas.

A gravidade da violência institucionalizada reside na condição de desamparo em relação ao acesso à defesa e à demanda por justiça de maneira plena. Se a ameaça à integridade cidadã parte de um órgão da esfera pública, que teria o dever de proteger os direitos dos seus, o cidadão não possuirá uma instância segura a qual recorrer em âmbito nacional. Consolidada desta maneira um regime de ocasiões oportunas para vigorarem violações dos direitos humanos e crimes políticos à revelia.

O arrocho da opressão viria a se configurar de fato a partir do Ato Institucional nº 5. Segundo Heloisa Starling, o AI-5 de 1968 **tratou de um “conjunto de instrumentos e**

¹⁹ O empresário teria importado máquinas de choques para o Estado brasileiro e a engenhoca apelidada de “pianola Boilesen”. Mais sobre Boielsen ver o documentário *Cidadão Boielsen* (2009) e as reportagens: “Albert Hening Boilesen” Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/albert-hening-boilesen/> Acesso em: 30 abr 2017, “O mecenas dos porões” disponível em: http://istoe.com.br/11011_O+MECENAS+DOS+POROES/ Acesso em: 30 abr 2017

²⁰ Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados> Acesso em: 30 abr 2017

normas discricionárias, mas dotadas de valor legal, adaptadas ou autoconferidas pelos militares” (STARLING, 2015, p. 456) sob o qual estabeleceu-se mediante a construção de “uma legalidade de exceção” (ibid) que fomentou um cenário de limites, censura e punição que inibia amplamente a participação política por parte da sociedade.



FIG 14 - Reportagem de Luis Nassif que mostra a apostila “Interrogatório” produzida pelo Centro de Informações do Exército (CIE). Fonte: Acervo Folha de São Paulo, 23 de abril 1995, 1- 8

A existência de uma forma de atuação paralela à legalidade erigiu a cultura do medo, a partir do binômio eficaz tortura-censura, ceifando questionamentos e plantando passividade. Àqueles que fizessem objeções ao regime eram malvistas graças ao consenso do opositor como um criminoso. Padrós alega que

nesse sentido, o terrorismo de estado cumpriu sua função educativa, quebrando voluntarismos e resistências, o que, combinado com a sensação de impunidade, acentuava o medo e o imobilismo, ou seja, a paralisia das mobilizações sociais. (PADRÓS, 2014, p. 16)

Rompendo o silêncio, alguns artistas trataram de expor o conflito vigente. Antônio Manuel em 1968 realizou uma série de serigrafias de flan²¹ apropriando-se da estética

²¹ Matriz de impressão utilizadas pelos jornais da época.

jornalística para trazer à baila as cenas de violência com que os militares tratavam seus opositores. *Repressão outra vez, eis o saldo* (1968) exhibe mediante o erguimento do tecido negro que o recobre, cenas de agressão nas ruas do Rio de Janeiro referentes ao movimento estudantil e a polícia, captadas pela própria imprensa. Ao eleger o jornal como suporte Manuel estabeleceu uma “**inteligência industrial**” e interiorizou “**a ação política na prática artística**” (FREITAS, 2013, p. 178). O artista criou uma série de outros flâns realizados no mesmo agitado ano de 1968 no qual tratou da temática insatisfação popular e da repressão do Estado no seu auge, em *As Armas/Os desarmados*, *Imagem da Violência*, *A palavra/o pau/a pedra*, *A praça é do povo*, *A noite dos generais* e *Dura Assassina*.





FIG 15. Montagem com flans de Antônio Manuel (1968). Fonte: Antônio Manuel: *Act is not represent*

Na trilha dos registros de tortura, o artista Alex Flemming produziu uma série de fotografuras denominada *Natureza-morta* (1978), em que as obras aludem a um repertório de formas de se registrar um cadáver para análise forense. Os fragmentos

recortam o corpo, enquadrando os traços localizados e evidentes de violência. Pés acorrentados, os seios cortados pela lâmina, o pênis ligado a fios de choque, alfinetes sobre as unhas, rostos deformados, entre outras cenas, constroem uma sádica seleção que aponta para os métodos corriqueiros de agressão oficializados pelo estado.



FIG 16 - Alex Flemming, série *Natureza-morta*, 1978. Fonte: Catálogo CCBB

O sucesso dos regimes autoritários na América Latina é indissociável da degradação da **memória, em que “a tensão entre** linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, **é uma das suas marcas”** (GINZBURG, 2010, p.143). Sob o véu de uma imprensa aliada ao regime e também censurada, as evidências foram facilmente ocultadas e soterradas por pautas fabricadas. Vez ou outra, algumas notícias sobre os abusos eram publicadas, que foram muito bem aproveitadas por León Ferrari, autor da extensa série *Nós não sabíamos* (1977), constituída apenas por colagens de notícias relacionadas aos desaparecimentos e mortes durante os intervalos ditatoriais na Argentina (1966-73;

1976-83). O artista resalta no texto a cumplicidade de setores da sociedade civil de grande influência social como a Igreja católica.

NOSOTROS NO SABIAMOS

Esta es una recopilación incompleta de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror. Si bien están lejos de abarcar todos los crímenes cometidos por nuestras FFAA, dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimiento que tenían quienes los justificaban con un "por algo será", nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por "nosotros no sabíamos".

Faltan aquí, pero se agregarán, las informaciones que documentan la complicidad de buena parte de la Iglesia, complicidad que continuó cuando pedía el indulto de los condenados y que se volvió a manifestar cuando los invitó, indultados pero no absueltos, el Nuncio Calabresi a brindar con el Cardenal Quarracino por los trece años del papado de Juan Pablo II, en octubre de 1991.

De este material, que se recopiló en 1976, se editaron cuatro ejemplares en aquel entonces en Brasil, tres en 1984 también en San Pablo, Brasil, y otros cuatro con motivo de la muestra "500 Años de Represión", realizada en el Centro Recoleta en agosto de 1992.

León Ferrari
Buenos Aires, 1992

Periódicos: BHA Buenos Aires Herald
 C Clarín
 Crónica
 N La Nación
 Le Monde
 O La Opinión
 P La Prensa
 R La Razón
 La Voz del Interior



FIG 17 - León Ferrari, carta e pranchas da série *Nós não sabemos* (1977). Fonte: Coleção MACBA.

A atuação da igreja durante a ditadura no Brasil, todavia, oscilou entre o apoio às Forças Armadas em seu período inicial como na realização da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” em 1964 e a resistência, na medida em asseveraram-se as violações dos direitos humanos com o vazamento de casos de tortura e assassinatos promovidos pela repressão. São exemplos os freis da ordem dominicana Betto, Tito, Ivo e Fernando alinharam-se com o guerrilheiro Carlos Marighella e da Ação Libertadora Nacional (ALN), que quando presos sofreram abusos. A Teologia da Libertação que se disseminou no país a partir das Comunidades Eclesiásticas de Base atuou como uma poderosa mobilização popular contra o estado de exceção. O cardeal arcebispo de São

Paulo dom Evaristo Arns coordenou o dossiê mais completo sobre a violência da ditadura contra seus presos políticos até então, denominado *Brasil Nunca Mais*²².

Além do apoio das elites empresariais do país, a convivência oscilante de setores da igreja, a sociedade civil esteve ciente do que acontecia no país, de maneira que recorreu sem objeções, ao tema da tortura em peça publicitária. A propaganda de um televisor da marca Philips, veiculado no jornal Estado de São Paulo em 1969, afirmava que a qualidade do produto provinha de sua capacidade de resistir a uma câmara de torturas.



FIG. 18 - Anúncio veiculado no jornal Estadão (1969). Fonte: Estado de São Paulo.

Houve também um registro de uma exibição pública de uma técnica de martírio pioneiramente brasileira, no desfile de formação da primeira Guarda Rural Indígena em Belo Horizonte. A GRIN, foi uma força armada preparada pelo estado ditatorial

²² A história da compilação e seus documentos lançados em 1985, após a abertura democrática, estão acessíveis em site hospedado pelo Ministério Público Federal no endereço <http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>.

constituída apenas por nativos que desfilou e exibiu despidoradamente, diante de autoridades locais e convidados, demonstrações técnicas de tortura. Imagens deste evento cívico constam no vídeo *Arara* (1970), divulgado apenas recentemente, que escapou do cerco censor graças à duplicidade de seu nome, que poderia tanto se referir a uma etnia indígena, a etnia arara - conhecidos nas cercanias de Altamira (PA) desde 1850, quanto a um dos mais cruéis mecanismos de tortura: o pau-de-arara²³. Algumas fotos também circularam em uma edição da famosa revista Manchete.



FIG 19 – Reportagem da Revista Manchete. Fonte: Revista Manchete.

A revista semanal *Veja*, sob a direção atrevida de Mino Carta no final da década de 1960, conseguiu publicar duas edições seguidas sobre denúncias das violências como uma prática repressiva institucionalizada, porém não obteve sucesso quanto sua circulação, tendo sua veiculação impedida pela censura e apreensão massiva empreendida pelo governo. A violência que nos atravessa diariamente e também pela perspectiva

²³ Avançaremos mais sobre a questão indígena no capítulo dois desta tese.

histórica, inflacionou terrivelmente nossos índices de tolerância quanto a esta presença, como reflexo de uma reminiscência ainda atuante do autoritarismo.



FIG 20- Capas revista Veja. Fonte: Acervo Revista Veja.

Em 1970, Cildo Meireles irá realizar em Belo Horizonte na emblemática exposição Do Corpo à Terra curada por Frederico de Moraes a ação *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* que nos dias de relativa liberdade de expressão, ao contrário do período de censura atuante na altura da mostra, paradoxalmente sofreria sanções para sua efetivação. Estavam amarradas em uma estaca de madeira dez galinhas, sobre as quais o artista verteu gasolina e ateou fogo. Desafiando os limites entre ético e estético o artista serviu-se de um ato brutal de extermínio na captura, talvez, de uma indignação unânime, de algum espelhamento entre a arte e a vida que escorria aos tantos para a morte, diante da indiferença de muitos.

A radicalidade da ação encontra lastro na crítica oportuna e na apropriação de um modelo de ato cívico e homenagem, ao referir-se à figura de Tiradentes. Cildo esclarece pelo título da obra que o mártir constantemente homenageado em solenidades do

governo era um preso político. E que, além disso, um partidário da liberdade em seu contexto, ideal combatido veemente pela ditadura. O artista declara que a “exposição era parte de seu programa comemorativo [do governo], elegendo Tiradentes como **“seu” herói nacional. Claro, a hipocrisia dessas manobras** simbólicas era evidente e eu decidi fazer um trabalho sobre isso”²⁴.

Lembrar que Tiradentes foi enforcado e esquartejado pela luta de seus ideais e conspirações contra a monarquia e teve sua imagem cooptada por um regime que tortura e mata seus opositores constitui um processo perverso de apagamento do passado e irresponsável revisionismo histórico, similar àqueles que hoje alegam a inexistência da ditadura, **admitindo no máximo uma “ditabranda”**²⁵, que afinal, deveria ter exterminado todos os comunistas para ser de fato, dura.



FIG 21 - Cildo Meireles, *Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político* (1970) antes da queima. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Tiradentes-%E2%80%93-Totem-monumento-ao-Preso-Pol%C3%ADtico-1970.jpg> Acesso em 09 mai. 2017

Imagens constrangedoras e não menos radicais puderam ser vistas nas manifestações pró impedimento de Dilma Rousseff. No dia 15 de março de 2015, os manifestantes produziram bonecos que se assemelhavam à presidenta e ao

²⁴ “Lugares de Divagación: Uma entrevista com Cildo Meireles”, nov. 1994 In *Cildo Meireles*, IVAM Centre Del Carme, Valência, p. 19, 2 fev – 23 abr 1995. Catálogo de exposição. Tradução livre.

²⁵ Em 2009, o editorial da Folha de São Paulo em crítica à Fujimori deixa escapar: “Mas, se as chamadas “ditabrandas” - caso do Brasil entre 1964 e 1985- partiam de uma ruptura institucional e depois preservavam ou instituam formas controladas de disputa política e acesso à Justiça-, o novo autoritarismo latino americano, inaugurado por Alberto Fujimori no Peru, faz o caminho inverso. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.htm> Acesso em 30 abr 2017.

ex-presidente Lula, amarraram seus pescoços por cordas e arremessaram-nos de um viaduto, deixando-os pendurados. A punição para esta parcela popular estava dada, o enforcamento aos moldes do século XVIII no Brasil, como a pena parcial dada a Tiradentes. O suplício enquanto espetáculo configura-se a partir da utilização do corpo dos condenados através de uma espécie de economia do castigo. A exibição pública do corpo enforcado, seviciado, esquartejado e amputado serviria como uma imagem exemplar, difundindo de maneira agressiva, um estado subliminar de violência e controle disciplinar²⁶.

Em outro registro, de 16 de agosto de 2015, duas senhoras que trajavam orgulhosamente as cores da pátria, que provavelmente viveram sua juventude durante o período ditatorial e encontraram nele a tranquilidade para seus medos, sustentavam sem constrangimento cartazes com frases viperinas: **“Por que não mataram todos em 1964?”** e **“Dilma, pena que não te enforcaram no DOI-CODI. Fora Dilma e PT”**. Ambas mulheres no exercício de sua cidadania democrática, evocavam métodos tirânicos punitivistas, em flertes com a barbárie.



²⁶ Para o contexto francês/europeu a partir da transição para o século XIX, Foucault irá afirmar que “em algumas dezenas de anos, desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo”. Desaparecia “o corpo como alvo principal da repressão penal” (FOUCAULT, 2008, p.12). Podemos verificar que a vigência da tortura continua, contudo de maneira contínua, perpetrada pelo mundo dito “ocidental”, haja vista o escandaloso vazamento das imagens de Abu Ghraib em 2004.



FIG 22 – Manifestações pró impeachment 15/04 e 16/08 de 2015 em São Paulo. Fonte: Humans of protesto.

Didi-Huberman afirma: “Temos de fazer com a imagem o que já fazemos mais facilmente com (...) a linguagem. Para produção em cada depoimento, em cada ato de memória, linguagem e imagem estão absolutamente ligados um ao outro, nunca cessando a troca entre suas lacunas recíprocas” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 26). As imagens complementam o registro histórico precisamente onde as palavras falham. Há uma disputa em curso, pela recuperação e estabelecimento destas memórias.

Ainda que a entidade oficial encarregada, a Comissão Nacional da Verdade²⁷, tenha encerrado suas atividades, ela foi responsável por um levantamento imprescindível sobre este passado traumático e através de publicações variadas, retomou a visibilidade de evidências documentais e elementos arquivísticos que até então, se encontram privados do acesso universal. Alguns ainda permanecem inacessíveis, sob a tutela do exército brasileiro, relativos à violência que permeou o período ditatorial e que de certa maneira permanece em vigor, resguardando âmbitos e níveis diversos,

²⁷ Compondo o trabalho recente de resgate da memória do período da ditadura civil-militar brasileira e/ou abertura dos arquivos existe a Comissão de Mortos e Desaparecidos, o projeto Memórias Reveladas e a Comissão Nacional da Verdade.

perpetrados pelo estado brasileiro. Deduz-se que devido à gravidade que tais arquivos possuem, se revela às avessas, uma consciência da entidade militar sobre a responsabilidade de transmitir o que é ainda desconhecido para a esfera pública. Assim, a censura e o corporativismo prevalecem, na medida que se abdica deste dever, diante de um temor às reverberações possíveis que tais documentos e imagens podem provocar no domínio da política e da memória.

1.3. A última morada ou vale a pena ver de novo?

A construção histórica é dedicada à história dos sem nomes.

Walter Benjamin.

A última morada, expressão habitualmente direcionada ao destino do corpo, é onde se estabelece de maneira definitiva e simbólica, o rastro de uma existência física. Neste local, prestam-se homenagens, realizam-se despedidas, erguem-se memoriais, que muitas vezes se tornam posteriormente esquecidos e acometidos pelo abandono, fortalecendo a representação da falência matérica. Dele, não esperamos mais que o silêncio, o silêncio do luto, da resignação e do esquecimento. A casa brasileira que abrigou a morte, não como morada final, mas como um programa *in progress* nos legou algo além do silêncio. Do espaço no qual todos que ali pisaram enquanto detidos e não saíram vivos, produziram-se afinal, duas exceções.

A primeira foi Inês Etienne de Abreu, a única hóspede sobrevivente da Casa da Morte de Petrópolis, um dos mais eficazes entre os diversos aparelhos clandestinos de tortura instaurado no Brasil pelo Centro de Informações do Exército (CIE), em funcionamento na década de 1970, durante o período da ditadura militar (1964-85). Mediante seu testemunho, foi possível reconstruir parte de um passado interdito, uma lacuna na verdade e na história, instituída pela Lei de Anistia de 1979. O segundo, foi o relato do tenente-coronel Paulo Malhães, destacado para a gestão das ações na Casa da Morte, dado a Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 2014. Malhães foi um dos poucos membros das forças repressoras do Estado a admitir com riqueza de detalhes a tortura e ocultamento de cadáveres.

Não por acaso, ambos foram vítimas de violências tardias sob condições suspeitas²⁸. Em 2003, um atentado violento em seu apartamento deixou Inês com limitações físicas e neurológicas severas, vindo a falecer em abril deste mesmo ano. No andamento das investigações podemos observar um ponto de convergência com a dubiedade existente nos documentos oficiais do passado nefasto: enquanto o Boletim de ocorrência produzido pelo 77º Distrito Policial, registrava que Etienne fora vítima de acidente doméstico, o relatório médico da Santa Casa de Misericórdia **apontava que “a paciente apresentava traumatismo craniano por golpes múltiplos diversos”**.

Em 2014, por sua vez, Paulo Malhães foi assassinado por asfixia em uma ação que supostamente envolveu o caseiro de sua propriedade. O crime que foi registrado como latrocínio, cometido apenas um mês após seu depoimento à CNV. Dados como a proximidade temporal do testemunho e assassinato, a ameaça nula que um cadeirante poderia suscitar em um assaltante, alimentaram suspeitas sobre a possibilidade de queima de arquivo nos membros da Comissão, assim como o receio de que qualquer colaboração futura por parte de oficiais militares poderia ser drasticamente reduzida, se lembrarmos ainda que em novembro de 2012, o também coronel e ex-chefe do Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna do Rio, o DOI-CODI, Júlio Miguel Molina Dias foi encontrado morto em Porto Alegre. As coincidências entre as mortes dos militares apresentados pelas autoridades responsáveis residem na justificativa de roubo de armas da coleção de ambos, para posterior venda ao narcotráfico. Contudo, soma-se ao obscuro contexto, o fato de que a defensora pública do caseiro de Malhães, apresentou aos autos a informação de que

²⁸ Etienne, foi atacada em 10 de setembro de 2003, quando esperava pelo marceneiro em sua residência na capital paulista. O prestador de serviços subiu ao seu apartamento após a autorização do porteiro, permaneceu na casa por um período de 45 minutos. No dia seguinte, a diarista Zilda Pereira ao tocar campainha no apartamento não foi atendida, e como tinha a chave em sua posse, abriu a porta. Encontrou a patroa estendida no chão, agredida na cabeça. Constatou-se traumatismo crânio-encefálico, com afundamento de crânio.

dois militares visitaram seu sítio um par de dias após sua morte. O que estariam em busca?

Esse ar conspiratório, apresenta-se intensificado, na medida em que se constituiu um silenciamento instituído, seja pelo viés da censura, mais radicalmente atuante após o AI5 em 1968, ou da tortura, prática secular. Para além da convivência popular que possuía ciência dos casos de violência nos anos de chumbo, o período democrático carrega muitas máculas residuais que desaguam na vigência atual de práticas reminiscentes daquele momento. De alguma maneira, ainda que possua alcance restrito, a produção artística da América Latina durante a ditadura militar deu voz à diversas espécies de denúncias sobre a barbárie que imperava, e, tal produção reverbera atualmente.

Um claro vestígio de permanência, encontra-se em versões atualizadas alguns dos trabalhos de Cildo Meirelles, no qual o artista apropria-se de suas próprias obras dos anos de 1970, a partir dos mesmos suportes e táticas. Os argumentos destas obras hoje, são menos justificados por seu aspecto clandestino, como uma maneira de escapar da censura advinda de um aparato do estado, do que com a continuidade das práticas de violência.

De *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-2014), Cildo retoma o *Projeto Cédula*, no qual reproduz um hábito cotidiano, da escrita de frases e números sobre as notas de dinheiro. Contudo, o caráter político de suas sentenças, em momentos de repressão e censura, adquire um teor subversivo através da inserção de contra-informação, enquanto uma ação estratégica de anonimato e diluição. O compartilhamento da prática interessava também ao artista, na medida em que, assim como no *Projeto Coca-Cola* (1970), alguns carimbos continham instruções para que o cidadão também tomasse as cédulas como ferramenta expressiva. Mas 2012 e 2013, sensibilizado por

acontecimentos que adquiriam contornos e motivos similares aos dos períodos de chumbo, o artista refaz seu projeto, via substituição de nomes: troca Herzog (*Quem matou Herzog? Projeto Cédula*, 1975) por Toninho do PT, Celso Daniel e Amarildo. Aos dois primeiros, novas perguntas: *Por que Celso Daniel foi assassinado? Por que Toninho do PT foi assassinado?* (2012) E para o último: *Cadê Amarildo? O que aconteceu com Amarildo?* (2013). As questões não indagam, porém, pelo autor do crime, como nas notas de Herzog, mas pelo motivo e o paradeiro, que de certa forma, já estavam claros na condição de preso político e suicidado pelo DOI-CODI paulista²⁹. Tais chaves de questionamento levantados por Cildo nas notas atuais, seriam indiciais para um esclarecimento da autoria, o que foi de fato realizado apenas no caso de Amarildo³⁰.

A violência, a obscuridade dos fatos e a certeza de impunidade são os elementos que constroem uma política de ação do Estado que adquirem sazonalmente rostos e corpos, que oportunizam algum gesto de justiça pontual, para satisfazer manifestações seletivas de indignação de setores dos Direitos Humanos e sociedade civil, de preferência em situações que obtiveram algum alcance repercussivo, como no caso de

²⁹ Em de outubro de 1978, o processo movido pela família do jornalista responsabilizou a União pelas torturas e pela morte do jornalista, mas apenas em 2012 foi reconhecida a simulação do atestado de óbito de Wladimir Herzog enquanto suicídio e foi fornecido um novo atestado com a retificação sua real causa mortis: lesão e maus tratos sofridos em dependência do II Exército – SP .

³⁰ Celso Daniel era prefeito de Santo André pelo PT e foi morto com 13 tiros em janeiro de 2002. Parentes do falecido, alegaram se tratar de crime político, pois especula-se que Daniel teria descoberto um esquema de desvios de recursos de prefeituras para o financiamento de campanhas eleitorais e pretendia denunciá-lo. O corpo foi descoberto 3 dias após o assassinato, com marcas de tortura e tiros, próximo à Rodovia Regis Bittencourt. Investigações oficiais não foram conclusivas quanto aos motivos do assassinato. Menos de um ano antes, Antônio da Costa Santos, o Toninho do PT, prefeito de Campinas também foi brutalmente assassinado em setembro de 2001. Dez anos após seu assassinato a família de Toninho recorre à OEA (Organização dos Estados Americanos) para acusar o Estado Brasileiro de omissão na apuração do crime. Segundo reportagens da época, meses antes de ser assassinado, Toninho recebeu um “documento com uma auditoria completa sobre as dívidas da prefeitura e havia sido testemunha da CPI do Narcotráfico - que na época chegou a classificar Campinas como um dos centros nacionais do roubo de cargas, lavagem de dinheiro e tráfico de drogas”. Amarildo, morador do da Rocinha, desapareceu em julho de 2013. Uma apuração minuciosa descobriu que o pedreiro foi torturado e morto pela polícia militar e membros da tropa de elite nos arredores da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). “A conclusão dos investigadores é que a tortura foi atrás dos contêineres da UPP, que Amarildo recebeu descargas elétricas, foi sufocado com sacos plásticos e afogado num balde por quase duas horas”. Fontes: “Dez anos após assassinato, família de Toninho do PT vai à OEA denunciar omissão do Estado”. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2011/09/10/dez-anos-apos-assassinato-familia-de-toninho-do-pt-vai-a-oea-denunciar-omissao-do-estado.htm> Acesso em 16OUT2015. E “MP investiga indícios que podem ajudar a desvendar caso Amarildo” Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/06/mp-investiga-indicios-que-podem-ajudar-desvendar-caso-amarildo.html> Acesso em 16OUT2015.

Amarildo. No seu texto “Duas chacinas em São Paulo, a mesma polícia, o mesmo governo” Maria Rita Kehl dispara:

A falta de transparência na conduta das autoridades e a desinformação proposital, que ajuda a semear o pânico na população, fazem parte das táticas autoritárias (...). Quanto menos a sociedade souber a respeito da crise que nos afeta diariamente, melhor. Melhor para quem? (KEHL, 2015, p.76)



FIG 23– Cildo Meirelles, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-2014) Projeto Cédula. Fonte: Catálogo Cildo Meirelles.

Outro trabalho retomado por Cildo é o *Zero Cruzeiro* (1974/78), hoje *Zero Real* (2013). As imagens que compõem a cédula reproduzida são essencialmente as mesmas, tendo somente suas posições invertidas. Na parte frontal de *Zero Real*, está o rosto de um índio e em seu verso, a imagem de um louco de um manicômio de Goiás. Em relação à presença do indígena, Cildo testemunha:

Eu tinha relido um dossiê que meu pai deixou sobre o massacre dos Krahôs no Bico do Papagaio uma região situada entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão. Aquele pedaço de terra era muito

cobiçado.(...) consta que um fazendeiro, nos anos 1930, ordenou o primeiro massacre contra esse grupo de índios, os Krahôs. O massacre foi realizado através de um avião monomotor que sobrevoou a região e jogou roupas infectadas com o vírus da gripe e bacilos de Koch. Quinze dias depois 4 mil índios se transformaram em 400, dos quais duzentos ficaram enlouquecidos porque haviam perdido tudo: família, vínculo e vida identitária. (FERNANDES, 2013,p.110)

A cara e a coroa das cédulas são faces da mesma raiz, uma prática coerciva de controle dos corpos, tendo como alvo mais frágil, àqueles que são desprovidos de voz audível. Em 30 a 40 anos após este massacre, o exército nacional reproduz tais procedimentos **para a abertura da Transamazônica e a expansão das fronteiras “civilizadas” do país** para seu interior, como pôde ser constatado pela descoberta do Relatório Figueiredo³¹, um dos raros registros de contabilização das torturas e genocídios praticados contra os índios. O reconhecimento e o respeito pelos direitos dos indígenas são lutas que precedem os regimes ditatoriais na América Latina e das quais o fim permanece cada vez mais distanciado.



FIG 24 - Zero Cruzeiro (1974/78), hoje Zero Real (2013). Fonte: Catálogo Cildo Meireles.

³¹ O relatório Figueiredo, texto, redigido pelo então procurador Jader de Figueiredo Correia, mostra a ação genocida e impune do Estado brasileiro está disponível para acesso e download em <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-relatorio-figueiredo-disponivel-para-download>

Artur Barrio produziu em 1970, como parte da vigorosa exposição *Do Corpo à Terra* em Belo Horizonte, a intervenção no rio Arrudas que chamou atenção das autoridades locais dada a semelhança com o despejo de um cadáver. Suas *Trouxas Ensanguentadas* apresentavam restos de ossos, carne e sangue bovinos envolvidos por um pano, que à distância, foram capazes de confundir os oficiais, convocados a investigar. Sobre a série Situações, que incluíam as Trouxas, Artur Barrio relata:

Situações partem do pressuposto de pegar o outro pela surpresa, de criar uma situação que o desconecte do momento em que ele se encontrava e lance-o em outro espaço de percepção, de visão das coisas através da surpresa, fazendo-o viajar para um outro sistema perceptivo, algo inabitual. [...] Então as Situações para mim partem desse pressuposto, como foram as Trouxas, como chegaram os envelopes criando algo impactante pelos materiais, caso se considerasse aquilo arte ou não, o que seria aquilo? O que quer dizer? Enfim, mexer com as pessoas, com seus fundamentos, conceitos num mundo canalizado, formal. (BARRIO apud FREIRE, 1999. p. 150).

O desafio à arte institucionalizada e também, aos mecanismos de controle e segurança instituídos reservam à esta obra de Barrio preferencialmente o espaço das ruas, no qual seus parâmetros de uma intervenção inesperada possam ser alcançados com plenitude. No espaço museológico, cercado de textos didáticos, luzes direcionais, ambiente climatizado, a organicidade de seu trabalho se torna petrificada, anestesiada pela previsibilidade estrutural que o circuito exige. No afã de matar a sede do mercado e de seus aparatos, a retomada das *Trouxas Ensanguentadas* para grandes exposições ou mostras retrospectivas evidenciam dois aspectos de sua obra: a impossibilidade de conservação e restauração deste trabalho para esses ambientes como também para as coleções; e a anulação quase total de sua potência semântica/poética, reduzindo a reprodução das trouxas a uma maquete, um mero registro, como um elemento de arquivo. Neste ponto, Barrio ao refazer este trabalho encontra-se diametralmente em

oposição aos procedimentos e propósitos de Cildo, em seu *Projeto Cédula e Zero Real* que permanecem aplicáveis e preservados³².



FIG 25 – Artur Barrio, *Situação T/T*, à esquerda em 1970, na exposição *Do Corpo à Terra* às margens do Arrudas e na segunda, a reprodução em espaço museológico. Disponível em: <http://doobjetoparaomundo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/0221.jpg> Acessi em: 09 mai. 2017.

Ainda assim muitas trouxas seguem sendo despejadas de maneira clandestina, alvo da violência policial, símbolo da ascensão de um urbanismo militar. Tal aspecto é ancorado no crescimento vertiginoso da “indústria da pacificação” diretamente alinhada com a “difusão de noções fundamentalistas de mercado a respeito da organização social, econômica e política da vida” (GRAHAM, 2015, p.71). Um cenário de “hiperdesigualdades, militarização e securitização urbanas” sustentado pelo neoliberalismo constitui um sistema que se retroalimenta (GRAHAM, 2015). Nesta vereda, as Unidades de Polícia Pacificadora, são tentáculos diretos do estado como reflexo destas políticas. Vulgarmente denominada de Unidades de Porrada em Preto, as UPPs têm exercido com eficácia o estado de exceção, reproduzindo inclusive as Casas da Morte, os centros clandestinos de repressão ditatoriais. Sabe-se que Amarildo foi morto e torturado nos arredores de uma UPP da Rocinha e recentemente, houve

³² Não falo aqui de eficácia da obra enquanto ação política que já foi contestada inclusive por Frederico de Moraes na mostra *A Nova Crítica* (1970), mas de sua coerência artística.

denúncia de que a casa do traficante Francisco Bonfim Lopes, o Nem da Rocinha, foi utilizada como local de tortura.



Casa que foi de Nem da Rocinha virou centro de tortura da UPP

Ministério Público apura denúncias de pelo menos três moradores. Promotora diz que competição de policiais para atingir metas e conseguir premiação levou a casos de violência na comunidade. **PÁGINA 22**

FIG 26- Reportagem denuncia abusos. Disponível em: <http://extra.globo.com/casos-de-policia/casa-que-era-de-nem-usada-hoje-pela-upp-da-rocinha-virou-local-de-tortura-diz-testemunha-10346774.html> Acesso em 1 mai 2017

Dando seguimento à proliferação das diversas modalidades de casas da morte, a série *As Jóias da Coroa* (2009) do cubano Carlos Garaicoa reúne, por meio de miniaturas em prata, reproduções arquitetônicas perfeitas de oito edifícios emblemáticos do poder estatal oriundos de diferentes partes do globo: Estádio do Chile, KGB, Stasi, Base Naval de Guantánamo, DGI, Pentágono, Escuela de Mecânica de La Armada e Villa Marista.

A montagem das pequenas preciosidades simula o *display* de joalherias em que a peça repousa soberana, atendo toda luz e a atenção para si. Tratando-se de edificações que abrigam ou abrigaram em suas sedes setores estratégicos relativos à segurança de uma nação, o artista habilmente as nomeia de jóias da coroa, em alusão ao poder simbólico e por vezes, absoluto – um território acima das leis - que adquirem em nome da pátria. Assim, ao situá-las como “pequenas preciosidades, cujas histórias passam por

episódios de repressão e tortura, o artista ironiza a indistinta apreensão social de símbolos coercivos”³³.



FIG 27 – Carlos Garaicoa, *As Jóias da Coroa*, 2009. Estádio do Chile. Fonte: http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Obras/PublishingImages/Carlos-Garaicoa_1_04.jpg
Acesso em 09 mai. 2017.

O Estádio do Chile foi palco de prisões e torturas de presos políticos ocorridas durante a ditadura de Augusto Pinochet. O local, atualmente, ostenta a posição de Memorial Nacional na tentativa de que vigore a máxima: “Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”.



FIG 28 – “Un Pueblo sin memória es um Pueblo sin futuro”. Estádio Nacional de Santiago de Chile. foto Felipe Trueba/El País.

³³ Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo : *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* . São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2010. p. 330.

A casa da morte que recebe o corpo de maneira definitiva, contudo, são os caixões ou urnas funerárias. Antônio Manuel, cria em 1968 as *Urnas Quentes*, remetendo-nos a uma possível dupla alusão – tanto às funerárias, quanto às eleitorais. Ambas se caracterizam por uma vedação de abertura restrita ou mesmo interdita. A temperatura como um atributo desses receptáculos a se considerar, provém de seu conteúdo explosivo na altura de sua produção. Nela, o artista confinou uma série de textos de ordem política, social e estética junto a imagens de violência, extraídas de jornais ou arquivos de fotografias. Sobre a obra concebida para o evento *Apocalipopótese*, feita para ser violentamente aberta pelo espectador, uma vez que eram disponibilizados pedras e martelos aos passantes para isso, Oiticica declarou: “Antonio inseriu desenhos contendo mensagens de protesto, e que foram levados por quem rompeu a caixa”³⁴.



FIG 29 – Antônio Manuel, *Urnas Quentes* abertas em 1968. Disponível em: <http://apcbrasil.org/wp-content/uploads/2014/04/41.png> Acesso em: 09 mai. 2017.

Em 1975, Manuel refaz as *Urnas* desta vez de uma madeira dura, mais espessa e resistente que as primeiras e hermeticamente lacrada com fitas e selo no qual continha seu nome. Nesta reedição estabelece, mediante documento solicitado em cartório, que

³⁴ Hélio Oiticica, “Apocalipopótese no Aterro”, texto datilografado, Rio de Janeiro, 4 ago 1968. (Documento n. 0146/68 do Programa Hélio Oiticica).

se mantenha permanentemente intacta. Curiosamente, o artista produziu uma réplica, em 2004, quando o trabalho foi convidado a estar na mostra *Beyond Geometry* do LACMA (Los Angeles County Museum of Art) por temer que a urna original fosse violada devido às novas diretrizes de segurança internacional, em voga nos EUA, após os atentados de 11 de setembro de 2001. De alguma maneira então, a potência da obra manteve-se ativa ao abrigar no seu interior um compilado secreto. Agora, diferente de sua primeira versão, o conteúdo misterioso se guarda da invasão agressiva propiciada pelas novas estratégias de vigilância, onde os dados e informações pessoais são moedas, sobretudo econômicas, mas também políticas. Por outro lado, observa-se o afã preservacionista do artista em relação à sua obra, para que permanecesse intacta às investidas circunstanciais.



FIG 30 – Antônio Manuel, *Urna Quente* – 1975. Fonte: Antônio Manuel: Act is Represent

De alguma forma, a imagem especular das *Urnas* (1975) de Manuel apontam para a conduta do Estado Brasileiro, que ainda mantém restrição de acesso a alguns arquivos da repressão. O relatório Figueiredo, que esteve inacessível por quatro décadas e foi reencontrado por acaso, é um trágico exemplo da omissão e desejo de apagamento deste arquivo como denúncia gravíssima de violação dos direitos indígenas e também como um registro documental da ditadura e suas barbáries.

Capítulo 2 - Por que o índio tem de morrer? A dança das cadeiras.

*Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio.
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido o português*
Oswald de Andrade

A icônica imagem da fotografia *A Dança do Poder* de Orlando Brito, retrata o presidente João Figueiredo recebendo Delfim Neto e os generais Newton Cruz e Golbery do Couto Silva. O evento registrado nessa ocasião tratava-se apenas de mais uma reunião no Palácio do Planalto. Contudo, a captura da dinâmica dos corpos sugere um movimento sutil das autoridades, entre a expectativa e desconfiança, em busca de acomodação.



FIG 31 – Orlando Brito. *A dança do poder*, 1981. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2014/01/28/exposicao-140-caracteres-no-mam-sp.htm#fotoNav=2> Acesso em 10 jan 2019

A simbologia dos assentos e a aparente contaminação que um sucessor sofreria em contato com vestígios de uma gestão anterior, traduziu o gesto de Jânio Quadros ao

desinfetar a cadeira da prefeitura de São Paulo que o candidato Fernando Henrique ocupara, um dia antes do resultado das eleições, em 1986. Ao pingar algumas gotas de inseticida no pano para iniciar a higienização da sua cadeira, Quadros também eliminaria pelo veneno, o “inseto” que o antecedeu. O gesto populista de limpar a sujeira, mecanismo recorrente de propaganda política, entretanto, é incapaz de acobertar os rastros dos desvios históricos, como aqueles que acompanham a negligência das políticas indigenistas e o respeito a seus direitos.



FIG 32 - Jânio Quadros desinfeta a cadeira com inseticida. Foto: Acervo/ESTADÃO

Três décadas adiante, uma volta por Brasília num par de dias depois da virada de ano é compartilhar com o agitação político que implica a instalação de uma nova etapa nos poderes executivos e legislativo. Curiosamente, a temática das cadeiras retorna à baila, desta vez pelas suas cores. As cadeiras revestidas na cor vermelha que ocupavam o Palácio da Alvorada, a residência presidencial, foram prontamente substituídas por similares da cor azul. O sepultamento da cor vermelha alcança nesse contexto não se restringe apenas a uma rivalidade ideológica, estende sua sombra sobre lutas adjacentes, amplamente cerceadas em discursos de campanha.

Índio não deve ganhar 1 cm a mais de terra. É o que se ouve hoje. Era o que se ouvia nos idos da década de 1960. Claro, já se ouvia isso antes, era ideia empoeirada e, possivelmente – removendo um pó aqui e ali, lustrando com palavras da moda - se ainda estarem, se ouvirá no futuro. Até que se deite o último, minando o sustentáculo que mantêm a abóboda celeste - assim dizem os xamãs yanomami - quando o céu então, desabará sobre nós.

É possível que o céu já tenha desabado mas insistimos.

Quiçá foi a chuva: levou a sensatez e **“vestiu o índio” como ensina Oswald de Andrade** em o *Erro de português*³⁵. Vestiu de preconceito, desrespeito e desprezo. Afinal, pisar em um solo rico de água, metais, mão-de-obra barata, clima agradável, tudo sem fé, lei, nem rei é um tremendo desperdício. Como não existe pecado do lado de baixo do equador, vale tudo, desde **“dar tanto açúcar excelente pelas drogas inúteis”** (MATOS, 2010, p. 44) a trocar lamaçal metálico pelas fontes de água potável. Assim, erraram o português e o brasileiro que o sucedeu. E seguimos errando.

No século XIX, o visionário general Couto de Magalhães costura o passado com um **presente que nunca passa: “no futuro, nenhum assunto talvez se entrelaçará tão** geralmente com o desenvolvimento da riqueza e engrandecimento do Brasil, como o **amansamento de nossos selvagens”** (MAGALHÃES, 1876, p. 19). Selvagens, somos dóceis. O discurso reverbera, cresce e se repete sem que se consiga freia-lo, hoje, as novidades mofadas amargam a realidade ainda que contem com uma recepção entusiasta de consentimento e apoio, característicos de uma primeira vez. Enquanto o recorte da revista afirma o **“Por que o índio tem de morrer”, Magalhães (1876)** arremata: **“aproveitar para a população nacional as terras ainda virgens, onde o selvagem é um obstáculo”** (p.21). Essa **“população nacional”**, restrita a meia dúzia de

³⁵ Andrade, O. Erro de Português In: Faraco & Moura. *Língua e Literatura*. v.3. São Paulo: Ática, 1995. p. 146-147.

poderosos convenientes e seguidores coniventes, viola periodicamente terras e vidas ao negar direitos e cidadania dos habitantes originários.



FIG 33 -Recorte de Revista anexa ao Relatório Figueiredo. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/cidades/relatorio-e-esperanca-de-indios-na-luta-por-terras-perdidas-na-ditadura> Acesso em:10nov2017

Não por acaso, cenas de conflito com o exército e governo são temas de diversas pinturas dos povos Tigua, do Equador, onde elementos da cosmologia tradicional se misturam com a realidade contemporânea. Saborear honrosamente alguns inimigos, seria a atitude dos tupinambás que ocupavam grande parte da costa brasileira, caso não houvessem amputado constantemente seus costumes e dirimido a população, até à desapareição. A abolição do ritual e da sacralidade indígena, alvos de um misto incompreensão, intolerância e sanha dominadora catequizante reduziram a capacidade de solidificar o conhecimento da população invasora sobre a cultura dos povos nativos e a importância de respeitá-la. Índio não deve ganhar 1 cm a mais de terra porque nada lhe fora dado. A terra é o índio.



FIG.34 - Pinturas dos povos indígenas Tigua do Equador. s/t, s/d. *Tigua los colores de la memoria*. Catálogo de Exposição.

2.1 - O contra-arquivo, o poder xamânico da contra-antropologia

(xamãxtranscendentalismo)

Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos “naturais”, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que “quando os europeus massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime.

Achille Mbembe

Ainda sobrevive a sabedoria das selvas no seio das populações ameríndias, a prática e o conhecimento quanto às maneiras de atingir um estado supra-humano, de conexão com o invisível, que não perpassa a mercadoria. Enquanto as lentes telescópicas e, em menor escala, os óculos para uma visão deficiente, nos fornecem uma perspectiva visual que ultrapassa indiscriminadamente nossas capacidades naturais, no Brasil profundo este potencial é reservado e, brutalmente extrapolado, apenas àqueles que apresentam precocemente características que indicam uma inclinação inata para esta responsabilidade. O rompimento dos limites das capacidades físicas se dá na interação direta com uma simples mistura do que a terra fornece em seu estado bruto, mas condicionalmente, se efetiva mediante um processo iniciático e ritualístico metódico. Ao xamã, reserva-se a posição de porta-voz, o vetor pelo qual acessa-se o conhecimento invisível aos olhos vulgares.

O pó *yãkoana*, produzido a partir da mescla de resina da árvore *yãkoana hi* com outros elementos³⁶, é ingerido por inalação, e após o uso sistemático em rituais, dará ao xamã o acesso aos espíritos *xapiri*, os sábios portadores dos mistérios da natureza. O xamã **Yanomami Davi Kopenawa em “A Queda do Céu” esclarece: “Os espíritos são invisíveis para seus olhos de fantasma (...). Apenas os xamãs são capazes de contemplar os *xapiri*, pois tornados outros com a *yãkoana*, podem também vê-los com olhos de espíritos”**

³⁶Folhas secas pulverizadas de *maxara hana*, cinzas de cascas das arvores *ama hi* e *amatha hi* (ver ALBERT&MILLIKEN, 2009, p.114-6)

(KOPENAWA, 2015, p.118). Portanto, os apartados do acesso direto aos *xapiri*, seriam os denominados “olhos de fantasma”, uma vez que veem apenas a “aparência enganosa dos seres e dos fenômenos” (KOPENAWA, 2015, p.615) enquanto a visão xamânica, “dá acesso à imagem-essência dos entes” (Ibid).



FIG 35 - . Cláudia Andujar, *Desabamento do céu - o fim do mundo*, série *Sonhos Yanomami*, 1976-2012
Disponível em:
<http://www.bolsadearte.com/public/uploads/obras/30dcc77b4b14b8eec0ba5c65d0cfc44cbb3c3fce3c83dd862828254e9a499983.jpg> Acesso em 09 mai. 2017.

Desta maneira, o xamã detém através de uma expansão da consciência, o ingresso a uma plataforma transcendente de lucidez, onde um conhecimento pleno superior poderá lhe ser repassado indefinidamente³⁷. Por esta via, torna-se possível uma aproximação do poder xamânico, enquanto um receptáculo e também transmissor da mensagem, à posição dos arcontes, sendo que estes não são somente guardiões dos arquivos, mas também autorizados a interpretá-los, de forma que sob sua guarda,

³⁷ As palavras dos espíritos *xapiris* são muito antigas, mas são sempre renovadas através dos xamãs e “assim tem sido há muito tempo, sem fim” (KOPENAWA, 2001, p.74)

“estes documentos diziam, de fato, a lei; eles evocavam a lei e convocavam à lei”
(DERRIDA, 2001, p.12-3).

O xamã partilha com os arcontes os papéis de protetor, intérprete e líder, contudo, carrega diferenças cruciais da *condição arcôntica* apontada por Derrida, na qual a chave de atuação reside na restrição seletiva e não na democratização total. Assim, consolida-se o estatuto de contra-arquivo das mensagens xamânicas por duas vias: primeiro, pelo dever de compartilhá-las e segundo, pelo teor subversivo, de resistência do seu discurso, pois clama pela defesa da natureza e pela busca por uma harmonização dos recursos naturais do planeta, promovendo uma clara oposição ao sistema vigente, o portador do arquivo hegemônico, de uma agenda vitoriosa de desequilíbrio e exploração predatória.

O olhar contra-etnográfico empenhado por Davi Kopenawa lhe permite tecer duras críticas à ganância dos homens da mercadoria, o povo *nape*, um termo Yanomami para referir-se aos **“brancos”, mas que na realidade corresponde a pessoas de qualquer etnia em busca da destruição da autonomia da população nativa, ou seja, “o Outro, o inimigo por excelência”** (CASTRO, 2015, p.12). **Pelas palavras do xamã, o prenúncio apocalíptico se aproxima:**

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. Os xamãs(...) não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devora, (...) conter os seres maléficos que transformam a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar. (KOPENAWA, 2015, p.6)

O extenso depoimento de Kopenawa, em *A queda do céu* é um trabalho pioneiro que procura elaborar uma antropologia simétrica, uma tentativa de que a voz subalterna seja ouvida, de que uma reflexão deslocada do centro opere a conscientização dos brancos dotados de uma cabeça **“cheia de esquecimento”**. Este ponto em questão,

fundamentalmente exaltado pelo xamã, condensa as “patologias de comunicação” que afetam especialmente os brancos: a *desmemória*, “a surdez, cegueira e a língua de espectro (incompreensível)” (VIVEIROS, 2015, p.15). E também alerta que estas doenças podem afetar também os Yanomami, cegos ao mundo dos *xapiri* e seduzidos pelas mercadorias dos *nape*.

O esquecimento como atributo especial do branco, faz com que sejam necessários o uso de apêndices, **para mitigar a amnésia. As “peles de papel” e as “peles de imagem”** são as próteses descritas por Kopenawa, que na sua leitura contra-antropológica, não apenas remediam essa patologia como carregam em si, o poder de convencimento. Enquanto os Yanomami mantêm as palavras dos *xapiri* gravadas profundamente em seu pensamento, alimentadas ininterruptamente pela comunicação garantida pelos xamãs desde tempos imemoriais, conservando-as a salvo da água, do fogo e do envelhecimento, os brancos transferem a integridade do conhecimento para os documentos físicos ou virtuais, as chamadas peles, por Kopenawa. Verifica-se assim, uma atrofia do sensível, uma certa subutilização dos sentidos e capacidades na dita sociedade civilizada, em que codifica-se, altera-se e arquiva-se a memória sob a tutela de órgãos governamentais, de segurança, museus e bibliotecas, privando-a do compartilhamento direto.

Kopenawa utiliza-se então, da respeitabilidade devotada ao suporte para repassar a **palavra: “Eu, um yanomami, dou a vocês, os brancos, esta pele de imagem que é minha”.** (KOPENAWA, 2015, p.66). Por esse aspecto, reforça-se o caráter de *arkhê* destas peles, como o lugar de origem e da ordem, ao que Derrida denomina como “o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social”* (DERRIDA, 2001, p.11).

Kopenawa pelos yanomami, e outros líderes por seus povos, seguem numa disputa em grande desequilíbrio, uma vez que seus direitos não estão atrelados mais à Constituição, que seria a pele de imagem soberana no Brasil. Uma vez que ela nunca conseguiu ser efetivamente posta em prática em sua totalidade, esses povos estão à mercê da boa vontade dos legisladores que tem suas cadeiras ocupadas por grande parte da bancada ruralista, os representantes dos latifundiários. Devido à sua vasta capilaridade nas camadas de poder, conseguem facilmente impor, com o apoio dos demais setores conservadores como a bancada da Bíblia e da bala, a agenda que rege seus interesses à revelia da catástrofe anunciada por ameríndios, ecologistas e cientistas.

2.2- Pau de arara – a produção artística e a questão indígena nos anos de chumbo no Brasil

*Antes dos portugueses descobrirem o Brasil,
O Brasil tinha descoberto a felicidade.*
Oswald de Andrade. O Manifesto
Antropófago.

A fronteira extrativista e missionária foram frentes permanentes de contato e avanço pelo território Yanomami que coexistiram até a década de 1970. Após esse período as terras foram alvo do Plano de Integração Nacional instituído pelos militares que dentre suas ações estava a abertura da estrada Perimetral Norte (1973-76) e programas de colonização pública (1978-79). A existência de jazidas minerais pelo RADAM (projeto de levantamento de recursos amazônicos) surge como agravante, gerando um intenso assédio de garimpeiros intensificada na década de 1980, configurando uma espécie de corrida pelo ouro a partir de 1987.

Como um reflexo destes acontecimentos, Missão/Missões de Cildo Meireles (1987) introduz de maneira didática a representação simbólica dos elementos envolvidos no processo colonizador. O trabalho situa-se em uma sala escura com iluminação localizada. Por entre cortinas negras, avista-se no chão, em formato retangular, aproximadamente 600.000 moedas dispostas uniformemente. Do centro deste retângulo ergue-se uma coluna de hóstias que encontra uma coleção de ossadas, como lustres que pendem do teto.

Da poderosa conjunção de símbolos eleitos pelo artista, a hóstia e o dinheiro sintetizam frentes históricas que há muito produzem e/ou justificam o elemento morte, que completa a tríade. A religião e o poder econômico foram duas forças que atuaram em parceria para consolidar um dos maiores genocídios da humanidade.



FIG 36 – Cildo Meireles, *Missão/Missões*, 1987. Disponível em: https://izzyspada.files.wordpress.com/2013/04/4277337000_cd1e995615.jpg. Acesso em 09 mai. 2017.

A continuidade dos massacres de vastas populações e povos indígenas deu seguimento ao projeto colonizador/conquistador do território haja vista que, desde a chegada dos europeus, as guerras declaradas aos nativos e os decretos de etnocídio tiveram como consequência desaparecimento de mais de cinco milhões de indígenas que viviam no atual território brasileiro. Os ameríndios e sua ocupação saudável da terra sempre foram tidos como entraves ao projeto desenvolvimentista por impedir o acesso do capital às suas fontes de água límpidas, terra fértil e subsolo rico em metais:

Historicamente, na América Latina, a fixação das fronteiras nacionais veio acompanhada de políticas sistemáticas de exclusão e extermínio dos povos indígenas, que foram suprimidos de qualquer projeto de unificação nacional. Na etapa atual, quando os processos de globalização abalam as estruturas dos Estados-nação em todo o planeta, instala-se na região a dúvida sobre a viabilidade dos planos de inclusão de populações que foram marginalizadas ao longo de vários séculos. (CIIP, 2002, p. 148)

Avançando sobre o ano que antecede a ditadura, documentos oficiais do Congresso Nacional atestavam, que em 1963 havia no país em torno de 300 mil índios e, segundo

Marcelo Zelic, vice-presidente do Grupo Tortura Nunca Mais de São Paulo, em 1968 essa população cai rigorosamente para 80 mil. Encontram-se registradas em documentos reunidos pelas entidades Associação Juizes para a Democracia, Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, Grupo Tortura Nunca Mais e o site Armazém Memória, as maneiras em que ocorreram o desaparecimento de 220 mil pessoas. O relatório Figueiredo (1968), por exemplo, possui mais de 7 mil páginas de denúncias.

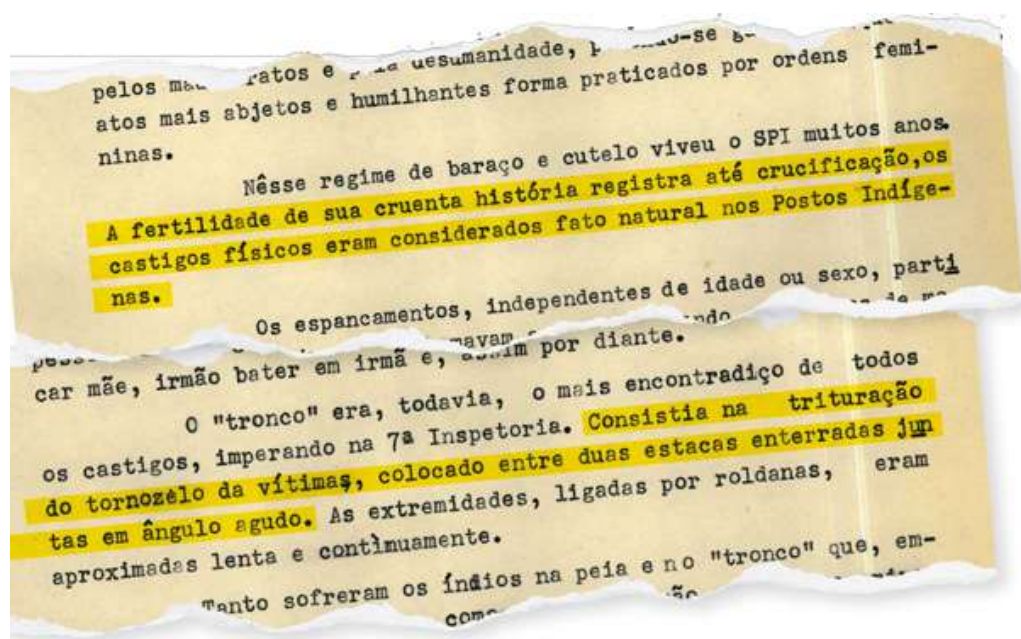


FIG. 37 – Trecho relatório Figueiredo. Disponível em: http://istoe.com.br/wp-content/uploads/sites/14/istoeimagens/imagens/mi_582664994619040.jpg Acesso em 09 mai. 2017.

Os recursos de sabotagem e deslegitimação da luta indígena se acirraram durante o regime militar pelo uso malicioso da legislação e do poder. O ministro do Interior, Maurício Rangel Reis lançou um projeto na ocasião, que através da falsa intenção de emancipar o índio, na verdade o jogava na condição de cidadão comum, sem direito algum sobre suas terras ocupadas, que seriam entregues aos latifundiários: “ao invés de demarcar todas as terras indígenas até 1978, como previa o Estatuto do Índio (Lei

6.001, vigente até hoje), resolveria o problema declarando 80% dos índios como não **índios**"³⁸.

Além disso, foram criados nas décadas de 1960 e 1970, o Reformatório Agrícola Indígena Krenak (Resplendor-MG) e a Fazenda Guarani (Serra do Cipó-MG), dois centros de detenção de índios que apontam apenas para algumas das frentes punitivas e de vigilância dos anos de chumbo. Os indígenas além de vítimas, também acabaram por serem recrutados pelas Forças Armadas: formou-se uma polícia indígena que passou por um processo de formação militar para que esses novos agentes policiais retornassem às suas etnias de origem, colaborando com a ordem das aldeias. Foram instaladas Guardas Rurais Indígenas (GRINs) em Goiás, Mato Grosso, Maranhão e Minas Gerais.

Há pouco mais de cinco anos, a pesquisa de Zelic para a Comissão Nacional da Verdade³⁹ **revelou o vídeo "Arara" que contém registros desse projeto perverso e malsucedido da política indigenista de nosso país.** A formatura que ocorreu em novembro de 1969 na cidade de Belo Horizonte foi documentada pelo fotógrafo e cinegrafista alemão Jesco von Puttkammer⁴⁰ (1919-94), mostra os índios em exercícios de luta, fardados e, em certo momento muito aplaudidos por uma gama de generais e militares, ao exibirem a tortura aplicada nos presos políticos no pau de arara. A festividade compunha a formatura dos indígenas que, três anos após retornarem para os seus, demonstraram o fracasso da operação ao manifestarem comportamento violento através de espancamentos, estupros e roubos como os ocorridos na Ilha do Bananal habitada pelos Karajás.

³⁸Disponível em: < www.cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&action=read&id=7426>, acesso 20 ago.2014.

³⁹ O pesquisador coordena uma pesquisa denominada "Povos Indígenas e Ditadura Militar: Subsídios à Comissão Nacional da Verdade.

⁴⁰ O acervo de Puttkammer, que pesquisou diversas tribos isoladas no país tem cerca de 43 mil slides, diários de campo e diversos filmes em 16mm.



FIG. 38 – Cena do documentário Arara: índios carregam torturado no pau-de-arara. Disponível em: <https://i2.wp.com/www.diariodocentrodomundo.com.br/wp-content/uploads/2014/04/grins.jpg?resize=600%2C400> Acesso em 09 mai. 2017.

Apesar de não haver um acesso pleno a certos arquivos da repressão, os que já estão disponíveis nos revelam uma série de graves violações dos direitos humanos. Entre as imagens mais marcantes do Relatório Figueiredo, estava a fotografia de uma índia amarrada de ponta cabeça diante de seus dois algozes. O relato sinaliza que o crime teria ocorrido a mando de ruralistas contra a tribo Cinta Larga, situada na região próxima à fronteira dos estados de Rondônia e Mato Grosso, e que após assassinare seu filho, partiram o corpo da nativa ao meio. Segundo o relatório, após a empreitada que ficou conhecida como Massacre do Paralelo 11, os assassinos caminhavam tranquilamente pelas ruas de Cuiabá, sendo que um deles encontrava-se vendendo sorvete para as crianças, sem que a polícia o incomodasse. Sobre o método adotado, **Figueiredo descreveu brevemente: “os mateiros os caçam a tiros de metralhadoras e racham vivos, a facão, do púbis para a cabeça, o sobrevivente”** (Relatório Figueiredo, p.7)⁴¹

⁴¹ Disponível em: <http://midia.pgr.mpf.mp.br/6ccr/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf> Acesso em 06Jun2016



FIG 39 – Índia da tribo Cinta Larga assassinada. Fonte: Relatório Figueiredo.

O corpo latino, seja ele nativo ou mestiço, esteve especialmente entre os anos de 1960 e 80, mergulhado no obscurantismo das incertezas quanto ao regimento dos seus limites e liberdades no espaço político, social e artístico. A imagem do corpo pendurado foi evocada na performance proposta por Daniel Santiago em 1982, na qual o artista pernambucano reproduz, pelo gesto, a violência expedida aos diversos indivíduos torturados que não se cessaria ao fim da ditadura. Em suas mãos, o cartaz *O Brasil é o meu abismo*, localiza geograficamente a profundidade abissal de nossa cova, na qual enterram-se periodicamente, nossa dignidade, cadáveres e direitos. Também erguido pelos pés está Elias Adasme em seu trabalho *A Chile* (1979-1980) em que o artista se refere aos períodos de tortura da ditadura Pinochet que se seguiu até 1990, sofridos pelos simpatizantes às reformas propostas pelo governo democrático de Salvador Allende, aludido na placa da estação de metrô em que o corpo de Adasme pende.



FIG 40 – Daniel Santiago. *O Brasil é o meu abismo*, 1982. Registro de performance. Disponível em: http://imgsapp.diariodepernambuco.com.br/app/noticia_127983242361/2013/12/10/478780/201312101839229780480.jpg Acesso em 09 mai. 2017.

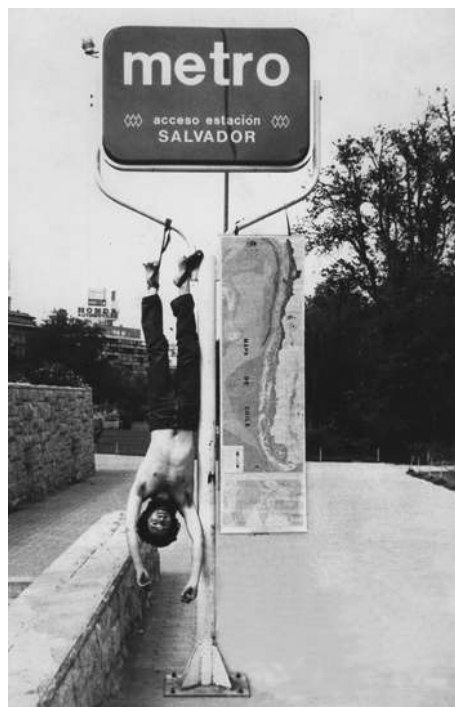


FIG 41 – Elias Adasme, *A Chile*, 1979-1980. Fonte: Museu Reina Sofia.

De maneira a registrar a esquizofrenia do período, em 1975 estava presente na 13ª Bienal de São Paulo o jovem cacique Xingu Aritana. A imagem do índio cumprimentado pelo então presidente General Ernesto Geisel ilustrou a manchete do Jornal da Tarde e mostrava um índio alegre em suas roupas ocidentais, junto a um

senhor sorridente e sua esposa. Geisel em seu governo instituiu o Estatuto do Índio, de 1973, que propunha "integrar e emancipar rapidamente o indígena promovendo inclusive, a implantação de projetos de desenvolvimento econômico em suas terras."⁴² Um texto generoso, que previa inclusive a demarcação de terras em, no máximo cinco anos. Obviamente por trás de toda a bondade e dignidade proposta estavam outros interesses: a intenção de liberar o desenvolvimento econômico da Amazônia e demais áreas ocupadas consideradas como fundamentais para a economia crescente brasileira.



FIG. 42 – General Ernesto Geisel cumprimenta o cacique Aritana, na 13ª Bienal de São Paulo. 01 nov. 1975. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Na exposição, Aritana se responsabilizou por reproduzir o ambiente das ocas indígenas no Pavilhão Xingu e esteve pessoalmente presente durante toda a mostra. Descrito pela reportagem no Estado de São Paulo como "discreto, tímido, olhar vivo, muito inteligente, ele faz questão de ver e ouvir tudo o que dizem a seu redor"⁴³, o jovem

⁴² TRIPOLI, Ricardo e VILLAS BOAS, Noel, 2008. *O PAC dos índios que a imprensa não vê*. In: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_pac_dos_indios_que_a_imprensa_nao_ve>. Acesso em 06 ago. 2014.

⁴³ Texto retirado da imagem fac-símile do periódico em <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=557>>. Acesso em 14 ago. 2014.

cacique sentiu a arte da mostra sem significação, sem nada para dizer. Em seu pavilhão, além do cacique e da reconstituição do seu meio ambiente, havia a coleção de arte indígena dos irmãos Villas Bôas e fotografias de Maureen Bisiliat. Curiosamente, apesar de mencionado no texto de apresentação da exposição, não há mais nada sobre isso no catálogo da Bienal.

Na época da exposição a discussão crítica perpassava o discurso da "arte pela arte" frente à uma "arte política", no entanto, pouco até hoje foi discutido no que concerne a uma visão madura tanto da arte desses povos quanto à sua cultura. No Brasil, a arte indígena faz parte de uma história passada e primitiva. Seus artífices se encontram nas praças das cidades, onde nas ruas, seu valor é subestimado, além de serem comuns relatos dos mais variados tipos de violência.

Na trilha contraditória da garantia de direitos das minorias étnicas, proliferavam nas bancas de jornais, durante a ditadura, cartões postais que retratavam a cultura e o estilo de vida indígena. Influenciada por esta disseminação a obra *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* é composta por esses cartões postais organizados em duas colunas de imagens: à esquerda situavam-se os postais turísticos apropriados por Anna Bella Geiger e à direita, dispunham-se as mesmas cenas, refeitas em foto-performances. Geiger problematizou tanto a condição dessa *persona* originária das matas tropicais, quanto a imagem da mulher moderna, resultante de diversas imigrações/miscigenações consecutivas ao longo de nossa história. A artista reproduz estas imagens mediante sua atuação ante a câmera fotográfica, em uma postura etnográfica, com seus artefatos locais/urbanos a subserviência ideal retratada nas imagens dos nativos:

Se em "Brasil nativo/Brasil alienígena", ao repetir com aparente obediência os gestos dos indígenas dos cartões-postais, Geiger atesta a impossibilidade de ser o outro (aquele outro, assumido como símbolo do coletivo), ao inserir sua imagem nas fotos de divulgação protagonizadas por artistas homens

respeitados do circuito internacional, ela - aparentemente reiterando os valores simbólicos daquelas imagens paradigmáticas do artista entendido como "gênio" - desvenda os esquemas ficcionais, ideológicos, daquelas imagens. (CHIARELLI, 2007, p.84)



FIG.43. Anna Bella Geiger, *Brasil Nativo/ Brasil alienígena*, 1977 (série de 9 pares). Disponível em: <http://asombradofuturo.org/images/c/ce/Annabella.jpg> Acesso em 09 mai. 2017.

O trabalho concentra mulheres e indígenas, em um mesmo lócus problemático, marginal, objetificado e, de vários modos, “estrangeiros” em seu próprio país. O feminino representado profusamente nos meios de comunicação como um corpo desejado, construído a partir de estatutos ideais de beleza e comportamento, pelo qual pretende-se controlá-lo, é também amplamente vulgarizado ao ser submetido a uma posição de chamarisco decorativo de vendas. Enquanto isso, a fetichização do indígena, que busca promover o seu status de pureza e bucolismo, é na verdade a imagem exportada de um Brasil inexistente.

A imagem indígena se ajusta nas medidas fictícias da publicidade, mas é constantemente expelida do corpo social tal qual a obra de Anna Bella que reproduziu estas imagens idealizadas, atuando ante a câmera fotográfica, a partir de seus artefatos locais/urbanos evidenciando o quão estranho e distante da sociedade estava aquela

população e sua cultura, retratada nas bucólicas fotos dos nativos. *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (1977) explicita o papel ornamental do índio, apresentando-os como objeto de estudo antropológico, quase um exemplar de um *Gabinete de Curiosidades*, alimentado por essa *desidentificação* social, que lhe priva de sua cidadania.

Outros artistas que se dedicaram à causa indígena produziram algum impacto, ainda que reduzido, na amplificação destas vozes “**inaudíveis**” em anos anteriores. A proximidade com que Cildo Meireles lidou com a questão se deu a partir de seu pai, que trabalhou diretamente na elaboração de um dossiê sobre o massacre dos índios Kraôs, no norte de Goiás e que o influenciou na concepção de algumas obras, entre elas, *Zero Cruzeiro* (1974), que parte daquilo que o artista define como *Inserções em Circuitos Antropológicos*, onde é representada na frente de notas de dinheiro a imagem do índio e no seu verso, a de um louco. Cildo demonstra precisamente, através da indicação monetária, a ausência de valor e o posicionamento marginal conferido a esses corpos. Novamente, como mencionado no capítulo anterior, observamos a pertinência do trabalho sobreviver ao curso dos anos, com a reedição feita pelo artista, como *Zero Real*, em 2013.

“**Sal sem Carne**”, **proposição de Cildo** de 1975, revela fatos históricos sobre um dos primeiros massacres indígenas a ser denunciado e averiguado como criminoso no Brasil. Trata-se de um disco de vinil, que possui 8 canais sonoros simultâneos. 4 destinados à cultura branca portuguesa e 4 relacionados à indígena. Em um dos canais da cultura branca, Cildo recorta o som de romarias que se contrapõem aos dos depoimentos de tribos indígenas onde um dos testemunhos apresenta o massacre expedido por fazendeiros na década de 1930: de um avião eles jogaram sobre uma aldeia, roupas contaminadas com vírus da gripe e bacilos da tuberculose. Essa tática, inclusive, é reutilizada atualmente, mas recorrendo à estratégia do envenenamento da água e de plantações. Pipocam notícias de jornal que nos informam como a disputa

pela terra e suas riquezas se persevera à moda do século XVI, em um ritmo incessante de extermínio.



FIG 44 - Cildo Meireles .*Sal sem Carne*, disco de vinil, 1975. Fonte: Catálogo Cildo Meireles.

Cruzeiro do Sul (1969), outro trabalho de Cildo, contém em seu título uma ambivalência semântica, o Cruzeiro refere-se tanto à moeda corrente no período de sua criação, quanto ao posicionamento geográfico, símbolo presente na bandeira nacional. Ao sul dos trópicos, vemos uma disputa incendiária pelos recursos naturais e posse da terra, propriedade original dos nativos indígenas. O minúsculo cubo **minimalista, denominado por Meireles como 'humiliminimalismo'**, o **Cruzeiro do Sul** é constituído de 2 madeiras sagradas para os indígenas, o carvalho e o pinheiro, para ser instalado como uma única peça em uma sala expositiva ampla. A peça mínima instalada na sala enorme também desvela a (des)proporção das demarcações de terras indígenas diante, não só do território do país originalmente deles, como também dos enormes latifúndios.



FIG. 45– Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, 1969. Fonte: Catálogo Cildo Meireles.

Diferente dos registros de denúncia, o trabalho de identificação realizado por Claudia Andujar aproxima-se dos indígenas, mas de maneira completamente diversa. Em *Marcados* (1981 -83), a artista adentra os rincões amazônicos sob demanda de trabalho⁴⁴. A série de fotografias efetivou-se como instrumento de monitoramento e estudo das condições de saúde dos indígenas que estiveram em contato com os brancos. A catalogação destinada ao controle de vacinação dos nativos e para tratos de futuras demarcações, retratou faces variadas dos Yanomami. O trabalho, que possui caráter positivo, ainda que em um contexto político delicado para as populações indígenas, não foi capaz de esconder o potencial destrutivo de instituições diversas, perpetrado pelo vilipêndio de direitos e extermínios de populações nativas, em nome da expansão e ocupação da porção oriental do país. Seriam desnecessárias medidas como a vacinação, se as demarcações das terras fossem estabelecidas e respeitadas de antemão.

⁴⁴ Grupo de trabalho que contava com a participação de Claudia Andujar (coordenadora da Comissão pela Criação do parque Yanomami - CCPY) mais dois médicos patrocinado pela organização dinamarquesa IGWA – International Workgroup for Indigenous Affairs).



FIG 46- Cláudia Andujar, Série *Marcados*, 1891-83. Fonte: Catálogo *Marcados*, Cláudia Andujar

A semelhança com que se configuram a representação dos indígenas com a catalogação empregada em diversos outros processos de dominação são evidentes. Durante o século XIX, procedimentos de inventário, arquivamento e submissão **simbólica representaram segundo André Rouillé, “a conquista integral do visível”** na qual a fotografia-**documento contribui também para a expansão do “espaço de trocas,** para a dilatação dos mercados, para o alargamento da zona de intervenções militares **ocidentais” (ROUILLÉ, 2009, p. 99).**

A identidade, mecanismo inventado pelo mundo branco, é aplicada nesta ação através do registro frontal e pela numeração. Os membros da etnia Yanomami tradicionalmente não possuem nomes próprios, mas atendem por uma característica ou atributo mais marcantes de sua personalidade. São comuns as situações em que o direito de ir e vir dos indígenas são violados, por não portarem documentos de identificação, haja vista a dificuldade de fazê-lo, já que a maioria deles não possuem certidão de nascimento. Para que possam se deslocar em distâncias maiores ou viagens

de avião, por exemplo, portam uma autorização da Funai que lhes salvaguarda o direito, mas que no terreno burocrático desinformado, acaba por não ser o suficiente.

Nas fotografias de Andujar, vemos cada índio retratado com uma pequena placa pendurada em seu pescoço, na qual continha um número de identificação. Eles foram assim marcados, reduzidos aos dados estatísticos, como parte de um legado recorrente aos corpos subjugados pelo poder. De certa maneira, nesta ação de documentação dos membros da tribo Yanomami reside uma ambivalência: o procedimento majoritariamente atribuído ao contexto de controle, das prisões, dos campos de concentração, da morte, todavia aqui, suas marcas produzidas se destinam a salvar vidas. Esta tribo, entre outras sacrificadas, foi selecionada para sobreviver.

Cláudia Andujar esteve intimamente relacionada à luta dos povos indígenas, viveu por quase dez anos entre Roraima e Amazonas próxima aos Yanomamis até ser enquadrada na lei de Segurança Nacional pelo governo militar e ser expulsa do território indígena pela Funai em 1978 por ser testemunha dos massacres no período. Juntamente com o antropólogo francês Bruce Albert criou a organização não-governamental Comissão Pela Criação do Parque Yanomami (CCPY, hoje Comissão Pró-Yanomami).

Da relação de convivência e apoio com estas populações surgiu uma parceria frutífera entre Cláudia, Bruce e Davi Kopenawa, este último estimulado pelas iniciativas da dupla a se engajar na liderança atuante de sua população. Em 2016, Dario Yawarioma, filho de Kopenawa, prestou homenagens à fotógrafa no documentário **“A Estrangeira”** (2015) na Universidade Federal de Roraima dando vistas à relevância e cumplicidade autêntica com essa etnia: **“Estou fazendo parte da história de 40 anos de convivência**

dela na Terra Indígena Yanomami. Eu tenho muito orgulho de homenagear minha **segunda mãe!**"⁴⁵.

Assim, Davi Kopenawa⁴⁶ juntamente com Aílton Krenak são atualmente importantes líderes étnicos que tratam de jogar luz na sombra do esquecimento. Em 1987, na ocasião da Assembleia Constituinte pela defesa da Emenda Popular da União das Nações Indígenas, Aílton foi responsável por um discurso emblemático na tribuna do Congresso Nacional, no qual proferiu denúncias relativas ao desrespeito dos direitos indígenas e nos lembrou, com os olhos marejados, que o sangue indígena rega diariamente os 8 milhões de hectares de extensão do país. Simultaneamente ao seu discurso, Aílton cobria sua face com pasta de jenipapo, deixando-a completamente negra, em luto. Os indígenas, ao contrário dos brancos, não possuem o esquecimento como alternativa.



⁴⁵ Relato do evento e declaração disponível em: <http://amazoniareal.com.br/testemunha-de-massacre-contra-os-yanomami-claudia-andujar-e-homenageada-em-roraima/> Acesso em: 12 mai 2017.

⁴⁶ Davi Kopenawa está desde 2004 à frente da Fundação Hutukara criada e gerida pelos indígenas.



FIG 47 – Ailton Krenak na Assembléia Constituinte de 1987(frame de vídeo). Fonte: youtube.

Da mesma forma que segue perfeitamente atual a postura crítica e o gesto de Aílton Krenak retomados pelo indígena Almiros Martins, no filme de Armando Queiróz, intitulado *Ymá Nhandehetama* (2009) - **termo que significa “antigamente fomos muitos” na língua guarani** -, e que foi exibido na 31ª Bienal de São Paulo (2014). Sob o tom azulado do vídeo, Almiros denuncia o apagamento do índio enquanto um cidadão de direitos, em detrimento da exaltação da imagem idílica, silenciosa, pacífica, do **corpo nu sedutor e selvagem, bem adequado à propaganda turística para “inglês ver”**.



FIG 48 – Armando Queiróz, *Ymá Nhandehetama*, 2009. Frames de vídeo. Fonte: youtube.

Apagamento este, segundo o *guarani* Almires, perpetrado por frentes diversas, pelas autoridades políticas, a oligarquia, a mídia e a academia, todos investidores vorazes nessa invisibilidade, no sequestro da voz indígena que fala somente através do Outro audível, o branco. Ao terminar sua fala, por aproximadamente um minuto de silêncio, observamos seu olhar voltado para baixo, provavelmente a manipular algo em suas mãos, que em seguida se ergue enegrecida, embebida com o pigmento depositado melancolicamente em sua face, até que sua presença desapareça completamente, fundindo-a ao invisível, uma condição muito similar à indiferença generalizada para com a violência e o desaparecimento do seu povo.



FIG 49 - Cildo Meireles, *Olvido*, 1987-89. Fonte: Catálogo Cildo Meireles.

Olvido (1987-89) de Cildo Meireles contém no próprio nome a posição a ser combatida por essas populações, na busca por manter seus direitos assegurados. A instalação é composta de 6 mil notas bancárias de diferentes países americanos que edificam uma tenda indígena, quase 70 mil velas utilizadas como muro de contenção de aproximadamente 3 toneladas de ossos bovinos. O interior da oca, pintado de negro,

contém alguma quantidade de carvão que reveste seu solo e de onde sai um som de motosserra. A cena montada pelo artista aproxima-nos de uma espécie de velório em que os elementos fúnebres e os cadáveres estão postos, que neste caso não se restringem aos corpos já sacrificados apenas, mas os de um genocídio *in progress*.

2.3 – Luta *in progress* – a cor do meu sangue é negro, branco, amarelo e vermelho.

O Brasil é uma gigantesca Aldeia Maracanã; aqui todo mundo é índio, exceto quem não é. Eduardo Viveiros de Castro.

Na abertura das caixas de presentes que os brancos ofertaram aos indígenas, prática que persiste desde 1500, ergueu-se um pó a que os yanomami designaram como fumaça do metal⁴⁷. Continham facas, tesouras, instrumentos metálicos diversos que entraram como barganha em troca de suas vidas e terras. A mercadoria invadiu devastadoramente o território latino, **“como convidados invisíveis. De modo que para nós, as mercadorias têm valor de epidemia *xawara*. É por isso que as doenças sempre as seguem”** (KOPENAWA, 2015, p. 368). Não tardou então, que o solo indígena e tudo mais que se situava acima e abaixo dele - como uma espécie de maldição branca - também virasse mercadoria, incluindo corpos e almas.

O trabalho *Arco Tabaco* (2014-14) de Paulo Nazareth aponta pedagogicamente a metamorfose supracitada ao realizar uma fusão entre a mercadoria-fumo e arma-cultura indígena. O genocídio dos nativos, o saque de seu território para extração de metais e cultivo de tabaco, cana (etc.) e mais recentemente, soja e pecuária em larga escala constituem o lastro comum e seu legado destrutivo, na edificação dos estados-nações latinos.

⁴⁷ Chamaram *Poo pe wakixi*, a fumaça do metal. (KOPENAWA, 2015, p. 246)



FIG 50 – Paulo Nazareth, *Arco Tabaco*, 2014. Fonte: Galeria Mendes Wood.

A representação do arco de tabaco desnuda então, essa mutação do originário em produto: a terra, a cultura, as populações dizimadas dos indígenas convertidos em monoculturas lucrativas do agronegócio. De maneira similar, a sacola de açúcar cristal da marca Guarani, que compõe a instalação da mostra *Che Cherera* (2014) de Nazareth, apresenta a mesma lógica. O povo Guarani, assim como as demais etnias, enfrenta violência e descaso no estabelecimento das demarcações de suas terras, alvo de constantes conflitos com setores do agronegócio. O produto açúcar aqui, a manufatura dos canaviais, é o algoz que presta uma incongruente homenagem à sua origem/fonte.



FIG 51 – Paulo Nazareth, sacola de açúcar cristal Guarani parte da instalação *Che Cherera*, 2014. Fonte: Galeria Mendes Wood.

Os primeiros a encontrarem os invasores, os povos autóctones tiveram sua cultura e sua voz soterradas pelo caráter civilizatório (barbárie)⁴⁸ empreendido pelos europeus e na construção, especialmente no caso brasileiro, de um projeto embranquecedor⁴⁹ no sentido mais amplo possível, indo desde o apagamento dos traços físicos oriundos da mestiçagem até os vestígios de sua herança simbólica. Em *Cara de Índio*, o artista mapeia durante seu percurso americano essa descendência abortada, nos rostos estranhos que encontrava pelo caminho, aquela identificação passível de ser esquecida, uma vez que não nos traz cidadania estrangeira, os desejados passaportes que acessam a civilidade europeia e as benesses do estado de bem-estar social, erigido às custas de muito suor, sangue, temperos e metais nobres de origem latina, africana e oriental.



P. NAZARETH EDIÇÕES / LTDA -- Governador Valadares - MG / BRASIL abril 2011

FIG 52- Paulo Nazareth, *Cara de Índio*, 2011. Fonte: Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA.

⁴⁸ “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”. (BENJAMIN, 2005, p. 70).

⁴⁹ “se existe uma teoria que é de fato criada no Brasil, é a teoria do branqueamento, de inícios do século [XX]” (SCHWARCZ, 1996, p.178)

A ilusão de ideais de raças puras, escreveu grande parte da tragédia da humanidade. Sob a ideia do enfraquecimento racial através da miscigenação, impôs-se o poder de um povo sobre outro e justificou-se a falha da nova raça enfraquecida que, no pensamento de Darcy Ribeiro é onde reside a força de uma "nação brasileira". A aproximação dos povos indígenas do contexto selvagem e dos animais, que aparentemente nos diferencia "deles", expõe nossa própria animalidade, nossa própria fragilidade, que é um confronto próprio da abjeção. Esse desenvolvimento é capaz de tornar palatável o genocídio e o vilipêndio de direitos dos corpos marginalizados.

O pó está presente também, em uma visão diametralmente oposta à negativa contaminação *xawara* como resistência. Na sabedoria ameríndia original por meio da *yakoana*, que inalada em caráter ritualístico pelos xamãs yanomami, perpetua a sobrevivência de conhecimentos cosmológico, histórico, medicinal, entre outros. Através da repetição litúrgica, a perda mnemônica é anulada na medida em que se conserva a manutenção/transmissão dos saberes originários e a solidificação de uma consciência coletiva, fundamentais para o estabelecimento de uma sociedade salutar. Esses indígenas conservam assim, um artigo de luxo na trajetória narrativa pós-invasão europeia da América Latina, como destaca Eduardo Galeano: **“o esquecimento, diz o poder, é o preço da paz” (GALEANO, 2013, p.214).**



FIG 53 – Intervenção indígena no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret em 2013. Fonte: UOL notícias.

Sobre o âmbito combativo direto, os índios têm empreendido ações estratégicas de intervenções em espaços simbólicos de poder em busca da visibilidade, do resgate de uma memória e em nome da resistência. Em meio às efervescências dos levantes populares de 2013, os indígenas também se posicionaram. No protesto contra a PEC 215 que retira a autonomia do governo nas demarcações de terras transferindo ao Congresso Nacional, os ameríndios marcharam da av. Paulista em direção ao Monumento às Bandeiras do ítalo-brasileiro Victor Brecheret onde hastearam um pano vermelho e alguns apoiadores salpicaram-no de tinta vermelha. Dando uma aula de contra-conduta e consciência histórica à imprensa e aos compatriotas que os acusaram de vandalismo a bela carta de Marcos Tupã declara que

ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. Foi com a mesma intensão (SIC) simbólica que travamos na semana passada a Rodovia dos Bandeirantes, que além de ter impactado nossa Terra Indígena no Jaraguá, ainda leva o nome dos assassinos. (ANEXO1)

Tupã age sobre aquilo que Walter Benjamin (1987) determina como despojos, como monumentos da barbárie. Ao intervir sobre a escultura, os indígenas escovaram a história a contrapelo, evidenciando a perpétua empatia aos vencedores ao mesmo tempo que convocando a opinião pública à reflexão:

Ficamos muito tristes com a reação de alguns que acham que a homenagem a esses genocidas é uma obra de arte, e que vale mais que as nossas vidas. Como pode essa estátua ser considerada patrimônio de todos, se homenageia o genocídio daqueles que fazem parte da sociedade brasileira e de sua vida pública? Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes? Apenas aquelas que continuam a praticá-lo no presente. Esse monumento para nós representa a morte. E para nós, arte é a outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção. (ANEXO 1)



FIG 54 – Intervenção indígena no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret em 2013. Fonte: UOL notícias.

Como que em reconhecimento do descompasso da homenagem aos bandeirantes e atendendo ao chamado de Tupã, o Monumento seria novamente tingido em 2016, em conjunto com a escultura de Borba Gato no bairro de Santo Amaro em São Paulo, onde

havia também restos de casca de ovos. Apesar das câmeras de segurança registrarem um homem e uma mulher em ação, a autoria desta ação permaneceu em anonimato.



FIG 55 – Intervenção no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret em setembro de 2016. Fonte: O Globo.

Em maio de 2014, às vésperas da Copa, a polícia militar entrou em confronto com os índios que dispararam suas flechas diante do Congresso Nacional em um protesto acerca das **“violações e crimes da Copa, cometidos pela Fifa, pelos governos federal e do Distrito Federal e pelos patrocinadores e empreiteiros contra a população brasileira”**⁵⁰. Essas flechas refletiam o quanto o direito à terra tem sido expropriado pelos meandros do capital, por um congresso formado por uma elite latifundiária, e que tornam os donos da terra, seus próprios invasores. Além disso, os indígenas protocolaram uma denúncia contra as declarações racistas e de incitação ao ódio/violência dos deputados Luís Carlos Heinze (PP-RS) e Alceu Moreira (PMDB-RS) **ao dizerem que “quilombolas, índios, gays e lésbicas não prestam”**⁵¹. Como a violência

⁵⁰ Reportagem *Índios e manifestantes entram em confronto com policiais em Brasília* Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/indios-manifestantes-entram-em-confronto-com-policiais-em-brasilia-12618379> . Acesso em 12 mai 2017.

⁵¹ Reportagem *Deputado diz que índios, quilombolas, gays e lésbicas são 'tudo que não presta'*

de gênero, as lutas indígenas e raciais, foram silenciadas e naturalizadas atestando que “a discriminação feita na América Latina a determinados grupos sociais e às populações indígenas configura, ao lado da herança escravocrata, a forma mais frequente de tensão étnica” (CIIIP, 2002, p. 62).



FIG 56 - Manifestações indígenas em Brasília, 2014. Fonte: O Globo.

Em 2017, o Planalto Central recebe em seu espelho d’água, em meio às bombas de gás, diversos caixões negros confeccionados pelos manifestantes indígenas. Às vésperas da reforma trabalhista e da greve geral contra as medidas neoliberais do governo Michel

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/deputado-diz-que-indios-quilombolas-gays-lesbicas-sao-tudo-que-nao-presta-1-11585251> . Acesso em 12 mai 2017.

Temer, os índios que batalham pela mesma agenda de sempre, ecoaram a indignação de grande parte da população brasileira.

Um fator muito importante no momento atual é o deslocamento dos protagonismos narrativos que, nas perspectivas decoloniais, são capazes de desconstruir esses paradigmas históricos⁵². **“Trata-se do surgimento na esfera pública de grupos até então subordinados, que nas últimas décadas manifestaram seu descontentamento com o lugar subalterno ocupado por eles nas sociedades contemporâneas”** (CIIIP, 2002, p. 28). Segundo Judith Butler (2003), no processo de formação ou apagamento do sujeito, estão em cena diversas forças políticas que produzem e reprimem os "sujeitos" pelas mesmas estruturas de poder pelas quais busca-se a emancipação. Esses deslocamentos podem gerar com mesma ênfase, tanto a imagem indígena como símbolo de força e resistência, como também reforçar a ideia de um povo primitivo, violento e bárbaro que segue lutando contra as instâncias da ordem e do progresso nacional.

Contudo, a visibilidade da violência para com esses grupos tem delineado um novo **conceito de paz, que “corresponderia à capacidade de uma sociedade de tornar visível e resolver favoravelmente os tipos de violência nela existentes”** (CIIIP, 2002, p.29). Para isso, as populações indígenas contam com a ascensão de uma série de direitos incorporados ao debate jurídico que permeiam atualmente **o discurso dos “Direitos Humanos com pautas em torno da paz feminina, do respeito à natureza e às minorias étnicas”** (CIIIP, 2002, p.30). Certamente, há um longo percurso pela frente.

⁵² Iniciativas como o projeto "Vídeo nas aldeias" produzido pelos povos indígenas permitem que suas histórias sejam contadas por eles mesmos, além de veicular para todo o mundo, através da internet, as diversas denúncias pertinentes ao grupo, que não tinha o devido espaço no jornalismo "oficial". Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/>. Acesso em 04 mai. 2015.



FIG 57 –Manifestação de 25 de abril de 2017. Disponível em: http://www.andrequintao.com.br/wp-content/uploads/2017/04/386_indiosbrasil.jpg Acesso em: 09 mai. 2017.



FIG 58 – Repressão com gás, manifestação de 25 de abril de 2017. Fonte: Rede Brasil Atual.

O território de disputa desses setores no Brasil é de tal maneira agressivo que finda por flertar com aspectos obscuros da ditadura, como no momento em que o deputado Ronaldo Caiado (DEM) ventilou a proposição de uma sessão investigativa no senado federal a respeito da escola de samba carioca Imperatriz Leopoldinense, por eleger como temática de seu samba-enredo a defesa dos direitos das comunidades do Xingu,

numa visível tentativa de censura.⁵³ O senador alega que a escola promoveu com seu texto, a difamação do agronegócio, o carro-chefe intocável do país.

A ambição inexorável do mercado local e também mundial ditam as regras e atropelam os direitos sociais e ecológicos à revelia das consequências em larga escala e a médio prazo. A ocorrência de crises de abastecimento, guerras pelos combustíveis fósseis, falta de água potável são alguns dos sintomas que sinalizam o colapso iminente da estrutura, que apesar da aparente cegueira diante dos acontecimentos, na verdade exhibe

a aceleração “intencional” da máquina capitalista, posta como solução de nossa presente miséria antropológica, encontra-se em uma situação de contradição objetiva com outra aceleração nada intencional, o implacável processo de retroalimentação positiva das transformações ambientais deletérias para o *Umwelt* da espécie. (CASTRO, 2014, p.77)



FIG 59- Imperatriz Leopoldinense, carnaval 2017. Disponível em: http://imgs-srzd.s3.amazonaws.com/srzd/upload/i/m/imperatriz_ccxczcx2017.jpg Acesso em 09 mai 2017.

⁵³"Jardim sagrado, o caraíba descobriu/Sangra o coração do meu Brasil/O Belo Monstro rouba as terras dos seus filhos, devora as matas e seca os rios/Tanta riqueza que a cobiça destruiu" diz o samba enredo da Imperatriz para o carnaval 2017.

Essa visão esfumada, como diz Kopenawa, é um aspecto inseparável do homem branco, seduzido por suas mercadorias e avanços de sua civilização, que desdenham da sabedoria ameríndia pela diferença:

Os Brancos só nos tratam como ignorantes porque somos diferentes deles. Mas seu pensamento é curto e obscuro; não consegue ir além e se elevar, porque eles querem ignorar a morte. (...). Os Brancos não sonham longe como nós. Eles dormem muito mas só sonham consigo mesmos (KÖPENAWA&ALBERT, 2010, p. 411-12)

Esses homens enchem seu peito de fumaça da poluição, de cigarros, do amor pervertido pelo comércio que contribuem para escurecer o tom da sua visão embotada. Uma maneira habitual de utilizar o tabaco, em desuso atualmente, era na sua forma mascada ou, em pó (rapé). Todavia hoje, nos cai bem converter em fumaças cinzas de origens diversas, espalhadas pelos ares, vidas, história e memória, a se perderem no esquecimento. Alguma esperança irrompe, porém, das ações pontuais de apoio.

Nas tribos indígenas, a documentação da violência e disseminação de informação tem vital importância na luta pela demarcação de suas terras e para a denúncia de suas condições. De todas as terras demarcadas nos mapas, é raro encontrar alguma, como no caso dos Kaingang no Rio Grande do Sul, que não estejam em conflito. Os fazendeiros invadem terras demarcadas, não devolvem o que invadiram mesmo após decisões judiciais. Ao mesmo tempo em que há uma luta social pelo desarmamento, esses coronéis mantêm seguranças armados em suas terras e atacam os índios constante e covardemente. A imprensa, também financiada e comandada por setores específicos do poder, tende a mostrar a reação indígena como uma ação selvagem.

Há uma frente política ativa liderada pelos próprios ameríndios através das redes sociais, pela qual é possível acompanhar as lutas e desafios dos povos indígenas, ampliando o reduzido espaço de difusão da cultura e memória, frequentemente

negligenciados por instituições tecnicamente responsáveis por isso. O massacre dos guarani-kaiowa teria passado despercebido em outros tempos não fosse a grande mobilização de um ativismo virtual crescente e atento. Contudo, o poder da ferramenta vincula-se ainda à medida da conscientização, da vontade de atuação política enquanto cidadão pleno latino, brasileiro, índio, negro. Iniciativa essa que se torna naturalmente eclipsada por uma influência midiática tendenciosa e formação educacional precária, elementos fundamentais para o processo da construção de um pensamento democrático maduro no Brasil contemporâneo.

Por diversos aspectos é possível perceber que a destituição de dignidade do cidadão indígena se reflete no espaço da arte. Ainda que haja alguns artistas não citados aqui como Miguel do Rio Branco, Bené Fonteles, Glauco Rodrigues e outros, são poucos os trabalhos que abordam o tema. Ao mesmo tempo, os próprios índios quase não têm acesso aos espaços institucionais de produção de cultura.

Há de se ver com reserva o interesse crescente de determinadas curadorias expositivas oriundas dos países hegemônicos em adotar o discurso decolonial. A visibilidade do recorte pelos *freaks*, os marginalizados sociais, àqueles aos quais são relegados redutos adequados de convívio e atuação, contribuem para uma aceitação do horror, que segundo Sontag (2004) constitui a agenda da “arte elevada dos países capitalistas: suprimir, ou pelo menos reduzir, o mal-estar moral e sensorial” (pg.53). E ainda acrescenta:

Por nos acostumar ao que, antes, não suportávamos olhar e ouvir, porque era demasiado chocante, doloroso ou constrangedor, a arte modifica a moral – esse corpo de usos e sanções públicas que estabelece uma vaga fronteira entre o que é emocional e espontaneamente tolerável e o que não é. (SONTAG, 2004, p.53)

Podemos perceber 500 anos de um genocídio endêmico, surpreendentemente silencioso e silenciado, pela severa disputa de terras/poder, favorecida pela permanência de um posicionamento político e econômico desfavorável ao estabelecimento pleno dos direitos indígenas. A abertura de arquivos da ditadura, através de grupos como a Comissão da Verdade, apoiados pela Anistia Internacional têm evidenciado o papel que o Governo Militar teve para a intensificação desse massacre, distanciando os povos originários do Brasil de sua dignidade em direito. São processos fundamentais para o resgate dessa memória, tão amortecida que se reflete também em uma escassa, mas não pouco crítica e pertinente, produção artística sobre o tema.

Capítulo 3 – Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar

*Nasci lá na Bahia/ De Mucama com feitor/Meu pai dormia em cama/
Minha mãe no pisador/Meu pai só dizia assim, venha cá/ Minha mãe
dizia sim, sem falar/ Mulher que fala muito perde logo seu amor.*

Carlos Lyra.

3.1. Ay Sudamérica, essa mulher.

Velada por detrás de cortinas transparentes e aguçando as fantasias do olhar, mediante ao jogo de sedução evidente no ato de esconder e mostrar, repousava no banheiro da residência de Khalil Bey a tela do torso feminino desnudo, *A Origem do Mundo* (1866) de Gustave Courbet. A peculiar localização podia garantir ao observador que adentrasse o recinto, num momento íntimo e particular com aquela representação, em que preservado de olhares alheios, lhe seria permitido o desfrute daquele corpo sem rosto. Encomendada ao pintor pelo colecionador egípcio, como um objeto de desejo erótico, a pintura casava-se bem à sua, digamos coerente coleção, na qual já se situavam peças de teor similar, como *O sono* (1866) também de Courbet e o *Banho Turco* (1862-63) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Estes dois últimos exemplos, contudo, não possuíam o atributo da censura seletiva praticada pelos proprietários, por sob a qual a *Origem do Mundo* esteve disposta. A tela passou, após a falência de Bey, por um antiquário, esteve sob a posse dos alemães, apreendida como um expoente da denominada arte degenerada, foi adquirida por Lacan e, finalmente, se encontra no **Museu D’Orsay em Paris.**

Tal como situada na residência de Bey, na casa de campo de Lacan a *Origem do Mundo* foi acobertada por uma porta de madeira, que adiava e seleccionava seu acesso. A porta foi confeccionada por Andre Masson em 1955⁵⁴ e, insinuava por entre linhas escavadas,

⁵⁴ Para mais ver BELLET, Harry. “A porta sublime”

um esboço do quadro. A representação do nu feminino nas artes, bem como sua erotização, não se trata de qualquer ineditismo, mas o recorte impessoal e o ângulo bastante enfático na genitália feminina, somada à verossimilhança significativa, a frondosa pilosidade, contribuíam para revigorar um constrangimento de encará-la no contexto social. A pintura seria capaz de ruborizar recatadas senhoras ou embaraçar digníssimos senhores e desta forma, envolvia uma apreciação reservada a momentos ritualísticos, compartilhados entre amigos íntimos de Lacan. Assim, os burgueses de fino trato e algumas poucas mulheres instruídas inseridas neste círculo, podiam desfrutar, entre saborosas taças de vinho e baforadas de charuto, da provocativa visão.



FIG 60 – André Masson, Porta que recobriu *A Origem do Mundo*, 1955. Disponível em: <http://www.lacan.com/courbet.htm> Acesso em: 09 mai. 2017.



FIG 61- Gustave Courbet, *A Origem do Mundo*, 1866. Fonte: Museu D'Orsay.

A postura corporal do recorte da pintura definido por Courbet, denota um aspecto de consentimento: o retrato do que poderia ser o exato momento que antecede ato sexual, a mulher branca e europeia recostada na cama em posição receptiva, a vagina desnuda, as pernas completamente abertas e propensas ao que viria a seguir. O nome escolhido para a tela, traz o desfecho que falta na imagem, o caráter reprodutivo potencial daquele corpo, que unido a outro – o homem ausente ou seria o observador? – traria à baila mais um ser vivo, a gênese de uma nova vida.

Aproximadamente um século depois, a artista cubana Ana Mendieta fará uma representação emblemática em seu apartamento em Iowa, nos Estados Unidos. Em resposta ao estupro e assassinato de uma estudante de enfermagem da Universidade de Iowa, a artista reproduzirá o que se imagina da cena a partir do próprio corpo, anônimo, na medida em que também oculta seu rosto. No registro desta performance, denominada *Sem título (Cena de Estupro)* de 1973, o corpo da artista está parcialmente desnudo, as calças - podemos imaginar - foram retiradas a força e jazem sobre seus pés, o torso de braços está recostado sobre a mesa, as pernas e o quadril, ensanguentados. Alguns alunos foram convidados pela artista a visitar sua ação e

conversar sobre o acontecido, e ao adentrarem o apartamento, deparavam-se com Mendieta nesta posição, na qual permaneceu imóvel por mais de uma hora.

Seria possível elaborar uma linha conectiva entre o trabalho da artista, - tendo em vista que nos Estados Unidos da América bem como em grande parte, senão na totalidade dos países hegemônicos, seu corpo e sua identidade não escapam às categorizações periféricas, ou mais do que isso, são atributos constantemente lembrados, como uma diferença institucionalizada e legítima, ao qual se somam diversas camadas de um tecido indenitário complexo - com um rastro colonizador do território latino-americano? A meta-narrativa da conquista da América, produziu muitas imagens, seja pela via da pintura ou do texto. Entretanto, algumas vozes permanecem com alcance limitado, as testemunhas e o legado colonial da *Origem do Novo Mundo* formadores de uma América mestiça.



FIG 62 – Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973. Registro de performance. Fonte: The estate of Ana Mendieta, courtesy Galerie Lelong, New York

Ao pisarem, sem serem convidados, seus nobres pés sobre as “virgens” terras ao sul do equador, os exploradores europeus desejaram compartilhar suas impressões do Novo Mundo ao Velho Mundo, de maneira a munir a Coroa Portuguesa de informações, para implementação do projeto colonial. Estas variadas crônicas, pinturas e desenhos

realizados pelos viajantes perduraram pelos séculos vindouros e compõem um insólito acervo de impressões, fruto do contraste entre um continente considerado civilizado e a natureza selvagem exuberante.

O Tratado da terra do Brasil e História da Província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil de Pero de Magalhães Gandavo, datado de 1570-72, tece fartos elogios à paisagem, fauna, flora e ao clima brasileiros, contudo, ao dissertar sobre os moradores nativos, os adjetivos divergiam radicalmente. Sobre o alfabeto dos indígenas, Gandavo afirma que “ carece de três letras (...), não se acha nele F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente”.

Se esta era a visão estabelecida em relação ao universo dos habitantes originais, que se dirá da mescla que constituirá grande porcentagem da população colonial, provenientes da demanda de ocupação territorial, os filhos legítimos da miscigenação. Dois depoimentos, ainda a partir do olhar estrangeiro do século XIX, onde a condição mista do brasileiro está estabelecida, esclarecem a questão. O suíço Louis Agassiz (1868:71) dizia

(...)que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental

O Conde Arthur de Gobineau, um diplomata francês que esteve no Brasil por pouco mais de um ano, também destilou sua aversão à mistura racial, ao descrever a situação local: "Trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia" (RAEDERS, 1988:96).

A invasão, e não descobrimento do Brasil, configura a gênese de uma nação mestiça que irá se contrapor, principalmente a partir do século XIX, às indeterminações científicas relacionadas à mistura. A pureza é um elemento fundante de um conceito de nação, na medida que homogeneiza, nivelando-nos pelas semelhanças, enquanto a diferença pode ser igualmente oportuna, a partir do momento em que naturaliza as discrepâncias, sobretudo, sociais. Mas o conjunto de ideias evolucionistas do período criaram um discurso uníssono quanto à rejeição da miscigenação, como uma fonte de degeneração individual e social (SCHWARCZ, 1994).

Esta condição mestiça perpetrou-se não apenas no território brasileiro, naturalmente, mas acabou por constituir-se como uma premissa característica da população latino-americana. Em alguns países, a miscigenação operou de maneira menos intensa, todavia onde imperaram os grandes latifúndios e a escravidão de maneira massiva, ainda que houvesse relações afetivas consentidas e uniões plurirraciais, a violação ao corpo feminino, negro e indígena, esteve na linha de frente da agenda dos desbravadores e colonos. Ao colonizador europeu foi dado o poder absoluto de submissão destes corpos. Segundo Arilda Ribeiro (1997):

os estupros eram comuns naquele tempo. Ao homem português era dado o direito de usufruir da vida de todos os habitantes da colônia. **Esse direito ocorria devido à sua condição de “senhor” da família patriarcal.** Aliás, é oportuno explicitar aqui que família vem da palavra latina “*famulus*” que **significa escravos domésticos de um mesmo senhor:** mulheres, filhos, crianças, escravos, terras, etc.

O artista venezuelano Alexander Apóstol recupera, através da série de fotografias denominada *Ensaio a postura nacional* (2010), algumas pinturas de meados do século XX, de Pedro Centeno Vallenilla, um alegorista tardio que colaborou na construção de um imaginário venezuelano através da idealização do corpo e raça, mitificando a história e símbolos do país. Suas obras foram especialmente apreciadas

durante a ditadura de Pérez Jimenez, nos anos de 1950, e ajudaram a forjar O Novo Ideal Nacional defendido pelo ditador.



FIG 63- *A Fecundidade*, de CentenoVallenilla, 1943. Disponível em: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/images/0/08/Wh_pv_CentenoVallenillaPedro_Obra_03_FecundidadMural_FMN_elp.jpg Acesso em 09 mai. 2017

O mural inacabado *A Fecundidade* (1943) de Vallenilla contempla os varões de origem europeia no canto direito, os de raça consideradas inferiores à sua esquerda. Ambas as duplas se situam em postura militar, ereta, frontal, de posse de um bastão, mas amistosamente abraçados. As mulheres pacíficas, ao centro, dançam como as de Matisse, unidas pelas mãos indiferentes às etnias. E finalmente, rodeadas pelas mulheres encontram-se as riquezas da terra, a fertilidade e a fecundidade concreta. A nudez presente em todos, todavia, seria incapaz de igualá-los.

Na fotografia de Apóstol, o cenário de natureza, dos campos agrícolas é substituído pelo interior de um espaço arquitetônico, a aridez paisagística se reflete na ausência das posses, as mulheres dançam em torno de um vazio, a fecundidade e a riqueza, se foram. Restaram os indivíduos e suas diferenças. Nesta série fotográfica, a iconografia histórica de exaltação nacionalista torna-se um comentário crítico sobre o fracasso do projeto de modernização. Esta retomada, de acordo com Cuauhtémoc Medina, **explicita “a conexão tanto temporal quanto espacial entre a estética do**

desenvolvimento e a violência da exclusão, como duas fatias suculentas do mesmo caso amoroso do projeto modernista latino-americano” (MEDINA,2010:116).



FIG 64 – *A Fecundidade*, de Alexander Apóstol, 2010. Catálogo Alexander Apóstol.

Desnuda-se a maneira com que uma linguagem visual fértil alimenta os mitos da criação da nação, como uma ferramenta passível de estabelecer-se como parte de um projeto político, militar, econômico resvalando-se também para o imaginário social do país. Tais mecanismos são reavivados de acordo com os interesses vigentes em seu contexto. As fotografias, contudo, exemplificam preconceitos, contradições, a distância da visão hegemônica do ideário latino do que nos tornamos e do que queríamos ver/ser.

Maria Galindo, contudo, analisa como o trato social e político estabelecido entre conquistador e colonizado aprofundou os desafios da condição feminina, enquanto uma soma entre o patriarcado estrangeiro e o pré-colonial, a gerar uma perpetuação do cerceamento da autonomia da mulher independentemente de sua origem:

a encarnação da virtude, da beleza e da santidade como exclusividade da mulher branca “filha de família”; a servidão sexual da mulher indígena: como presa de guerra, quer dizer como parte dos bens que podem arrebatarse, consumir-se, utilizar-se e intercambiar-se entre conquistadores; a servidão sexual da mulher indígena: como um bem para estabelecer uma aliança política entre conquistador e conquistado. Uma variedade de pactos entre homens através da entrega ritual de mulheres como veículo de relação, entendimento e negociação política entre conquistador e conquistado. Um nível no qual conquistador e conquistado compartilhem uma mesma hierarquia fundada sobre a subordinação das mulheres indígenas; a conversão do homem indígena no exclusivo e direto representante político dali e, portanto, o único interlocutor do mundo indígena com o poder colonial. Isso supõe a figura do “homem indígena” como protagonista de um despojo direto da “mulher indígena”: de sua voz, de ser lugar, do fruto de seu trabalho e de sua terra. (GALINDO, 2010, p. 243)

Os grafites do coletivo boliviano *Mujeres Creando*, o qual a artista e ativista feminista Maria Galindo integra, iluminam com as assertivas pichadas nos muros, pontos obscuros do lugar feminino na narrativa histórica a apontarem violências e apagamentos reservados às mulheres. Os aforismos das ações clandestinas denunciam a construção da hierarquia racial e de gênero como resultado de normas invisíveis e ancestrais, naturalizadas ao longo do tempo.



FIG 65 - Acción callejera das Mujeres Creando. “Nem a terra, nem as mulheres somos território de conquista”. Disponível em: <https://almavc81.files.wordpress.com/2014/04/mujeres-creando.jpg>
Acesso em 09 mai. 2017.

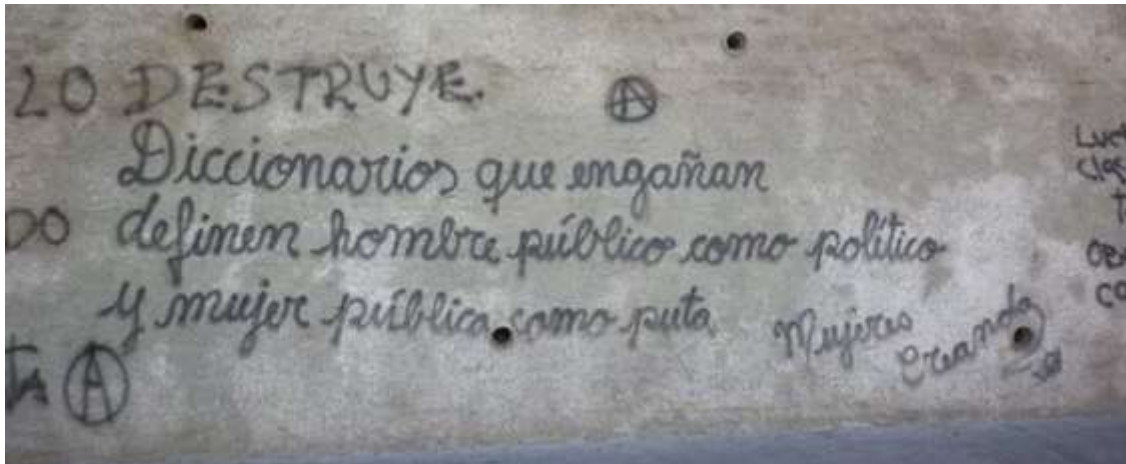


FIG 66 - Acción callejera das Mujeres Creando: “Dicionários que enganam, definem homem público como político e mulher pública como puta”. Disponível em: <http://www.escritosenlacalle.com/images/grafitis/423/img0000.jpg> Acesso em: 09 mai. 2017

A fusão entre patriarcado e colonialismo, além da submissão da mulher para com o homem, da misoginia e do machismo é um ponto nevrálgico, segundo Galindo, para a discussão da violência e da violação em níveis elevados nas nações latinas⁵⁵, mantendo-se não apenas na esfera da agressão física, mas contaminando também o exercício da cidadania. Não é difícil constatar que

a divisão social e sexual do trabalho organiza de modo hierárquico o acesso às oportunidades de trabalho e salário, e valoriza e retribui diferencialmente o resultado destas atividades de acordo com os critérios de classe e gênero. (...) Esta separação acarreta consequências díspares entre homens e mulheres quanto à qualidade do emprego, os salários e possibilidades de mobilidade social. (CIIP, 2002, p. 171)

⁵⁵ (...)apesar das mudanças que se produziram a situação da mulher latino-americana continua sendo extremamente desigual com relação aos homens. As diferenças no mercado de trabalho entre os sexos não diminuíram significativamente visto que perduram as diferenças salariais, a histórica segmentação ocupacional continua se reproduzindo, a taxa de desemprego feminino é consideravelmente superior à dos homens, assim como o registro do crescimento das ocupações precárias entre as mulheres (CIIP, 2002, p. 167-8)



FIG 67 - Acción callejera das Mujeres Creando: “Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar”.
Fonte. Mujerrescreando.org

A frase “**não se pode descolonizar sem despatriarcalizar**” desestrutura a rigidez das posições identitárias subalternas, ao tocar nas vantagens de autoridade sobre o corpo, trabalho e condição de sujeito outorgadas aos homens indígenas sobre a mulher indígena. Naturalmente, estende-se ao presente atravessando todas as etnias e mestiçagens, a reprodução da colonialidade, o usufruto dessa supremacia sexual no continente latino. “**O colonizado para descolonizar-se** deveria ser capaz de entender **esses privilégios como parte do colonialismo**” (Galindo, 2013, p. 122).

O corpo feminino, seja como o indígena, negro ou mestiço, na condição alegórica mítica, se reduz ao papel decorativo na composição, o que de fato não se difere da sua representatividade e atuação nas esferas de poder. Ao refletir sobre estas fronteiras de exclusão, o artista brasileiro Leonilson apresentou dois trabalhos nos quais desenha uma série de copos vazios. No primeiro, o título *Os Negros* (1990) aponta a categoria eleita pelo artista para reunir o que se denomina por minorias, e naturalmente, todas as implicações que tais classificações carregam no corpo social. Abaixo de cada um dos seis copos estão escritas as legendas: os negros, os judeus, os homossexuais, as mulheres, os comunistas e os aleijados. Leo irá retomar a proposta, almejando dar

visibilidade ao tema, ao optar por exibir uma espécie de instalação na vitrine da galeria

Thomas Cohn. Sobre isso, declara:

De longe não dá pra ver, mas você percebe: aquilo é uma galeria de arte e tem uma vitrine onde normalmente tem um quadro, aí você vê uma prateleirinha de vidro com copos, e aquilo chama atenção, você vai lá para ver o que é. Aí você chega e estão escritos esses nomezinhos, essas categorias. Acho que sempre há a oportunidade de a pessoa parar e pensar um pouquinho no que está escrito ali(...) sempre faz a pessoa refletir um pouco, porque isso também é uma característica da arte, é um ponto de reflexão. (PEDROSA, 2014, p. 9).

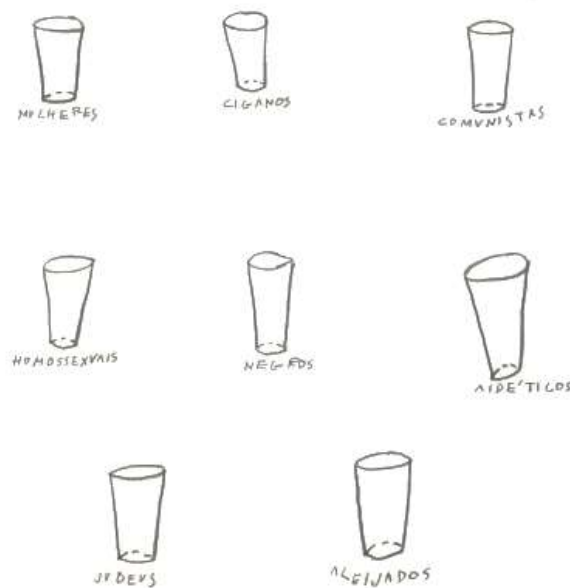


FIG 68- *Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados*, Leonilson, 1991.
Fonte: Catálogo Leonilson: truth, fiction.

O segundo trabalho inclui nas categorias anteriormente destacadas os aidéticos, já que data de 1991, após o artista ter descoberto ser portador do vírus HIV. *Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados* foram compilados pelo artista como um conjunto heterogêneo de taxonomias, mas que inevitavelmente convergem para uma parcela igualmente estigmatizada e devidamente contemplada pelas camadas de exclusão do **que Mignolo (2008) determina como a “matriz colonial do poder” que opera a partir de mecanismos de regulação, calcados em um par de parâmetros-base: o patriarcado e o racismo.** E acrescenta:

O patriarcado regula as relações de gênero e também as preferências sexuais e o faz em relação à autoridade e à economia, mas também ao conhecimento: o que se pode/deve conhecer, quem pode e deve saber. Mulheres, índios e negros estavam excluídos do acesso ao que se considera a cúpula do saber. (MIGNOLO, 2008, p. 9)

Sendo assim, ainda que em espaços de debate do pensamento como o ambiente acadêmico, produções encontram obstáculos no escoamento e proposições de diálogos efetivos, o que denota a vigência poderosa destes parâmetros e o reflexo de uma conquista tardia dos direitos civis de mulheres e negros. Mombaça aponta que

devemos procurar reconhecer criticamente o fato de que a ciência não é neutra e universal como pretendem os projetos eurocêntricos de modernidade, sendo que dissimula seu caráter local e sua parcialidade, de modo a produzir um certo regime de verdade que não cessa de des-realizar teorias e formas alternativas de fazer conhecimento, inscrevendo sujeitos não-hegemônicos e suas formas desviantes de produzir saber em efeitos de subalternidade⁵⁶.

O vídeo *Vacinação (Preparação II)* de Leticia Parente (1976) registra o sujeito feminino na atividade de auto inocular 4 injeções em partes diferentes do corpo. Uma a uma as vacinas são anotadas em um cartão de controle para viagens internacionais, nomeadas na seguinte ordem: anti-colonialismo cultural, anti-racismo, anti-mistificação política, anti-mistificação da arte, escritos em francês. Parente em seu trabalho, levanta as possibilidades de contágios ao deixar o país, **se imunizar de “doenças”** que estariam na ordem do discurso e da prática, daquilo que ela poderia contrair e/ou sofrer ao ser uma estrangeira periférica em um país central. De certa forma, o trabalho aponta os limites da arte ao mesmo tempo em que reflete o desejo da consciência da origem, de onde vem aquele corpo e quais questões (violências) o atravessam ao cruzar as fronteiras espaciais, que também são políticas, culturais, étnicas e de poder.

⁵⁶ MOMBACA, Jota. *Pode o cu mestiço falar?* Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> Acesso em: 12/09/2015

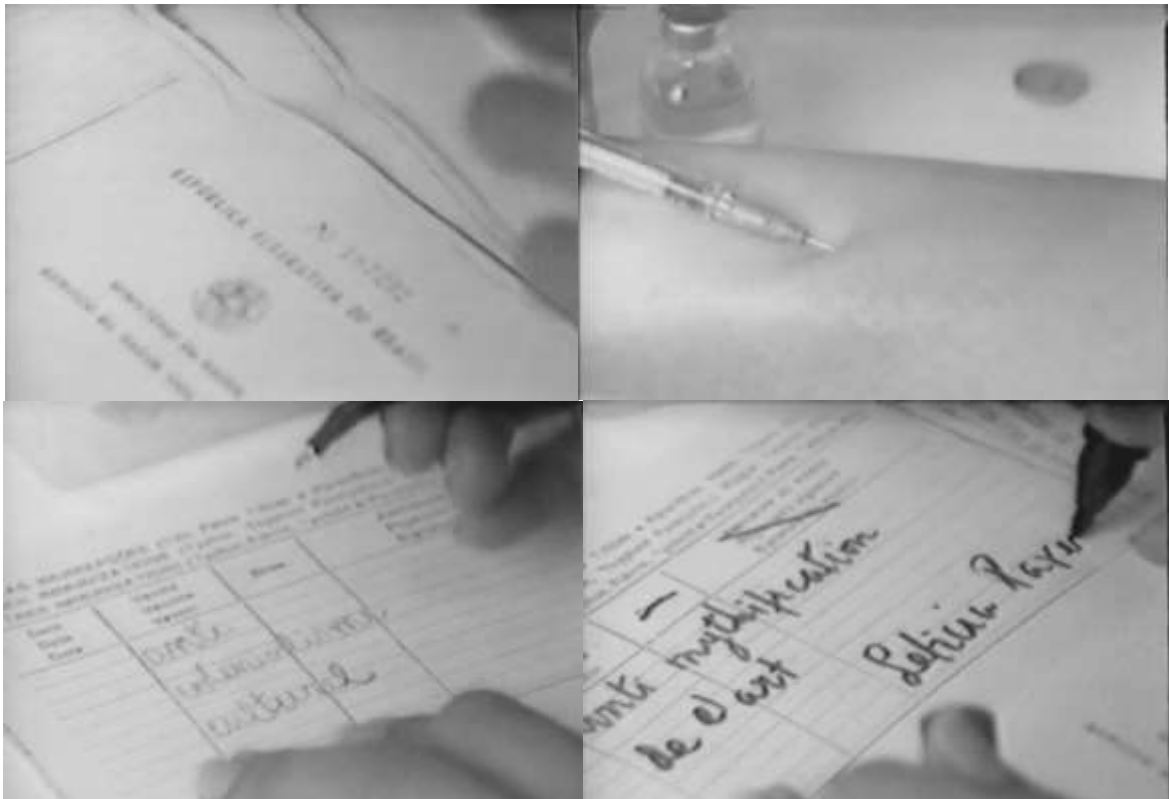


FIG 69 – Leticia Parente, *Vacinação (Preparação II)*, 1976. Frames de vídeo. Fonte: Galeria Jaqueline Martins.

A voz, a representatividade autêntica destes sujeitos subalternos é um ato de resistência aos discursos hegemônicos. Mais do que conseguir falar por si só, e não como a figura do *Outro*, dublado pelo enunciado de um terceiro, alinhado aos parâmetros estabelecidos que se pronuncia, o sujeito subalterno necessita ser ouvido. **Santiago Giraldo esclarece que “É claro que o subalterno ‘fala’ fisicamente; contudo, sua ‘fala’ não adquire status dialógico—no sentido proposto por Bakhtin –, isto é, o subalterno não é um sujeito que ocupa uma posição discursiva desde a qual pode falar ou responder. (GIRALDO, 2003, p. 298)**

A reverberação do mutismo atua sobre o cotidiano social, produzindo na ponta, no campo das vivências, um tecido de tensões e confrontos. Pode-se vislumbrar que a fotografia como resíduo da performance *Cena de Estupro* de Mendieta, testemunha o assassinato após o ato sexual não autorizado, explicitamente retratado pelo sujeito

feminino, submetido e silenciado, duplamente. A primeira, na altura do fato real, quando houve a impunidade garantida ao agressor e a segunda, na expectativa de que a performance-denúncia provocasse alguma ação redentora de empatia, uma reflexão significativa sobre o assunto, alguma repercussão eficaz nas autoridades cabíveis, ao que se concerne à inibição de fatos similares. SONTAG (2003) discute o caráter ambivalente da estratégia da hiper-exposição às imagens de tragédias, já que, na medida em que denunciam, horrorizam e ferem, também são passíveis de anestésiar: **“Algo se torna real** – para quem está longe, acompanhando o fato em forma de notícia – ao ser fotografado. Mas, não raro, uma catástrofe vivenciada se assemelhará, de maneira misteriosa, à sua representação” (p. 22-23). Percorrendo esta via de mão dupla, Sontag retira e coloca algumas mordanças que envolvem a pretensiosa eficácia combativa da arte.

3.2. As bruxas que não conseguiram queimar: a resistência feminina na arte e vida

Em um galpão aberto, reproduzindo o interior de um apartamento, três atores encenam três versões distintas de uma mesma história contada por um homem, em três telefonemas subsequentes, logo após a morte de sua mulher. Ao ligar para o 911 o renomado artista minimalista Carl Andre disse que sua esposa, de alguma forma, havia caído pela janela. Na segunda ligação, desta vez para a polícia, declarou que haviam discutido sobre ele ser provavelmente mais bem-sucedido que ela e, nesse sentido, sugeriu que poderia ter sido responsável pela morte, insinuando um suicídio como reação ao suposto fracasso. A terceira ligação foi para um amigo a quem revelou que mulher estava bêbada e com frio, e por isso, caiu acidentalmente tentando fechar a janela. O público presente que acompanhava a cena estava livre para interagir com os atores e apontava efusivamente as diversas falhas de todas as versões.

Esse relato descreve o vídeo/performance *Variations* (2014), da artista canadense Elise Rasmussen, que revisita as condições da morte da artista cubana Ana Mendieta no dia 08 de setembro de 1985. A encenação baseia-se em um roteiro aberto e coloca em evidência as contradições existentes nos depoimentos apresentados como o fato de Ana ter medo de altura, da temperatura no dia não ter sido fria e de que sequer seu corpo ter sido fotografado pela perícia. Após três anos de julgamento, o escultor minimalista foi considerado inocente, deixando à parte as diversas discrepâncias do caso, ocorrido apenas oito meses após o casamento de ambos.



FIG 70 - Elise Rasmussen. *Variations*, 2014 still de vídeo. Fonte: www.eliserasmussen.com

Anteriormente ao trabalho de Elise, em 1992, cerca de 500 manifestantes coordenados pela *Women's Action Coalition* e as *Guerrilla Girls* ergueram cartazes com o questionamento “Carl Andre está no Guggenheim, **Onde está Ana Mendieta?**” diante do Museu Guggenheim no SoHo em Nova York, na ocasião de uma mostra onde expunha Carl Andre. A exposição listava quatro artistas homens e apenas uma mulher. Vestidos com a camiseta que continha o rosto de Mendieta, os ativistas invadiram a exposição e jogaram fotografias da artista sobre a obra de Andre. A pergunta lançada pelos manifestantes no Soho, apontava não somente a parcialidade da justiça no caso do casal, como também a escassez representativa das artistas nos espaços da arte -

tendo em vista a grande quantidade de trabalhos que Mendieta produziu no país durante sua carreira e a ausência de boa parte deles nos museus⁵⁷.



FIG 71 - *Women's Action Coalition* em 1992: *Where is Ana Mendieta?* Disponível em: <https://puntadassubversivas.files.wordpress.com/2013/12/protesta-de-wac-en-el-guggenheim-1992.jpg> Acesso em 9 mai. 2017



FIG 72 - WHEREISANAMENDIETA : ação na exposição de Carl Andre Tate Modern, 2016. Fonte Huck magazine

Nos últimos anos, novas gerações de artistas uniram-se à causa de Mendieta. Quando a Fundação Dia Art de Nova York organizou a retrospectiva *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958-2010* em 2014, a artista Jennifer Tamayo, juntamente com outros artistas,

⁵⁷A mesma invisibilidade também ocorreu com suas obras *site-specific*. Muitas pessoas acreditavam, por exemplo, que as esculturas rupestres produzidas por Ana no México e em Cuba tivessem sido já apagadas pela própria natureza, e Rasmussem também foi responsável por redescobri-las e fotografá-las em 2012.

promoveu um “**velório**” no espaço, onde os ativistas performaram como carpideiras, choravam diante das obras de Andre em um trabalho denominado *Lágrimas de Alegria/ Lágrimas de Terror/ Lágrimas para Ana Mendieta*. Ao serem expulsos do espaço, em menção à ação do Women Action Coalition de 1992, soltaram panfletos com a frase “Desejamos que Ana Mendieta **ainda estivesse viva**”. Na mesma mostra, o grupo de arte feminista *No Wave Performance Task Force*, lê uma passagem do romance *Cassandra* de Christa Wolf, em que o herói grego Aquiles mata violentamente uma mulher: “Os homens, fracos, situados como vencedores, precisam de nós como vítimas para não se sentirem desunidos. Para onde isso está indo? ”. Ao final, diante da porta da exposição, esfaquearam e despejaram um saco de sangue e tripas na entrada da galeria.

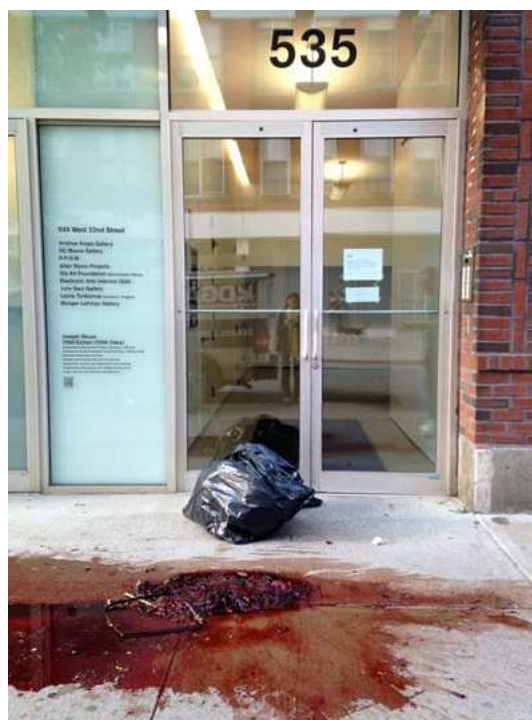


FIG 73 - Protesto do The *No Wave Performance Task Force* “Nos queríamos que Ana Mendieta estivesse viva”, 2014. Fonte: Hyperallergic.

Em 2016, o movimento WHEREISANAMENDIETA - um projeto de arquivamento que se propõe a responder à glorificação de homens violentos e ao apagamento de figuras

femininas, não-binárias ou negras no mundo da arte – realizou uma ação na Tate Modern em Londres novamente diante da obra de Carl Andre. Com essa série de ações recorrentes e organizações voltadas para um certo observatório memorial, a figura de Mendieta transformou-se em um símbolo icônico na luta pela justiça e pela visibilidade de abusos no âmbito artístico.

A hipótese de suicídio lançada por Andre, mostrou-se uma estratégia eficaz na defesa do artista e, de forma geral, delinea os espaços de poder e de silenciamento político. No caso de Mendieta, a ausência da imagem pericial demonstra algum desvio considerável no padrão investigativo. Além disso, é impossível ignorar que se tratava de uma mulher, imigrante e cubana, atributos suficientes para localizá-la de maneira periférica e subalternizada perante o sistema social norte-americano e que sua vida profissional fora maliciosamente julgada, uma vez que características de seu trabalho artístico foram utilizadas para corroborar os argumentos do suicídio⁵⁸. É possível atestar que essa apropriação das obras de arte como justificativa da culpabilidade no caso assemelha-se ao que hoje denominamos *gaslighting*: uma manobra discursiva, geralmente praticada pela parte mais fortalecida real ou simbolicamente, para distorcer informações e colocar em dúvidas aspectos psicológicos da vítima.

As diversas manifestações procuram apontar a morte de Mendieta não como um suicídio - tal qual a versão acolhida pela justiça local - mas como um assassinato, no qual deseja-se explicitar a falta de embasamento lógico e pericial diante dos testemunhos contraditórios, incapazes de atestar com segurança o veredito dado ao caso. Se nos voltarmos para a figura de Carl Andre, renomado artista mundialmente

⁵⁸ O'HAGAN, Sean. Ana Mendieta: death of an artist foretold in blood. *The Observer*, 22 set. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/22/ana-mendieta-artist-work-foretold-death>>. Acesso em 10 jun 2016.

famoso, é incontestável avaliar que havia mais reputação em risco para o marido rico vivo que para a fama de uma artista morta. A radicalidade presente nas obras dos Acionistas Vienenses, Gina Pane, Marina Abramovic, Carolee Schneeman, Vallie Export, Orlan, apenas para enumerar alguns, não foi enquadrada como fruto de distúrbios psicológicos depressivos na altura de suas feitura, no entanto, as diversas performances denunciativas da violência realizadas por Mendieta, convenientemente calhou-se de **arrematar seu “evidente caráter suicida”**.

De fato, grande parte do trabalho da artista confrontava o que essencialmente representava a figura do marido e de suas obras, um artista expoente nativo e bem-sucedido, com trabalhos limpos, minimalistas, plenamente agradáveis aos olhos do mercado anglo-saxônico, enquanto ela, uma imigrante, mulher e latina constrói

Un proyecto artístico que, lejos de ser improvisado, ingenuo o individualistamente catártico, puede ser leído como políticamente consciente e informado, um proyecto que de construye criticamente las jerarquias binarias y reflexiona sobre la propia condición de la representación dentro de un marco cultural de mestizaje que profundiza las estrategias de las vanguardia al tiempo que recupera ciertas formas de culturas periféricas como modelos de resistencia frente a la homogeneización y como referentes de posibilidades de ordenamento del mundo fuera de la estructura capitalista occidental. (RUIDO, 2001, p.4)

Mendieta ousou ultrapassar com sua obra, as fronteiras da normalidade estabelecida, criando pontos de ruptura e questionamento no âmbito social e político. E tal violação **é passível de punição em um universo segundo o qual, descreve Foucault, como “um mundo onde o que está em jogo é (...) a penitência e a correção. Todo um mundo onde, sob essas sombras, ronda a liberdade”**. (FOUCAULT, 1997b: 506). De maneira similar à interdição de Mendieta, Camille Claudel teve não apenas sua vida, mas também sua liberdade ceifada pela internação no manicômio de Montdevergues, do qual nunca **saiu e veio a falecer. A sanidade “insana” de Claude lhe privou dos padrões reservados às mulheres do século XIX: não construir uma família e trabalhar como escultora em**

um período que as mulheres eram excluídas das principais Escolas de Belas Artes da França, frequentando o ambiente apenas como assistentes, sendo limadas da autoria artística. É importante **ressaltar que**: “Loucura não é tudo aquilo que age contra a natureza. É tudo aquilo que desnaturaliza formas de poder. A existência de Camille **mostrava que não havia um destino natural para mulheres**”⁵⁹.

Enquanto isso, no cenário colonial brasileiro que se estende até a contemporaneidade, não faltam imagens que configuram uma permanência deste regimento imposto aos corpos e comportamentos femininos. No recente processo de impeachment, ao qual foi submetido a presidenta eleita Dilma Rousseff, a grande maioria das desqualificações atribuídas à sua pessoa estiveram atreladas a sua condição de gênero. Houve, antes do aceite do processo, uma massiva campanha misógina, amplamente sustentada pela mídia através de reportagens na qual associavam à imagem da presidenta ideias de loucura, descontrole, insanidade, mal humor, etc. Antes mesmo do encerramento da votação do impeachment coube também à mídia destacar os valores recatados⁶⁰ da esposa do vice-presidente Michel Temer, a futura primeira-dama, algumas décadas mais nova que seu consorte e completamente dedicada ao lar. Um ícone em oposição completa à figura de liderança da presidenta e seu passado guerrilheiro. Para completar o cenário, após a aprovação do afastamento de Dilma, Temer nomeou um corpo de ministros composto exclusivamente por homens brancos, quase todos de terceira idade, formando uma imagem de contraste ao momento em que se discute a democracia e critérios de representatividade.

⁵⁹ LIMA, Daniela. Camille Claudel: a quem serve a normalidade? Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/11/03/camille-claudel-a-quem-serve-a-normalidade/> Acesso em 18mai2016

⁶⁰ “Bela, recatada e ‘do lar’” foram as palavras utilizadas pela revista *Veja* para intitular uma matéria sobre a então possível futura primeira-dama. Essa matéria gerou um movimento imediato de ativismo virtual onde as mulheres contestavam ironicamente os adjetivos em fotos destacadas pelas *hashtags*.

A anuência a esta vertente de governo ecoa o perfil das manifestações contra o governo Dilma, que apresentou alto teor de radicalismo, devido à forte adesão a uma agenda bastante conservadora, na medida em que se evidenciaram diversas vezes convocando o retorno da ditadura. Apesar de não serem barradas como liderança nos estratos elevados do poder, em alguns momentos a presença das mulheres torna-se **conveniente na cena pública**. Na “**Marcha da Família com Deus pela Liberdade**” que invadiu São Paulo clamando pela intervenção militar, em março de 1964, situou-as de maneira estratégica: com o intuito de incitar uma atmosfera de desestabilização política e sancionar a intervenção das Forças Armadas⁶¹, as campanhas femininas atribuíam uma "espontaneidade" e "legitimidade" ao golpismo, tendo sido as mulheres incumbidas — pelos homens — de influenciar a população.



FIG 74 – Capa do Estadão às vésperas do *impeachment* de Dilma Rousseff. Fonte: Estado de São Paulo

⁶¹ A organização conservadora feminina estava articulada, todas colaboraram para as grandes marchas desse período. Em São Paulo havia ainda a União Cívica Feminina (UCF) e em Belo Horizonte a Liga das Mulheres Democráticas (LIMDE). No Rio de Janeiro, a associação Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), como as demais, continha na sua pauta a luta contra o comunismo, a defesa da família e igreja. A CAMDE não estava sozinha, “era apoiada pelo jornal carioca O Globo, e mantinha também estreita vinculação com o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES)”. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/campanha-da-mulher-pela-democracia-camde> acesso em 20 Jan 2019

Não podemos deixar de citar a manifestação do panelaço promovido pelos bairros de maior poder aquisitivo das cidades brasileiras, durante o pronunciamento oficial da presidenta brasileira nas redes televisivas nacionais. Em 8 de março, conhecido mundialmente como dia da mulher, ouviu-se por entre o frigrir dos vasilhames, a presidenta ser ostensivamente ofendida e simbolicamente silenciada pelos gritos de vaca, piranha e vagabunda. Estes atributos evidenciam a sujeição histórica e banalizada do corpo feminino a sua condição de servilismo sexual e de gênero. Ao serem emitidas tanto por homens quanto por mulheres, as agressões emergem como o que de fato, são: uma reprodução naturalizada e absorvida pelo/do sistema patriarcal e quando proveniente de lábios femininos, vê-se desavergonhadamente sua incoerência velada, tão perversamente introjetada no cotidiano opressivo em que se encontra. Caminhando algumas décadas atrás podemos resgatar pela memória histórica de que carecemos, o DNA reacionário desta atividade. Denominada como *cacerolazo* pelos vizinhos latinos, a ação estreou durante os picos da onda conservadora no Chile em 1971 e 1973, que desaguou na queda do presidente Salvador Allende e na instauração de uma das ditaduras mais sangrentas do continente latino.

Em contraponto ao estalido histérico das panelas, neste mesmo período, um discurso diametralmente oposto era habilmente construído por mulheres que se posicionavam contra o regime. Por entre cuidadosas perfurações, no vaivém da linha sobre o tecido, surgiam uma série de importantes denúncias sobre o abuso e desaparecimento de vítimas da ditadura de Pinochet. A atividade que, sob um olhar estereotipado, pode ser vista como discreta e silenciosa, reservada a prendadas senhorinhas ou esposas solitárias, foi capaz de, mediante o desenlace da linha dos novelos, revelar e desamordaçar o silêncio compulsório imposto pelos anos de repressão e censura. As *arpilleras* nos legaram elaborados arquivos de memória política e afetiva, além de

adicionarem ao repertório subversivo um real protagonismo feminino pelas vias de uma atividade domestica inofensiva e, por isso mesmo, atribuída às mulheres.



FIG 75 – *Donde Están?* Bordados das Arpilleras chilenas. Disponível em: <https://dondeestanthefilm.wordpress.com/2012/02/11/arpilleras/> Acesso em 10 jun 2017

De maneira menos explícita que *Sem título (Cena de Estupro)*, a série *Silhuetas* (1976) que Mendieta realizará no México e em Iowa, apresenta diante da queima e cinzas, uma espécie de síntese simbólica da permanência do impulso violento, patriarcal, de domesticação e controle, bem como a capacidade transformadora da mulher. Inevitável dissociar o corpo incinerado do caráter punitivo destinado às mulheres que

fugiam da norma estabelecida durante o período medieval. A silhueta curvilínea em chamas, marcando uma representação específica do corpo feminino, erguido em cruz ou deitado, sobrevive enquanto rastro, um monumento póstumo transmutado.



FIG 76 - Ana Mendieta. *Sem título*. Da série *Silhuetas*, Mexico, 1976. Disponível em: <http://www.sleek-mag.com/2017/02/16/ana-mendieta/> Acesso em 10 jun 2017

Nos séculos XVI e XVII, a imagem do “Novo Mundo” foi personificada através do corpo de uma mulher nua (BLOCKER, 1999, p.120). A construção do devir feminino ao que tange um ser selvagem, indomável, cíclico, dionisíaco e não linear, é de alguma maneira sempre estranho ao horizonte racional e patriarcal, ao mesmo tempo que uma fonte ardente para seu desejo da conquista, o que traz sentido para o paralelo comparativo entre os binômios: América e a admiração da beleza feminina, colonização e o desejo de possuí-la⁶².

⁶² O poema Elegia de John Donne, musicado por Caetano Veloso em canção homônima, explicita este aspecto: Deixa que a minha mão errante adentre/ Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre./ Minha América! Minha terra à vista, Reino de paz, se um homem só a conquista,/Minha mina preciosa, meu Império,/Feliz de quem penetre o teu mistério! / Liberto-me ficando teu escravo;/Onde cai minha mão, meu selo gravo./ Nudez total!(...) /Como se diante da parteira, abre-Te: atira, sim, o linho branco fora,/Nem penitência nem decência agora./Para ensinar-te eu me desnudo antes: A coberta de um homem te é bastante.

Na véspera do encerramento deste texto, um jovem traído convidou trinta amigos para o estupro coletivo de sua até então namorada, no Rio de Janeiro. Nos perguntamos então, se a banalidade da violência está mesmo no ato de enfrentamento artístico a uma das maiores vulnerabilidades atreladas ao devir mulher ou se na sua reprodução prática, adubada pelas garantias da convivência social.





FIG 77 – Alegorias da América. Na ordem: Theodore Galle, América, 1589. Fonte: Biblioteque Mazarine, Paris, França; Etienne Delaune, America, 1575, Fonte: The New York Historical Society; Phillippe Galle, América, 1579-1600, Fonte: The New York Historical Society; Adriaen Collaert e Marten Vos, America, 1600, Fonte: Rijksmuseum; Anônimo, América, 1671, Fonte: Coleção José Mindlin SP, Brasil)

3.3 . Mulheres interditas, vozes inauditas - Os olhos e bocas para obedecer ou questionar?

Era quase primavera quando Rachel corria pelas dependências do palácio da Liberdade. A imponente construção neoclássica recebia naquele dia mais um evento propaganda daquele governo que viria a ser o último, da ditadura. O presidente general João Batista Figueiredo compareceria ao almoço de lançamento do carro à álcool, em que o pai de Rachel, funcionário do Departamento de Estradas e Rodagens, fora convidado.



FIG 78 - Rachel Clemens Coelho e General Figueiredo. 05 09 1979. Disponível em: http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2015/04/13/interna_politica,637179/morre-mulher-que-protagonizou-cena-historica-ao-negar-a-mao-a-preside.shtml Acesso em 19 mai. 2017

Figueiredo, enfastiado do almoço e dos protocolos, seguia estendendo a mão aos convivas. Enquanto cumprimentava impacientemente toda aquela gente, sua mente buscava motivos para sorrir: com esse projeto, conseguira agradar aos oligarcas do açúcar, às multinacionais e a população, por poder pagar cerca de 50% menos no litro de combustível. O general alçado à presidência após passar pela gestão do Serviço Nacional de Informações (SNI) pelo seu antecessor Ernesto Geisel, foi ironicamente **apelidado de “João do Povo”** em sua campanha, por questões publicitárias. Sem papas na língua, na verdade, Figueiredo guardava repulsa das massas. Certa vez, ao ser perguntado em uma entrevista sobre o cheiro do povo disparou: “O cheirinho do cavalo é melhor”⁶³.

⁶³ “Figueiredo disse que preferia o cheiro do cavalo”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u10538.shtml> Acesso em: 05 mai. 2017

Chegando ao final da fila, general deparou-se com uma menina de pés inquietos, as mãos puxavam incessantemente as do pai, desejando sair logo dali. Cumprimente o presidente, ralhou-lhe a mãe. Rachel sem entender por que tinha que estar quieta ali e não correndo pelo jardim, cruzou os braços na altura do peito enquanto fitava as crianças brincando embaixo dos ipês. Figueiredo ficou assim diante dela, o braço estendido, sua mão tocando parvamente o ar e o sorriso falso no rosto, esperando pela misericórdia da menina para tira-lhe daquele embaraço pueril. E assim permaneceram congelados, seu gesto e o da menina, esse último como uma representação da resistência à ditadura⁶⁴ na recusa de saudar o general.

A insubordinação infantil e ingênua de Rachel, como a própria afirmou em entrevistas posteriores, de nada tinha de resistência à ditadura. A fotografia, contudo, adquiriu este aspecto ao simbolizar, em pequenina escala, uma insurgência civil à autoridade militar. Da mesma maneira, observam-se que determinados trabalhos artísticos femininos da década de 1960 e 70 no Brasil, para além da contestação à violência e censura do regime civil-militar, se vinculam facilmente ao frescor das imagens de embate ao patriarcado vigente.

Neste período, a obra de algumas artistas convergiu para recriação de situações com o próprio corpo que operavam na suspensão dos sentidos. Os olhos, a fala e os gestos contidos pela conjuntura política em que a sociedade estava envolvida como um todo. Todavia, é importante destacar que a linha limite da violência e censura da ditadura apenas se sobrepôs a uma preexistente: a do machismo estrutural. Assim como uma sombra que eclipsou as liberdades de expressão de todos os indivíduos como um todo, a tonalidade da escuridão recaiu, dessa forma, mais agravada sobre o corpo feminino.

⁶⁴ Disponível em <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2015/04/14/morre-mulher-cuja-imagem-virou-simbolo-da-luta-contra-ditadura-militar.htm> Acesso em: 05 mai. 2017

A emblemática foto a *Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape, em que a boca surge escancarada gotejando sangue parece gritar hoje no mesmo tom de que 50 anos atrás. E como se capturada pela autonomia de análise que as imagens têm adquirido na sua retomada, a língua ferida e silenciada, deseja tratar não apenas da censura política que se asseverou a partir do AI5 (1968) mas coube e ainda cabe perfeitamente no seu mutismo, a fala engasgada de diversas mulheres que caladas sofreram violência de gênero.



FIG 79 - Lygia Pape, *Língua Apunhalada*, 1968. Fonte: Projeto Lygia Pape

Pela sutil alteração nas estatísticas, é perceptível que está em andamento um trabalho rigoroso no que tange as ações afirmativas dirigidas à proteção da mulher e a conscientização e importância das denúncias. Apenas em 2015 - não por acaso durante governo da primeira e única presidenta do Brasil Dilma Rousseff - o feminicídio⁶⁵ instituiu-se como uma modalidade de homicídio qualificado, entrando desta maneira para o rol de crimes hediondos. A este fato está associado um trabalho de fortalecimento em progresso, ainda que insuficiente, na melhoria e expansão das delegacias de mulheres.

⁶⁵ LEI Nº 13.104, DE 9 DE MARÇO DE 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/lei/L13104.htm Acesso em 08 mai 2017.

O levante feminino de 2015 que foi chamado **de “Primavera das mulheres”**⁶⁶ esteve alinhado com os demais movimentos em nível mundial como resposta às ameaças de mudanças e/ou, a ausência delas, no quesito liberdade dos direitos sobre os corpos femininos. Estas reivindicações encontram eco no amordaçamento voluntário destas artistas dos 1960-70. Desamparadas por um movimento mais consistente de liberação feminina aos moldes do que ocorria nos Estados Unidos e acirrada por um contexto ditatorial, a luta feminista foi aparentemente deixada de lado, embora escapasse na dualidade das representações de violência e opressão.

Anna Maria Maiolino em 1974 irá realizar uma série de vídeos que utilizam a boca, olhos e língua sob algum gesto de violência, seja através da sua vedação ou iminência de alguma ação cortante. Chamam atenção a dupla de vídeos denominada X e Y que em conjunto aludem diretamente à indicação cromossômica masculina XY. No primeiro, aparecem os olhos inquietos da artista oscilando pela órbita, a imagem de uma tesoura em movimento e o gotejamento sanguíneo resvalando sobre o chão. Em Y, os olhos de Maiolino aparecem vendados, sua boca delineada pelo batom abre e fecha lentamente simulando um grito. O som difuso mistura falas sussurradas entre os quais pode-se distinguir mais claramente a palavra "coragem". O foco em sua boca e refere-se à importância da fala que no áudio misturado torna-se quase inaudível e ociosa.



⁶⁶ Primavera feminista no Brasil http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html



FIG 80 - Anna Maria Maiolino. *X e Y* (1974), frames de vídeo. Disponível em: Annamariamaiolino.com. Acesso em 19 mai 2017

Ambas as cenas sugerem tanto uma ação de tortura, uma vez analisado no seu contexto político original, quanto numa leitura a posteriori poderia ser encaixado como uma violência contra a mulher, sendo que esta última análise inevitavelmente está inclusa na anterior. O corpo de Maiolino posto em ação não se despe do seu gênero, da mesma forma que além da repressão política somava-se àquela concernente ao seu corpo.

Por vários aspectos as ações das mulheres que colaboraram com a resistência à Ditadura Militar brasileira seguiam o descompasso do machismo das ações repressivas. Se por um lado a fragilidade ingênua associada à figura feminina fortalecia os disfarces, por outro, quando presas, sofriam torturas que denotavam particular perversão sexual. O décimo capítulo do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, dedicado à violência sexual, de gênero e à violência contra crianças e adolescentes aponta a relação paradoxal que se instaurou no trato dos presos políticos:

No exercício da violência, mulheres foram instaladas em *loci* de identidades femininas tidas como ilegítimas (prostituta, adúltera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada etc.), ao mesmo tempo que foram tratadas a partir de categorias construídas como masculinas: força e resistência físicas. Nesses mesmos espaços de violência absoluta, também foi possível feminilizar ou emascular homens. (BRASIL, 2014, p. 402)

Observa-se nos crimes de Estado cometidos durante a Ditadura, além da violência física – que por si só toma dimensões abomináveis, a violência simbólica tenta impor à mulher uma posição subalterna em relação ao controle e propriedade masculinos e

que, ao feminilizar o homem – seja pela tortura física, psicológica ou mesmo pela violação de suas companheiras⁶⁷, sugere a diminuição simbólica de seu valor de cidadania.

Nos grupos guerrilheiros de oposição ao regime militar, as mulheres brasileiras ocuparam diversos papéis e funções na resistência, entre elas a luta armada. No entanto, não houve a presença deste protagonismo em posições de liderança dentro dos grupos, o que nos remete à presença do machismo e da lógica patriarcal, que posteriormente foi discutida nas críticas feministas ao marxismo e aos movimentos de esquerda. Maria Clara Badan Ribeiro contrapõe que ao se falar da

ausência (das mulheres) em postos de comando no interior dos grupos armados, deixa-se de considerar toda a atividade desempenhada por essas mulheres em vários outros setores, que não eram definidos como funções femininas ou masculinas e não expressavam divisões sexistas em seu interior. É preciso inserir a experiência política da mulher em seu contexto, para que se tenha uma compreensão mais aprofundada de sua participação. (RIBEIRO, 2015, p. 176)

Da série *Fotopoemação, É o que Sobra* (1974) de Maiolino, repete o procedimento: a artista empunha uma tesoura dirigida contra sua língua e nariz. *Por um fio* (1976) da mesma série não explicita a violência por meio de um objeto metálico cortante como nos anteriores, mas pela linha ao atravessar os lábios, as línguas e os dentes próprios, de sua mãe e filha, instrumentos vitais para a articulação da fala. O fio como um atributo daquilo que é afiado e, portanto, cortante, que contém em si o potencial do rompimento, finda por selar, unindo no silêncio as bocas cerradas da descendência matriarcal de sua família.

⁶⁷ Era uma prática comum quando casais eram presos, que se torturassem os respectivos companheiros na frente de seus pares. Em algumas ocasiões, como foi o caso de Maria Amélia de Almeida Teles, cujos filhos de 4 e 5 anos foram levados para ver seus pais, sob os comandos do torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra.



FIG 81 - Anna Maria Maiolino. Série *Fotopoemação; É o que sobra*, 1974. Disponível em: Annamariamaiolino.com. Acesso em 19 mai 2017



FIG 82 - Anna Maria Maiolino. Série *Fotopoemação; Por um fio*, 1976. Disponível em: Annamariamaiolino.com. Acesso em 19 mai 2017

No vídeo *Preparação I* (1975), Letícia Parente está diante do espelho em um banheiro se preparando para se maquiar. Contudo, ao invés de colocar a maquiagem sobre sua pele, a artista veda sua boca e olhos refazendo-os em desenho. Novamente, fecha-se os sentidos para a percepção externa e uma condição de cegueira e mutismo artificial são produzidos. Pode-se apreender que o embelezamento compulsório atribuído às mulheres seja uma forma de amordaça-las a um *modus operandi* e de conduta, assim como a censura que vigorou sobre a visibilidade e a liberdade de protesto sobre os abusos políticos.



FIG 83 - Leticia Parente, *Preparação I*, 1975. Frames de vídeo. Fonte: Galeria Jaqueline Martins.

Em uma colagem da série *Mulheres*, Leticia Parente refaz por meio de um recorte a ação em vídeo: um alfinete atravessa os olhos e boca do rosto feminino. Trazer à luz debate feminista para estas imagens em seu contexto parece ser rejeitado no meio especializado, diante de negativa evasiva em entrevistas, como por exemplo de Maiolino⁶⁸. Entretanto, o potencial denunciativo visual não parece domado pelo discurso. Evocar a reflexão de Gayatri Spivak sobre a obliteração do sujeito subalterno, **em especial o feminino, parece contundente nesses trabalhos: “a mulher como subalterna não pode falar e quando tenta fazê-lo, não encontra os meios para se fazer ouvir”** (ALMEIDA, 2010, p. 17- 8).

⁶⁸ “Eu queria estar no mundo e, para estar no mundo, só podia estar como mulher. Antes de casar com o Gerchman, ganhei um prêmio de gravura, em 63. Chegou na véspera do casamento. Foi de um salão em Curitiba. Não posso negar que minha obra nasceu com múltiplos interesses, mas não tratava do feminismo estrito. O problema é reunir e dar espaços a todos os interesses: viver com um homem, que era um artista brasileiro importante, querer ter filhos. Para mim, todos os interesses, eram um só projeto”. Entrevista de Anna Maria Maiolino a *Arte & Ensaios: Tudo começa pela boca*, Anna Maria Maiolino — com participação de Ana Linnemann, André Vechi, Chico Fernandes, Cezar Bartholomeu, Fernanda Pequeno, Inês de Araújo, Livia Bertuzzi (assistente de Anna), Livia Flores, Maria Luisa Tavora, Natália Quinderé, Vanessa Santos – no Galpão de Linguagens Visuais (UFRJ), em 2 de dezembro de 2014 – Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/12/1.Entrevista_anna-maria-maiolino.pdf Acesso em: 10 jan 2017



FIG 84 - Letícia Parente, Série *Mulheres*, s.d. Disponível em: LeticiaParente.net. Acesso em 19 mai 2017

Na rua Direita em São Paulo, Claudia Andujar desloca-nos violentamente de nosso estado de conforto através da apreciação de sua série de fotográfica de 1970. Denominado *Rua Direita*, o conjunto de imagens registrado por Andujar, definitivamente mais canhoto do que destro, corporifica pelo ângulo de captura de sua objetiva, o plano que retrata de maneira bastante eficaz, o que poderia ser a impressão subjetiva de se possuir um posicionamento de alguma maneira inferiorizado, renegado e subversivo, submetido a um julgamento opressor, naqueles instantes de ditadura no Brasil. Posicionando a câmera e seu corpo como que deitados sobre o asfalto, a fotografa remove o observador para a posição de observado. A tomada inusitada proporciona ao mesmo tempo em que amplifica a sensação de estranhamento e reprimenda dos olhares passantes.

O corpo é conduzido à sua condição de fragilidade, mediante sua localização subordinada diante do outro. Em um contexto político delicado como no que foi realizado, pode-se verificar a reverberação desta percepção. Os passantes da rua Direita observam um corpo deslocado, estranho, *gauche*, situado abaixo de si, o lugar da vadia, do comunista, do bandido, do mendigo e do marginal: o corpo subalterno.



FIG 85 – Cláudia Andujar, *Rua Direita*, 1970. Disponível em: <http://acidadedohomemnu.blogspot.com.br/2010/04/claudia-andujar.html> Acesso em 19 mai 2017

Deslocando o feminino de sua posição representativa monolítica, os trabalhos *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino trazem à tona a violência que atravessa as

mulheres que sofrem opressões não apenas pelo gênero, mas também pela etnia. A negação da existência de racismo, homofobia e machismo estrutural encerram a discussão a priori, contendo ao âmbito secundário, as discordâncias advindas dessa abordagem. O silenciamento dessas pautas significa ignorar o sujeito subalterno e **desta maneira perpetuar o “projeto imperialista” (SPIVAK, 2010, 127)** e sua fábrica da repressão. Dando voz a esses segmentos, esses trabalhos visam resistir a partir do rompimento da invisibilidade.

Sobre um tecido afixado em um bastidor de bordar, Rosana Paulino transfere retratos de mulheres negras, costura suas bocas e olhos construindo a série *Os Bastidores*. O silêncio que se impõe sobre o corpo negro, naturalmente, se difere ao que opera no da mulher branca, ainda que se incluam as intersecções. Indiferente a uma suposta prisão aos rótulos atribuída pela crítica artística, Paulino declara:

Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. Apropriar-me do que é recusado e malvisto [...] Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (PAULINO, 1997, p.114)



FIG 86 - Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br> Acesso em 19 mai 2017

Paulino poderia dublar muitas mulheres anônimas vítimas da violência cotidiana, cuja vida invisível resultam em mortes igualmente invisíveis. No dia 16 de março de 2014, em Madureira na cidade do Rio de Janeiro, Cláudia Ferreira da Silva encarava com naturalidade mais um dia de tiroteio na comunidade do Morro de Congonha. Em condições ainda não esclarecidas, ela teve seu corpo perfurado não por balas perdidas, mas segundo testemunhos, por três tiros à queima-roupa, disparados por membros da corporação da polícia militar. A população da favela foi afastada do corpo pelos policiais que rapidamente atiraram para o alto e lançaram Claudia no porta-malas do camburão. Agitados pela comoção que este extermínio poderia gerar nos moradores, os oficiais argumentaram que a levariam ao hospital e, na urgência, acomodaram-na desleixadamente na viatura diante da qual os vizinhos puderam ver o braço pendido pela abertura do porta-malas. O carro desceu acelerado as ladeiras estreitas de Congonha, reservando ao trajeto morro-hospital o seu caráter mais tétrico: ainda dentro da comunidade o corpo de Claudia despencou da viatura. Avisados por moradores os policiais desceram do carro e ajeitaram-na para seguir viagem. Mais adiante, o corpo caiu pela segunda vez. Contudo, já no asfalto de uma avenida movimentada da região, o corpo da auxiliar de serviços gerais foi arrastado por cerca

de trezentos e cinquenta metros, tempo o suficiente para ser registrado por um cinegrafista amador. As imagens de vídeo percorreram diversas mídias e trouxeram à luz, um de diversos casos similares, de corpos anônimos, violados e silenciados diariamente no Brasil.

Tendo como referência a situação relatada e a frequência com que se repete, verifica-se que olhar colonial dirigido ao corpo mestiço, feminino e brasileiro, descrito por Zacharias Wagener⁶⁹ é ainda pertinente. Wagener, em alusão à pintura *Mulher Tupi* do pintor holandês Albert Eckhout, apresenta a *Molher Brasiliana* como seres:

(...) de baixa estatura e atarracadas, de belo talhe e andam muito eretas; habitualmente, seus longos cabelos negros vêm-se, na maioria do tempo, trancados e pendentos sobre as costas nuas. Deixam-se desposar aos 12, 13 ou 14 anos, geram muitos filhos e alcançam idade avançada. São muito fiéis aos seus maridos, os quais acompanham nas guerras carregando os filhos, os cachorros e também cestos e sacos como mulas, não se aborrecendo com o calor e chuva, nem com todas as desventuras(...).(WAGENER,1997, p.164)



FIG 87 – Albert Eckhout, *Mulher Tupi*, 1641. Fonte: Museu Nacional de Copenhague, Dinamarca

⁶⁹ Esta descrição e outras elaboradas por Wagener, suspeita-se que está baseada nas pinturas antropológicas do holandês Albert Eckhout, dada a riqueza de detalhes e similaridade à representação pictórica. Ver CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: O declínio da imagem renascentista do índio*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/16.pdf>> . Acesso em: 20 Abr2015.

Assim, estas mulas parideiras, cujos corpos e mentes são historicamente abusados ainda em sua juventude, são objetos de admiração e desfrute sensual, na medida em **que seu “belo talhe” é submetido, domesticado** e disposto aos seus senhores. Numa condição atualizada, mas não muito diferente desta, situam-se diversas mães de família que compõem juntamente com seus filhos o estrato majoritário da sociedade brasileira, que sobrevivem sob o jugo de um governo paralelo ao instituído, distante dos parâmetros democráticos e da salvaguarda dos direitos humanos.

Cap.4. A carne mais barata do mercado

Para quem vive na guerra, a paz nunca existiu

Racionais MCs

4.1. Qual dose de violência cabe numa taça de plástico?

Uma preciosidade de taças. Sobre a mesa espelhada não se via outra coisa, senão uma sucessão de receptáculos de puro cristal das mais variadas cores e acabamentos. A sofisticação do ambiente era perceptível pelo odor alcóolico inebriante, advindo do resto de bebidas finas que ornavam de tons diversos os fundos dos copos e taças. A fartura resplandece como vestígio da instalação performática *Epílogo* (2016) de Valeska Soares, que durante seu andamento possuía uma reposição periódica de bebidas. Essa abundância, relembra a diarista terceirizada, de que ela mesma nunca havia brindado em uma taça daquelas.



FIG 88 - Valeska Soares, *Epílogo* (2016). Mesas vintage, espelhos, vidros, jarros, decantadores e bebida alcóolica. (Jeffrey Sturges/Pinacoteca de São Paulo)

Algumas vezes já havia visto tais copos em relíquias de família, as cristaleiras antigas e empoeiradas de algumas residências para qual prestou algumas faxinas. Outras vezes,

avistava uma ou outra em apartamentos de jovens empreendedores solteiros, “para degustação de vinho”, diziam. O tamanho da haste, a forma do bojo, a qualidade do material, todos quesitos fundamentais para a apreciação da bebida entre os especialistas. Não entedia o porquê de tanta distinção. Tomava vinho aos golões em almoços dominicais, o sangue de Boi descia muito bem em sua mesa. Mas nunca numa taça de cristal, quando muito em duas taças de plástico e acrílico, que não chegavam a atender todos os convidados.

Sabe-se que reside na diferença, no estabelecimento de pequenos abismos de distinção, favorecida por uma parceria econômico-cultural que sutura cultura em mercadoria, que finda por converter o desfrute da cultura em prioridade mínima numa escala social subsistência/sobrevivência, a cultura se tornar um bem deveras acessório. Assim, é desejável que quanto mais inacessível for na escalada do preço maior o seu **valor em seus múltiplos sentidos entre o creme social.** “Não adianta querer, tem que ser, tem que pá, O mundo é diferente da ponte pra cá Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar. O mundo é diferente da ponte pra cá” corta no rádio os **Racionais mc’s.**

Mudou para a capital foi morar com sua tia, uma cristã evangélica ativa, que indicou seu nome para trabalhar para sua patroa. Ali sim sua vida começou a caminhar. Assim que pisou na cidade a rica senhora lhe indicou para a galeria de arte de uma amiga. Isaura faria a limpeza ao fim do dia duas vezes por semana. Se sentiu satisfeita por estar em um ambiente tão sofisticado, nunca havia reparado nesses lugares, achava que pessoas como ela não seriam bem-vindas por ali. Isso a fez mudar de ideia, agora poderia conhecer um pouco mais e estar pertinho das obras de arte. Podia até tocá-las limpando-as, o monitor que trabalhava ali já tinha falado para ela que visitantes não encostam em obra, apesar de muitas serem construídas com esse propósito.

Com um passo a ponte do popular para o patamar social O médio pode ser superada, mas ainda assim a classe média não hesita em imitar elite na deturpação de sua imagem como uma classe refinada cavando uma linha para distanciá-la mais alguns milímetros adiante. O mundo deve ser diferente da ponte para cá caso contrário não se justificaria **sua existência: “Toda essa luta pela distinção social é tão importante** quanto a luta. (...) São mecanismos de distinção social que legitimam para si e para os outros o **acesso privilegiado a todos os bens escassos sejam eles materiais ou ideais”** (SOUZA, 2017, p.148)

Pegava o espanador e levantava cuidadosamente cada copo. Cada um mais bonito que o outro. E refletia sobre o versículo bíblico que dizia que era mais fácil passar um camelo pelo buraco da agulha que um rico entrar no reino dos céus. Não era um trecho que o pastor gostava de pregar, mas ouviu bastante nas missas da sua infância. Nunca simpatizou com os cultos neopentecostais antes de se mudar, mas já corriam quase quatro anos, que a pedido de sua tia os frequentava infalivelmente. Seu pensamento sobre diversos temas modificou completamente. Parou de sair, de beber e ouvir música do Diabo. Agora era somente o louvor, que não perdia por nada. Ali fez amigos, construiu uma rede de apoio, aconselhamento e encontrou o casamento. Tudo sob os **preceitos de Jesus onde há “A dominação de certa visão da moralidade e da virtude como o predomínio da noção de espírito sobre a noção de corpo”** (SOUZA, 2017, p.149). A salvação cristã estabelecida através do controle dos sentidos, inspirada no entendimento platônico de virtude, comanda o comportamento base desejável. A invisibilidade dessa hierarquia de valores que pincela as supostas escolhas com o verniz do livre arbítrio somente evidencia os parâmetros balizadores e que uma certa **tradição** “pode mesmo revelar toda sua força coercitiva somente depois de vindo seu fim, quando os homens nem **mesmo se rebelam mais contra ela”** (ARENDDT, 2011, p.53).

Recentemente fora obrigada a beber para não fazer desfeita. Uma festinha da galeria na casa da patroa: estava celebrando o aniversário do espaço e fez questão de chamar todos os funcionários, de todos os setores, impreterivelmente. Era uma senhora muito boa mesmo, nem precisava tê-la convidado. Mas quando chegou mal encostou no primeiro canapé, naquele punhado de coisas finas, sua patroa pegou-lhe pelo braço e cochichou no seu ouvido: Isaura, estou em apuros! A minha secretária não pôde comparecer, teve que cuidar do filho, uma febre repentina não entendi muito bem. Será que você poderia me dar uma mãozinha? Claro senhora, deixa só tirar esse vestido que eu aluguei senão o meu marido me mata! E lá se foi Isaura para a área de serviço, do extenso apartamento, contorcendo o corpo para descer rápido o zíper do vestido. Não podia sujá-lo, dividiu o aluguel de quatro vezes na loja de vestidos de festa do centro.

No caminho, observou duas peças penduradas na parede, pareciam aquelas placas de lembrança turística, feitas em madeira, muito comuns em cidades litorâneas brasileiras nas décadas de 1980 e 90. Talhada na superfície sempre vinha uma frase escrita, podia ser o nome do lugar ou uma bobagem qualquer. Estava escuro e Isaura distraída da pressa do momento, passou sem vacilar a mão na abertura da bolsa e sacou o celular. Com a luzinha da lanterna acesa leu: **“você nunca terão direitos sobre seus corpos”**.



FIG 89 - Jaime Lauriano, *Você nunca terão direitos sobre seus corpos* série *autos de resistência*, 2015. Disponível em: <http://www.pt.jaimelauriano.com/autos-de-resistencia> Acesso em 05 nov 18.

Ficou pensando o que poderia ser aquilo, que frase descabida. Nunca compraria uma lembrancinha dessa, soava como aquele papo que ouvia das artistas nas *vernissages* regadas à champanhe. Mais adiante, bem perto do recinto onde ficavam os empregados da residência encontrou uma outra. Continuava sacudindo o seu tronco, **maldito vestido! de súbito, estancou o movimento ao ler em voz alta: “indivíduos em atitude suspeita em especial os de pele parda e negra”**. Que patroa descompensada, pensou. Onde já se viu? Agora mesmo iam acusá-la de racismo. Logo ela, tão boa comigo, soltou balançando a cabeça.



FIG 90 - Jaime Lauriano, *Indivíduos em atitude suspeita em especial os de pele parda e negra*. Série *autos de resistência*, 2015. Disponível em: <http://www.pt.jaimelauriano.com/autos-de-resistencia> Acesso em 05 nov 18.

Sabe o que é isso aí? perguntou uma jovem garçonete, diante da cozinha onde organizava-se o buffet de bebidas. Isaura virou o pescoço em direção à voz, o corpo torto, o zíper pelo meio das costas disse com dificuldade, o que? A garota se aproximou com uma taça de cristal na mão, a bebida perto da borda, que sacudia a cada passo. É o trabalho de um artista. Chama Jaime Lauriano. Ele registra nesses pedaços de cedro,

frases extraídas de boletins de ocorrência e comunicados oficiais da polícia militar. Como você sabe disso? replicou a desconfiada Isaura, com o braço no lombo já segurando o zíper para não descer mais. Li em uma revista de arte largada aqui no banheiro dos funcionários. E que você está fazendo com esse copo menina? Bebendo em serviço? A garçonete olhou nos olhos de Isaura, virou com aidez todo o conteúdo do cálice garganta adentro, parte escorrendo pela boca e pescoço - quando completa - não é sempre que posso provar uma bebida dessa. E ainda mais em uma taça de cristal. Isaura lembrou do trabalho que havia visto na galeria e de ter tido a mesma sensação. Toda vez que ia na casa da patroa, curiosamente desembocava na cozinha, comia e bebia o que sobrava junto aos demais funcionários da casa e contratados. Nunca refletiu a fundo sobre isso, achava algo natural. Como quando iam aos lugares centrais da cidade e pessoas puxavam discretamente a bolsa junto ao próprio corpo ao passarem por ela e seu filho. Da vez que teve que prender o cabelo com grampos **emprestados porque era “desalinhado demais para o ambiente”**. Ou quando seu primo e uns colegas, todos jovens negros foram baleados na cabeça, acusados de *iminente ameaça à ordem pública* na porta de suas casas. Mas aquilo tinha ficado no passado no longínquo de maio de 2006. Isaura afastou o pensamento com um gole vigoroso no vinho branco da garçonete e celebrou numa comemoração paralela entre os seus pares, as bebidas servidas não em réplicas vagabundas de plástico, mas em taças de cristal.



FIG 91 - Jaime Lauriano, *Apresentavam iminente ameaça à ordem pública*. Série *autos de resistência*, 2015. Disponível em: <http://www.pt.jaimelauriano.com/autos-de-resistencia> Acesso em 05 nov 18.

A situação que ocorreu com o primo de Isaura deu origem ao movimento independente Mães de Maio, um coletivo autônomo de envolvidos direta e indiretamente com a violência estatal. A atividade do grupo se iniciou após os Crimes de Maio de 2006, no qual durante uma semana agentes policiais e grupos paramilitares de extermínio assassinaram mais de 500 pessoas em São Paulo em retaliação aos ataques dos presidiários oriundos da facção Primeiro Comando da Capital (PCC). Este número expressivo, supera os dados oficiais de vítimas acometidas durante os 25 anos do regime militar brasileiro. A partir de então, Mães de Maio se propõe a combater os excessos do sistema punitivo (penal e policial), alimentado por um contexto de violência de estatísticas agressivas, que indica anualmente 60 mil homicídios por ano⁷⁰, o equivalente à contabilização das vítimas de duas ditaduras argentinas.

Estendendo a militância para o campo artístico, Débora Maria da Silva uma das lideranças do coletivo, produz em parceria com a artista Clara Ianni, um vídeo-

⁷⁰ Conforme o Mapa dos Homicídios Ocultos no Brasil do IPEA. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=19232>. Acesso em 15OUT2015

manifesto que escancara, durante a 31ª Bienal de São Paulo (2014), uma realidade que **ela diz estar distante do meio intelectual brasileiro, “hegemonizado pela esquerda mais ou menos marxista de cuja as páginas as histórias do povo negro, indígena e periférico passa em branco” (SILVA, 2015, p.85).** Trata-se da obra *Apelo* (2014) um vídeo que rompe com a indiferença ao demonstrar que o tema, longe de ser um passado inoperante é parte de uma realidade em vigor ao explicitar os rastros da violência institucional no Brasil. Filmado no cemitério Dom Bosco, o trabalho conta com um emocionado e coerente discurso-manifesto de Débora, mãe de um dos vários jovens exterminados pelo esquadrão da morte da polícia militar de São Paulo, em 2006. O cemitério que adotou o nome de Perus, o distrito que o abriga, foi construído em 1971 pelo governo militar com a finalidade de ocultar as vítimas da ditadura, em sua maioria desaparecidos e posteriormente sepultados em vala comum. *Apelo* dá voz aos que lutam pelo direito de luto e memória, no desejo de combater o esquecimento e a **banalização destas ações:** “Temos que lembrar dos mortos. Temos que lembrar dos **nossos. Esse é o dever dos vivos**”⁷¹.

Como esquecer o ato espontâneo, carregado de ritualismo, da catadora Sheila Cristina da Silva ao encontrar seu filho morto por engano em um tiroteio policial diante da porta de sua casa no morro do Querosene, região central do Rio de Janeiro, em 2016? Num gesto de desespero e dor, a mãe mergulha as mãos na poça de sangue sob o corpo de seu filho e as passa sobre seu rosto, formando com uma mistura de sangue e lágrimas uma pintura de guerra, como na qual de fato, está situada. Sheila diz na reportagem:

Retirei o pano para ver seu rosto. Só que não aguentei olhar. Ele estava morto, muito machucado. Gritei muito, xinguei, fiquei desesperada. Ninguém subiu o morro para socorrer meu filho. Ele nem chegou a ser levado para o hospital. Doeu demais ver o sangue do meu filho derramado. Aquele sangue era meu⁷².

⁷¹ Trecho do texto declamado por Débora Silva no vídeo *Apelo*. Para mais ver Anexo 2.

⁷² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1781568-o-sangue-era-meu-diz-mae-que-viu-filho-morto-em-favela-do-rio.shtml> Acesso em 15dez2018



FIG 92 - Sheila Cristina da Silva, a mãe preta e sua pintura de guerra. Agência O Globo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1781568-o-sangue-era-meu-diz-mae-que-viu-filho-morto-em-favela-do-rio.shtml> Acesso em 15dez2018



FIG 93 - Sidney Amaral. *Mãe preta ou a fúria de Iansã*, 2014. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-entre-a-afirmação-e-a-imolacão/> Acesso em 15dez2018

A tensão envolvida na luta das progenitoras contra ao que o Movimento Mães de Maio denomina terrorismo de estado está visível na tela *Mãe Preta ou Fúria de Iansã* (2014) de Sidney Amaral. Ao centro da pintura uma mulher negra trajada com os tons de Iansã ergue com firmeza um facão contra o pescoço de um policial, cujas mãos banhadas de

sangue, apontam um revólver para a cabeça de um homem negro ajoelhado diante de si. Outros dois pares de mãos masculinas sem rosto apontam armas de fogo para a mulher de olhar destemido.

A violência dirigida a estes corpos engendra uma engrenagem maior, na qual o **sociólogo Jessé de Souza afirma se tratar de um “abandono social de toda uma classe objetivamente percebida como animalizada” (SOUZA, 2016, p.461). Incapazes de controlar suas pulsões, por diversos fatores apontados pelo autor⁷³ como estruturantes na formação de um cidadão social pleno, os membros do que Souza denomina de “ralé” estão à margem da cidadania. Ao passo em que em um mundo pré-moderno o sacrifício da disciplina e do controle constituíam quesitos para a salvação transcendente, no atual, observa-se que a regência dupla Mercado e Estado fazem desses atributos condições absolutamente necessárias para a sobrevivência no plano imanente. As premissas psicossociais para o trabalho produtivo equivalem aos da cidadania política. Debates interseccionais de raça, classe e gênero, naturalmente, passam ao largo das prioridades demandadas pelas camadas desfavorecidas, tendo sido aventada ao longo dos últimos anos mediante a presença de políticas afirmativas, assim como esforços assistencialistas que são fundamentais, mas insuficientes e paliativos.**

⁷³ Sobre o controle das pulsões Souza afirma: “Sem autocontrole, disciplina e a noção correlata de autorresponsabilidade não é possível nem a adaptação ao ritmo produtivo da máquina e da fábrica capitalista(...). Não há cidadania possível sem a ‘internalização’, ou melhor, sem a ‘in-corporação’ de uma dada ‘economia emocional’”. (SOUZA, 2016, p.462). Os desafios enfrentados pela ralé residem em seu contexto disruptivo que tende a reproduzir a própria exclusão. O autor explica como que a disciplina e a autorresponsabilidade são incorporadas de maneira invisível, diariamente, “não apenas como uma violência de fora para dentro, mas também como ‘atos de amor cotidianos’” (SOUZA, 2016, p.469) que se conforma naturalmente na educação de jovens e crianças da classe alta/média e que inexistem (ou existem de maneira muito precária) na conjuntura da ralé.

Em diversos depoimentos colhidos em campo, Souza pinçou o dito popular que rege o pensamento dessa parcela desamparada da sociedade⁷⁴: **“mulher sem homem na favela é toco para cachorro mijar”** (SOUZA, 2016, p.475). E acrescenta:

uma das formas mais assustadoramente frequentes de abuso que encontramos em nossa pesquisa foi o abuso sexual dos pais em relação às filhas e até aos filhos, e dos mais “velhos” em geral em relação aos mais “novos”. A “naturalização” desse tipo de comportamento na “ralé” inclui até mesmo a justificação-embora seja regra o silêncio conivente – desse tipo de comportamento por pais que dizem que não vão ser “tolos” que criam mulheres para que “outros” homens possam se “aproveitar”. (SOUZA, 2016, p. 475)

A performance da guatemalteca Regina José Gallindo denominada *Pedra* (2013), realizada no 8º Encontro Hemisférico do Centro de Estudos de Arte e Política em São Paulo adequa-se perfeitamente à analogia do toco para cachorro mijar. Contudo, o cachorro nesse caso é o homem. A artista está nua debruçada sobre o chão, sua pele coberta por carvão e o corpo contraído em posição fetal recebem o jato quente de urina em suas costas. Voluntários são convidados a se aliviar sobre o corpo de Gallindo numa poderosa metáfora dessa violência e dominação. Juntamente com a performance a artista apresenta o seguinte texto:

“Pedra
Eu sou uma pedra
Eu não sinto os golpes
a humilhação
os olhares lascivos
os corpos nos meus
o ódio. Eu sou uma pedra
em mim
a história do mundo”.

⁷⁴ Logicamente não apenas essa parcela social vê o feminino sob olhares de suspeição: “candidato à vice-presidência na chapa de Jair Bolsonaro (PSL), general Hamilton Mourão, afirmou na última segunda-feira (17/09/2018) que famílias pobres compostas apenas pela “mãe e a avó” são “fábricas de desajustados” que tendem a “ingressar” no narcotráfico”. *Casa de mãe solteira é fábrica de desajustados*. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2018/09/casa-de-mae-solteira-e-fabrica-de-desajustados-diz-mourao.html> Acesso em 15dez2018



FIG 94 – Regina Jose Gallindo. *Pedra*, 2013, performance. Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com/> Acesso em: acesso em 16 nov 18.

A falta de autonomia sobre o próprio corpo, uma ameaça constante para mulheres que sofrem violência e sucessivos abusos sexuais de parceiros, familiares e desconhecidos por um lado e a mira sobre indivíduos em atitude suspeita, especialmente da cor parda ou negra, fecham o binômio abuso-criminalização que aprisionam a dignidade e imobilizam a condição humana. A série *autos de resistência* de Jaime Lauriano trazem mais ditos policiaiscos e posteriormente populares, daqueles ansiosos pelos atos de **“justiçamento” pelas próprias mãos. Os estigmas sobre o corpo pobre e, também negro** resultam em critérios particulares por parte de autoridades, à revelia de uma universalidade de direitos:

estudos têm observado que a intimidação policial, as sanções punitivas e a maior severidade no tratamento dispensado àqueles que se encontram sob a guarda e a tutela das instituições de controle social e de repressão ao crime recaem preferencialmente sobre os cidadãos negros (ADORNO, 1996, p.260).

Em *Calimba* (2015-16), Lauriano reproduz por meio de impressões a laser em pedaços de compensado naval, manchetes de jornais que traduzem a convergência de um pensamento conservador e autoritário em ascensão no Brasil com o desejo de uma

parcela da população, rodeada pela violência endêmica, ávida por segurança e justiça. Dessa mistura explosiva adubou-se uma simpatia à radicalização do caráter punitivo aos infratores, atuando como um braço miliciano independente, a partir de **linchamentos públicos ou clamores de pena de morte: "bandido bom é bandido morto"**.



FIG 95 - Jaime Lauriano, *Calimba*, 2015-16. Disponível em: <http://pt.jaimelauriano.com/calimba> acesso em 16 nov 18.

A diferenciação entre o cristal e o plástico, entre o translúcido e o opaco, o lugar do quarto/elevador social e de serviço, “a dura” e a condescendência do policial refletem a violência simbólica fundada por um juízo econômico, social e racial presente na **distinção de tratamento. Não é difícil constatar que** “a cordialidade existe desde que os negros se mantenham segregados, isolados; ou seja, desde que não reivindicuem o direito a ter direitos, pois quando o reivindicam, distintos segmentos da sociedade **reagem com intolerância**” (ADORNO, 1996, p.258).

Essa nostalgia da senzala, presente nas dependências de empregada dos imóveis residenciais, alimenta brasileiros abastados no além-mar, até o ponto de produzir

alterações em projetos arquitetônicos nas terras da nossa antiga Metrópole⁷⁵. Seguindo a cartilha de que algo ruim pode piorar, a colonização de costumes às avessas que já é realidade em Portugal - local preferido de êxodo para casta nacional - é coroada aqui na Terra de Vera Cruz, onde acredita-se que uma suposta evolução reside no clareamento do tom da pele. Percebe-se a sordidez e pertinência desse pensamento pela declaração espontânea do vice-presidente eleito em 2018⁷⁶, que a reabre a temporada das pérolas discursivas militares, ao fazer referência à tese do branqueamento da raça, vigente no Brasil do século XIX.

A pintura *A redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, exhibe didaticamente a aplicação da eugenia. De pé no lado direito da tela, diante da soleira da porta, o português branco sorri para esposa e filho. No colo da mulher mestiça descansa a criança branca ao centro da composição, enquanto a avó negra estende os braços para os céus ante todos, agradecendo a reversão da maldição divina⁷⁷.

O escandaloso discurso de desvalorização da negritude finda por produzir uma enorme inibição de suas virtudes no âmbito social ao longo do tempo. No estrato da ralé, em que se observa grande porcentagem de população negra e mestiça, estamos diante de uma intensa incursão de igrejas neopentecostais expandindo verdadeiros impérios, que ainda assim não impedem a proliferação de discriminações raciais em suas pregações. Fábio Marton, neopentecostal ex-praticante, em depoimento à

⁷⁵ Portugal: imóveis ganham quarto de empregada para agradar brasileiros: <https://noticias.r7.com/internacional/portugal-imoveis-ganham-quarto-de-empregada-para-agradar-brasileiros-28032018> Acesso em 19 nov 18

⁷⁶ “Meu neto é um cara bonito, branqueamento da raça, diz general Mourão” <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/meu-neto-e-um-cara-bonito-branqueamento-da-raca-diz-general-mourao.shtml> Acesso em 19 nov 18

⁷⁷ “Seu título faz referência à passagem bíblica da maldição de Canaã, usada por escravagistas para justificar a exploração de mão de obra dos povos africanos. No Gênesis, Cam, filho de Noé, vê o pai embriagado e nu, mas, em vez de cobri-lo, vai contar aos irmãos, Sem e Jafé. No relato bíblico, o patriarca, ao recobrar a consciência, amaldiçoa Canaã, filho de Cam, a quem se refere como “servo dos servos”. “Conheça a tela 'A redenção de Cam', de 1895, destaque em mostra no MNBA”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/conheca-tela-redencao-de-cam-de-1895-destaque-em-mostra-no-mnba-22740416> Acesso em 19 nov 18

reportagem da revista *Vice* afirmou que quando criança ouvira o pastor dizer que “negro é filho do Cão” em referência à maldição bíblica, além do “profundo ódio que destinam às religiões afro. (...) Quando falam em demônios, eles dão nomes do Candomblé: Pomba-Gira, Exu Caveira, Exu Tranca Ruas”⁷⁸.



FIG 96 – Modesto Brocos. *A redenção de Cam* 1895. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam> . Acesso em: 17 nov 2018.

A partir da década de 1980 intensificaram as agressões às religiões de matriz africana levando exageradamente ao termo “guerra santa”, cunhado pela mídia e pelos fiéis da Igreja Universal, “já que as vertentes pentecostais precedentes não as atacavam direta, sistemática e até fisicamente” (MARIANO, 2014, p.111) como eles.

⁷⁸ “Eu cresci no Brasil de Bolsonaro”. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/wj993m/eu-cresci-no-brasil-de-bolsonaro Acesso em 19 nov 18



FIG 97 - Paulo Nazareth. *Qué ficar Bunito?* 2005. Disponível em: artecontemporanealtda.blogspot.com. Acesso em: 17 nov 2018.

O panfleto *Qué ficar Bunito?* de Paulo Nazareth traduz os preconceitos triviais relativos ao fenótipo racial presentes no âmbito estético. O salão de beleza fictício “De BÉsTI BIRIFUU” trata de embranquecer o visual: “alisa-se cabelo, clareia-se pele, afina-se nariz, colore-se olhos, ensina-se inglês, passa-se perfume” sugerem que os atributos da beleza correspondem às características de pessoas brancas e que naturalmente, faltam-lhes aos negros. Ainda que estenda algumas intervenções ao extremo “arranca-se unhas”, “corta-se beijos”, muitos dos serviços oferecidos não se distinguem muito da realidade, principalmente o mais problemático deles: “apaga-se memória”.

Um trabalho secular de destruição da autoconfiança da raça seja pela sua situação econômica e/ou gradação tonal da pele reforçado por uma má-fé institucional estrangulam as perspectivas de escapar, com raras exceções, de um destino de classe. “Perceber isso é perceber também o caráter superficial e enganoso da grande ideologia e da grande “ilusão” de todas as sociedades modernas que é a crença na igualdade de oportunidades”. (SOUZA, 2016, p. 476)

Atentos a estes pontos a Frente 3 de Fevereiro promoveu em 2006 uma série de ações em estádios de futebol na qual abrem-se enormes bandeiras textuais sobre o público, similares às de torcida organizada, com questões pertinentes referentes à representatividade - *Brasil Negro Salve* e *Zumbi somos nós* - a reivindicação da visibilidade e valorização do povo negro (*Onde Estão os Negros?*). As intervenções dialogam tanto com os torcedores quanto com um espectro maior de visibilidade, ao usar a transmissão televisiva das partidas como a mídia espontânea gratuita. Muitos telespectadores aguardam ansiosos a abertura de uma bandeira de torcida, na expectativa de um incentivo ao seu time. A frase *Onde Estão os Negros?* contudo, joga luz sobre respostas constrangedoras, trazendo um desejável desconforto reflexivo.



FIG 98 – Frente 3 de fevereiro, *Bandeiras*, 2006. Disponível em <http://www.frente3defevereiro.com.br/> acesso em 10 dez 2018

O resgate da dignidade e do orgulho da ralé são chaves operativas simbólicas possíveis para amenizar e propiciar uma revisão de ações corriqueiras violentas, de tal maneira arraigadas no trato social, que as escamoteiam como procedimentos e comportamentos padrão. Exemplos como apontados no texto e pelas imagens **evidenciam um acordo velado “tanto mais eficiente quanto menos explicitado”** (SOUZA, 2016, p.471) que tendem frequentemente a relativizar, por exemplo, os fatos **e delitos de acordo com o autor, sintetizado facilmente no ditado popular “pau que bate em Chico, não bate em Francisco”. Zumbi somos nós.**

4.2. Não mexa com as frutas do meu pomar, um adendo.

Por último, mas não menos importante, destaca-se brevemente um estrato que mais frequentemente esteve situado e invisibilizado na ralé no contexto brasileiro, mas que recentemente tem perturbado a harmonia do ideal da família conservadora. O temor de que indivíduos transexuais e travestis se vulgarizem no seio de certa casta social - a partir da ampliação dos postos de trabalho, que não se reduzissem à prostituição, e políticas pontuais de reparação⁷⁹ - foi capaz de produzir uma enxurrada de manifestações repressivas à intelectuais, pesquisadores de gênero⁸⁰ e ações violentas movidas pelo combo desinformação, transfobia, homofobia.

Já conhecida e aceita como enormemente lucrativa para a estrutura capitalista a Parada do Orgulho Gay de 2015 despiu os entraves da agenda política paradoxal que será regra nos próximos anos: um país liberal na economia e conservador nos

⁷⁹ A prefeitura de São Paulo instituiu em 2015 o “Programa Transcidadania iniciativa cujo público-alvo é a população de travestis e transexuais. O objetivo desse Programa é, principalmente, melhorar o acesso à educação, saúde e empregabilidade por pessoas trans e travestis em situação de vulnerabilidade social. Para tanto, são oferecidos acompanhamento psicológico, pedagógico e social, além de encaminhamento para serviços de saúde e cadastros de assistência social”. PEDRA; SOUSA; RODRIGUES, SILVA. Políticas públicas para inserção social de travestis e transexuais: uma análise do programa “transcidadania” Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/revive/article/view/11671/8678> Acesso em 15dez2018

⁸⁰ A pesquisadora Judith Butler em sua visita ao Brasil em 2014 sofreu agressões verbais e manifestações contra sua presença no país. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/filosofa-judith-butler-e-alvo-de-ofensas-em-aeroporto-de-sp-e-mulher-e-agredida-ao-defende-la.ghtml> Acesso em 17 dez 2018.

costumes. Convenhamos que esse pensamento residual, de certa forma em um Estado majoritariamente cristão como o Brasil, nunca desapareceu. Sempre esteve em domínio, travando disputas que resultaram em discretas distensões liberais nos seus hábitos, ainda que secretamente, no âmbito privado saibamos que há muitas mais exceções ao moralismo público vigente, onde pessoas independentemente de suas crenças e orientações sexuais experimentam muito daquilo que proíbem, escancarando uma certa esquizofrenia social religiosa.

A obra *Caixa poema* (1973) de Antônio Manuel é constituída de duas caixas **sobrepostas com uma das faces giratórias, onde se lê na primeira a frase “O rei mandou dizer que ninguém toque nas frutas do seu pomar”** em letras brancas sobre o fundo negro. Ao virarmos a placa observa-se fotos policiais retiradas do jornal *O Dia* de duas travestis maquiadas e trajadas com roupas femininas, uma de pé e outra sentada, mas sem seus longos cabelos, acessório que quando ausente como nesse caso, revelaria uma suposta identidade original. **Na segunda caixa está o recado “O rei mandou dizer que ninguém toque no seu amor”**. No verso, a mesma dupla retratada só que agora com as perucas, compondo devidamente o estereótipo do gênero feminino. O fruto proibido não estaria melhor situado do que nessa instalação: escondido dos olhares alheios pela poesia dos versos, ao mesmo tempo em que ardentemente acolhido pelos desejos patriarcais mais profundos, espelhado na figura autoritária do rei.



FIG 99 – Antônio Manuel, *Caixa-poema*, 1973. Catálogo Antônio Manuel *Act Not Represent*.



FIG 100 - Performance de Viviany Belebni na 19ª Parada do Orgulho LGBT na Avenida Paulista, 2015. (Foto: Reuters/Joao Castellano)

O auge da tensão pública dessas contradições ocorreu na performance da transexual Viviany Belebni que desfilou na avenida Paulista em um dos caminhões de som da 19ª Parada do Orgulho de Gay de São Paulo, a maior do país que abarca sobre seu guarda-chuva as demais identidades de gênero e orientação. Belebni reconstituiu a

crucificação de Jesus Cristo com seu próprio corpo, manchado com tintas vermelhas cor de sangue como as chagas do mártir, um pequeno trapo cobria sua genitália e algumas mechas tímidas de seu cabelo comprido ora tampavam e ora revelavam seus seios nus.

O apelo erótico daquele nu feminino associado ao simbolismo religioso - além do **ultraje de não ser exatamente uma mulher “natural” como um ser divino que por si só** já seria inadmissível no neopentecostalismo e questionável na saga cristã, mas ainda algo tolerável desde que devidamente casta e vestida - residia em um corpo estigmatizado em posição de sofrimento e veneração. Essa combinação semiótica foi explosiva para os fiéis cristãos onde um misto de repulsa e desejo provavelmente compunham o bojo de sentimentos revoltosos manifestos por parcela do público. Como o esperado de um país mundialmente líder em assassinatos de travestis e transexuais⁸¹, Beleboni foi agredida e ameaçada de morte em duas ocasiões após o evento⁸² e no ano seguinte, foi processada pela associação de Igrejas Evangélicas que a acusou de impedimento ou perturbação de culto religioso⁸³.

Na iconografia de mulheres crucificadas, há uma referência cristã relevante, a Santa Wilgefortis ou Santa Librada com grande quantidade de devotos durante Idade Média e Moderna e milagres atribuídos a si. A santa sustenta uma longa barba, podendo ser frequentemente confundida com a imagem de Jesus Cristo, caso não trajasse longos vestidos explicitamente femininos que vez ou outra deixam entrever as curvas da cintura e/ou uma anca proeminente. Segundo a lenda cristã, a santa seria uma garota

⁸¹Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo, diz pesquisa Disponível em: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2017/04/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais-no-mundo-diz-pesquisa.html> Acesso em 17 dez 2018.

⁸² Transexual 'crucificada' na Parada Gay denuncia nova agressão em SP Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2016/07/11/transexual-crucificada-na-parada-gay-denuncia-nova-agressao-em-sp.htm> Acesso em 17 dez 2018.

⁸³ Transexual é intimada a depor por 'crucificação' em Parada Gay de 2015 Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/06/transexual-e-intimada-depor-por-crucificacao-em-parada-gay-de-2015.html> Acesso em 17 dez 2018.

portuguesa ou siciliana que fora prometida em casamento pelo pai, ao Rei mouro da Sicília, no século VIII. Insatisfeita, recusou-se a casar com um muçulmano, orando a Deus para que a transformasse em um ser repulsivo. O noivo monarca, decepcionado com a aparência da jovem, desfez o compromisso estabelecido, e o pai, ordenou que sua filha rebelde fosse crucificada, uma sentença que foi executada sem qualquer intervenção divina em seu favor. Apesar de cada vez mais escassa - a liberdade - entre outros nomes da Santa

ainda são veneradas em todo o planeta com nomes diferentes: Santa Liberada (Espanha), Santa Liberata (Itália), Santa Comba (Portugal), Santa Livrade (França, onde você também pode encontrá-lo com o nome de Sainte Débarras, que significa "enganoso"), Ontcommene (Holanda), Kummernis (Alemanha, com o significado de "dor" ou "tristeza"), Santa Eutrópia (Grécia), Uncumber (Inglaterra) ou Starosta na República Checa⁸⁴.



FIG 101 - Santa Wilgefortis Museu da Diocese Graz-Seckau em Graz, Austria. 2 St Wilgefortis de Portugal, sec. XVIII, Lima-Peru

⁸⁴ Disponível em: <https://blogs.publico.es/strambotic/2016/03/santa-librada/> Acesso em 17 dez 2018.

Virginia Medeiros representou de maneira pertinente as complexidades no exercício da fé das religiosidades brasileiras no vídeo *Sérgio e Simone* (2007-2014) onde duas identidades antagônicas coexistem na mesma pessoa. Em 2006, a artista conheceu Simone uma travesti moradora da Ladeira da Montanha, região de prostituição em Salvador, hoje em explícita decadência por influência do abuso do crack. Como usuária da droga Simone teve uma crise convulsiva que, em um afã de reabilitação, a levou a abandonar o uso e retomar sua identidade masculina como o pastor evangélico Sérgio. Depois de oito anos, Medeiros reencontra Sérgio-Simone que após uma recaída, converteu-se a pai de santo no candomblé e exerce tanto sua identidade masculina quanto a feminina. A mistura identitária e as passagens por espiritualidades conflitivas aponta a ineficácia de determinadas contingências e a inadequação que a ralé e suas **adjacências carregam, por estarem à margem dos “consensos sociais opacos e inarticulados” (SOUZA, 2016, p.486), que as fazem crer que suas escolhas são “fruto de circunstâncias adversas e não desejadas, como escolhas livres”.** (SOUZA, 2016, p. 484).

Desta forma, todos tomam parte na legitimação de uma dominação social injusta como aceitável e adequada. Os tais consensos supracitados obviamente não são facilmente admitidos ou mesmo percebidos pelos indivíduos, o que alivia a responsabilidade compartilhada, contudo a tese de Jessé Souza afirma que este pacto é responsável por naturalizar a divisão da sociedade brasileira **em gente e subgente, “que permite a reprodução da maior desigualdade social do planeta dentre as sociedades complexas”.** (SOUZA, 2016, p. 488).

O aumento exponencial da religiosidade evangélica que possui grande triunfo no Brasil, demonstra o quanto a fé e suas soluções mágicas, que dão suporte a apostas como a Teologia da Prosperidade, reforçam uma adaptação da ralé para com a própria condição:

Para os esmagados por uma ordem incompreensível cujo sofrimento não pode deixar de ser vivido não só como natural mas acima de tudo como “merecido”, pelo efeito da “culpa individualizada” da ideologia meritocrática percebida como verdade absoluta, resta o devaneio das saídas mágicas(...)(SOUZA, 2016, p.482).

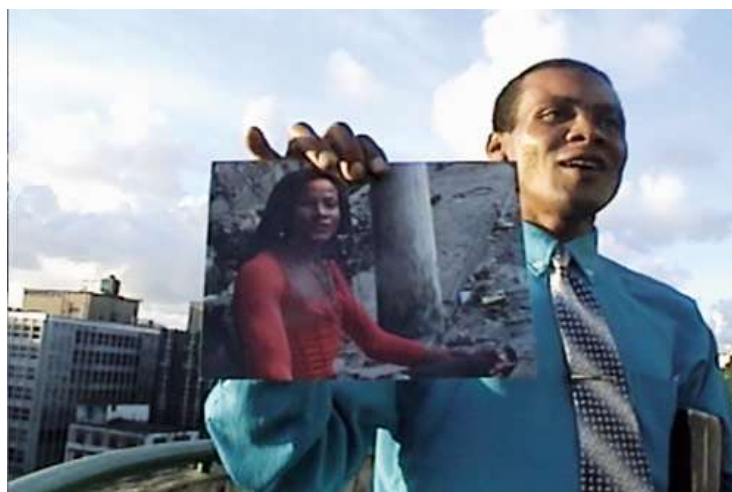


FIG 102 - Virgínia Medeiros. *Sérgio e Simone*, 2014. *Still* de vídeo.

O estigma da delinquência que recai sobre uma classe específica, resulta na criminalização seu modo de ser/viver. Sérgio, a versão masculina, cristã e heterossexual salvou em apenas uma jogada a Simone da prostituição, transexualidade e uso de drogas, práticas condenadas pela sociedade e Estado em determinadas proporções. A existência precária, rodeada por violência e privações, empurra um pouco mais para baixo alguma possibilidade de respiro de bem-estar desses corpos marginalizados cada vez mais sufocados pelo peso de uma justiça seletiva.

Dentro da própria ralé, portanto, há também um desejo de diferenciação. Muitos, naturalmente, não querem ser confundidos com bandidos e receber a rigidez da **sentença jurídica e/ou divina**. “Como as classes sociais dominadas são as classes mais passíves de serem vítimas dos ‘consensos sociais inarticulados’(...) é ela também que aceita de modo mais acrítico e absoluto a definição de delinquência que se dirige **contra ela mesma**”. (SOUZA, 2016, p. 492). Assim, compromete-se a possibilidade de

vingar alguma solidariedade entre os membros da classe mais oprimida, por não desejarem identificar-se com o rótulo de classe perigosa, cunhado de cima para baixo e, também pelos seus lados. Abandonada à própria sorte, a acolhida divina que não faz distinções entre bandidos e mocinhos, surge milagrosamente para uma grande parte dessa classe como a única saída viável para prosseguir.

Considerações finais – De que outra coisa poderíamos falar?



FIG 103 – Teresa Margolles. Língua, 2000. Disponível em: <http://bizarrobazar.com/en/2017/08/13/teresa-margolles-lorraine-trasfigurato/> Acesso em 22 jan 2019

Suponhamos que a fotografia de uma língua pálida, situada entre os tons de bege e verde, cuidadosamente extraída pela artista mexicana Teresa Margolles, do cadáver de um jovem vitimado pelo narcotráfico no México, seja na verdade a língua bovina que comeremos no próximo almoço. A origem, circunstância e maneira com que aquela língua suculenta, tão vigorosamente temperada e saborosa chegou ao nosso prato, não nos interessa naquele instante. Essas são imagens de pensamentos indesejáveis. Sentimos deleite ao acariciar as papilas gustativas e experimentar a sensação de nos saciar com um prato familiar e apreciado.

A repulsa pela violência contida na trajetória daquele alimento, talvez seria a primeira sensação experimentada no caso da consciência da ingestão de uma língua humana. Menos por sua natureza, todavia, muito mais pela possibilidade de nos projetarmos ao

lugar do Outro. O *piercing* prateado situado ali, um reluzente adorno no centro daquela língua morta, nos revela de maneira perturbadora tratar-se de uma pessoa. O gesto empático disparado pela reação espontânea de medo será compartilhado, quando tanto, pela compaixão.

Lugares animalizados são indignos de serem reconhecidos, quiçá lamentados: porque não há o Outro. Há *commodities*. O necropoder instalado em algumas bandas meridionais do planeta dilata o choque, de tal maneira que de torturados passamos subitamente a tolerantes extraordinários, dada a profusão de descargas cotidianas violentas que nos fincam como agulhas sob as unhas. Quando o par de disparos enumerados por Clarice Lispector no conto Mineirinho nos conforta, uma vez que **“há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança”**, nos deparamos com aquela ocasião em que comungamos com a violência dita **“necessária”**. Nesse instante, a porta de entrada do cemitério, o necrotério, converte-se então numa espécie de termômetro da sociedade, como assinalou a artista mexicana Teresa Margolles⁸⁵.

Diante da excessiva carga violenta catalisada pelo narcotráfico no México, Margolles irá ocupar um palácio veneziano do século XVI durante a 53ª Bienal de Veneza em 2009, com sangue oriundo da necropolítica em vigência. Sangue diluído pelo chão do espaço expositivo ou em bandeiras inundam a face mexicana representada por ali. A **mostra denominada “De que outra coisa poderíamos falar?”** escancara questões a respeito da realidade do narcotráfico e seus reflexos violentos sobre o país. Em grande parte do continente - como no México - o restante dos países latinos, em maior e menor escala, também respondem por índices de genocídios expressivos, tanto por

⁸⁵ Mexican Macabre By Chloe Aridjis . Disponível em: https://artreview.com/features/ar_summer_2018_feature_mexican_macabre/ Acesso em: 20 jan 2019

compartilharem da repressão intensa ao uso e comercialização de drogas, quanto por empregarem extermínios clandestinos como uma política de segurança e controle.

Aos poucos, a animalidade da murta - que periodicamente adota uma docilidade ao aceitar a fôrma imposta pela poda - lentamente se desabrocha produzindo leves desencaixes, restaurando a indisciplina imprevisível do crescimento de seus galhos. Em cada folha rebelde podemos colher uma fonte para o Arquivo Selvagem, um pequeno vislumbre de testemunhos de um espaço periodicamente amortizado por sua ambivalência, entre o apagamento e a evidência.

O recorte do arquivo que aqui se propôs abrigar sob sua égide uma coleção de imagens-evidências da expedição civilizatória violenta e contínua sobre o solo latino em sua maioria, alimentada pelos proprietários da razão, os detentores dos papéis da lei e da fé. As legislações, crenças, narrativas, ideologias e conteúdos afins são legitimados por instituições que pertencem àqueles que, obviamente, dispõem do direito de mando e voz. *A Língua* (2000) e a língua ocupam em imagem, palavra e músculo, um mecanismo vital de comunicação.

Observa-se certas amputações simbólicas ao nos depararmos com a construção intelectual das nações periféricas, inevitavelmente atravessada pela escola hegemônica de pensamento. Em um rápido olhar pelas referências bibliográficas de um trabalho acadêmico, observamos facilmente uma desproporção aguda entre autores provenientes do norte e do sul do planeta. Ainda vigora um processo de análise crítica elaborada pelos centros culturais considerados desenvolvidos - as denominadas nações ocidentais - importada para os contextos locais, reflexo de um projeto colonizador bem-sucedido. A isso, Walter Mignolo designa como colonialidade, a forma de dominação que persiste para além do período colonial, aplicada como um esteio no advento da modernidade etnocêntrica:

Os pensadores modernos inventaram como sendo tradicional, na medida em que, segundo a perspectiva da modernidade, os pilares que constituem a tradição era o que eles utilizavam para legitimar a diferenciação colonial necessária para afirmar e defender a ideia de modernidade. Este privilégio oculto, disfarçado de triunfo celebratório da espécie humana, que se arroga o poder e o conhecimento que permitem classificar e dominar o resto da humanidade, é colonialidade do poder (MIGNOLO, 2003, p. 640)

A divisão temporal marcada pelo meridiano de Greenwich, afinal se efetiva social e politicamente também pela linha do Equador. A penetração sul-norte é admitida pelas veredas do exotismo, na medida em que o olhar sobre o outro se sustenta pelo exercício do poder, em que se separa os seres pensantes que produzem o conhecimento, do diferente, os primeiros encarregados desta transmissão aos desprovidos de saberes, dos últimos. Meneses afirma que

Para a ideologia colonial o progresso, sinónimo de civilização significava eliminar as diferenças históricas, a cultura tradicional característica dos nativos por esta estar associada ao “atrasado” e ao “primitivo”, adjetivos que degradam a condição do colonizado e que justificam a missão civilizadora (MENESES, 2005, p. 687).

O proclamado fim das grandes narrativas, segundo Lyotard a “incredulidade em relação às metanarrativas” (LYOTARD, 2004, p.16), sepultou a modernidade universalizante e levantou alguns pontos de fricção, para um ensaio de uma desconstrução do monopólio teórico-crítico, na medida em que “os sistemas de pensamento modernos procuram por respostas universais para as questões sociais” (FORTES, 2014, p.11). Assim, “uma vez que Lyotard defende que as grandes narrativas caíram, ficamos apenas com a enorme variedade de jogos de linguagem, (...) o objetivo da crítica pós-moderna deveria ser fazer justiça a eles, levando a que sejam ouvidos em seus próprios termos” (FORTES, 2014, p.19).

Esta busca das identidades marginais e a disposição de fazê-las falar fundaram algumas das mudanças do pensamento pós-moderno. O ponto conflitante desta teoria,

contudo, reside na distância entre o falar e se fazer ouvir. As vozes dos sujeitos periféricos provenientes do Sul, são silenciadas de antemão, por serem solapadas do livre caminho da legitimação estabelecido mediante o acesso ideal aos meios educacionais e financeiros que lhes permitem avançar em pé de igualdade com as nações ocidentais. Da mesma maneira, a ralé brasileira, de modo geral, carece de requisitos que lhes alcem à condição de fala ainda que em âmbito nacional, de forma plena. Os desafios, mazelas e abusos sofridos por eles reverberam uma questão estrutural que atravessa gênero, raça e classe. Esses estratos são objetos diretos das ações de violência em diversas camadas.

Delineia-se assim uma aproximação de um sujeito selvagem do subalterno: **“um atributo geral relacionado à subordinação da sociedade, em termos de classe, casta, idade, gênero e trabalho”** (FIGUEIREDO, 2009, p. 20) ou àqueles **“que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente”** (FIGUEIREDO, 2010, p. 85). Estes atributos desnudam as condições restritivas do lugar enunciativo deste sujeito, situado sobre a sombra destinada às margens.

Canmitzer (2008) irá apontar no campo artístico, a receptividade nas nações centrais dos trabalhos artísticos latinos enquanto uma convergência do discurso crítico edificado sobre uma ausência de alteridade, em que são ignoradas as particularidades locais. Sobre o aspecto marginal desta produção, o autor é taxativo: **“o que localiza a América Latina na ‘periferia da arte’ não é o fato de que os artistas se inspiram na arte dos centros hegemônicos, mas a maneira particular em que percebem esta arte”** (CANMITZER, 2008, p.41). Na ausência de museus e, conseqüentemente o alcance das obras originais que constroem uma genealogia euro-norte-americana da arte, aos periféricos restam as reproduções digitais e impressas em livros.

A aparente limpeza e imaterialidade atribuída diante da contemplação destas reproduções seriam responsáveis por criar um

novo repertório de referências visuais nestes locais, que divergem da do centro. O atributo “derivativo” designado a estas produções é uma das palavras preferidas para criticar e diminuir a arte da periferia. Mas esta mesma é arte descartada por ser derivativa, visto que na periferia muitas vezes constitui uma forma de apropriação e transformação funcionais que se misturam e sincretizam com as criações locais. (CANMITZER, 2008, p.41) tradução do autor.

Alguns projetos artísticos que abordam este aspecto antropofágico, a apropriação como um procedimento chave nos países latinos, uma ferramenta para lidar com as limitações que os mantêm sob uma tutela à parte das instâncias legitimadoras. Em *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1966-67), Hélio Oiticica reflete sobre algumas questões levantadas anteriormente por Oswald de Andrade⁸⁶, a respeito da condição do Brasil canibal:

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia (OITICICA, 1986, p.85).

O aspecto assustador da antropofagia que informou os colonizadores e seus impérios, -apontam para um misto do desejo de dominação e aversão à diferença, em que resulta na visão do ato como uma selvageria, sinais de primitivismo dos povos originários. Ainda que o procedimento constitua uma parcela de um ritual mais complexo e não apenas uma barbárie gratuita, aproveitou-se da repulsa provocada pela imagem aparente, afora obviamente a exuberante riqueza natural a ser explorada, para corroborar a instituição de uma cruzada catequizante e dominadora da população nativa e seus territórios. Um desconhecimento geral dos motivos e procedimentos que envolviam a prática canibalista, tanto no ritual como em uma estratégia intelectual e

⁸⁶ Manifesto Antropófago, do tardio modernismo brasileiro, foi redigido por Oswald de Andrade em 1928.

artística elaborada, de fato não será relevante quando os interesses econômicos se sobrepõem ao exercício de alteridade e dignidade humana.

Seria suficiente a existência de um arquivo acessível, que contasse por meio de imagens as atrocidades vividas? O lado Sul do mundo, ainda que não configure uma totalidade, parece conviver mais ativamente com amostras das reminiscências da barbárie que reluz em casos extremos, como guerra, catástrofes naturais e golpes governamentais. Há de se reconhecer que a confusão entre catástrofes governamentais e golpes naturais, contudo, pode ser considerada uma ocorrência característica do continente latino. Entende-se na verdade, que a construção de um Arquivo Selvagem latino neste texto, está para além de uma localização geográfica, mas próxima de um resgate mnemônico e imagético: uma coleta polifônica composta por um recorte de respiros fictícios, acontecimentos históricos e trabalhos artísticos que se entrelaçam pela violência.

O estado tolerante da murta, que teima em crescer mesmo após decepada veementemente, ressurgindo num movimento voluntário e por vezes preguiçoso, comporta-se como a persistência da memória. O retorno constante àquela condição primária, primitiva, originária de si, anterior à intervenções e cortes violentos sedimentam um tecido subterrâneo, uma raiz que nutre pela lembrança que indomavelmente atingirá a visibilidade. Os momentos de poda equivalem a um mutismo crítico espontâneo - o esquecimento - onde finge-se garantir os direitos, tocamos a cumprir os deveres e a máquina simula avançar tranquilamente, quando de fato, retrocede a todo vapor, moendo paulatinamente as esperanças e as conquistas adquiridas.

Em meio à diversidade de obstáculos, sob a qual se erigiu a nação brasileira e grande parte da América Latina, atropelou-se essencialmente os indígenas e escravizados

africanos, posteriormente formadores de parte das classes menos favorecidas, posicionados na espera permanente de uma reparação adequada, que ainda tarda a se efetivar. As mulheres independentemente de sua raça e classe são secularmente moldadas dentro de um modelo social vigente. Soma-se a este caldo amargo, outras questões estruturais do Brasil, similarmente negligenciadas e por isso também periféricas: a educação e a cultura. Dentro desse contexto um currículo lattes é capaz de morder? Um Arquivo Selvagem pode nos devorar? Onde lê-se fatos históricos por *fake News* e *fake News* como *a verdade* que liberta, há, contudo, pouca esperança.

Ainda assim, emergir com cintilações desse arquivo desobediente, que testemunha pelas imagens que persistem em ressurgir, visa estancar uma falência da memória. Em 1976, Edgardo Antonio Vigo, artista argentino e um dos pioneiros da Arte Postal na América Latina, produz um carimbo da série Poemas Visuais que irá viajar os continentes. A frase, elaborada dentro do contexto de uma das mais sangrentas ditaduras sul-americanas, concretizou-se em apoio ao movimento Mães da Praça de Maio, que perderam seus filhos devido à perseguição política implacável exercida pelo Estado argentino. O trabalho nos deixa uma recomendação sobre o poder deste bem maior, que ora nos usurpam e que ora se perde pelo caminho: “Semear a memória para que não cresça o esquecimento”. Este dever de lembrança, cabe também ao artista.



FIG 104 - Edgardo Antonio Vigo, *Sembrar*, 1976. Disponível em: <http://www.revista.escaner.cl/node/180/www.abierta.cl?destination=node%2F180%2Fwww.abierta.cl> acesso em 27 jan 2019

Referências

- ADORNO, Sérgio. Violência e racismo: discriminação no acesso à justiça penal. In: SCHWARCZ, Lílian Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (Orgs.). *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP/Estação Ciência, 1996. p. 255-275
- AGAMBEN, Giorgio, *Estado de Exceção*, Rio de Janeiro: Boitempo, 2004
- AGASSIZ, Louis . *A journey in Brazil*. Boston, s.e., 1868.
- ALBERT, B., MILLIKEN, W. *Urihi A: A Terra-Floresta Yanomami*. Instituto Socioambiental, São Paulo: 2009.
- ALMEIDA, Sandra Regina G. de. Apresentando Spivak *In Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ALVES, Castro. *Castro Alves*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ANDUJAR, Cláudia. *Marcados: Cláudia Andujar*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
- ARANTES, Paulo. *Democracia de baixa intensidade militariza a gestão social*. Disponível em: <http://www.boitempoeditorial.com.br/v3/news/view/3549> Acesso em: 08 Jun 2016. Entrevista.
- ARENDDT, Hannah. *As origens do totalitarismo. Antisemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Obras Escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Gesammelte Schriften, I, 3*, p. 1244 (notas preparatórias para as Teses), 1940.
- _____. Sobre o conceito de história in LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BIRMAN, Joel. “Arquivo e Mal arquivo: Uma leitura de Derrida de Freud”**. *In Natureza Humana* 10(1): 105-128, jan-jun. 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- BLOCKER, Jane. “Body” in: *Where is Ana Mendieta?*** Duke University Press, USA, 1999.
- BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade. Relatório / Comissão Nacional da Verdade*. – Recurso eletrônico. Brasília: CNV, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003

_____. *Quadros de Guerra, quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANMITZER, Luis. *Didática de la liberación. Arte Conceptualista latino-americano*. Buenos Aires: Centro Cultural de España em Buenos Aires, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropológia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

_____. *O recado da mata*. In *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

_____; DANOWSKI, Déborah. *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: cultura e Barbárie: ISA, 2014.

CHAVES, Eduardo dos S. *Os militares e a batalha pela memória da ditadura: o golpe que virou revolução*. In *Entre a memória e o esquecimento, estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil*. Porto Alegre: Editora Deriva, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella geiger: outras anotações para o mapeamento da obra in *ARS* (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo, 2007.

CIIP (Centro Internacional de Investigação e Informação para a Paz). *O estado da paz e a evolução da violência: a situação da América Latina*. Campinas: UNICAMP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo, uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. S.B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ELTIT, Diamela. *La máquina Pinochet*. In *Signos Vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. Pgs, 139-140.

FERNANDES, João. *Cildo Meirelles*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FIGUEIREDO, Carlos Vinícius da Silva. *O direito ao grito: a hora do intelectual subalterno em Clarice Lispector*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, Mato Grosso do Sul.

_____. *Estudos subalternos: uma introdução*. Raído. Dourados, n. 4, v. 7, p.83-92, 2010.

FORTES, Carolina C. *O Pós-Modernismo, Lyotard e a História: A Condição Pós-Moderna e uma Tentativa de Aproximação ao Fazer Historiográfico*, In *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais*. Julho –Dezembro de 2014. Vol. 1. Ano XI nº 2. ISSN: 1807-6971.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997 b.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 150.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha. Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

GALEANO, Eduardo. *De pernas para o ar, A escola do mundo ao avesso*. Porto Alegre, RS: L&PM editores, 2013.

GALINDO, Maria. No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. In *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?Principio Potosí*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Catálogo de exposição.

_____. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar teoria y propuesta de la despatriarcalización*. Bolívia: Mujeres Creando, 2013.

GANDAVO, Pero M. *Tratado da terra do Brasil*. s.e., 1572.

_____. *História da Província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. s.e., 1576.

GASPARI, Elio. *As Ilusões Armadas. 2. A Ditadura Escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

GIRALDO, Santiago. Nota introductória a SPIVAK, Gayatri Chacravorty. ¿Puede hablar el subalterno?. In: *Revista Colombiana de Antropología*, v. 39, janeiro-dezembro/2003.

GRAHAM, Stephen. O bumerangue de Foucault, o novo urbanismo militar. Em *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

IOKOI, Zilda M. G. A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade: democracia descontínua e de baixa intensidade. In *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. V.2. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2008.

KEHL, Maria Rita. Duas chacinas em São Paulo, a mesma polícia, o mesmo governo. Em *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

_____. *La chute de ciel: paroles d'un chaman Yanomami*. Paris: Plon, 2010.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 16.

MARIANO, Ricardo. *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Rio de Janeiro: Typografia da Reforma, 1876.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção e organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo, n-1 edições, 2018

MEDINA, Cuauhtémoc. Venezquizoide. In *Alexander Apóstol, Modernidad Tropical*, Barcelona: MUSAC, 2010. Catálogo de exposição.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000

MENESES, Maria Paula. *Agentes de conhecimento? A consultoria e a produção de conhecimento em Moçambique*, In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.), **Conhecimento Prudente Para Uma Vida Decente: 'Um Discurso Sobre As ciências'** revisitado. Porto: Afrontamento, 2003. pgs. 683 -715

MESQUITA, André. *Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência*. São Paulo: edição do autor, 2015.

MIGNOLO, Walter D. *Os esplendores e as misérias da 'ciência': colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica*, In: SANTOS Boaventura de Sousa (org), **Conhecimento prudente para uma vida decente: "Um discurso sobre as ciências"** revisitado. Porto: Edições Afrontamento, 2003, pgs. 631-672.

_____. *Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad Decolonial*. In: Otros Logos—Revista de Estudos Críticos, año 1, n. 1, dezembro/2010.

_____. *Gênero y descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2008.

MLOTEK, Haley. *Tracing Ana*. 24 mar. 2014. Disponível em: <<http://thenewinquiry.com/essays/tracing-ana/>>. Acesso: 30 jul. 2014.

MOMBAÇA, Jota. *Pode o cu mestiço falar?* Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>
Acesso em: 12/09/2015.

MULLER, A; STAMPA, I.; SANTANA, M. A. (Orgs.). *Documentar a ditadura: arquivos da repressão e da resistência*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA Francisco de; RAZIK, Cibele Saliba (Orgs.). *A Era da Indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007

PADRÓS, Enrique S. Terrorismo de Estado: reflexões a partir das experiências das Ditaduras de Segurança Nacional. In *Entre a memória e o esquecimento, estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil*. Porto Alegre: Editora Deriva, 2014.

PAULINO, Rosana. Trabalhos Expostos. In: COCCHIARALE, Fernando. *Panorama de arte atual brasileira/97*. Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997, p. 114.

PEDROSA, Adriano. Introdução In *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo: Cobogó, 2014. Catálogo de Exposição.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira 2*. São Paulo: Estação Liberdade : Senac, 2000

PIOVESAN, Flávia. Direito Internacional dos direitos humanos e lei de anistia. In *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **“Desarquivando o Brasil”**. Disponível em: <http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pagina.php?id=102&m=5> Acesso em: 01 Jun 2016.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

RACIONAIS MC's. Fonografia.

RAEDERS, Georges. *O conde Gobineau no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. *Mulheres e educação no Brasil-colônia: histórias entrecruzadas*. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Arilda_Ines_Miranda_Ribeiro2_artigo.pdf

RIBEIRO, Maria Cláudia Badan . As mulheres da Ação Libertadora Nacional. In: SALES, Jean Rodrigues. (Org.). *Guerrilha e revolução: a luta armada contra a ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2015, p. 173-197.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

RUIDO, Maria. *Ana Mendieta*, 2001. Disponível em: <http://www.workandwords.net/uploads/files/libro_Ana_Mendieta2001.pdf>. Acesso em: 16 mai 2016.

SAFATLE, Wladimir, TELES, Edson (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2011), Epistemologías del Sur, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 16, Nº 54 (Julio-Septiembre).

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Espetáculo da miscigenação*. In Estudos avançados. vol.8 no.20. São Paulo Jan./Apr. 1994.

_____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade, in *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Débora Maria. DARA, Danilo. Mães e familiares de vítimas do estado: a luta autônoma de quem sente na pele a violência policial. Em *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SIMIONATTO, Ivete. *Política, cultura e hegemonia: as classes subalternas em questão*. In: Seminário Internacional Gramsci e os Movimentos Populares, Niterói, 2010, p. 35-45. Disponível em: http://www.nufipeuff.org/seminario_gramsci_e_os_movimentos_populares/trabalhos/Ivete_Simionatto.pdf. Acesso em 22 de março de 2016.

- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- _____. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Jessé de. *A Ralé Brasileira: quem é e como vive?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- _____. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- SOUZA, Percival de. *Autópsia do medo. Vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. São Paulo: Globo, 2000.
- SPIVAK, Gayatri Chacravorty. *¿Puede hablar el subalterno?*. In: Revista Colombiana de Antropología, v. 39, janeiro-dezembro/2003.
- _____. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STARLING, Heloisa M., SCHWARZ, Lilia Moritz. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.
- WAGENER, Zacharias. “Thierbuch”**. *Brasil Holandês. Volume II*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997, p.164.

ANEXO 1

Carta Marcos Tupã

Monumento à resistência do povo guarani

Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo. Nós, da Comissão Guarani Yvyrupa, organização política autônoma que articula o povo guarani no sul e sudeste do país, realizamos no último dia 02 de outubro, na Av. Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. Mais de quatro mil pessoas ocuparam a Av. Paulista, sendo cerca de quinhentas delas dos nossos parentes, outros duzentos de comunidades quilombolas e mais de três mil apoiadores não-indígenas, que viram a força e a beleza do nosso movimento. Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público.

Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá subimos com nossas faixas, e hasteamos um pano vermelho que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho. Alguns apoiadores não-indígenas entenderam a força do nosso ato simbólico, e pintaram com tinta vermelha o monumento. Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. Foi com a mesma intensão simbólica que travamos na semana passada a Rodovia dos Bandeirantes, que além de ter impactado nossa Terra Indígena no Jaraguá, ainda leva o nome dos assassinos.

A tinta vermelha que para alguns de vocês é depredação já foi limpa e o monumento já voltou a pintar como heróis, os genocidas do nosso povo. Infelizmente, porém, sabemos que os massacres que ocorreram no passado contra nosso povo e que continuam a ocorrer no presente não terminaram com esse ato simbólico e não irão cessar tão logo. Nossos parentes continuam esquecidos na beira das estradas no Rio Grande do Sul. No Mato Grosso do Sul e no Oeste do Paraná continuam sendo cotidianamente ameaçados e assassinados a mando de políticos ruralistas que, com a conivência silenciosa do Estado, roubam as terras e a dignidade dos que sobreviveram aos ataques dos bandeirantes. Também em São Paulo esse massacre continua, e perto de vocês, vivemos confinados em terras minúsculas, sem condições mínimas de sobrevivência. Isso sim é vandalismo.

Ficamos muito tristes com a reação de alguns que acham que a homenagem a esses genocidas é uma obra de arte, e que vale mais que as nossas vidas. Como pode essa

estátua ser considerada patrimônio de todos, se homenageia o genocídio daqueles que fazem parte da sociedade brasileira e de sua vida pública? Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes? Apenas aquelas que continuam a praticá-lo no presente. Esse monumento para nós representa a morte. E para nós, arte é a outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção.

Aguyjevete pra todos que lutam!

Marcos dos Santos Tupã, 43, é liderança indígena e Coordenador Tenondé da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY).

Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2013/10/05/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/> Acesso em 12 mai 2017.

ANEXO 2

Apelo

Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavos e tataravós, todos mortos no mesmo dia, esse dia longo que persiste em não acabar. Foram mortos pelas mesmas mãos que mudam de corpo.

Mãos do mando de gente que tem as leis, o dinheiro e as armas a seu favor. É a mão do capitão-do-mato, que está atrás de cada homem fardado. É a mão de gente que dá nome às avenidas e estradas que atravessam essas terra.

Mas lembrem-se, foram nossos filhos que morreram indigentes, sem a proteção das leis e sem a satisfação do dinheiro. Foram nossos filhos que morreram, não tiveram funeral, não viraram monumento e nem nome de rua.

Como eles ousam negar a sepultura dos nossos?

Como se proíbe enterrar os corpos sem nomes que se acumulam por todos os cantos?

Eles viveram. Viveram 13, 15, 20, 30 e 40 anos. Nós carregamos eles em nossa barriga.

Nós demos à luz, nos demos a vida e isso nós não vamos esquecer.

Por que que não podemos falar o nome dos nossos filhos?

Por que querem que a gente esqueça o nome deles?

Por que que querem arrancar esse pedaço de nós?

Não esqueceremos essa parte amputada, essa dor que dói como uma fisgada no membro que já não existe mais.

E vocês, vão ajudar a minha mão a erguer os mortos? Vão me ajudar a erguer esse túmulo?

Não deixe que meu grito se transforme numa palavra muda a ecoar pela paisagem.

Me ajudem a barrar a rajada das metralhadoras.

pois, não se esqueçam, eles morreram como filhos, irmãos, pais e avós, não como terroristas e nem como escravos.

Lembrem-se que é sangue nosso que rega essa terra, é sangue nosso que dá de beber à lavoura e que dá liga ao cimento a cada nova cidade.

E se querem secar nossas lágrimas, e se querem que nossos mortos virem comida de

saúva, é nosso dever não deixar. Mesmo que me ameacem com fuzis, mesmo que me aprisionem com as leis.

Não podemos ter medo. Não podemos ter medo da bala, não podemos ter medo do açoite! Eles não vão viver alimentados do meu medo.

Temos que lembrar dos mortos. Temos que lembrar dos nossos. Esse é o dever dos vivos. E esse trabalho não é um trabalho perdido.

Texto : Clara Ianni e Débora Maria da Silva. Apelo, 2014. In MESQUITA, André. Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência. São Paulo: edição do autor, 2015.P.186-7