

O OLHAR O INAUDITO

QUANDO EU SONHO NÃO ESTOU SÓ

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

NINA DE FIGUEIREDO BRINA ARAGÓN

O olhar o inaudito  
quando eu sonho não estou só

BELO HORIZONTE  
2018

NINA DE FIGUEIREDO BRINA ARAGÓN

O olhar o inaudito  
quando eu sonho não estou só

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

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

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet

BELO HORIZONTE

2018

### **Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Aragón, Nina, 1991-

O olhar o inaudito [manuscrito] : quando eu sonho não estou só /  
Nina de Figueiredo Brina Aragón – 2018.

115 f. : il. + 3 livros de artista, 1 áudio livro.

Material acondicionado em caixa.

Orientador: Patricia Dias Franca-Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Arte – Aspectos sociais  
– Teses. 3. Arte urbana – Teses. 4. I. Franca-Huchet, Patrícia, 1958-  
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.  
Título.

CDD 701.08

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **NINA DE FIGUEIREDO BRINA ARAGÓN** Número de Registro **2016658430**.

Titulo: **“O olhar o inaudito: quando eu sonho não estou só”**



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Orientadora – EBA/UFMG



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Angélica Melendi – Titular – EBA/UFMG



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – Titular – FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 23 de março de 2018.

## **Agradecimentos**

Agradeço a minha família Nádia, Sérgio e Lu, pela luz e amor, por estarem sempre junto de mim e comigo.

À Patricia Franca-Huchet, pela liberdade, confiança, amizade e as trocas.

Ao Ric, por ser companheiro, por me nutrir de todas as formas de energia, pelo carinho e amor.

Sara Lana, pelo mergulho na proposta eletrônica, pela seriedade e alegria!

A Ana Paula, pelos desafios de elaboração das encadernações e as conversas noite adentro.

Ao Mario pela correção mais atenciosa, e incentivos desde sempre à escrita.

À Dani Maura por estar junto nas confusas caminhadas artísticas, abrindo espaço para florescer.

Ao Willow pelo refile dos miolos.

Aos professores que me incentivaram, encorajaram e inspiraram: Piti, Rodrigo Borges, Nanda Goulart, Janaína de Paula, Stéphane Huchet, Daisy Turrer, Amir Brito, João Cristeli, Mabe Bethônico.

Aos companheiros de exposição Zé Lara, Gladston e Patricia, pelas aventuras e ajudas!

Aos professores que participaram das bancas: Piti, Mabe Bethônico, Roberto Bethônico, Eduardo de Jesus, Rosvita Kolb, Wagner Leite.

Ao pessoal do MUNA - Uberlândia por toda a colaboração.

À Dayane, Aurora e Carlitos: pela experiência de compreender âmbitos da vida que trazem mais desejo de vida. Pelas ajudas, pela companhia, pelas festas, pelo amor e paz, por serem família.

Clara, pelas buscas e salvagens, pelas risadas, pelas noites de relaxar e curtir!

Thamires, pelas indicações e trocas, por todo apoio sempre, e pela sua ternura.

Laura, por me alimentar a alma de poesia e me lembrar das coisas bonitas.

Às porcas, Day, Zé e Sendin, pelos encontros e aventuras, pelas pesquisas femininas e de arte e vida.

Aos Vãos: Horts, Ric e RR, pelos descaminhos e resistências, pela amizade.

Raul, Gabo e Stanley, pelas conversas e figurinhas, pelas diversões.

Fernandinha, Led e Benjamin pela simplicidade, pelos ensinamentos da vida.

A Heliana pelas doses femininas semanais, por reverberar em mim equilíbrio e paz.

Anamaria, Benoit e Shasha, pela presença de leveza e graça, pela força nos caminhos artísticos e acadêmicos.

Ao Luli, pela amizade e risadas, regada as delícias culinárias.

As miguinhas Alice e Luiza, pelo passado, presente e futuro.

A Karla, pelos cuidados e remansos.

Ao Xis, pelo livro de cabeceira que foi o disparador de toda a pesquisa.

Ao Douglas pelos passeios e bobagens.

As migas Gabi, Clacla, Gege, Jana, Marina, Rafa, Marcinha, Le, Saritchas, Marina, Tok, por cada alegria.

Axs amigxs da derrota alheia, que estão nas lutas com graça e garra, que me dão doses diárias de realidade, pesadas e leves.

À Bethania, pela escuta, que me manteve sã.

Aos meus familiares, vós, tios, tias e primas e Noire, pela amizade e amor, nas diferenças e nas proximidades.

Ao governo antes do golpe, pelas oportunidades.

## RESUMO

Esta pesquisa artística tem como objeto a obra plástica O olhar o inaudito – quando eu sonho não estou só, que contempla as séries 2016 e Telegram do bairro. A pesquisa discute a potência e as (im)possibilidades do testemunho na arte contemporânea, pensando o testemunho como forma de transmissão de uma experiência singular que atravessa os campos do trauma, da violência, da morte e da catástrofe, tanto no âmbito privado como no político e social. Através da imagem, a pesquisa propõe um olhar ao ato de olhar no contexto da violência e aos testemunhos que, contingencialmente, podem ser escutados e transmitidos.

**Palavras-chave:** Testemunho, Violência, Impossível



## RESUMEN

Esta investigación artística tiene como objeto la obra El mirar el inaudito — cuando sueño no estoy solo(a), que contempla las series 2016 y Telegram do bairro. La obra discute la potencia y las (im) posibilidades del testimonio en el arte contemporáneo, pensando el testimonio como forma de transmisión de una experiencia singular que atraviesa los campos del trauma, la violencia, la muerte y la catástrofe, tanto en el ámbito privado, cuanto político y social. A través de la imagen la investigación propone una mirada al propio acto de mirar en el contexto de la violencia, y a los testimonios que contingencialmente pueden ser escuchados y transmitidos.

**Palavras-chave:** Testimonio, Violencia, Imposible

## SUMÁRIO

### VOLUME I

Lista de Imagens.....	10
Introdução .....	12
Capítulo 1 - Telegram do bairro .....	20
1.1 - Rendidos.....	27
1.2 - Rendidos no espaço.....	35
1.3 - Muros .....	42
1.4 - Muros no espaço .....	49
1.5 - Violência, Imagem: El Efecto Abu Ghraib .....	52
Capítulo 2 - Lucas Gomes Arcanjo (LGA) .....	63
2.1 - Testemunho, Imagem .....	68
2.2 - 2016 no espaço .....	75
2.3 Entrevista com Lucas Gomes Arcanjo (LGA) .....	79
Capítulo 3 - Violência, Testemunho, Arte.....	93
3.1 - Mujeres Creando un espacio para abortar.....	93
3.2 - Alfredo Jaar - Gutete Emerita.....	97
3.3 - Juan Manuel Echavarría: Bocas de Ceniza.....	103
Considerações Finais.....	108
Referências Bibliográficas .....	112

### VOLUME II (ANEXO)

2016, LGA — o olhar o inaudito - quando eu sonho não estou só

### VOLUME III (ANEXO)

Telegram do bairro — o olhar o inaudito - quando eu sonho não estou só

### VOLUME IV (ANEXO)

olhar olhar

## LISTA DE IMAGENS

1- Mensagem do aplicativo .....	28
2- Desenho-relato .....	34
3- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	36
4- Emoticon de palminha .....	37
5- Guerra e Paz .....	37
6-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	38
7-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	39
8-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	39
9-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	40
10-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	41
11- Mensagem do aplicativo.....	43
12- Muro na rua abaixo do mirante .....	44
13- Muro nas imediações do bairro.....	45
14- Muro nas imediações do bairro.....	45
15- Muro nas imediações do bairro.....	48
16- Muro nas imediações do bairro.....	48
17-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	49
18-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	50
19- Telegram do bairro – crianças no muro .....	51
20- Imagem da prisão Abu Ghraib.....	52
21- Imagem da prisão Abu Ghraib.....	53
22- Goya. Con razón o sin ella .....	55
23- Goya. No se puede mirar .....	55
24- Goya. Tan barbaros la seguridad como el delito .....	56
25- Goya. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.....	57
26- 2016, LGA.....	74
27-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	75
28-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	76
29-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	77
30-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	77
31-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise.....	78
32- Mujeres Creando: <i>un espacio para abortar</i> .....	94
33- Mujeres Creando: <i>un espacio para abortar</i> .....	95
34- Alfredo Jaar: Newsweek.....	97
35- Alfredo Jaar: Gutete Emerita.....	99
36- Alfredo Jaar: Gutete Emerita.....	99
37- Alfredo Jaar: Gutete Emerita.....	100
38- Juan Echavarría: <i>bocas de ceniza</i> .....	106
39- Juan Echavarría: <i>bocas de ceniza</i> .....	107
40- Juan Echavarría: <i>bocas de ceniza</i> .....	107
41- Juan Echavarría: <i>bocas de ceniza</i> .....	107

*Os políticos sabem que eu sou poetisa.  
E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido.*

*(Carolina Maria de Jesus, Quarto de Despejo)*

## INTRODUÇÃO

Por que cargas a arte deveria se incumbir de falar de coisa feia? De coisa ruim? De coisa pesada? De violência? De suicídio? Há uma escolha feita, desistir ao mesmo tempo que insistir: sociedade, meu bem meu mal, nós estamos vivos. Uma vida é uma vida social, em sua condição de precariedade, em sua condição de matar o outro... de afetar o outro. Minha justificativa é de emprestar meu corpo para ecoar a voz de um homem morto. Expor imagens de violência banalizadas e espetacularizadas em um grupo da elite da cidade. É uma operação simples: Vejam! Escutem! Sintam! Saibam! Não finjam que as provas não existem! Desejem saber! Vejam! Escutem! Vejam essas imagens. Vejam como o mundo vê essas imagens!

Começarei por uma espécie de justificação à pergunta que perdurou todo o percurso da pesquisa. Por que mostrar o que ninguém quer ver? Ninguém quer ver violência... Ninguém quer ver! De repente, coloco-me no mundo como artista e, então, observo. Vejo com proximidade e vejo com distância, pessoas do mundo ao meu redor, trabalhadores, os caixas de supermercado, os motoristas e trocadores dos ônibus, os garçons, os seguranças... Vejo estudantes, vejo artistas, vejo pessoas comuns. Vejo os ricos, vejo os pobres. Vejo os negros e vejo os brancos. Vejo pouco.

Algumas instâncias da vida em sociedade eu não vejo. Aproximar e distanciar são operações que podemos fazer no decorrer dos dias.

Fecho os olhos e penso que, enquanto artista, tenho a possibilidade de trabalhar com certa utopia da liberdade. Sim, uma liberdade limitada (pelas conjunturas social, política e econômica, pelos mecanismos de repressão estatais, pela ética, pelo espaço, pelo tempo, por meu próprio corpo etc.), mas que deveria ser pelo menos metodológica. Sou livre para criar o que for do meu desejo. Há algum tempo, defini a fórmula: arte  $\simeq$  liberdade + desejo.

Uma fórmula é apenas uma tentativa vã de resumir algo complexo e algo tão indefinível e aberto como a arte não se resume assim. Entretanto, essa fórmula me direciona a uma ética de trabalho. Que o artista produza com o pressuposto da 'liberdade' e do desejo. É como uma anterioridade lógica: o artista só trabalha no registro de seu desejo e com a prerrogativa da liberdade.

E o que eu, enquanto artista, quero mostrar? Se 'posso' 'tudo', (pressuposto de liberdade) o que vou fazer e mostrar (pressuposto de desejo)? Por que desejar ver e mostrar a violência? Ou falar sobre o testemunho, relacionado ao trauma, à catástrofe, à experiência limítrofe com a morte? O inaudito, o invisível, o impossível, o que ninguém quer ver nem ouvir?

A pesquisa sobre o testemunho teve início com a leitura de *É isto um homem?*, livro de Primo Levi (1988), sobrevivente de Auschwitz. Na primeira página dessa obra, o autor conta que seu relato não pretende acrescentar quanto a detalhes atrozos ao que já é bem conhecido na história dos campos de extermínio, mas sim "fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana." (1998, p.7)

Esse livro arrebatou-me de uma forma inexplicável. Algo de seu testemunho me foi transmitido. Pensei que, na liberdade do artista, a escolha por tratar de aspectos da alma humana é bastante pertinente e importante e que, muitas vezes, no campo da arte, parecemos tratar justamente e nada além de aspectos da alma, em alguma instância.

A obra de Primo Levi pareceu-me ser tão potente no que tange a noção de testemunho enquanto intrincada na ideia da experiência, do campo do Real. É um lapso, uma contingência na impossibilidade da linguagem, uma transmissão que pode afetar e transformar; seu caráter de verdade enquanto experiência, enquanto (im)possibilidade, no limítrofe com a morte.

Através do livro, Primo Levi transmite um entendimento de outra ordem sobre o capítulo do nazismo na história. É possível sentir no corpo uma ponta de cada dor

testemunhada, cada sentimento rememorado, passo a passo descrito no livro, vivido no campo de concentração. A violência que ele relata é quase insuportável de ler, é arrebatadora; e a injustiça também nos atinge visceralmente na leitura. Parece insuportável imaginar passar por algo assim. Dói pensar em aspectos da alma humana de quem é submetido à violência, dói pensar na alma de quem violenta. Dói compreender uma situação política, cultural, corporal, racional de guerra. Dói, mas quando eu li, senti meu corpo vivo.

A possibilidade de afetar o corpo, na condição de pulsão, de causa, é o que me interessa no campo da arte. Quando algo mexe dentro, provoca vontade de ação, de vida, de fé, de transformação, de utopia, de liberdade, de desejo. Pulsão.

Giorgio Agamben (2008), em *O que resta de Auschwitz*, discute sobre o testemunho a partir dos relatos dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, associando-o ao evento-limite, à morte, ao trauma. Nessa discussão sobre a possibilidade da linguagem de narrar a experiência, o campo do testemunho instaura-se diante da sua simultânea necessidade e impossibilidade de uma experiência-limite. Márcio Seligmann-Silva (2003, p.8) escreve: “o testemunho problematiza a relação entre a linguagem e o real.” Em um ponto dessa relação, está uma falta, uma ausência, inerente à impossibilidade mesma da linguagem. Na sustentação dessa impossibilidade, parece existir, contingencialmente, a possibilidade de transmitir, de afetar o outro.

No campo da literatura, discute-se muito sobre a ausência na escritura: diz-se de “um ausente que provoca um acontecimento de corpo, não pela presença, mas pela própria ausência, retornar os afetos no corpo”; “a palavra é a própria ausência”; “ ‘escrever tudo’ é escrever no desaparecimento (não do nem pelo).”; “a palavra sustenta a ausência. Uma presença que apresenta a ausência, sem fazer a ausência desaparecer. A palavra realiza a ausência”; “falar do desaparecimento sem provocar o desaparecimento dele”; “a palavra tem a materialidade da ausência, ela não representa (não substitui), mas demonstra, realiza a ausência”<sup>1</sup>. Com essas ideias e conceitos sobre a palavra, que me impactaram muito e sempre me atravessam, tentei transpor este pensamento sobre a ausência para o campo da imagem.

---

1. Anotações feitas por mim na disciplina da pós graduação na Faculdade de Letras “O pensamento do livro”, em 2016, com Janaina de Paula.

Minha prática artística sempre esteve às voltas com a questão do impossível da linguagem. Em 2013 realizei um trabalho intitulado Skypes, um vídeo que sustentava treze minutos de recortes de silêncios gritantes que ocorreram espontaneamente em conversas entre amigos via Skype durante uma viagem de intercâmbio<sup>2</sup>. As conversas sobre o sentimento de impotência pela incomunicabilidade imposta pela relação virtual e pela distância – a impossibilidade de falar sobre a experiência da falta e da saudade – causavam o próprio silêncio registrado no vídeo. Em sintonia com esse silêncio, a obra trazia uma coleção de fotografias de fachadas de casas abandonadas, com as portas e janelas vedadas por muros, editadas e diagramadas em uma peça gráfica, impressas em chapa de offset, frente e verso. O silêncio arrastado por vários minutos, além de remeter à impotência, pela distância e por um sofrimento amoroso, coloca em discussão o uso de elementos autobiográficos na criação artística.

Travalenguas é um trabalho realizado em 2014 que traz, de forma mais lúdica, a impossibilidade da linguagem. Uma coleção de trava-línguas em diversas línguas do mundo, gravados em vídeo e seguidos das frases desenhadas e impressas em serigrafias, intentando provocar uma discussão sobre a intraduzibilidade, a proximidade e distância entre as línguas do mundo; o desenho como forma aberta para a tradução.

Esses dois trabalhos foram tratados em meu Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação em Artes Visuais. A escrita da monografia configurou-se por um caráter testemunhal, em que narrei a minha experiência e como cheguei à execução dos trabalhos acima citados. A experiência tornou-se uma questão importante na pesquisa, assim como a forma de narrar, num entrelaçamento com esse impossível da linguagem abarcar a experiência e o real.

Nessa proposta de pesquisar a relação entre a linguagem e o real (o impossível), cheguei à noção de testemunho, enquanto algo que carrega uma estreita relação com a experiência e também com o trauma, a catástrofe, a violência, a morte. Dessa forma, a pesquisa foi tornando-se mais política, em uma perspectiva da

---

2. Intercâmbio acadêmico realizado em 2013, para Sevilla/España, pelo Programa Minas Mundi



realidade social, dos traumas sociais e históricos, atentando para as narrativas e enquadramentos que não são ouvidos ou considerados pela oficialidade (normativa).

A discussão do caráter da verdade no conceito de testemunho, para mim, interessa menos do que a noção de experiência, na qual a verdade pode estar na capacidade de transmissão, através da possibilidade de afetar um corpo de uma forma pulsional. A discussão sobre a verdade no testemunho acaba por questionar a legitimidade do ato de testemunhar, ao passo que interessa à pesquisa a própria questão do trauma e da violência de não ser ouvido, o silenciamento, a indiferença social.

O primeiro capítulo desta dissertação trata da série Telegram do bairro, trabalho que surgiu a partir de conversas em um grupo virtual do aplicativo de celular Telegram (serviço de mensagens instantânea baseado na nuvem) da qual faço parte, entre vizinhos de um bairro nobre de Belo Horizonte. Através de recortes dessas conversas, transparecem questões relativas à violência, à força policial, ao medo e ao estatuto das imagens da violência. Assim, discutindo imagens compartilhadas no grupo e os discursos e visões das classes média e alta, a série propõe um olhar para o que não pode ser visto, o que não se vê, o que não se pode mostrar.

O segundo capítulo é um diálogo com a série 2016, que trata do testemunho de um policial civil chamado Lucas Gomes Arcanjo (LGA). Em março de 2016, circulou uma notícia nas redes sociais sobre a morte desse homem, que fazia várias denúncias de corrupção e impunidade relativas a alguns políticos brasileiros. Assisti o seu último vídeo, gravado 18 horas antes de aparecer 'suicidado', em sua casa, com uma gravata. Nesse vídeo, ele faz um desabafo e, em sua imagem, sua fala, seu corpo, algo escapou e me foi transmitido, o que me afetou também corporalmente. Tratei o seu último vídeo como um testemunho de sua experiência limítrofe, pois havia naquela imagem uma necessidade urgente de falar e que culminou na sua morte, a impossibilidade última. Assim, o segundo

capítulo trata dessa relação do testemunho como forma de transmissão de uma experiência singular que, como já enunciado, atravessa os campos do trauma, da violência, da morte e da catástrofe, tanto no âmbito privado como no político e social.

O terceiro capítulo traz análises de obras de artistas que investigaram a ideia de testemunho no contexto de violência, propondo algumas reflexões sobre as formas de transmitir essas narrativas na arte.

O livro anexo a este volume propõe a materialização do trabalho prático para o formato de livro (para além da montagem do trabalho no espaço expográfico) como uma forma autônoma de exposição da obra em um lugar mais intimista, que pode guardar as imagens.

Na pesquisa prática, eu desejava deslocar as imagens, tirando-as do lugar que são recebidas, mudar o enquadramento. Como fazer com que as imagens de violência enviadas pela polícia, no Telegram do bairro, sejam vistas com outro olhar, que não sejam aplaudidas? Como fazer o testemunho de LGA ser escutado? Dessa forma, tentei amarrar as duas histórias (do Telegram e de LGA) considerando que as duas falam, em um âmbito geral, da própria condição social, cultural, política do país. Como se os assuntos – no telegram, um caso local e, com LGA, um caso particular –, pudessem ser imaginados em uma dimensão global e pública.

Meu interesse voltou-se para as questões sociais e políticas desde a graduação, quando conheci e me envolvi com pessoas de classes sociais diversas, inclusive devido a implantação da política de cotas sociais e raciais para a inclusão nas universidades. Assim, a desigualdade, a violência, a injustiça tornaram-se temas presentes na minha vida, cotidianamente, desde as experiências que eu mesma vivi até os debates de movimentos sociais e relatos testemunhais a que passei a ter acesso.

Foram transformações pessoais que me aconteceram e às quais sou eternamente grata. Passei a enxergar coisas que não enxergava e, certamente, ganhei capacidades para ver criticamente muitas das imagens que permeiam o mundo.

*Nossa sociedade parece ao mesmo tempo  
calma e violenta. De toda maneira: frígida.*

*(Roland Barthes. o prazer do texto)*

## **1. Telegram do bairro**

Telegram do bairro é uma pesquisa que se iniciou em 2015, quando fui inserida no grupo de Telegram, de vizinhos do Mangabeiras, bairro nobre de Belo Horizonte/MG. O Telegram é um aplicativo de celular com serviço de mensagens instantâneas muito utilizado para chats de grupos grandes, para compartilhamento de textos, fotos, vídeos e áudios.

O grupo Telegram do bairro Mangabeiras foi criado inicialmente para ser uma rede de apoio entre vizinhos, mas, principalmente, uma rede de vigilância, para tratar a questão da segurança, visto que muitos assaltos às residências acontecem no bairro. A partir disso, fui acompanhando as conversas dos vizinhos de classes média e alta, percebendo, neste recorte social, diversos sintomas da nossa sociedade como um todo.

A pesquisa começou separando os assuntos por temas, como: o desejo de privatização do parque, praça e mirantes e o próprio fechamento do bairro, transformando-o em um condomínio; um lavador de carros no bairro que causava desconforto aos moradores; um projeto de instalação de câmeras “olho-vivo”. Assim, o que permeava todas as discussões, o assunto mais frequente era o medo e as formas de controlar e manter a segurança no bairro. Essa parcela da sociedade, detentora de muitos privilégios, capital financeiro e cultural, padece de uma enorme paranoia em torno do medo.

Slavoj Žižek, em seu livro *Violência*, fala do medo quando sugere que a variedade política predominante na atualidade é a “biopolítica pós-política”, em que a pós-política seria a gestão e administração especializada, “deixando para trás os velhos combates ideológicos”, enquanto que a biopolítica “designa como seu objetivo principal a regulação da segurança e do bem estar das vidas humanas”. Para Žižek (2014, p.45,46), isso significa que

com a administração especializada, despolitizada e socialmente objetiva e com a coordenação dos interesses como nível zero da política, a única maneira de introduzir paixão nesse campo e de mobilizar ativamente as pessoas é através do medo, um elemento

constituente fundamental da subjetividade de hoje. [...] Uma (pós) política dessa natureza assenta-se sempre na manipulação de um ochlos ou de uma multidão paranoica: é a união assustadora de pessoas aterrorizadas.

A política do medo tem sido utilizada em muitos governos ocidentais e seu exemplo mais notório consta nos EUA, após o ataque de 11 de setembro, instaurando uma campanha de vigilância generalizada contra possíveis ataques terroristas. Esse tipo de política, basicamente, aumenta o controle do estado sobre as pessoas e movimenta a população para uma autovigilância, em um clima de desconfiança generalizado, propício a deflagrar o ódio às diferenças e diversos tipos de preconceitos.

Como moradora, também fui incluída em outro grupo de Telegram, chamado Segurança supergrupo, do qual fazem parte policiais militares e guardas municipais. Esse grupo ilustra essa ‘união’ assustadora de pessoas aterrorizadas às quais Zizek (2014) faz referência, apesar de ser um grupo somente virtual. A presença da polícia no grupo começou a se delinear como uma forma de “segurança particular”.

Vários elementos dessa pesquisa percorreram o campo da ilegalidade e da impunidade também, visto que as ilegalidades são promovidas por parte da própria polícia, como as imagens que a polícia compartilha no grupo, que identificam o rosto dos que são levados presos, ou vídeos da atuação da polícia em abordagens bastante humilhantes e degradantes às pessoas submetidas.

Os limites do bairro Mangabeiras são a Serra do Curral, a Avenida Agulhas Negras, a Avenida Bandeirantes e a área do Parque das Mangabeiras. Nesse limite, o bairro caracteriza-se pela sua destinação exclusiva para residências familiares, vetadas as atividades comerciais, industriais ou de serviços, inclusive de ônibus (exceto uma linha que dá acesso à Escola Guignard, localizada no bairro).

Como suas ruas são, quase todas, ladeiras íngremes, por se localizar ao pé da Serra do Curral, os moradores do bairro, em geral, locomovem-se somente em

automóveis. Já os funcionários das casas (empregadas domésticas ou caseiros) são praticamente os únicos transeuntes a pé do bairro, nos horários específicos de chegada e saída do trabalho. Além dos funcionários ou moradores, o bairro também é frequentado por turistas e por moradores de toda a cidade que, eventualmente, visitam os mirantes, praças e parque, por sua beleza natural e pela vista da cidade.

Portanto, em sua maioria – tirando os locais específicos das praças e mirantes –, as ruas do bairro permanecem, em geral, bastante ermas. Os moradores entram e saem das casas de carro, os frequentadores também se locomovem de carro ou moto e as ruas são ocupadas apenas pelos seguranças nas guaritas.

No aplicativo do Telegram, o maior problema do bairro, manifestado pelos vizinhos, incide sobre esse recorte dos frequentadores da cidade que não são moradores do bairro, no que diz respeito ao medo e à insegurança. Os frequentadores que buscam o lazer nas áreas públicas são, no aplicativo do grupo, estigmatizados e indesejados pelos vizinhos detentores dos privilégios de morar nessa região exuberante.

Fui coletando frases e imagens que considero ilustrar o pensamento dominante desse grupo social, que se mostra, em geral, bastante conservador. Diante desse material, questionei-me diversas vezes sobre o que implicava expor esses recortes do pensamento dessa classe média alta como um todo e o que eu buscava com isso.

Eu mesma via-me num impasse, pois ouvi milhares de relatos de invasão de casas, assaltos, inclusive na minha casa. Portei, eu mesma, uma contradição por sentir medo também, mas, ao mesmo tempo, queria propor outro enquadramento, outra forma de olhar para as questões sociais, criticando o pensamento simplista da classe média e alta. A questão da violência se impôs e pensar sobre isso a partir da imagem logo seria algo desejado e necessário nesse contexto, porém complexo.

Slavoj Zizek (2014) sugere a existência de três formas de violência: a objetiva, a subjetiva e a simbólica. A violência simbólica é aquela que está encarnada na linguagem e seria, basicamente, a “imposição de um certo universo de sentido”, que define as situações “normais” cotidianas da vida em sociedade como não violentas.

Por conseguinte, a violência objetiva seria, para além da linguagem, uma espécie de grau zero da normalidade cotidiana da sociedade, ou uma violência sistêmica: uma violência inerente ao próprio sistema, econômico e político, que se manifesta nas formas mais sutis de coerção e garante que alguns vivam confortavelmente às custas de outros. Nesse grau zero, a violência seria, assim, silenciosa, invisível, sendo inerente ao estado “normal”. Ela é, portanto, imperceptível dentro da globalização capitalista, pois impõe sua lei como que “mecanicamente” e sustenta a normalidade das relações de dominação e exploração que implicam “a criação ‘automática’ de indivíduos excluídos e dispensáveis.” (ZIZEK, 2014, p.26)

Zizek aponta que, na globalização econômica, são as “coisas”, as mercadorias que circulam livremente, enquanto que a circulação de “pessoas” é cada vez mais controlada. Podemos, aqui, relacionar essa ideia à política do medo e do controle, já citada. “A segregação das pessoas é a realidade da globalização.” (2014, p.88)

O autor apresenta, então, um terceiro tipo: a violência subjetiva seria a reação à violência sistêmica, exercida por agentes sociais ou multidões fanáticas, e é experimentada contra o pano de fundo desse grau zero de não violência. O autor salienta que devemos resistir ao seu efeito de fascínio, já que a violência subjetiva é tão somente o seu tipo mais visível e perceptível, e se manifesta na perturbação do estado “normal” pacífico cotidiano.

Portanto, essa é uma violência que parece irromper infundadamente, “gratuitamente”, ao provocar a desordem do estado “normal”. Assim, ela comumente é vista como desnecessária e descomunal e, por não ser silenciosa, provoca um grande número de reações e repulsas. Assim, Zizek conclui dizendo da



“hipocrisia daqueles que, combatendo a violência subjetiva, se servem de uma violência sistêmica que engendra precisamente os fenômenos que detestam.” (2014, p.161)

Essa ideia da violência sistêmica como uma normalidade pacífica é facilmente localizável no grupo do Telegram do bairro. Não considero o problema de um modo localizado, mas como uma extensão da complexa relação histórica do país, que concerne, principalmente, à desigualdade e à violência. Uma tensão historicamente irresoluta, a partir das violações ocorridas desde os tempos coloniais, perpassando o império, o período republicano e as ditaduras modernas. No livro *Brasil: uma biografia*, Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015) escrevem sobre a história do Brasil em uma visão das lutas e tentativas de equilíbrio do poder na construção do Estado-nação.

Em quase todos os capítulos (do livro e da história), podemos pinçar trechos de tensões que delinearam a formação da nossa sociedade. No capítulo sobre o fim da monarquia no Brasil, as autoras consideram que:

Por mais que o governo tentasse recorrer a táticas “reformistas” - como a promulgação da Lei dos Sexagenários -, o resultado começava a ser o oposto. E os ataques vinham de todo lado, isso sem falar das rebeliões escravas que estouravam nos quatro cantos do país. “Medo” era uma palavra e um sentimento que se socializava. Medo da re-escravização, medo da violência que virava moeda corrente no contexto. E não só os escravizados se amotinavam, como o sistema se tornava ainda mais violento nos seus estertores. (SCHWARCZ; STARLING, 2015. p.307)

Esse trecho é curioso, pois retoma a questão do medo e da violência como parte estrutural e moeda corrente da nossa história. É um recorte que também enfatiza a violência que não se localiza apenas nas lutas de resistência, mas também a violência do próprio sistema, sistêmica. Desse modo, o trecho ilustra como a violência está na base da constituição da nossa república, em todas as disputas de poder e na conquista de direitos.

O tema da violência está também, portanto, na disputa pelos discursos e narrativas da nossa sociedade desde a sua constituição. Atualmente, a mobilização de afetos através da exposição da violência é, cotidianamente, não apenas retratada, como disputada pelos meios de comunicação que, no caso brasileiro, em sua maioria, são oligopólios midiáticos a serviço dos interesses das classes dominantes. Vemos também a manifestação do senso comum sobre o tema no grupo do Telegram.

No livro *Sociedade sem relato*, Nestor Canclini defende uma arte cujas obras sejam uma proposta do que está no campo das possibilidades em um mundo 'sem normas preestabelecidas'. Que a arte se posicione na iminência: "a arte parece existir enquanto a tensão fica irresoluta." (CANCLINI, 2012, p.55).

Busquei, neste trabalho, sustentar os dilemas da interrogação diante do incompreensível da vida em sociedade, considerando que a arte deve portar não respostas, mas sim sustentar as contradições.

[...] a maior dificuldade de lidar com a arte moderna é nossa relutância em aceitar interpretações paradoxais e autocontraditórias como adequadas e verdadeiras. Mas essa relutância deve ser superada para que possamos ver a arte moderna e a arte contemporânea como realmente são, ou seja, local de revelação do paradoxo que administra o equilíbrio de poder. [...] Uma obra de arte contemporânea é boa à medida que é paradoxal, que é capaz de materializar a mais radical autocontradição e de contribuir para estabelecer e manter o perfeito equilíbrio de poder entre tese e antítese. (GROYS, *Arte e poder*. 2015, p.15)

Dentre as várias abordagens possíveis das conversas do Telegram, escolhi dois recortes: *Rendidos e Muros*.

*Troca de plantão a bala come à vera  
Ontem teve arrego rolou baile na favela  
Sete da manhã muito tiro de meiota  
Mataram uma criança indo pra escola  
Na televisão a verdade não importa  
É negro, favelado, então tava de pistola*

*(Uma câmera de segurança flagrou um adolescente  
sendo baleado a queima roupa por policiais)*

*Cadê o Amarildo? Ninguém vai esquecer  
Vocês não solucionaram a morte do Dg  
Afastamento da polícia é o único resultado  
Não existe justiça se assassino tá fardado  
Na televisão a verdade não importa  
É negro, favelado, então tava de pistola*

*Três dias de tortura numa sala cheia de rato  
É assim que eles tratam o bandido favelado  
Bandido rico e poderoso tem cela separada  
Tratamento vip e delação premiada*

*(Porque que tinha luva no local antes da perícia chegar?  
Porque que tinha sangue no muro? Ele foi torturado até a morte  
DG do bonde da madrugada, pela PM da pacificação, até a morte)*

*Na televisão a verdade não importa  
É negro, favelado, então tava de pistola*

*(Mc Carol Bandida - Delação Premiada – Album Bandida)*

### **1.1. Rendidos**

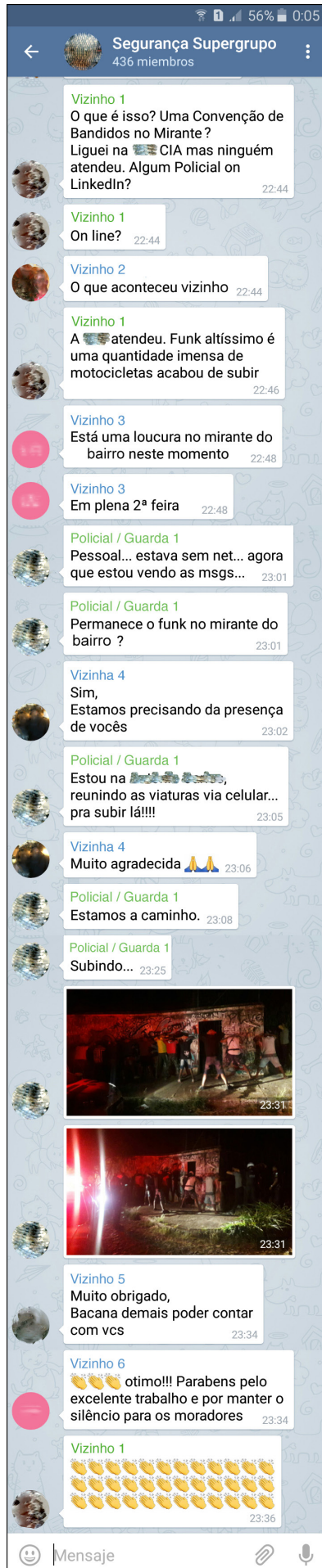
Rendidos se inicia a partir de imagens que a polícia envia aos moradores na sintomática guerra contra os “bandidos”, “vagabundos”, “invasores” ou “marginais”<sup>3</sup> que frequentam o mirante do bairro. São imagens dos frequentadores, de costas com as mãos na cabeça, durante a abordagem policial. Os moradores recebem essas imagens no Telegram e ovacionam o trabalho da polícia. As imagens, que carregam o peso de um absurdo da violência, dentro da intimidade de vizinhos de um bairro, tornam-se imagens vangloriadas.

No Segurança supergrupo do Telegram, foram compartilhadas, até então, mais de 40 imagens desse tipo com abordagens da PM (Polícia Militar) e da GM (Guarda Municipal). Por mais que essas imagens não identifiquem ninguém, o fato de estarem nessa circunstância, submetidos à força policial, de costas, com as mãos cruzadas na cabeça, de pernas abertas, virados para o muro, os corpos retratados ainda sofrem a humilhação de serem fotografados simplesmente para serem exibidos aos moradores do bairro como um grande feito da polícia. Como se não bastasse estarem submetidas a essa situação degradante, essas pessoas ainda são obrigadas a permanecer nessa posição para, sem o seu consentimento, serem fotografadas.

Neste recorte, Rendidos conta com uma sequência de conversa no Telegram, entre os vizinhos, que ilustra e sintetiza o que tem acontecido atualmente nesse contexto social: Os vizinhos se incomodam com os carros com o som alto tocando funk no mirante, então, mandam mensagens ao grupo requisitando a polícia. Logo a polícia sobe ao mirante, rende e enquadra todos os presentes, tira uma foto, envia ao grupo, e os vizinhos enviam emoticons de palminhas, ovacionando e agradecendo à polícia.

---

3. Termos usados no Telegram pelos moradores



1- mensagens do aplicativo  
Fonte: celular da autora

Nessa sequência de mensagens, o primeiro ponto a ser identificado, já no início do diálogo, é a associação imediata feita pelo vizinho entre o funk e a bandidagem ou criminalidade. Essa associação remeteu-me às manifestações que ocorreram em 2017 contra a exposição *Faça Você Mesmo Sua Capela Sistina*, de Pedro Moraleida, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (além de outras pelo país, contra a exposição *Queermuseu* no Santander Cultural em Porto Alegre ou contra a peça *O Evangelho Segundo Jesus*, Rainha do Céu encenada por uma mulher trans). Os manifestantes reivindicavam o fechamento da exposição de Pedro Moraleida por considerarem que suas obras de arte “incentivavam” ou “promoviam” a pedofilia. A alusão a esse fato, relacionando-o com a situação das mensagens entre vizinhos e polícia, se dá por serem, ambos os fatos, casos de estigmatização e censura pela associação de uma forma de expressão a um crime. É, da mesma forma, uma violência condenar e coibir qualquer forma de expressão.

A associação dos vizinhos no Telegram reflete, principalmente, racismo e classismo, já que o funk é um gênero musical oriundo das periferias, além de uma expressão cultural de protagonismo da juventude negra. Esse procedimento de estigmatização de um público ou consumidores de determinado gênero musical é uma forma de controlar e oprimir grupos sociais. Aqui, revela-se que não apenas o capital financeiro, mas o capital cultural importa para a ascensão social. Nas classes média e alta, não há o reconhecimento simbólico da cultura periférica, do funk, como uma manifestação cultural autêntica, perpetuando a estagnação social e a manutenção de seus privilégios.

Essa sequência de conversas do Telegram também ilustra o problema da polícia como uma instituição pública que atende, de forma privada, uma parcela específica da sociedade em detrimento de outra parcela estigmatizada e excluída. Judith Butler (2016), no livro *Quadros de Guerra* discute o que é uma vida, ou uma vida passível de luto, de acordo com o enquadramento que se estabelece na normatividade da vida moderna.

A autora apresenta a noção de vida precária, propondo que a precariedade de uma

vida é uma condição coletiva, ou seja, implica viver socialmente, pois depende de uma rede de apoio para sobreviver. Desse modo, devemos apreender uma vida como precária (somente) para ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência.

Dessa forma, a autora insere nesta discussão a responsabilidade social e obrigações éticas entre os vivos para que uma vida precária possa ser vivível: “Afirmar que a vida é precária é afirmar que a possibilidade de sua manutenção depende, fundamentalmente, das condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver.” (BUTLER, 2016, p.40).

Do mesmo modo, a autora defende que apreender uma vida como precária significa também reconhecê-la como uma vida vivível, uma vida passível de luto, ou seja, uma vida cuja perda importa, cuja perda acarretará luto. Uma vida que desde antes de nascer possui, como que um “futuro anterior”, a condição de, se perdida, ser enlutada. “A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária.” (2016, p.33).

A discussão proposta pela autora, nessa obra, por conseguinte, é a de perceber quais são os mecanismos normativos e os enquadramentos de guerra que promovem a distinção entre vidas que são passíveis de luto e vidas que não o são, ou quais vidas importam e quais podem ser destruídas, de acordo com a norma em que estamos inseridos. A autora trata dos “modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas por meio de um enquadramento seletivo e diferenciado da violência”, afirmando que “as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) estão politicamente saturadas.” (2016, p.14)

A autora discute sobre o termo framed, que pode ser tomado no sentido de ser enquadrado ou de ser incriminado (to be framed) ou, então, no sentido de um quadro emoldurado (framed). Assim, nessas duas perspectivas da palavra em inglês equivalente a moldura ou enquadramento, Butler propõe

esse sentido de que a moldura direciona implicitamente a interpretação tem alguma ressonância na ideia de incriminação/armação como uma falsa acusação. Se alguém é incriminado, enquadrado, em torno de sua ação é construído um 'enquadramento', de modo que o seu estatuto de culpado torna-se a conclusão inevitável do espectador. (2016, p.23)

Os enquadramentos, nessa perspectiva, decidem quais vidas serão reconhecidas como vidas e quais não o serão, em uma estrutura de reiteração constante pelas mídias dominantes e a própria concepção normativa da sociedade. Esses enquadramentos são manipulados, principalmente, em situações de prisão e tortura ou de imigração e, também, se manifestam nas formas instituídas de racismo:

a distribuição diferencial da condição de ser passível de luto entre as populações tem implicações sobre por que e quando sentimos disposições afetivas politicamente significativas, tais como horror, culpa, sadismo justificado, perda e indiferença. [...] a condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. (BUTLER , 2016, p.45-46)

Nas imagens dos Rendidos do Telegram do bairro, vemos enquadrados justamente as vidas que estão expostas às formas diferenciadas de violações e violência na nossa sociedade. Diante dessas imagens, uma questão se impõe na presença, implícita do fotógrafo. São imagens que só a instituição policial pode capturar. Os retratados estão (nesse caso) anônimos, de costas, submetidos ao poder militar do Estado. Também há o anonimato do fotógrafo, no sentido de que as imagens são geradas, inúmeras e incessantes, por vários policiais que, em geral, não aparecem nas fotografias. Porém, sabe-se que a única autoria possível dessas imagens é, seguramente, a força policial.



Judith Butler argumenta que é possível enquadrar o enquadramento, o que significaria, talvez, uma operação de distanciamento para olhar, por exemplo, incluindo o enquadrador na imagem ou expondo o artifício que produz o efeito do enquadramento (incriminação). Dessa forma, é possível romper um enquadramento e colocar em xeque uma realidade aceita, normalmente, sem discussão, “expondo os planos orquestradores da autoridade que procurava controlar o enquadramento”. (p.28). Nesse contexto

os enquadramentos estão sujeitos a uma estrutura iterável - eles só podem circular em virtude de sua reprodutibilidade, e essa mesma reprodutibilidade introduz um risco estrutural para a identidade do próprio enquadramento. O enquadramento rompe consigo mesmo a fim de reproduzir-se, e sua reprodução torna-se o local em que uma ruptura politicamente significativa é possível. Portanto, o enquadramento funciona normativamente, mas pode, dependendo do modo específico de circulação, colocar certos campos de normatividade em questão. Esses enquadramentos estruturam modos de reconhecimento, especialmente durante os tempos de guerra, mas seus limites e sua contingência também ficam sujeitos à exposição e à intervenção crítica. (BUTLER , 2016, p.44)

As imagens dos Rendidos são literalmente o enquadramento da polícia. Pessoas comuns nunca poderiam capturar essa imagem, visto que os civis que se encontram presentes na ocasião estão sofrendo a abordagem. No entanto, os moradores, representantes da elite belorizontina, recebem e podem possuir essas imagens, além de aplaudir e reiterar o enquadramento normativo. Os Rendidos seriam como Butler pondera:

essas populações são ‘perdíveis’, ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. [...] a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos”. (2016, p.53)

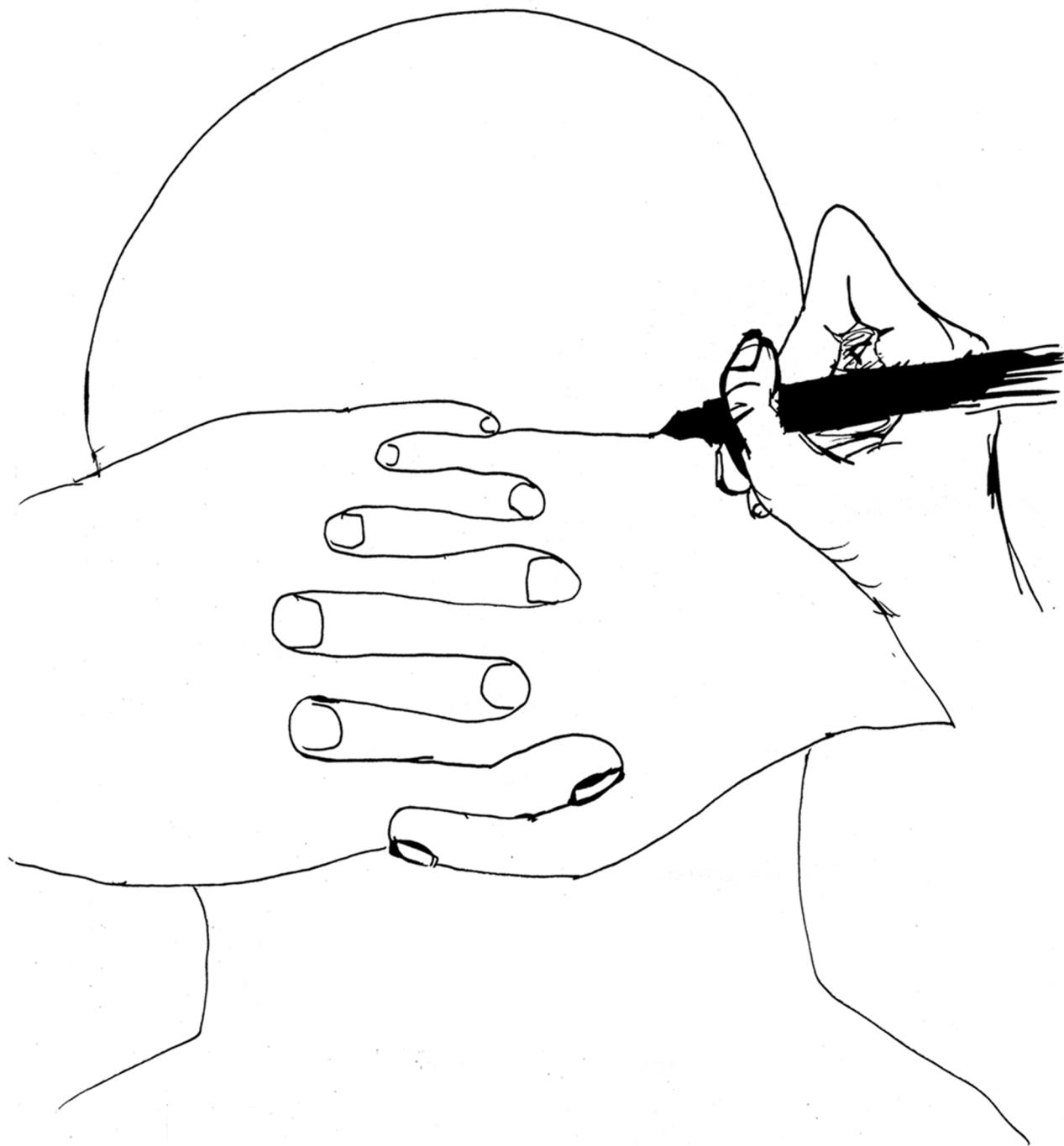
Assim, a autora expande a discussão em torno da questão “por que sentimos horror diante de certas perdas e indiferença ou mesmo justiça diante de outras?”.

Apesar da distinção existente entre vidas enlutáveis e vidas não enlutáveis, a autora analisa que todas as vidas estão, no fundo, relacionadas e interdependentes no sentido de que todas portam a condição de vulnerabilidade umas às outras, pois todas têm o poder de destruir e de serem destruídas. Portanto, há também uma precariedade compartilhada: “Estamos unidos uns aos outros nesse poder e nessa precariedade.” (p.71)

Judith Butler avalia a reação, a resposta moral das pessoas diante de dois tipos de violências. A violência praticada pelos Estados (o que equivaleria à violência sistêmica, apresentada por Zizek), é considerada moralmente justificada. Já a violência praticada por atores não estatais (ou que se opõem aos Estados) (o equivalente à violência subjetiva) é considerada injustificada (2016, p.80). Para a autora, essa resposta moral é, assumidamente, impulsiva e contra a interpretação da situação em geral, sendo uma reação apenas emocional, que não pretende ou deseja analisar criticamente a conjuntura. Um circuito de comoção social inscreve-se a partir do enquadramento produzido pela “cobertura comprometida que atende os requisitos do Estado”, tomando apenas um aspecto do mundo perceptível. Contra essa visão, Butler propõe:

É só desafiando a mídia dominante que determinados tipos de vida podem se tornar visíveis ou reconhecíveis em sua precariedade. [...] deve ser travada uma luta contra as forças que procuram regular a comoção de formas diferenciadas. A questão não é celebrar a desregulamentação completa da comoção, mas investigar as condições da capacidade de resposta oferecendo matrizes interpretativas para o entendimento da guerra que questionem e confrontem as interpretações dominantes, interpretações que não somente atuam sobre a comoção, como também ganham a forma da própria comoção e assim se tornam efetivas. (2016, p.83-84)

Com as respostas dos vizinhos – os ‘aplausos virtuais’ –, podemos perceber um sintoma característico de uma parcela expressiva da classe média. Mesmo diante dessas imagens, esse grupo social não enxerga a contínua violência do Estado com os marginalizados. As palmas mostram, literalmente, a espetacularização da situação. As imagens carregam seu próprio preço.



Em 2014 eu estava voltando pra casa depois de uma manifestação quando vi a polícia enquadrando e resistindo meninos, muito crianças, de forma muito violenta. Por um impulso, desejei capturar essa imagem (como se ela pudesse ser uma denúncia ou pudesse constranger a polícia). No segundo que empunhei o celular já tomei um raspão de cacetete na sobrancelha que me derrubou no asfalto. Um coturno pisou no meu cabelo me impedindo de fugir ou levantar. Outro coturno vinha em minha direção. Achei que ia morrer. E então eu fui submetida à gritos, perdidotes e dedos na minha cara, violência, palavrões, agressões. Senti a impotência e vários ímpetos de sair correndo. Tudo isso por uma imagem!

Pensei que aquela imagem tinha mesmo um peso. A força policial sendo performatizada para mim em particular, em via pública. Para mim. Quem sou eu? Uma vagabunda!

Mas não foi peso, pois na hora de ser lavada, arquiram meu endereço: bairro nobre. Como são as injustiças!

## 1.2 Rendidos no espaço

A pesquisa com as imagens, dos rendidos, que circulam no Telegram do bairro surgiu a partir da reflexão sobre a reação das pessoas do grupo da classe média alta frente a essas imagens. Os aplausos, em emoticons, repetidamente enviados, com tanta naturalidade, como resposta à imagem dos rendidos enviada pela polícia causavam-me enorme desconforto. Não há, ali no grupo, nenhum constrangimento diante das imagens violentas.

Coloquei-me, desse modo, na posição de distanciamento, para olhar o olhar. Esse grupo não enxergava violência nesse enquadramento, não havia nenhum absurdo, não havia nenhuma crítica diante das imagens. Nesse grupo, é visto apenas o que está legitimado simbolicamente e socialmente no enquadramento naturalizado da violência sistêmica, silenciosa, invisível. Ali não se vê essa violência.

Para a instalação do trabalho na exposição *Ar do tempo: Imagem e Representação da Crise*,<sup>4</sup> inicialmente, propus uma operação simples: uma ampliação muito grande da imagem mais forte dessa série de rendidos enviada pela polícia. Para que não fosse possível deixar de vê-la, impus a visão a quem entrasse no espaço. A imagem diferia muito das outras, pois nela, especificamente, o rendido está de lado. Uma imagem muito forte, escura, tirada à noite, ampliada às dimensões de 5m de altura por 2,5m de largura, disposta em uma parede de igual tamanho, com a imagem sangrada na montagem e reproduzida com técnica similar à do lambe de rua: vários papéis A3 colados um por um, em colunas e linhas, sugerem, talvez, um ‘muro’.

---

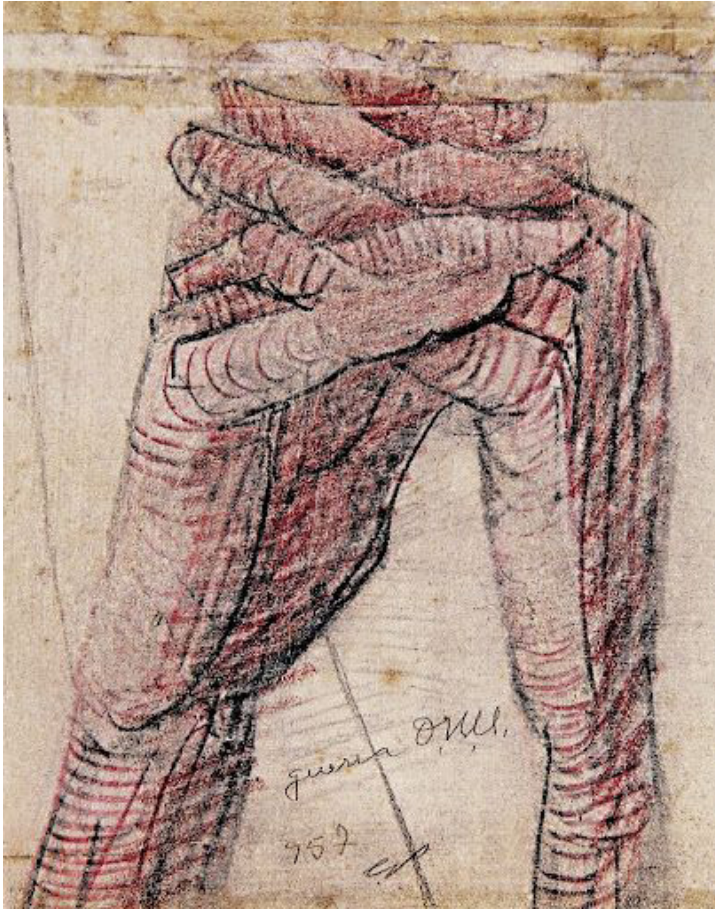
4. Exposição coletiva, realizada em outubro de 2017, no Museu Universitário de Arte (MUnA), em Uberlândia/MG, com Patrícia Franca-Huchet, Gladston Costa e José Lara.



3-Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: arquivo pessoal. Autoria: Patricia Franca-Huchet

A imagem mostra três corpos surgindo da escuridão de uma rua de pedra à noite: à frente, um homem rendido de lado, com as mãos na cabeça; não se vê seu rosto no escuro e o seu pé, de chinelo, é a parte mais iluminada e visível da imagem; em segundo plano, atrás e segurando a cabeça desse homem, um policial, também de lado; no plano de fundo da imagem, um terceiro homem, também rendido, de lado.

A partir das palminhas de emoticons, comecei a pensar em uma relação com as mãos que aparecem nessas imagens. As mãos dos rendidos estão sempre entrelaçadas atrás da cabeça. Esse recorte fez-me lembrar o estudo de Cândido Portinari das mãos da guerra para os painéis Guerra e Paz. Esse desenho de Portinari, como se pode ver na Figura 3, abaixo, retrata duas mãos unidas, também entrelaçadas, expressando misericórdia ou oração, com a palavra guerra grafada como uma anotação.



5- Guerra e Paz.

Fonte: Cândido Portinari. estudos para os painéis. 1957



4- emoticon palminha  
Fonte: celular da autora

Assim, embaixo da imagem ampliada do rendido, ao lado, foram colocadas no chão várias mãos – luvas descartáveis transparentes recheadas com areia – com os dedos entrelaçados. As mãos remetiam tanto ao sinal de misericórdia, quanto às mãos dos rendidos entrelaçadas na cabeça. A quantidade de mãos, com a coloração da areia remetendo à pele, juntas, dispostas no chão, formava um coro, uma coletividade e, também, uma associação com a terra. As numerosas mãos dispostas no chão evocam o nome do trabalho: quando eu sonho não estou só.



6- Registro exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: arquivo pessoal. Autoria: Patricia Franca-Huchet

Eu queria que o trecho da conversa do Telegram, com as fotos enviadas pela polícia junto às palmas amarelas de aplausos dos vizinhos, aparecesse de alguma forma no trabalho. Ao mesmo tempo, havia uma apreensão, pelo risco de expor algo ‘privado’ e que envolvia a polícia militar. Uma consideração feita pela banca de qualificação desta dissertação despertou-me para o fato de que a minha posição no contexto da série Telegram do bairro era a posição de traidora da classe ou, então, de espiã. Essa consideração acrescentou-me muito e senti enorme alívio por ter minha posição nomeada, por poder ter um lugar, poder ocupar esse lugar. Assim, senti-me livre, novamente, na posição de artista. Essa colocação abriu-me para o desenvolvimento do trabalho quanto à ideia do ato de poder olhar, expressar e falar. Na posição de espiã, era-me possível olhar com distanciamento e criticamente.

Assim, pensando na operação de espionar e, justamente para poder olhar a reação da classe média alta no contexto de onde a imagem surgiu, propus colocar o trecho da conversa impressa em um lugar distante, no alto, pendurada, sendo impossível ler a olho nu. Do outro lado da galeria, no mezanino do andar de cima, foi colocado um binóculo, sugerindo que as pessoas olhassem, lessem e

se sentissem à vontade para espionar. O binóculo oferecia, desse modo, a segurança para poder olhar com distanciamento.

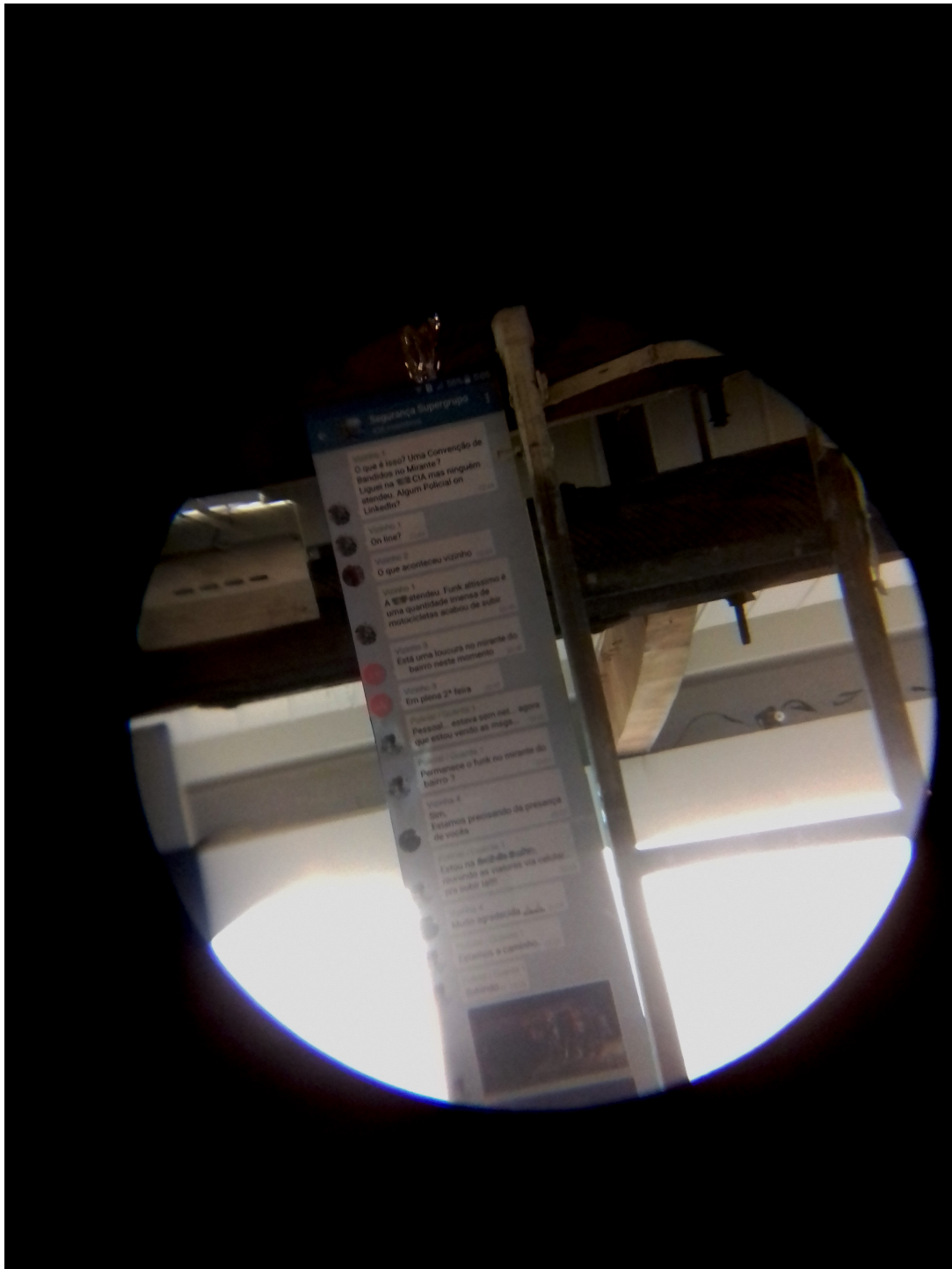


7- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: arquivo pessoal. Minha autoria.



8- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: arquivo pessoal. Minha autoria.





9- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: arquivo pessoal. Minha autoria.

Além disso, a montagem do trabalho contou com uma colagem e uma publicação que podia ser levada pelos visitantes da exposição. A colagem foi feita a mão, recortando e colando vários rendidos de costas em um único quadro depois fotografado e impresso digitalmente. O conjunto de rendidos de costas, apertados em apenas um enquadramento, sugere a recorrência e a banalização na repetição da cena. A colagem suscita o peso da coletividade na quantidade de pessoas que está sendo submetida a essa realidade, cotidianamente.

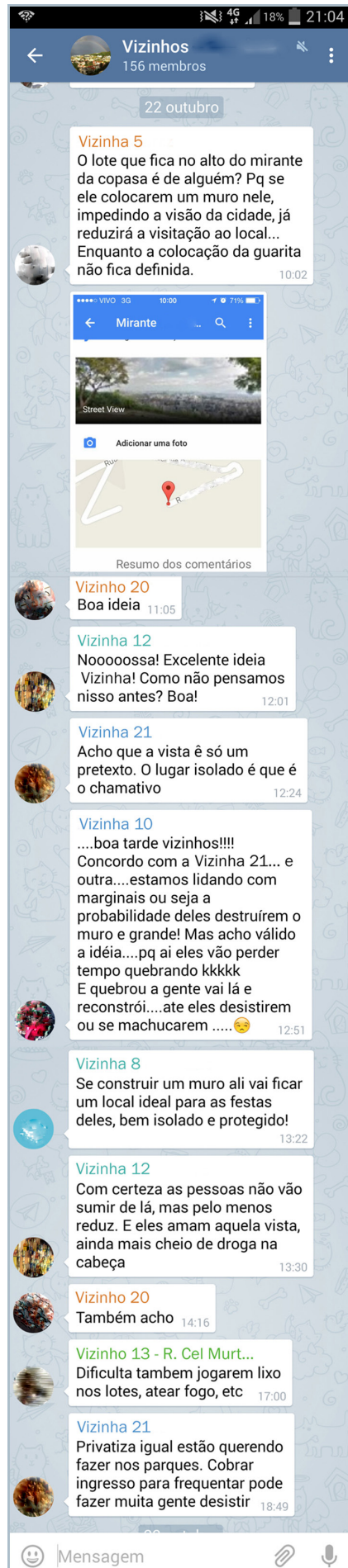
Um tablado no chão oferecia a publicação para o público levar. Constava de um desenho simples, praticamente só de linha, das mãos entrelaçadas na cabeça, com um relato pessoal de uma ocasião – em 2014 – em que tentei fotografar uma ação da PM enquadrando meninos, mas sofri, por isso, agressão brutal dos policiais. Nessa ocasião decidiram não me levar presa justamente quando revelei meu endereço. Ironicamente, residir em bairro nobre foi a razão para que mais tarde eu passasse a receber cotidianamente, pela própria polícia no grupo do telegram, a mesma imagem que tentei fotografar.



10- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: arquivo pessoal. Minha autoria.

### **1.3. Muros**

Muros partiu de um recorte de conversa do Telegram, mostrado na Figura 4, abaixo, em que uma moradora propõe a construção de um muro no lote em frente ao mirante, “impedindo a visão da cidade”, no intuito de diminuir a visitação ao local. A ideia absurda de tapar a vista de um mirante, uma ideia de toda maneira insípida, é recebida pelos vizinhos de forma positiva e amigável.



11- mensagens do aplicativo  
Fonte: celular da autora

Depois de ler essa conversa, voltei minha atenção aos muros das imediações e encontrei na rua abaixo do mirante, um muro que exercia exatamente essa função de tapar a vista e tornar o espaço pouco agradável para se permanecer. Depois, andando pelo bairro, encontrei outro muro obstruindo a visão do horizonte. Após alguns dias, esse segundo muro estava todo quebrado e, pouco depois, já havia sido reconstruído. O muro passa, assim, a representar uma forma de cegueira. O que não deve ser visto?



12- Muro na rua abaixo do mirante  
Fonte: arquivo pessoal. Minha autoria

O sociólogo Jessé Souza desenvolve pesquisas contemporâneas sobre as classes sociais, buscando compreender e interpretar as dinâmicas sociais brasileiras de forma crítica em relação ao pensamento científico dominante no Brasil. Em seu artigo “A cegueira do debate brasileiro sobre as classes sociais”, o autor nos provoca com a pergunta: “Quem são as classes médias e o que elas querem?”. E ele mesmo responde:

As classes médias são certamente segmentadas, ou seja, elas possuem grupos com interesses e ideias distintas, mas os segmentos mais numerosos e importantes das classes médias brasileiras defendem com paixão incomum um núcleo de ideias comuns. [...] As classes médias são classes do privilégio no mundo todo. Como toda classe privilegiada, a classe média tem interesse em “esconder as causas do privilégio injusto”. (SOUZA, 2014. p.8)



13- Muro nas imediações do bairro  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria



14- Muro nas imediações do bairro  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria

Nas imagens dos muros quebrados e reconstruídos, e no recorte da conversa propondo a construção de um muro para tapar a vista da cidade, podemos fazer um paralelo com a explanação acima de Jessé Souza. O muro se torna a imagem da barreira que vai esconder, tapar a visão, de fato, uma cegueira promovida pela classe média, que não deseja enxergar e não consegue se colocar no lugar do outro.

Jessé Souza propõe um outro olhar para o campo das ciências sociais no Brasil que, na sua visão, sempre foram tendenciosas e pouco críticas, repetindo e invisibilizando os reais problemas da sociedade. Para o autor, o maior problema social do Brasil é a desigualdade, aliada à violência simbólica que a esconde. Sua noção de violência simbólica converge com a noção de Zizek de uma violência imposta, ocultada (naturalizada) na linguagem, que esconde a violência sistêmica encarnada na desigualdade:

Por violência simbólica entendemos aqui a ocultação sistemática de todos os conflitos sociais fundamentais que perpassam de fio a pavio uma sociedade tão desigual como a sociedade brasileira em nome do velho 'espantalho' da tradição intelectual e política do liberalismo brasileiro que é a tese do 'patrimonialismo'. (SOUZA, 2010, p.311)

A classe média, de acordo com o autor, compactua com essa violência simbólica que pretende ocultar os conflitos sociais em sua complexa dimensão histórica e simplificá-los, reduzindo-os aos discursos do patrimonialismo, da meritocracia ou também da demonização do estado corrupto em oposição a um mercado supostamente virtuoso (como se a corrupção fosse endêmica apenas no Brasil).

Assim, com essas noções deturpadas, que as ciências sociais ainda não refutam de forma crítica, a classe média consegue o apoio da polícia militar e da guarda municipal, num processo que reforça a diferença entre as classes e promove, ainda mais, a estigmatização, exclusão e segregação dos pobres.

Como dizia Max Weber, todas as classes dominantes em todo lugar e em todas as épocas não querem apenas usufruir os privilégios que são a base de sua felicidade. Elas querem também saber que “têm direito aos privilégios”. Assim, é necessário tornar invisíveis todos os privilégios de nascimento, que possibilitam, por exemplo, sua transformação no “milagre do mérito individual”. Isso acontece não só no Brasil, mas nos EUA, na França, na Alemanha. Garante-se a “boa consciência” do privilegiado, que passa a achar que tem “direito” a prestígio, reconhecimento e melhores salários e a culpar as vítimas, de um processo social que torna invisível a injustiça, por sua própria miséria e sofrimento, como se fosse possível “escolher” ser humilhado e pobre. [...] O privilégio, afinal, precisa ser justificado ou tornado invisível para se reproduzir. [...] Como as relações entre as classes não são compreendidas, o caminho se torna aberto a todas as formas mascaradas de interpretação da realidade social, que permitem a transmutação do privilégio particular em suposto interesse universal. (SOUZA, 2014. p.9 -11)

Assim, podemos pensar também nas imagens dos Rendidos, em que a classe média aplaude a violência sem conseguir enxergar as pessoas retratadas com um mínimo de empatia. Essa forma de conceber a sociedade e justificar a desigualdade (inclusive na forma de abordagem da polícia), que faz distinção entre os “cidadãos de bem” e os “marginais”, já é algo muito antigo e repetitivo no nosso imaginário, no imaginário da sociedade como um todo, historicamente.

Há algo que promove uma cegueira que alcança não só a classe média. A violência já faz parte de nossa sociedade de forma tão naturalizada que, em uma reação imediata, chega-se ao ponto de aplaudir uma imagem violenta que mostra o êxito de uma operação militar para proibir e coibir pessoas em seu desejo de usufruir da cidade, do mirante, da própria paisagem e da liberdade de ver.





15- Muro nas imediações do bairro  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria



16- Muro nas imediações do bairro  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria

## 1.4. Muros no espaço

O trabalho com os muros consistia, inicialmente, apenas nas fotografias dos muros. construídos, quebrados, reconstruídos, relacionando-as com o trecho da conversa do Telegram em que a vizinha propõe a construção de um muro para tapar a vista da cidade em frente ao mirante.

Para a exposição Ar do tempo: Imagem e Representação da Crise, produzi diversas colagens digitais de crianças brincando nesses muros em diversas posições. As imagens dessas crianças foram retiradas de fotografias antigas de família, em preto e branco. Nelas, veem-se crianças brincando nos brinquedos de um parquinho público. Junto com as colagens, fixados na parede, havia também os balões do trecho da conversa do Telegram. As crianças nos destroços do muro traziam uma certa estranheza e uma contradição. O uso do muro pelas crianças criava a possibilidade de um usufruto do espaço que não significava a destruição. Uma tentativa de subversão do muro que, usado como um brinquedo, propunha um não-reconhecimento daquilo como um muro. A infância remete, assim, a um desejo de extrapolar, ir além do que está predeterminado.



17 - Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria.

As crianças em preto e branco, na fotografia colorida, traziam também o aspecto de um espectro. Uma aparição, um espírito da infância. Uma aura de molecagem, travessura, traquinagem que reduz a dimensão do muro, subverte seu significado, abre a possibilidade de criar, brincando, novos contextos para o espaço, outras realidades para o contexto.



18- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria

O muro, apresentado dessa forma, aparenta ser fraco em a sua função de vedar sem consistência, reduzido, inútil, fadado a inexistir. Não consegue convencer enquanto muro, e retrata tão somente a irreabilidade da mente dos ricos.



19- Telegram do Bairro — Crianças no muro  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria

### 1.5. Violência, Imagem: El efecto Abu Ghraib

Uma discussão em torno da relação entre a arte e a guerra começa através da questão das imagens de violência que permeiam o imaginário coletivo no mundo contemporâneo. O livro *El Efecto Abu Ghraib*, de Stephen F. Eisenman (2007), aborda a história visual da violência a partir de sua inquietação diante das imagens que saíram nas mídias mundiais, em 2003 e 2004, da prisão de Abu Ghraib, no Iraque.

Essas imagens de torturas e humilhações não tiveram tanta repercussão nem geraram muitas discussões ou críticas diante da gravidade do que elas mostravam. Assim, Stephen Eisenman (2007) discute não apenas essa anestesia e aceitação “naturalizada” da violência, que ele vai chamar “o efeito abu ghraib”, como também faz uma crítica aos que, na época, na tentativa de discutir sobre o ocorrido e sobre o estatuto daquelas imagens, associaram e compararam-nas a algumas imagens da arte moderna, que tinham sido usadas justamente como armas contra a ignorância, injustiça e crueldade humanas.



Abu Ghraib, 2003. Imagem retirada do google

Citando Aby Warburg, Eisenman trabalha o conceito de Pathosformel, em imagens repetidas na história da arte, retratando pessoas e animais torturados e subjugados que parecem aprovar seu próprio abuso ou que parecem ter cumplicidade com seu torturador. Esse efeito Pathosformel, presente no imaginário coletivo, foi representado incessantemente na Antiguidade e no Renascimento, a exemplo das imagens da crucificação de Cristo que associavam o castigo físico à salvação espiritual, reiterando o sentimento cristão voltado aos mártires, “relativos a la tortura y la esclavitud autorizada por la divindad”. Eisenman discute que essa fórmula de pathos reaparece na indústria cinematográfica estadunidense, como nos filmes de James Bond ou na série televisiva “24 Horas” e, principalmente, na indústria pornográfica.



Abu Ghraib, 2003. Imagem retirada do google

Assim, o autor analisa como o imaginário coletivo está impregnado com imagens de cenas violentas que reiteram e justificam a violência que vem do poder, uma violência legalizada pelos próprios Estados. Dessa forma, Eisenman (2007, p.126) faz uma distinção efetiva entre as imagens que apenas reproduziam

essa ‘fórmula de pathos’, que “presentaban reiteraciones de [...] la subordinación completa del cuerpo a la doctrina y la rendición voluntaria del sujeto crítico autónomo a los dictados de la autoridad estatal y del poder”; e imagens do campo da arte que inverteram o significado dessa fórmula e que tiveram o propósito de “invocar una compasión que despertarse la oposición popular hacia la esclavitud y la opresión” (p.116). Exemplos dessa última categoria foram as pinturas de Leon Golub e as gravuras de Goya. O autor expõe:

En su serie de grabados Los desastres de la guerra representó sin ninguna gloria la guerra española contra los invasores franceses. Las tropas napoleónicas y las guerrillas españolas parecen atrapadas en una desesperada lucha cuerpo a cuerpo, sin distinción entre ganadores y perdedores, el bien o el mal, o a menudo incluso entre los muertos y los vivos. Asesinos sin rostro ejecutan víctimas sin nombre, como en “No se puede mirar”. (EISENMAN, 2014. p.122) <sup>5</sup>

Os títulos das obras de Goya também são significativos para notar essa distinção da intenção do artista com a produção das imagens, a exemplo da obra *Con razón o sin ella*, da série *Desastres*. Eisenman analisa que “El título del aguafuerte sintetiza la necesidad de una actitud individual de indiferencia ante el dolor y la miseria cuando la lucha ya no puede ser justificada”. (EISENMANN, 2014, p.123)

O título *No se puede mirar* também traz um peso para a imagem, a impossibilidade de ver suscita uma censura, tanto à violência quanto ao insuportável ato de olhar para a dor. O título *Tan barbaros la seguridad como el delito* sustenta uma contradição para que a violência seja pensada, em sua forma do horror e barbaridade, tanto no âmbito do delito quanto da violência estatal.

---

5. Em sua série de gravuras *Os desastres da guerra* representou sem nenhuma glória a guerra espanhola contra os invasores franceses. As tropas napoleônicas e as guerrilhas espanholas presas em uma desesperada luta corpo a corpo, sem distinção entre ganhadores e perdedores, bem ou mal, ou inclusive entre mortos e vivos. Assassinos sem rosto executam vítimas sem nome, como em *Não se pode ver*. (Tradução minha)



*Con razón o sin ella.*

Goya. *Con razón o sin ella*. Série *Los desastres de la guerra*.  
Imagem retirada do google.



*No se puede mirar.*

Goya. *No se puede mirar*. Série *Los desastres de la guerra*.  
Imagem retirada do google.





Goya. *Tan barbaros la seguridad como el delito*. Série *Los desastres de la guerra*.  
Imagem retirada do google.



Goya. *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. Série *Los desastres de la guerra*.  
Imagem retirada do google.

Voltando às imagens no Telegram do bairro, creio ser possível a associação com toda esta discussão, visto que as imagens retratam, inicialmente, a visão da polícia, ou seja, do próprio poder estatal, exercendo o seu poder arbitrariamente e violentamente. Através dessas imagens, a polícia se auto promove diante do grupo de moradores do bairro nobre e é possível afirmar que, ali, diante do apoio do grupo, acontece o que Eisenman chama “o Efeito Abu Ghraib”.

As fotografias de Abu Ghraib, retratando os guardas da prisão em uma posição de superioridade e altivez, torturando e humilhando os prisioneiros, além de outras imagens infames dos corpos de prisioneiros submetidos a degradações, seriam, para o autor, uma maneira de afirmar a naturalidade e inevitabilidade de um sistema político, econômico e cultural. Assim, também, foram recebidas as imagens dos rendidos no Telegram, além da naturalidade diante da violência instituída, com aprovação e reverência.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, la cultura de masas en su inmensa diversidad - consumida por igual por las clases dirigentes y las subordinadas, pero controlada por el Estado y las entidades corporativas - ha sido la que ha proyectado y monumentalizado en mayor medida la subordinación voluntaria de los débiles ante los fuertes, aprobando la representación de la tortura como expresión de poder y dominación (EISENMAN, 2014. p.131)

As imagens da atuação da força policial nos Rendidos são também uma demonstração de poder e dominação e, no contexto e recorrência em que são compartilhadas, expressam sua aprovação social (pelo menos nessa parcela social da classe média). O compartilhamento das imagens dos Rendidos naturaliza, reflete e exalta nosso sistema político, econômico e cultural. Boris Groys, em seu livro *Arte poder*, também discute sobre as imagens de Abu Ghraib:

Os vídeos terroristas e os da prisão de Abu-Ghraib são plantados em nossa consciência e até em nosso subconsciente muito mais profundamente do que qualquer trabalho de qualquer artista contemporâneo. Essa eliminação do artista da prática de produção é dolorosa principalmente para o sistema de arte, porque pelo menos desde o início da modernidade, os artistas quiseram ser radicais, ousados, quebradores de tabus e sem limites de fronteiras. (GROYS, 2015. p.155)

O torturador (como no caso de Abu Ghraib) consegue produzir imagens muito mais radicais que os artistas, pois suas imagens transcendem a discussão da crítica à ingênua crença na verdade fotográfica, visto que as imagens de Abu-Ghraib são inquestionavelmente verdadeiras e “sabemos que foram pagas pela perda real de uma vida”. (GROYS, 2015, p.158). Mas, assim como Eisenman, Groys também faz uma distinção entre a produção de imagens feita pelo terrorista ou o guerreiro (ou aquele que está em consonância com a violência) e o artista, dizendo que as imagens radicais do guerreiro seriam iconófilas, desejam reforçar a crença, a sedução e a veneração das imagens da violência, ao passo que as dos artistas seriam iconoclastas, desejam criticar e desconstruir idealizações pictóricas, atuando na crítica da representação.

A produção iconófila, portanto, corrobora com a anestesia do “Efeito Abu Ghraib”. Eisenman também faz uma aposta na arte que, em pontuados momentos, foi capaz de atuar contra a autoridade instrumental e opressiva da fórmula de pathos ocidental, construindo imagens que tentaram conceber a possibilidade de liberdade, comunidade, justiça e democracia como ideais de vida.

Márcio Seligmann-Silva, em seu texto: *Imagens do Trauma e Sobrevivência das Imagens: Sobre as Hiperimagens* (2012), cria o conceito de hiperimagens, a partir de Warburg, Freud e Benjamin. Seriam imagens inimagináveis, que remetem ao indizível, não por uma falta, mas por um excesso, um avesso da ausência. No campo da memória, não são inscrições do simbólico nem do imaginário, mas contêm, sim, marcas do real (o insimbolizável, o inimaginável). Seriam imagens com uma intensidade emocional ligada a uma origem de fatos violentos.

Com Warburg, Seligmann-Silva também pondera sobre a teoria do pathosformel, ligando-a à tradição trágica da apresentação da violência, “ressaltando a dor, o feio e a morte como estando na origem do fenômeno artístico” (2012, p.67). A pathosformel é uma fórmula de repetição, que o autor, citando Didi-Huberman (2002, p.281), conforma, devido à sua intensidade e força expressiva, como “retorno do recalçado”.

Com Freud, o autor ressalta a teoria do trauma, em que todos os indivíduos “são constituídos psicologicamente a partir de imagens traumáticas que, conforme são mais ou menos reencenadas e os modos dessa atualização, determinam todo nosso universo simbólico”. Essa reencenação compreende, na teoria do trauma, a compulsão, a repetição e o retorno do recalçado de um trauma originário.

Por fim, com Walter Benjamin, Seligmann-Silva ressalta a associação entre violência e repetição em uma visão da história como um acúmulo de catástrofes, que alcança, na teoria do conhecimento histórico, a ideia de uma imagem paralisada do tempo. O autor aborda a violência própria da atualização das catástrofes:

na teoria da modernidade e na teoria do conhecimento de Walter Benjamin reencontramos essa mesma articulação entre violência e repetição, por um lado, e por outro, uma visão da história como um acúmulo de catástrofes. Em Benjamin (1974) vemos também uma teoria do conhecimento histórico que é amplamente imagética e que possui como uma de suas figuras centrais a ideia de uma imagem paralisada do tempo. [...] Para Benjamin, nossa língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido, como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora. Essa atualização, para ele, é ela mesma violenta. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p.74 e 76)

Nessa concepção do mundo moderno como o mundo dos choques, Seligmann-Silva resgata a ideia de Walter Benjamin (1974) de que “a intervenção segura, aparentemente brutal, pertence à imagem da salvação. Essa salvação é o corte no continuum da história que é visto como a continuidade da opressão.” (2012, p.76)

Essa paralisação, o corte, que sustenta uma constelação de tensões, determina a cristalização das imagens. “Estas são ruínas: marcas tanto da destruição como também da conservação: para Benjamin ‘a destruição fortalece a eternidade dos destroços’”, em uma tarefa de conservação da memória.

Seligmann-Silva ainda escreve que Benjamin propõe, ao contrário da afirmação de Marx de que “as revoluções são as locomotivas da história do mundo”, que as revoluções seriam “o freio de emergência da humanidade que viaja nesse trem”. Nessa interrupção da história, nesse freio, está a cristalização das imagens em um salto para fora da catástrofe contínua.

Assim, imaginei as imagens dos rendidos jogadas nessa locomotiva, formando mais um acúmulo de catástrofe e violência que passa batido, banalizadas em um espetáculo vazio, de aplausos virtuais. Como paralisar essas imagens? Como provocar uma ruptura no continuum da história da opressão? Seligmann-Silva afirma que conservar essas imagens são como que petrificá-las. (p.77)

No livro *Pensar a imagem*, organizado por Emmanuel Alloa, ao final do texto *O que as imagens realmente querem?*, de W. J. T. Mitchell (2015), o autor conclui, diante da pergunta do título, que as imagens não querem ser

interpretadas, decodificadas, adoradas, rompidas, expostas ou desmistificadas por seus espectadores, ou encantá-los. [...] Elas podem nem mesmo desejar que [...] lhes outorgue subjetividade. [...] Portanto, o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser “nada”. (MITCHELL, 2015, p.187).

Em um trecho do texto, o autor avalia a fotocoloragem de Barbara Krueger intitulada *Your gaze hits the side of my face* (“Seu olhar atinge a lateral do meu rosto”), dizendo que a imagem petrificada em mármore do perfil de um rosto de mulher transparece estar além de qualquer desejo, em um estado de serenidade. Porém, a inscrição das palavras sobrepostas à imagem modifica a aparência do rosto, como se se tratasse de uma pessoa que acabara de ser transformada em pedra, transpondo o espectador à condição da Medusa, “lançando seu olhar violento e maligno sobre a imagem”. (MITCHELL, 2015, p.183).

Assim, o autor reflete: “Essa imagem envia ao menos três mensagens conflitantes acerca de seu desejo: ela deseja ser vista, ela não deseja ser vista, ela é indiferente ao fato de ser vista. Acima de tudo, ela quer ser escutada – uma tarefa impossível para a imagem silenciosa, imóvel.” (MITCHELL, 2015, p.183).

O que é a vida real? Os fatos?  
Não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real

*Clarice Lispector*

## 2. Lucas Gomes Arcanjo (LGA)

Conheci a história desse homem no dia de sua morte: 26 de março de 2016. A notícia circulou por poucos dias na internet, Lucas Gomes Arcanjo apareceu 'suicidado' em sua casa, enforcado com uma gravata. O policial civil, atuante no Detran de Minas Gerais, fazia várias denúncias de esquemas de corrupção, narcotráfico, lavagem de dinheiro e homicídios. Teve uma morte bastante suspeita.

LGA, em exercício de sua profissão, produziu diversos vídeos denunciando casos de impunidade relativos a graves esquemas e crimes de políticos brasileiros (envolvidos com o judiciário, empresas, a mídia e a polícia), afirmando apurar provas concretas, físicas e materiais em suas investigações, que continuamente eram engavetadas. Durante todos os seus anos de trabalho, em Belo Horizonte, sofreu quatro atentados, inúmeras ameaças e foi diversas vezes silenciado e afastado de seu ofício.

Dezoito horas antes de sua morte, consta a gravação de seu último vídeo, postado em sua página do Facebook e depois compartilhado na internet pelos familiares e amigos com o título O desabafo do policial Lucas Gomes Arcanjo. Nesse vídeo, LGA testemunha sua revolta, seu asco diante do judiciário parcial, da mídia golpista, sua vontade de ir para a rua lutar contra as injustiças, a hipocrisia e a perseguição que sofria:

Gente, não tá dando nojo nocês não? Tá dando um asco, tá até travando a garganta de raiva da rede Globo, de raiva dessa mídia golpista que mostra um lado... Dos trabalhadores que trabalharam o dia inteiro e que ainda vão pra pista pra mostrar quem eles gostam, e os domingueiros, os papaizinhos, os... a elite no domingo, passeando na av. Paulista, tomando sorvete, enquanto os pobres depois de um dia pesado de trabalho ainda demonstram que estão lá, firme e forte... Tá dando um asco, tá dando asco desse judiciário parcial, esse judiciário que só quer perseguir Lula e Dilma... Tá dando um asco, tá dando vontade de ir pra rua, tá dando vontade de ir pra rua, pegar uma AK-47 e começar uma guerra civil... Mas é só vontade, viu gente, não tô... Ainda não tô nesse ponto não... Mas que dá vontade dá, viu? Tá difícil, tá uma, uma hipocrisia, uma hipocrisia tão grotesca, tão sufocante que tá... tá incomodando, já... Eu não consigo mais nem comer direito... E no meu caso então, nossa, tá



difícil, então é muita perseguição... Perseguição cínica! Perseguição cínica! Perguntas cínicas! Perguntas que deixam a gente perplexo, dá vontade de mandar pra puta que pariu!!! Vai tomar banho, sô, desculpa a palavra, vai tomar banho, vai fazer essa pergunta pra sua mãe, vai fazer essa pergunta pra sua sogra, pros seus irmãos... Pergunta mais cínica! “Foi você que falou isso? Mas foi você que falou aquilo?” Falei não, falei só comprovo! Mas vocês não veem as provas, vocês não querem ver as provas, vocês fingem que as provas não existem!!! Vocês fingem que é só a gente falando e mais nada. As provas pra vocês não valem nada! Eu tô angustiado, eu tô a ponto de... sei lá, sabe? Partir desse país e não voltar mais. São cínicos demais, são cínicos, cínicos, cínicos, CÍNICOS, meu deus do céu! São cínicos! Esse Gilmar Mendes é um cínico! Ele é um sapo de barriga d’água!!! Aquele...bãbãbã... Gente eu tô tão irado com tanta coisa que eu tô vendo, que eu tô perdendo as estribeiras... Oh, gente, eu vou parar de falar senão eu vou ter um infarto aqui! (Transcrição da fala de Lucas Gomes Arcanjo em último vídeo, 2016)

Esse último vídeo, cruamente descrito, é composto por um homem diante de uma câmera em um ambiente familiar, provavelmente sua própria casa. LGA fez esse vídeo, talvez, sem se preocupar exatamente com uma construção estética, mas a estética de seu vídeo pode ser analisada justamente pela tentativa de se propor a falar, apenas falar, em seu contexto natural e habitual, cotidiano, vestindo suas roupas habituais, uma fala sem ensaios. Sua fala parece irromper de uma urgência, uma necessidade.

A sua expressão nesse vídeo me impactou muito. Há, explícita na sua imagem, uma enorme sede de justiça, um sofrimento profundo pela impotência, pela impunidade, pelo silenciamento, pela hipocrisia que via, há realmente uma entrega na busca pela verdade. Assistindo ao vídeo, fiquei profundamente tocada por suas palavras e emocionada pela sua força. Não consegui acreditar que um homem, dezoito horas antes de se matar, falaria com tanta paixão de suas vontades e de sua indignação, inclusive com vontade de ir para a rua lutar. Será que a ânsia de se matar pode surgir em um corpo mobilizado pelo asco, pela raiva?

Ao mesmo tempo, nessa necessidade urgente de falar, também podemos perceber, nos seus gestos, uma antecipação de seu sufocamento. No vídeo, LGA repetidamente aperta seu pescoço com as duas mãos, ao mesmo tempo

em que diz da “hipocrisia tão grotesca, tão sufocante”. E em meio ao contexto, “com tanta coisa que (ele estava) vendo”, ele se diz angustiado: “eu tô a ponto de... sei lá, sabe? Partir desse país e não voltar mais.” Nestas reticências de quatro profundos segundos, seus olhos piscam duas vezes enquanto seu olhar, desolado, se perde mirando para baixo procurando alguma saída.

Diante da imagem de seu último vídeo, para além do que LGA diz, há uma transmissão de algo que não está na palavra, mas sim na manifestação do seu corpo, na presença do corpo, na ausência imediata da imagem, na presença em um único ponto contingente. Falo de algo que não é dito, não é explícito, não é ilustrado, nem ilustrável, mas que é transmitido pelo vídeo apenas se por um olhar contingencialmente cooptado.

Para discutir sobre essa imagem, há que se pensar que LGA está se filmando e isso, de alguma forma, modificaria sua naturalidade. A câmera está no computador, ele a posiciona e, inevitavelmente, ‘atua’ diante dela. No entanto, vê-se, ali, um estágio naturalizado de expressão, pois ele fala de forma intuitiva, passional. É um vídeo conscientemente produzido e construído para os seus interlocutores da internet, mediado pela câmera estática, mas, apesar disso, pela afetação do corpo, ele transmite uma experiência “real”.

Em poucos dias, a notícia dissipou na internet e logo se dissolveu o mistério de sua morte. A repercussão não foi estrondosa como a história chegou para mim. Quando procuro seu nome na internet, sinto um enorme pesar, quase uma “saudades” de um homem que nem sequer conheci.

Procurei todos os seus vídeos na internet. LGA denunciava coisas quase inacreditáveis de tão graves e sérias. De fato, muitos não acreditaram nele, alegando a falta de provas do que ele dizia. Porém, justamente o que ele apontava era que todas as suas investigações, com as provas físicas, materiais e concretas, eram engavetadas e arquivadas dentro dos trâmites legais da polícia. A grande denúncia, triste de crer, era justamente o envolvimento da própria corporação da polícia civil, juntamente com políticos e empresas poderosos, em um esquema

complexo e conciso de corrupção, abrangendo, também, homicídios e torturas. Compreendia, portanto, uma denúncia bastante perigosa, com muita gente envolvida em um grande esquema de crime organizado em Minas Gerais.

Em um de seus vídeos, LGA parecia prever o golpe que culminou no impeachment de Dilma Rousseff, o que ocorreu somente após a sua morte. É insuportável pensar que, ainda hoje (no caso, em 2014), ocorrem torturas dentro das delegacias de nossa cidade. É doloroso acreditar que pessoas foram assassinadas por terem falado e denunciado crimes. É aterrador conceber criminosos dessa categoria governando o país. Aceitar que as instituições estão do lado oposto da justiça e da verdade implica, para a sociedade, um desamparo radical, um abismo. É mais fácil desconfiar dessa suposição.

Assim, uma questão surge: quem tem o poder de provar a verdade de um fato, se as instituições que têm a atribuição de investigá-lo supostamente estiverem envolvidas no esquema a ser comprovado? Em quem vamos confiar, se a Instituição à qual conferimos, justamente, a capacidade de comprovar os fatos está envolvida nos crimes que, teoricamente, deveria investigar? Nesses tempos sombrios em que vivemos, é cada vez mais evidente as ilegalidades dos governantes, que passam impunes, enquanto a sociedade permanece impotente.

A afetação do corpo de LGA, causada por sua experiência na polícia, que ele não deixa anestésiar, escapa subliminarmente à sua fala, em sua narrativa. Seu último vídeo transmite seu afeto, convocando o interlocutor. É possível ver sua necessidade intrínseca em expressar sua dor, sua angústia, juntamente com o seu desejo de se manifestar, sua causa. Na afetação do seu corpo, transparece algo singular da sua experiência, algo que o motivou a gravar, a falar. Ao invés de, como a maioria dos cidadãos comuns (principalmente na polícia), silenciar e se anestésiar, LGA testemunha sua experiência.

Conforme elabora Márcio Seligmann-Silva, o campo do testemunho se instaura “sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade” de dizer de uma experiência-limite. Ele propõe que o testemunho problematiza a relação entre

a linguagem e o “real”. O “real”, aqui, é referido não como ‘realidade’, mas sim na concepção freudiana do trauma, uma experiência excepcional, limítrofe, que exige um relato, mas “um evento que justamente resiste à representação”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.373)

## 2.1. Testemunho, Imagem

A noção de testemunho toca, em diversas discussões, a questão da verdade, da veracidade, visto que a palavra carrega o sentido de atestar, principalmente no contexto jurídico. No entanto, o campo do testemunho envereda pelos caminhos da literatura e das artes, discutindo a prática da linguagem e da expressão no que concerne a uma experiência “real”, problematizando os limites e as possibilidades próprias da representação.

Sobre essa noção, ateno-me à colocação de Jacques Lacan (1973), de que a verdade é “não-toda”. Ele sugere: “Digo sempre a verdade. Não toda... pois, dizê-la toda, não se consegue... . Dizê-la toda é impossível, materialmente... faltam as palavras. É justamente por esse impossível... que a verdade toca o Real.” (LACAN,1973, p.11) Nesse sentido, a verdade, necessariamente, constitui-se em um ponto do “real”, de uma experiência que, apesar de irrepresentável, implora pela palavra na própria ausência, que provoca um acontecimento no corpo, um afeto.

Nesse sentido, a experiência que toca o ‘real’ é, fundamentalmente, um encontro contingente, com uma “possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque” (BONDÍA, 2002, p.24). Jorge Larrosa Bondía, no artigo Notas sobre a experiência e o saber da experiência, afirma que “a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo”. De acordo com o autor, o saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, do que nos passa. O saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência. A experiência é cada vez mais rara por falta de tempo. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. A experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho. (BONDÍA, 2002, p.21)

Walter Benjamin (2012), em seu texto *O Narrador*, também pondera sobre a distinção entre a narração (ligada à experiência) e a informação. Ele nos alerta para a ameaça da extinção da narração e aponta como uma de suas causas o florescimento da informação como o principal meio de comunicação de influência no mundo moderno burguês capitalista. A mais básica distinção entre essas duas formas de comunicação é que a informação, ao contrário da narração, aspira a uma verificação imediata. Propondo que o narrador “não está absolutamente presente entre nós em sua eficácia viva”, Benjamin alerta:

são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN. 2012 p.213)

Nesse texto, ele retoma questões sobre a experiência já propostas em outro texto seu, publicado 3 anos antes, “*Experiência e pobreza*” (1933), afirmando que “a arte de narrar está em vias de extinção”, e explica que uma das causas é que “as ações da experiência estão em baixa”. Benjamin associa essa perda da narração à situação dos combatentes da primeira guerra mundial, que “voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável”.

Giorgio Agamben, em “*Infância e história*”, também retoma trechos de “*Experiência e pobreza*”, de Benjamin, sobre a catástrofe da guerra mundial, porém afirmando que a catástrofe não é, de modo algum, necessária para a destruição da experiência:

a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência. (AGAMBEN. 2005. p.21-22)

Agamben discorre, então, sobre a expropriação da experiência na contemporaneidade, constatando que “uma proposição rigorosa do problema da experiência deve fatalmente deparar-se com o problema da linguagem”, já que, para ele, o homem só se constitui, como sujeito, na linguagem e através da linguagem.

a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência. [...] a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. (AGAMBEN, 2005, p.62)

Assim, Agamben sugere que a experiência “é algo de onde ele (o homem) desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra” (2005, p.65). Essa experiência de que o autor trata corresponde, nesse sentido, à algo que implora pela palavra.

Podemos considerar que LGA é tipicamente esse homem contemporâneo, cujo dia-a-dia na grande cidade transcorria trabalhando na Polícia Civil. No entanto, ao contrário da maioria dos homens comuns contemporâneos, ele não se anestesiou, nem se conformou com as impunidades e corrupções que viu, indignou-se e desejou testemunhar e traduzir sua experiência.

Em seu livro “O que resta de Auschwitz”, Agamben (2008) discute sobre o termo “testemunho”, partindo principalmente do testemunho de Primo Levi sobre sua experiência em Auschwitz. O testemunho, assim como a narração, parte inicialmente da experiência e, diante da catástrofe de Auschwitz, foi possível, para Primo Levi, comunicar sua experiência no campo. Como afirma Agamben, “No campo, uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha.” (AGAMBEN. 2008 p.25) Assim, diferente da perda de comunicabilidade da experiência, que Benjamin aponta como causa da extinção da capacidade de narrar, o desejo de testemunhar não só é possível em uma situação de catástrofe, como também pode ser uma das razões para sobreviver a ela.

Transpondo para o contexto da atualidade, Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva ponderam:

Se para autores tão diferentes quanto Theodor Adorno, Shoshana Felman e Eric Hobsbawn, nós vivemos numa 'era de catástrofes', talvez não seja tão ilícito expandir as lições extraídas da leitura da Shoah (o holocausto) e aplicá-las à leitura da nossa realidade como um todo. (2000, p.10)

Podemos considerar que o vídeo de LGA testemunha a catástrofe diária vivida por esse sujeito, e mais, testemunha sobre uma realidade atual brasileira, de fato. Diante dessa “era de catástrofes”, o que vemos no dia-a-dia é, em geral, a mudez de que nos fala Benjamin. A perda da capacidade de intercambiar experiências, de narrar. Para se anestesiar das catástrofes diárias, perdemos a capacidade de nos afetarmos, de experienciar as coisas.

Jorge Larrosa Bondía considera “ex-posto” o sujeito da experiência, “com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco.” (2002, p.25) Exposto, tanto na dimensão do perigo e da vulnerabilidade, quanto na dimensão de se mostrar, expressar, transmitir:

o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. (BONDÍA, 2002, p.24)

Nesse ponto de inscrição de marcas de afeto é que a arte me interessa. O afeto, portanto, refere-se, aqui, a algo que ocorre diante de uma experiência. Uma experiência que se incorpora, ou seja, afeta o corpo, as emoções, sentidos e sentimentos, é uma afetação literal do e no corpo, que faz uma marca, que promove um traço de memória. É possível, com o testemunho, transmitir uma experiência que afeta o corpo?



Imediatamente, ao ver o último vídeo de LGA, não posso deixar de ver sua afetação real. Aqui, não há equívoco: o próprio testemunho ou a narração, no vídeo, provoca certa atuação, um semblante diante da câmera. A experiência “real” sendo construída juntamente ao ato de narrar, transposta para uma experiência de linguagem. Mas algo escapa contingencialmente. Algo que transmite, que tem potência para afetar o receptor, que modifica a experiência do receptor.

Uma parte da experiência de LGA foi-me transmitida, transferencialmente, e desejei, então, de alguma forma, “devolver” essa imagem ao bem público. Seus vídeos dirigem-se às pessoas, em geral, aos navegadores da internet, aos seguidores de seu canal do Youtube, aos brasileiros todos. Ele queria denunciar coisas que dizem respeito a todos os brasileiros que são lesados, diariamente, com a impunidade e a corrupção, num sistema sustentado pela mídia hegemônica. Georges Didi-Huberman, em seu texto Devolver uma imagem, discute a questão da restituição das imagens do mundo em uma proposta de emancipá-las:

Poder-se-ia dizer também que a maior ilusão produzida por esse “aparelho de Estado” das imagens é que nada se passa no mundo se não se passar na televisão. O que fazer para restituir alguma coisa à esfera pública para além dos limites impostos por esse aparelho? É preciso restituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao “público”, à comunidade, aos cidadãos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.206)

Ao falarmos de imagens esquecidas ou censuradas, entramos na questão da memória e, conseqüentemente, da arte. Numa discussão sobre o ideal de ruptura com a tradição da modernidade, Maria Angélica Melendi (2006) pondera sobre a aspiração da autonomia da arte e o distanciamento estetizado entre o objeto e a representação. Nesse sentido, um possível desligamento entre a arte e o mundo poderia extinguir o lugar das narrativas.

A partir do final dos anos 80, é possível detectar, junto com o esgotamento desse paradigma, um dos seus produtos residuais: a incapacidade de vários segmentos da arte contemporânea em atender às demandas de uma sociedade que lhe exigia, com urgência, estratégias para testemunhar os fatos do passado recente. Para interrogar as imagens da arte a partir dessa falha mnésica, a agenda do século XXI impõe uma volta ao passado, no intento de se aproximar novamente do real. Questionar essa fratura poderá nos permitir discriminar entre o mediato e o imediato, entre a experiência vivida e o experimentado em termos de linguagem e recuperar, para o campo da arte, os restos de uma tradição reprimida. (MELENDI, 2006, p.228)

A memória, aqui, torna-se a resposta para essa proposta da arte enodada com a experiência e o testemunho.

daí também a atualidade do conceito de testemunho para articular a história e a memória do ponto de vista dos 'vencidos'. O testemunho funciona como o guardião da memória. [...] Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o 'real') com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o 'real' equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2003. p. 46)

A questão da intraduzibilidade é compreendida no que toca o “real”, precisamente, como algo que resiste à representação, um ponto de intestemunhável. Desse modo, a arte cabe justamente nessa lacuna entre a experiência e a linguagem, na recriação poética. Agamben, no livro *O que resta de Auschwitz*, refletindo sobre o intestemunhável, pondera: “Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema”. E da intraduzibilidade da experiência “real” a ser testemunhada, propõe um “deslocamento de uma impossibilidade lógica para uma possibilidade estética”. (2008, p. 45)

Em memória à Lucas Gomes Arcanjo, uma frase de Seligmann-Silva: “O texto de testemunho também tem por fim um culto aos mortos” (2003, p.55).



20- 2016, LGA

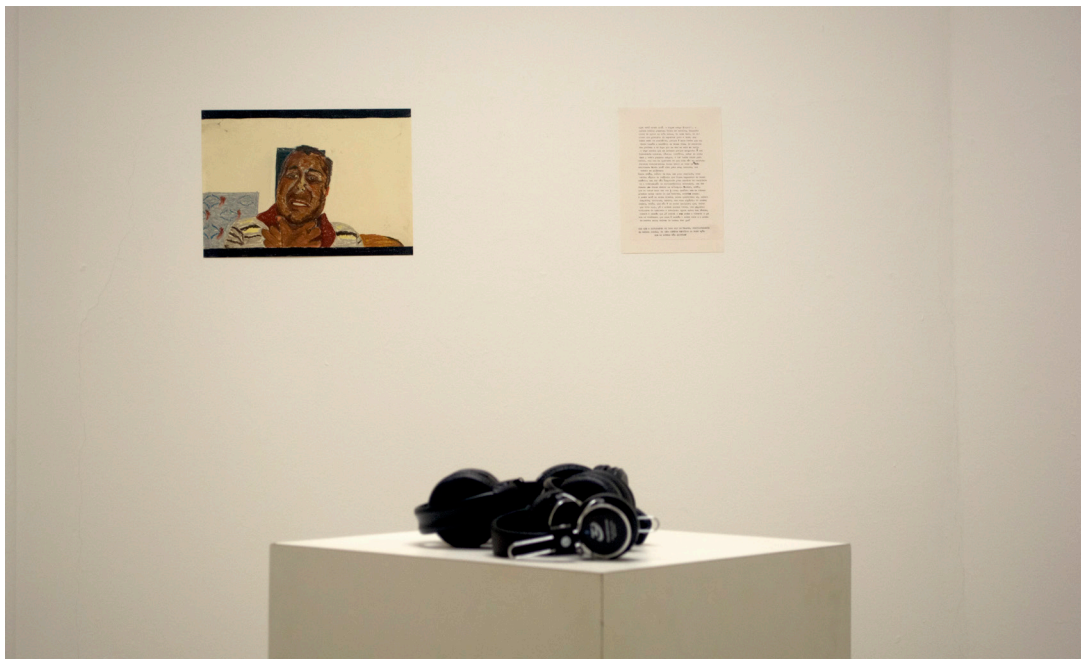
Fonte: Desenho em carbono. Arquivo pessoal. Minha autoria.

## 2.2. 2016 no espaço

A série baseada no vídeo de LGA se chamou 2016, no intuito de memorar o ano de sua morte e de seu último testemunho. O trabalho teve início com o desígnio de reverberar suas palavras e o seu desejo de testemunhar, transmitindo sua experiência, devolvendo seu testemunho ao mundo, fazendo ecoar sua narrativa.

Inicialmente criado em parceria com as artistas Dayane Lacerda, Danielle Sendin e Mariana Blanco, o trabalho foi pensado no formato de um vídeo em que vários participantes reinterpretavam o último vídeo de LGA, repetindo toda a sua fala, deixando-se afetar por seu testemunho. A proposta era emprestar o corpo para que o testemunho ecoasse sendo restituído ao público. As vozes, em coro, em looping, se protegem no coletivo que se fortalece e fala mais alto.

Essa proposta, no entanto, não ficou satisfatória visualmente, por uma dificuldade própria da interpretação diante da câmera. No entanto, os áudios, sem o vídeo, traziam a dimensão do testemunho, justamente nessa operação de reverberar as palavras.



21- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria

Ao mesmo tempo, comecei a destrinchar a imagem de LGA, em seu vídeo, paralisando os frames, e comecei a captar seu desespero, indignação e desamparo nas imagens congeladas. Iniciei uma série de desenhos, com grafite, nanquim e pastel, em que eu desenhava basicamente tentando captar suas expressões. Não investi tanto na técnica quanto na qualidade da expressão do seu corpo. O que eu mais queria era captar, no desenho, a fisionomia, o olhar, a energia na expressão de seu corpo que tanto me impactou. Essa captura era também uma maneira de recolocar seu testemunho no mundo, visto que, após a sua morte, suas imagens, já censuradas, podiam ser também esquecidas. No campo das possibilidades, sua imagem poderia transmitir não apenas sua experiência singular da catástrofe, mas também uma época.



22- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria

Também produzi uma gravata gigante, de aproximadamente três metros de comprimento, para ser instalada em espaços públicos e expositivos, remetendo, plasticamente, à forma da morte de LGA, enforcado em casa.

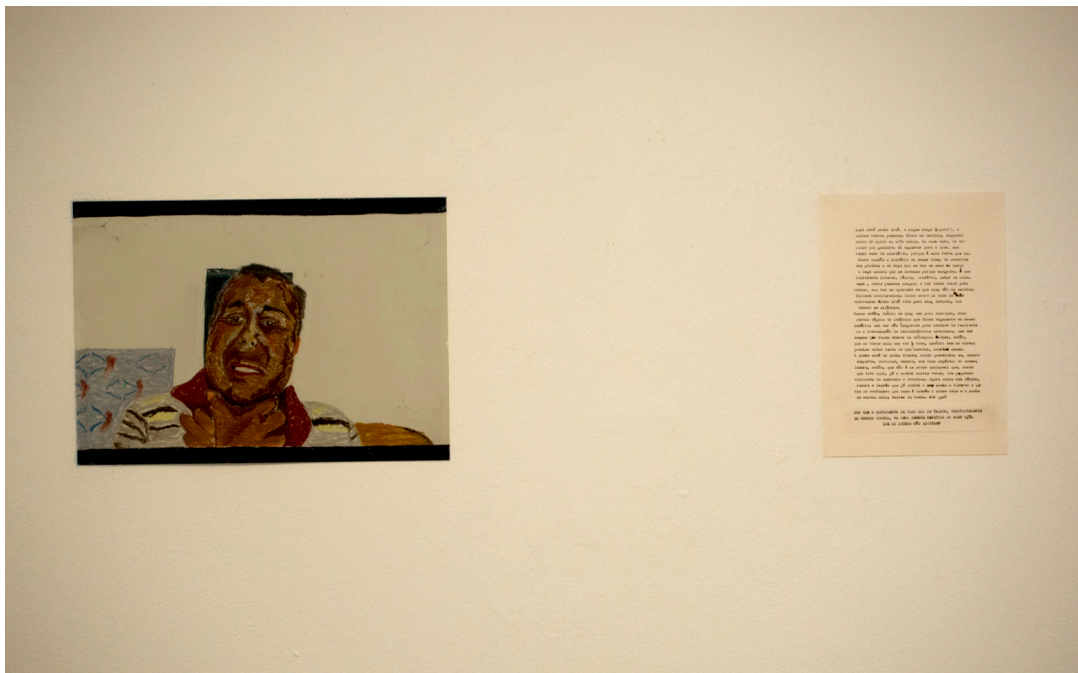


23- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: arquivo pessoal. Minha autoria



24- Registro da exposição Ar do Tempo: Imagem e representação da crise  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria

Para a exposição do trabalho, dispus os desenhos na parede de uma salinha pequena, a gravata, com o nó, pendurada na entrada do ambiente e, no meio, um suporte expositivo com quatro fones de ouvido. Em cada fone, constava, em looping, uma voz diferente, com a interpretação da fala do último vídeo de LGA. Além disso, um texto, escrito em máquina de escrever, de um trecho do livro *É isto um homem?* de Primo Levi (1988), sobre um sonho comum entre seus conhecidos do campo de concentração em Auschwitz, em que ele estava em família, em um jantar farto, todos conversando, mas ninguém o escutava. O trecho terminava com a indagação: “Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?”



25- Registro da exposição *Ar do Tempo*: Imagem e representação da crise  
Fonte: Arquivo pessoal. Minha autoria.

Havia, ainda, o desejo de oferecer ao público algo, materializado em um objeto ou imagem, que contivesse mais informações ou formas de conhecer mais sobre toda a história de LGA e de suas denúncias. Considero que sua história é bastante complexa e todos os seus vídeos merecem uma escuta atenta. Uma pilha com uma publicação, em xerox, de um desenho do rosto de LGA, que continha também seu nome completo, foi deixada em um tablado. Talvez, para os mais curiosos, seu nome fosse o bastante para uma pesquisa sobre sua história.

### 2.3 Entrevista com Lucas Gomes Arcanjo (LGA)<sup>6</sup>

LGA: Oi?

T: Bom dia, aqui quem fala é Tassia Camargo, Seu Lucas Gomes Arcanjo?

LGA: Ele.

T: Oi, Seu Lucas, tudo bem?

LGA: Tudo joia.

T: Então, eu sou Tassia Camargo, sou atriz, cineasta, produtora. Eu vi seus vídeos, tenho visto, soube também que tiraram alguns do youtube. Eu queria saber se o senhor pode conversar comigo sobre o assunto.

LGA: Sim, posso.

T: Então, é, bom, o senhor permite... porque eu tô falando do meu viva voz do fixo e estou com o gravador do iphone ligado. O senhor se importa de eu estar gravando?

LGA: Não, pode gravar.

T: Tá, bom, hoje é dia 21 de outubro de 2014, agora 10:26. Então, seu Lucas, o que que está acontecendo? Que, me parece, que o senhor perdeu o emprego, pelas coisas que eu vejo o senhor postando?

LGA: Eu não perdi o emprego, não.

T: Ah, não perdeu?

LGA: Eu fui perseguido por denunciar irregularidades na administração pública de Aécio Neves desde 2002. Desde a entrada dele, em 2002.

T: Qual a sua profissão?

LGA: Eu sou investigador de polícia.

T: Ah, tá. E o senhor trabalha em que hoje?

LGA: Hoje eu trabalho na Academia de Policia de Minas Gerais.

T: Ah tá, entendi. Mas o senhor trabalhava em outro lugar antes, relacionado ao Aécio?

LGA: Sim, eu trabalhava no Detran.

T: E o senhor pode me contar um pouco dessa história?

LGA: Bom, isso eu era novo de Polícia e tinha um senso de ética... porque eu sou de uma família cristã, e a gente tem um senso de ética maior. E a polícia, a gente às vezes tem que ter um certo jogo de corpo que a gente... eu não me permitia. E eu novo, saí da universidade, eu fazia física e fui trabalhar... fiz um concurso público e fui trabalhar no Detran, na polícia, né. Fui alocado no Detran. E lá, a

---

6. Entrevista transcrita do youtube, encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=f3D4rFcjtHI> e <https://www.youtube.com/watch?v=JY5YywlzPFY>. Último acesso em 15 de maio de 2018.



gente depara com certas coisas que não admite. Certas irregularidades que não são admissíveis. E eu, como era, assim, meio revolucionário, no DA da UFMG, eu não aceitava essas coisas. E, aí, na época, nos primeiros anos, eu entrei em conflito com certas atitudes e acabei por denunciar. Em 2002, eu denunciei um esquema de cartel formado pelo então governo Aécio, né, entrou e formou um cartel.

T: Governo do Aécio Neves...

LGA: É, com a Localiza e algumas empresas, como Palácio dos Leilões, como a Fiat, relacionado com a Fiat... E, aí, aquilo foi conflitante e então acabou que eu fiz uma investigação, na época a gente fazia essa investigação junto com a Fuji veículos e eu fiz um relatório de que havia um desvio de documentos... Documentos eram enviados para a Palácio Leilões e eram... lavavam carros que eram de sinistros. Na época eram veículos de sinistro. Então eram muitos carros, que caíam de cegonha, eram zero e caíam de cegonha, sinistrados, e aí eles mandavam pra Palácio Leilões e eram transferidos como um documento novo, era um negócio complicado de se explicar. Mas formou um cartel, e esses carros começaram a infestar o nosso... a sociedade em geral. Começou a aumentar o roubo de veículos e a lavagem de carros. Carros pré-pagos, né. Aí, que aconteceu? Esse cartel, a investigação, eu fiz um relatório dessa investigação e no que deu foi um conflito com meus superiores, porque eles estavam envolvidos. Então, você pode olhar ali na minha página, porque o pessoal ainda não entendeu... Uma página, que se chama Lucas Gomes Arcanjo, político. Você olha aí, tem as denúncias que eu fiz antigamente, tem até umas fotos minhas antigas. Porque o pessoal vai no meu Face, e não na página que eu tenho. Na página aí, mostra a primeira, tem recortes de jornais da época...

T: na sua página de Lucas Gomes Arcanjo

LGA: é, aí eu coloquei político, porque...

T: Até lhe pedi amizade ali, e até peço desculpas porque eu consegui seu telefone, não através do senhor...

LGA: Não tem problema não... É porque é o seguinte, eu fiz uma página que era para minha candidatura política, mas era uma coisa assim.. porque aí eu coloquei minha vida toda lá. aquilo nem...

T: Ah, o senhor tava pra se candidatar?

LGA: Não, eu me candidatei a deputado federal, mas eu não tinha pretensão de ganhar não, eu fiz porque era uma maneira de divulgar todo o meu sofrimento, tudo o que eu passei.

T: Mas qual era o partido que o senhor entrou?

LGA: PRTB. É, aquele partido daquele... o Levi Fidelix, que ele falou umas bobagens, lá... homofóbico... eu nem quero comentar sobre isso, que... eu fiquei muito chateado do que ele falou, eu pensei até em sair desse partido. Mas... eu tenho uma página lá, e lá na página eu coloquei toda a minha vida lá, todas as denúncias que fiz, né... Muita gente vem aqui e fala "ah, cadê as provas, num sei quê, num tem nada lá, você só faz propaganda", mas não, tem aqui, tem uns recortes de jornais e tal. Aí fala, na sequência, é porque eu não tava mexendo com isso. Você achou aí?

T: Eu já dei uma olhadinha assim na sua página. Agora, o senhor não posta os documentos por quais razões?

LGA: Olha, eu entreguei os documentos, na época, até uma delegada que foi cassada na época pelo Ministério Público, foi processada pelo Ministério Público tem até uma foto dela aí, você já viu? Maria Antônia Rocha. Aí eu apresento os documentos aí, olha. Esses documentos, na realidade é porque é difícil analisar, as pessoas não analisam. Eu faço uma afirmação e coloco os documentos pra ter uma referência, tá aqui, mas as pessoas, leigas, olham e não tem uma noção de onde começou, onde terminou, o que que significa aquele documento ali, entendeu? Então elas ficam perdidas. Quem tem que analisar isso é o Ministério Público.

T: Eu vi muitas postagens, muitas denúncias, inclusive uma de sexta feira, aquele lugar é onde, aí em Belo Horizonte?

LGA: Ah sim, aquilo ali é em frente à Corregedoria de Polícia Civil.

T: Mas tudo que o senhor denunciou, o que que aconteceu?

LGA: Não, eles me chamaram na Corregedoria para confirmar e relatar as provas... Mais relatar, não é apresentar porque já foi apresentada durante a...

T: as provas que o senhor coloca no Face já foram apresentadas e o senhor tem aí?

LGA: É, e na realidade foi uma (?) que vai ser enviada pra Polícia Federal e aí, eu acho que vai ser instaurado um novo procedimento investigatório, entendeu? Era mais pra confirmar mesmo, é mais um protocolo a seguir, sabe?

T: Entendo. E quais são as outras denúncias, além do Detran?

LGA: Além do Detran.. Não, mas foram várias denúncias, e essas denúncias vieram em sequência... Tem uma de 2002, 2004, 2006, 2010. Você viu o vídeo que eu postei hoje?

T: Vi, vi sim, e até compartilhei.

LGA: Sim, então aquilo é uma parte das denúncias, porque eu apresentei um outro relatório, um relatório de oito páginas pro Ministério Público em 2010. Esse relatório era detalhado, um relatório oficial, seguiu o trâmite protocolar, foi pro meu superior, do meu superior pra Corregedoria, protocolei no Ministério Público, promotoria contra o crime organizado, protocolei na Assembleia Legislativa e na Comissão de Direitos Humanos.

T: Crime organizado, o senhor cita isso por qual razão?

LGA: Crime organizado, porque foi uma formação de cartel. Esse de 2010, a formação de cartel é dentro do Detran, lavagem de dinheiro. Então, ele é bem detalhado, porque envolve usurpação de função pública, envolve beneficiamento de empresas, e por parte do Aécio Neves, porque esse dinheiro era revertido em doação de campanha.

T: Entendi. E o Aécio Neves, ele tem outras empresas, ou não?

LGA: Ele tem, foi relatada a rádio Arco Íris, e a fábrica de cachaça lá em Cláudio... Pra ser um senador, uma fábrica de cachaça muito, assim, “chinfrin”, na realidade é assim... Muito estranho, muito estranho...

T: O senhor fala que é estranho por que? O senhor acha que é uma empresa de fachada?

LGA: É, de lavagem de dinheiro, né? É uma suspeita, eu não digo que é, é uma suspeita, porque é um potencial que pode ser explorado, uma coisa estando pequena. Mas eu digo que é uma suspeita porque já houve uma investigação da Polícia Federal.

T: Certo. Me parece que o senhor teve algum problema, o senhor teve quantos atentados, depois que entrou com as denúncias?

LGA: Eu sofri atentados pelas várias denúncias que fiz, desde 2002. Você vê aí na página vários recortes de jornal, tem um que eu apresento as provas na comissão de direitos humanos, nas mãos do Durval Ângelo, tem uma foto dele aí, com as provas em mãos, tá vendo aí?

T: Sim, tô vendo sim, estou na sua página. Então, ele entrou com isso e fizeram o que?

LGA: a (?) foi processada, porque houve interferência do Ministério Público Estadual e foi feito, né, uma devassa no Detran, e tal, mas a coisa continuou e eu fui perseguido, fui afastado...

T: E o senhor ficou com alguma sequela dos atentados, não?

LGA: Fiquei. Fiquei com uma sequela grave permanente na perna esquerda, devido a tiros.

T: E o senhor está sob proteção?

LGA: A proteção minha é deus e minha arma na cintura, só isso.

T: E o que mais o senhor tem a dizer pra alertar as pessoas, das suspeitas ou de coisas concretas? Queria que o senhor dissesse alguma coisa, assim, em relação, se o senhor quiser dizer, em relação a caso venha acontecer alguma coisa com o senhor, enfim...

LGA: Olha, se acontecer alguma coisa comigo, a responsabilidade é daqueles que eu denunciei. Porque não é a primeira vez que eu sofro atentado, e todas as vezes os processos na realidade no final das contas foram arquivados, e não deram em nada... O processo em que eu fui alvejado quatro vezes e fiquei no hospital, durante um ano praticamente em recuperação, eu fui chamado posteriormente pela corregedoria pra responder sobre o processo em que um policial foi alvejado. E o processo foi transferido pra agressão a menores. Aí eu falei assim “não tô entendendo”. Aí falaram assim “agressão de menores não, agressão dos autores”. Aí eu falei “não tô entendendo, como assim agressão dos autores?”. “Ah, porque esses autores foram agredidos e num sei quê”. Aí eu falei “não tô entendendo. quem é a vítima?”. Porque nessa data eu estava internado em coma. Aí eles foram olhar no processo, no início do processo, a vítima era eu! Aí sabe o que eles fizeram com o processo? Arquivaram, porque o processo tomou

caminho diferente. Quer dizer, eles criaram uma forma de desviar a atenção do processo, e o processo não deu em nada! Sabe? E eu continuei minha vida, na realidade eu não queria levantar os meus agressores, e não queria ir ao local porque foi uma coisa muito traumática pra mim, sabe?

T: E o senhor sabe alguma coisa a respeito do aeroporto do Aécio Neves?

LGA: A chave ficava nas mãos do primo dele, do Tolentino. Não nas mãos do titio, não. O aeroporto foi feito pro titio, mas quem comandava essa área, quem articulava ali era o primo dele, era um articulador extremamente habilidoso com a bandidagem.

T: Eu li uma matéria que teve um escritório que pegou fogo, disseram que foi acidentalmente... eu queria saber se ali tinham coisas, nos computadores, documentos desse aeroporto, o senhor sabe alguma coisa sobre isso?

LGA: sim, eu ouvi falar, na rádio polícia a gente ouve coisas, mas eu não fiquei sabendo a investigação direta, e tal, mas a gente sempre, né, o que vem na rádio polícia geralmente são informações bem, fortes, bem concisas, né? Como essa investigação não é da minha alçada, eu não tenho o que falar.

T: Em relação ao tráfico de drogas, o senhor tem alguma coisa a falar?

LGA: Assim, o que eu expus no vídeo, o envolvimento é claro. Não tem como a Polícia Federal na investigação não ligar o nome do Aécio Neves a toda aquela trama do Tolentino com o desembargador. Mesmo porque foi o Aécio Neves que, foi muita coincidência, você não acha? O Aécio Neves nomear o desembargador, o Aécio Neves ser o dono da chácara, o Aécio Neves ser o dono da rádio Arco Iris, o Aécio Neves ser o primo do Tolentino. Poxa, isso daí seria até ingenuidade de um investigador de polícia não elencar essas provas. Isso é lógico. E outra: a morte dentro do sítio é impressionante, porque colocar uma morte, um homicídio como "outras ações de defesa social", isso mostra uma coisa assim, exorbitante. E por que que o processo não andou? Por que que não houve investigação por uma especializada, porque é necessário, homicídio, quando há características de execução, é necessário uma avaliação especializada.

T: É, fosse quem fosse, tem que ter uma averiguação, né.

LGA: Tem que ter! É um homicídio por execução, então, geralmente o crime de execução é típico do tráfico de drogas. Aí, a gente conhece dentro da polícia que o crime de execução geralmente é de tráfico de drogas. Então, ali foi uma ingenuidade ou uma manipulação, porque a gente sabe que está havendo aí em Minas Gerais uma força de Aécio Neves pra calar a imprensa, pra calar, amordaçar a polícia, então transfere qualquer investigação que chega até eles... Eu sofri isso na pele. Eu sofri isso na pele. Qualquer ação com qualquer relatório que envolvia ele, diretamente, eu era transferido.

T: E o senhor tem uma filha pequena, e continua postando no Face, o senhor não tem receio? Continua postando?

LGA: Eu tenho receio, falar que não tenho medo? Que isso? Não tem jeito. O homem normal ele tem medo. Eu sou um homem normal. Eu sou uma pessoa normal. Mas mineiro é assim, né? A gente é meio assim, orgulhoso, porque se eu afinar, se eu recuar, eu tô legando o futuro do meu filho à incerteza, tá? Então se eu tiver medo de bandido, então, eu posso esquecer. Pra que que eu vou ser

polícia? Agora, se eu não sou polícia e vou confiar num policial que tem medo da bandidagem, então pronto, acabou. Acabou a segurança da sociedade. Alguém tem que enfrentar de peito aberto. Esse é o problema... Esses poderosos contam com isso, contam com o medo da gente de ser transferido, de ser perseguido, de ser humilhado. Claro que eu já passei por muitas situações de muita humilhação de muita revolta, sabe? De pânico, até. Já chorei também, sabe? Então... Mas se eu recuar, em quem que eu vou confiar, em quem que as pessoas podem confiar, em quem que minha família vai confiar?

T: Entendo. E uma pergunta. Bom, primeiro eu queria agradecer de o senhor me atender, de conversar comigo, e queria saber se eu posso postar no meu youtube a nossa conversa, se eu tenho a sua autorização.

LGA: Tem, tem sim.

T: Tá bom. Eu lhe agradeço, eu espero que dê tudo certo com o senhor, com sua família, obrigada, pelo depoimento e me desculpe alguma coisa.

LGA: Não, desculpa, às vezes eu fico muito emocionado, porque eu passei por muita dificuldade, muita perseguição, muita humilhação, e foram muitas coisas. Eu tive que provar “n” coisas, foram coisas sequenciais e muitos anos seguidos, naquele stress de estar sempre provando o que eu disse, sempre provando com documentos e as pessoas sempre querem mais e mais e mais... A gente sente a frustração do Ministério Público ser manipulado, e de uma Corregedoria ser manipulada, dos nossos superiores estarem do lado oposto da verdade, ou do lado oposto da justiça... Aí a gente fica perdido, fica sozinho, sabe?

(...)

T: E o senhor tem muitos documentos aí na sua casa, né? O senhor não tem medo de... deles tentarem alguma coisa?

LGA: Não, eu arqueei os documentos e protocolei na comissão de Direitos Humanos, também. Tem caixas e mais caixas de documentos lá. Se você vê aqui, na minha página, documentos originais, você vê aí que na maioria (são originais)...

T: E com todos esses documentos nada acontece.

LGA: Não. Não adiantou nada, assim, é até absurdo, tem coisas aqui que é ridículo até. Uma falácia do Ministério Público, uma falácia dos meus superiores, e no final o cartel permanece. E eu te digo, o cartel permanece! E tenho provas disso e o cartel permanece. Agora espero que o Pimentel venha e coloque ordem na casa e que puna mesmo todos esses trambiqueiros que passaram por lá e levante, levante todos os crimes da administração de Aécio Neves e puna todos eles. Sabe? Eu acho que tá na hora de lavar a casa, tá na hora, porque Minas Gerais não passou por uma inconfidência mineira? Tá na hora da gente respirar, entendeu? E retirar esse comando ditador daqui, comando manipulador daqui, e lavar a casa. Mostrar que a democracia aqui funciona. Essa é minha proposição, porque eu sei muito bem, eu sei nas entrelinhas o que se passou aqui em Minas Gerais. Sofri muito.

.....

LGA: Pronto?

T: É, boa noite.

LGA: Boa noite.

T: É, boa noite, não, quase bom dia. Seu Lucas? É a Tassia Camargo que falou com o senhor ontem. Desculpa o senhor tá podendo falar ou é muito tarde?

LGA: Posso falar sim.

T: Então, seu Lucas depois da nossa conversa eu lancei no youtube com a sua autorização tanto na gravação quanto no email o senhor me autorizou, eu averigui umas postagens suas, eu peguei até um numero, que não é BO que vocês falam... qual é o nome?

LGA: Boletim de ocorrência... Reds (registro de ocorrência policial).

T: É, o Reds que não tem uma assinatura até porque é uma coisa digital, né. E aí eu fiquei pensando, será que o seu Lucas não falou tudo que tinha que falar, ou tem alguma coisa a falar? Se o senhor quiser falar comigo, é claro, já é tarde da noite... Mas eu queria saber, o senhor tem alguma coisa a mais que o senhor tenha lembrado que o senhor possa me relatar?

LGA: Olha, Tassia, na realidade são tantas coisas que se passou na minha vida, mas, o que mais me intriga até hoje é a morte de uma funcionaria que era amiga nossa, mas que era usada por uma autoridade do Detran pra fazer depósito de grande quantidade de dinheiro, sabe? Ela era uma senhora bem miudinha e muito ingênua, a gente chamava ela de Mirtes. E...

T: Pera só uma minutinho, desculpa,

LGA: Tiro nas costas....

T: Ela se chamava como?

LGA: Mirtes.

T: Quantos anos ela tinha?

LGA: Ela tinha uns 40 e poucos, 40, 50 anos na época, não sei bem.

T: Ela fazia pagamentos do que?

LGA: O que a gente sabia é que ela era usada pra fazer depósitos em dinheiro para autoridades do Detran.

T: Ela era ciente disso?

LGA: Teve um fato que, quando o Aécio entrou, logo em 2003 ele começou a beneficiar algumas empresas, dentre elas, a Total Flet, a Localiza. Era o principio da empresa da Localiza, sabe? E eles começaram a fazer uma grande movimentação de dinheiro.

T: E essa senhora sabia que era pra isso?

LGA: Eu imagino que não, ela era tipo uma laranja, porque ela era muito ingênua. E a gente tentou apurar, mas era complicado demais porque... as autoridades estavam todas macomunadas com o governo da época. E era uma coisa muito grande...

T: isso foi em que ano, seu Lucas?

LGA: Era um beneficiamento... Na realidade, o Aécio, ele montou um cartel onde ele beneficiava locadoras pra comprar veículos. E a cada 3 ou 4 veículos que a locadora comprava, ela ganhava um, com o subsídio. Esse subsídio era dado da seguinte forma: ela comprava com o desconto, e antes de seis meses ela vendia o carro como se fosse zero, com o mesmo valor. E alugava e usava esse veículo.

T: Ela, a Localiza?

LGA: A Localiza. Começou com a Localiza. Isso era repassado. Ele transformou numa massa de manobra, porque ele criou um cartel, de revendas rápida e um grande caixa em dinheiro que era revertido em propina e caixa de campanha, caixa dois.

T: Mas o senhor falou que essa foi a primeira. Por que, tiveram outras empresas?

LGA: Vieram outras. Essa foi a primeira.

T: Quais foram as outras? O senhor sabe?

LGA: As outras? Ai as outras... aí começou a criar um sistema chamado SRAV

T: SRAV? O que quer dizer?

LGA: Sistema de Registro Automático de Veículos. Nesse sistema, as empresas não pagavam a taxa pública e registravam o carro direto sem passar pelo Detran. Que que acontece? Como a Localiza comprava uma grande quantidade de veículos da Fiat, a Fiat passou a, ao invés de destruir os motores de refugo, ela recolocava esse motores que eram pra ser dispensados, voltava pra frota. Que aí, a Localiza usava esses motores refugo, na compra de carros novos, mas sabia que ia revender, seis meses depois, pelo mesmo preço que pagou. Então formou um cartel.

T: Mas a Fiat também estava envolvida?

LGA: A Fiat também estava envolvida. Por isso que era grande. A suspeita do meu atentado, na realidade, a gente ficou confuso porque a gente não sabia se era a Fiat, se era a Localiza, mas era na realidade era todo um cartel. O cartel era bem grande, porque movimentou uma grande quantidade de dinheiro. Então quando eu... a primeira vez eu denunciei a formação de cartel porque eles estavam dando subsídio pra essas locadoras, essas locadoras estavam vendendo veículos antes de inteirar seis meses pelo mesmo preço que comprou como zero.

T: Seu Lucas, o senhor tem mais ou menos uma estimativa de valor? De faturamento que eles tiveram? Ou não?

LGA: O faturamento era de 20 milhões ao ano... Imagina que a cada 4 carros, a Localiza ganhasse... ela comprou 290 mil carros... Então, por aí, você tem mais

ou menos a quantidade... Hoje a frota da Localiza chega a 320 mil carros. Então, ela fazia um desvio praticamente no começo de 20 milhões ao ano, depois, 20 milhões no mês praticamente.

T: Mas essa senhora que o senhor disse que é ingênua, ela foi assassinada? É isso que eu entendi, ou tô errada?

LGA: Ela foi assassinada. Ela foi assassinada com dois tiros nas costas. Foi logo depois da denúncia, eu denunciei... eu sofri atentado na mesma semana. Ela foi assassinada na segunda feira, e eu sofri o atentado na quinta feira.

T: Isso de que ano?

LGA: Nós prendemos... na realidade na época a policia militar deu suporte e prendeu o cara, mas ele abriu que tinha sido pago pra vim do Rio de Janeiro pra me eliminar e só que numa ida pro fórum, na época que tinha que responder, ele fugiu. Sabe? Assim, magicamente, ele fugiu, desapareceu. Eu até recebi uma ligação acho que de Contagem...

T: Quem fugiu? Seu Lucas, só um minutinho, quem fugiu?

LGA: Eu sofri um atentado. Eu tava entrando em casa, na época e tomei dois tiros na perna. Esse foi o primeiro atentado.

T: Isso foi em que ano?

LGA: Foi em 2003. Eles mataram a Mirtes em 2003, na mesma semana, e tentaram me matar pela primeira vez.

T: Tá, mas depois da Mirtes, houve algum outro assassinato, ou não?

LGA: Não, eles tentaram me matar, aí, na época, eu recorri a comissão de Direitos Humanos, até o Durval. O Durval conhecia até o inspetor da delegacia e falou "o inspetor é perigosíssimo", que ele era assassino e tinha matado o tenente, ele tava até com uma ação contra ele, mas eles me transferiram pra lá, pra essa delegacia mais pra poder me eliminar mesmo, sabe? E, enfim, não demorou muito tempo eles falharam, o cara acabou fugindo, eles tentaram uma nova vez... Me levanta uma delegacia, o Primeiro Distrito, eles esvaziaram a Delegacia e colocaram o revólver na minha cabeça, tentaram fazer com que eu assumisse... nem lembro mais... o escrivão escreveu tudo que ele queria lá, e eu com o revólver na minha cabeça, o inspetor colocou o revólver na minha cabeça, chamava Gunga..

T: Chamava como?

LGA: Ele era chamado... Eu não lembro mais o nome dele, inspetor Gunga, eu chamava ele de Gunga. Era muito conhecido, era até processado pela comissão de Direitos Humanos por ter matado muita gente, extremamente violento.

T: Mas desculpa, o senhor falou que seu Gunga botou uma arma na sua cabeça. Isso me parece um pouco de tortura, é isso?

LGA: Não, e eu não quis assinar, e aí eles me seguraram e deram com toalha molhada e gelo, dentro da toalha, me espancaram no peito com a toalha molhada, né... e... ..



T: isso parece tortura, ou eu tô enganada?

LGA: É, foi tortura. Foi tortura. Mas na realidade eu consegui fugir dessa delegacia, porque um colega meu não sabia que eles tinham esvaziado a delegacia e chegou lá e me viu lá, perguntou que que tava havendo, eles fingiram que não tinha nada acontecendo, esconderam a arma, e tal... Eu saí, eu era novo de polícia, então eu era muito ingênuo. E, então, eu corri pra Corregedoria, cheguei na Corregedoria, procurei um corregedor e ao contrário do que eu achei que o corregedor fosse me amparar, ele me mandou ficar quieto e calado.

T: Qual é o nome dele?

LGA: Na época, o corregedor geral chamava Sérgio de Freitas. Aí ele falou pra eu... (?) o escrivão, mas nada foi feito e ficou por isso mesmo.

T: Desculpa lhe interromper, seu Lucas, esse Sérgio de Freitas ele hoje faz o que?

LGA: É aposentado.

T: Pra mim essa coisa de gelo, e coisa e tal, me parece, não tô dizendo que é, um pouco de tortura. Teve algo mais que eles fizeram com o senhor, além disso?

LGA: Uh... É... ... Sim, mas isso eu não quero... Eu não quero relatar não, porque eu acho que eu prefiro esquecer.

T: Entendo. Entendo e peço desculpas pela pergunta. Quantas outras pessoas eles mataram além dessa senhora?

LGA: Olha, ao meu ver, no caminhar de todas essas denúncias, morreram as pessoas que estavam próximas, as pessoas que receberam, que tentaram me ajudar... Eu sofri o atentado e as outras eu acho que sucumbiram, as que não recuaram, sucumbiram. Salvador foi assassinado que era um companheiro meu, trabalhava comigo, parecia muito comigo. E um delegado do Detran, Doutor Valter, mas foi uma 'coincidência', né, porque ele me atendeu e falou que ia me ajudar e que ia abrir um inquérito contra a Localiza, e ele foi encontrado, três dias depois, dentro do carro com uma bala na cabeça, disseram que ele havia suicidado.

T: E tudo isso nunca foi averiguado? Foi o que? Arquivado?

LGA: O engraçado é que o chefe do Detran, na época, agora é chefe de polícia, e ele é um dos denunciados.

T: Hoje, em 2014?

LGA: Hoje, em 2014, o chefe de hoje foi um dos denunciados na época... Ele é o denunciado, em 2010, pela comissão de Direitos Humanos por desvios de recursos.

T: E qual o nome dele?

LGA: Oliveira Santiago Maciel.

T: Hoje ele é o que?

LGA: Hoje ele é chefe de polícia.

T: De Belo Horizonte?

LGA: De Belo Horizonte.

T: É a coisa é muito esquisita, né?

LGA: Por incrível que pareça, ele me afastou do Detran pelo mesmo relatório o qual eu apresentei a esse doutor Valter. E quando eu apresentei o relatório, eu fui imediatamente afastado, e tentaram me calar, e eu tive que apresentar o relatório à promotoria contra o crime organizado. E logo em seguida, por ameaças, aí, eu apresentei novamente à comissão de Direitos Humanos e a Corregedoria. Mas a Corregedoria ao invés de me ajudar ela transferiu a denúncia pra mim. Como se eu fosse o acusado. E, aí, me acusaram de insubordinação, como se eu tivesse dado informações à imprensa sem autorização da polícia, sem autorização do meu superior. E o processo, as provas que eu apresentei, eles arquivaram. Na maior cara de pau! Sabe, é de indignar. É de indignar. E o processo no Ministério Público também não andou. Sabe? É um absurdo, e eles conseguiram abrir várias sindicâncias administrativas contra mim. Foram abrindo sindicâncias, eu não podia nem tropeçar que eles abriam uma sindicância, sabe? E foram abrindo sindicância, e me intimidando, e me intimando várias vezes na Corregedoria, e criando um transtorno, e me dando telefonemas sempre... O telefone sempre tocava com ameaças... E foi assim, até que eu fui na audiência pública, na Assembleia Legislativa e abri o verbo mesmo. E aí eles diminuíram, mas mesmo assim me afastaram, e tentaram reverter processos malucos contra mim... Tive que acionar advogado, mas, claro, tinha sempre apoio das pessoas que conheciam a história, né? Tinha um deputado que respondeu, também, né. Então, tinha sequência lógica e sabiam que estavam fazendo isso pra me calar, e não porque eu tinha feito alguma coisa errada. E afastaram todos que estavam próximos de mim. E afastando, sempre acontecia algo. Eu acho que eu não morri por oração mesmo da minha mãe.

T: E agora, eu verifiquei num vídeo que o senhor postou, eu não sei se o senhor está a par, mas aí eu vi que o senhor tinha lá na descrição um Red (registro de ocorrência policial), que é um B.O, né, que pelo que eu saiba lá não tem uma assinatura porque o Red é eletrônico, né? Mas tinha o número, e aí não vou dizer as fontes, mas eu postei alguns documentos onde diz de um encontro de uma ossada humana perto da Fazenda da Mata, que essa Fazenda da Mata é de quem é?

LGA: A Fazenda da Mata é de propriedade do Aécio Neves.

T: Ah, tá. E aí eu postei, não sei se o senhor viu no meu Facebook, mas eu postei, que eu vi lá na sua descrição o número do Red, e muitas pessoas me perguntaram inbox por que que não tinha assinatura, e eu me informei, e eu sei que reds, que seria um B.O., mas, como é eletrônico, não tem assinatura, né?

LGA: É, não tem assinatura, não. É porque precisa da senha, tem que ser um policial pra poder tirar o B.O.

T: Mas isso tá registrado lá, né? Mas o que eu ia perguntar pro senhor, é em relação a essas pessoas todas... E o senhor falou do deputado Durval, né? Ele tentou alguma coisa, uma CPI de alguma coisa, ou não? Ou se tentou, qual foi o

final dessa história?

LGA: Olha, ele tentou processar, tentou impulsionar com os promotores..

T: O senhor pode falar o nome do deputado inteiro, e o que ele faz?

LGA: O deputado Durval Ângelo, ele era presidente da comissão de Direitos Humanos.

T: Ele é ainda, né?

LGA: Ele é ainda, agora foi reeleito, eu acho que ele vai continuar sendo presidente da comissão de Direitos Humanos.

T: Tá, mas aí ele entrou e tentou fazer o que?

LGA: Ele entrou, e fez audiência pública, ele chamou os promotores, fez com que abrissem procedimentos investigatórios e tal. Ele tentou de todas as formas, mas dentro da polícia é difícil, ele não tem como interferir. Então, dentro da polícia, eu sofria o assédio moral sem que ele pudesse intervir. E não tinha também como ele me proteger, proteger minha vida, não. Até que ele tentou.

T: Mas ele tentou abrir alguma CPI, algumas coisas assim, ou não?

LGA: Ele tentou abrir uma CPI, mas foi barrado pelo governo de Aécio Neves.

T: Entendi.

LGA: Ele tentou abrir uma CPI do narcotráfico, porque nós sabíamos, a polícia sabe que há um envolvimento de Aécio Neves ao narcotráfico. (interferência)

T: Bom, Seu Lucas, o senhor me autoriza, de novo, como o senhor me mandou da outra vez, por email e também por voz, a divulgar isso no youtube?

LGA: Pode, pode divulgar sim. Eu não tenho nada a esconder. Eu acho que, na realidade, eu tenho muito a revelar porque eu acho que tem muita morte que ficou em vão, que ficaram na injustiça

T: Foram quantas mortes, no total?

LGA: Olha, de pessoas próximas a mim, foram... A Mirtes, o Salvador, Doutor Valter...

T: Salvador do que, e Doutor Valter do que?

LGA: Olha, eu não lembro o nome todo. Me foge a memória. Mas são fatos muito notórios, né. Se quiser eu posso levantar os nomes deles todos. Tem até, na minha página lá, tem, tem até uma reportagem da Mirtes que eu guardo comigo desde quando aconteceu. Fuzilados em bar. Ela tomou dois tiros nas costas, né. Uma senhora bem pequenininha, ela era miudinha, então isso marcou muito a gente, isso deixou a gente muito abalado, porque ela não merecia tal tratamento.

T: Eu vou lhe enviar meu email, pro senhor me mandar esse link, eu lhe peço essa gentileza.

LGA: Sim, eu mando sim, não tem problema não.

T: Então Seu Lucas Gomes Arcanjo, hoje é dia 23 do 10 de 2014 a 1 hora e 59 minutos, quase 2h da madrugada, autorizado pelo senhor para divulgar no youtube.

(...)

T: Eu quero deixar registrado aqui, que independente de quem ganhe (as eleições de 2014), que eu espero e eu vou fazer de tudo, com pessoas que estão junto comigo nessa luta de cidadania, que essas pessoas sejam protegidas, independente de quem se eleja, no dia 26 de outubro. E agradecer mais uma vez, a essa hora, de estar me dando outro depoimento.

LGA: Olha, eu que agradeço, e eu tô aliviado por ter terminado esse regime de terror desse governo de Aécio aqui em Minas. Eu tô tendo muito medo desse governo dele, no Brasil... se ele... se as pessoas não tomarem consciência que esse presidenciável é um perigo pra nação. É um perigo. Ele é um narcotraficante perigosíssimo, e no caminho dele tem muitas mortes. Eu quero deixar aqui o meu apelo aqui pra todas as pessoas que escutarem, que não votem na aparência, porque atrás dessa aparência de bom menino, de bom rapaz, esconde um sóciopata. Um cara extremamente violento, um cara extremamente maquiavélico, e um cara ligado ao narcotráfico e a bandidos, e a quadrilhas, que não tem dó nenhuma, e que traz miséria e violência pras famílias dos brasileiros. Morrem milhares de jovens todos os anos vítimas do narcotráfico... Então um presidente de uma nação que tem uma reputação de traficante, de usuário, eu acho que deixa todos nós à mercê da violência, à mercê dessas quadrilhas. Acabou a nossa moral. Então isso pra nós é um retrocesso, um retrocesso perverso. Esse bom moço, de bom moço não tem nada.

.....

Quero falar... Falar! Desabafar! Finalmente querem nos escutar também. Passamos tanto tempo caladas, até em casa. Por dezenas de anos. No primeiro ano depois que voltei da guerra eu falava sem parar. Ninguém escutava. Então me calei. Que bom que você veio. Passei o tempo todo esperando, sabia que alguém viria. Tinha que vir.

(relato de Natália Ivánovna Serguêieva, soldado, auxiliar de enfermagem, retirado do livro A guerra não tem rosto de mulher, de Svetlana Aleksiévitich)

### **3. Arte, Violência, Testemunho**

As obras analisadas a seguir discutem sobre as formas de tratar testemunhos e narrativas da catástrofe ou eventos traumáticos pela arte contemporânea. Considerando a ampla produção de artistas e obras que trazem a discussão sobre o tema do testemunho, a escolha dessas obras para análise deu-se, especificamente, pela admiração por esses trabalhos, que muito me comoveram. Vale ressaltar que, na abordagem da narratividade, muitas das obras fazem uso da palavra, tanto escrita quanto oral, em áudios ou vídeos, e carregam uma forte carga documental, do registro, justamente no que diz respeito à possibilidade de evocar memórias.

#### **3.1 Mujeres Creando: *un espacio para abortar***

Mujeres Creando é um coletivo de ativistas urbanas, feministas e anarquistas, de diversas profissões, fundado em La Paz, em 1992. Um movimento autônomo, com bases nas cidades de La Paz e Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia. As mulheres atuam como ativistas em luta contra o sexismo e o patriarcado institucionalizado.

Apesar de não se definirem como artistas (são mulheres de diversas profissões, dentre elas prostitutas, poetisas, jornalistas, artistas, vendedoras, costureiras, professoras, empregadas domésticas etc.) e, sim, como ativistas, o grupo Mujeres Creando participou da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, com um trabalho sobre o aborto. A obra *Espacio para abortar* iniciou-se com uma “passeata-performance”, pública e participativa, que abriu espaço para as mulheres trocarem experiências e se encontrarem para manifestar contra o patriarcado e a ditadura do corpo sobre a mulher.

A obra materializou-se na bienal através de uma instalação de um espaço circular com uma estrutura de metal no formato de pernas abertas, com sete cabines, feitas com panos em um tipo de véus translúcidos, vermelhos, com a palavra útero bordada em cada uma delas. Em cada útero, havia um fone de ouvido para a audição de uma coleção de testemunhos de mulheres que fizeram aborto.



Mujeres Creando. *Un espacio para abortar*. 2014  
Imagem retirada da internet

Apesar de ser considerado ilegal divulgar informações sobre aborto no Brasil, alguns relatos contêm algumas informações técnicas. Porém, os áudios, em geral, abrangem todo o conjunto de relações que englobam as histórias dessas mulheres, e o que as levaram a fazer o aborto.

Assim, os testemunhos das mulheres contam, em primeira pessoa, a história de cada uma, sua relação com os parceiros (os pais abortivos), se fizeram sozinhas ou acompanhadas, se sentiram dor, os motivos que as levaram a essa escolha, os riscos, como fizeram, como tiveram acesso à informação e aos métodos, a vergonha, a repressão que sofreram, se se arrependem ou não e tudo o que envolvia o aborto em si.

Os relatos são bastante íntimos e parecem ter sido feitos sem muitos direcionamentos, estando cada mulher livre para contar sua experiência da forma que desejou. Em muitos relatos, podia-se ouvir, em algum momento, a mulher ser tomada pelo choro. O aborto, principalmente por ser proibido e condenado na nossa sociedade, acaba por provocar, nas experiências dessas mulheres, um trauma muito maior do que poderia ser.

Quase todas as mulheres verbalizam, em seus relatos, que nunca haviam contado essa história para ninguém, e contam da dificuldade e da dor do próprio ato de narrar. Nesse sentido, a potência desse testemunho manifesta-se no próprio afeto, guardado e escondido, que irrompe na linguagem, que transmite a experiência, que arrebatava o público ouvinte.

A experiência de estar dentro de uma cabine vermelha, a sensação de estar dentro de um útero, confortável, protegida e segura para ouvir e poder se reconhecer naquela mulher, nos autoriza a sentir empatia, respeitá-la em sua história, que é única e importante, respeitá-la enquanto uma vida que importa. Ao ouvir um relato intrauterino, imaginando cada mãe que conta das dores de sua decisão, é possível conceber a gravidade do assunto tratado em sua complexa dimensão.



Mujeres Creando. *Un espacio para abortar.* 2014  
Imagem retirada da internet



Espacio para abortar é uma obra que discute, de forma profunda, a criminalização das mulheres que cometem aborto, através de uma operação simples: a transmissão de experiências. Além de um expurgo da experiência de cada mulher, a obra traz uma espécie de redenção, como se dentro do útero houvesse um “feto-social” ou uma condição social do feto, que passa, então, a compreender a dolorosa experiência da interrupção de uma vida a partir da perspectiva do lado de dentro do corpo da mulher.

A questão da violência está implícita na obra, como violência sistêmica, no que tange a criminalização do aborto, que simplesmente tira os direitos e as liberdades da mulher, de decidir sobre a própria existência, sem fornecer as condições para que a sua vida seja digna. Além da violência sistêmica de todo o aparato do estado patriarcal, que determina as regras e as condições precárias para a existência da mulher, também é exposta, na obra, a violência simbólica, que obriga a sociedade e a mulher, por ser criminalizada em situação de aborto, a manter-se sempre calada e subordinada.

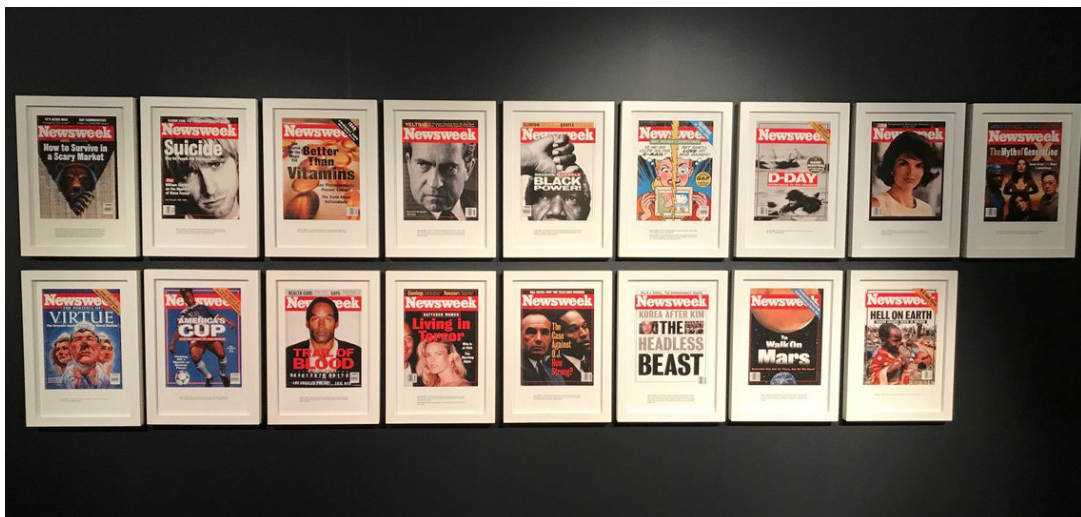
A abundância de relatos amplia ainda mais a discussão, configurando um vínculo entre o que é íntimo e o que é coletivo. A potência do conjunto, enquanto teor testemunhal de experiências compartilhadas, articula as questões privadas e públicas, assegurando e endossando a proposição do é pessoal como político, de forma revolucionária e transgressora, através da simples operação da narração, do compartilhamento.

### 3.2 Alfredo Jaar: *Projeto Rwanda*

O artista chileno Alfredo Jaar propõe-se a lidar com acontecimentos reais do mundo, manipulando imagens e texto, enfrentando o desafio de representar e significar situações de violência que ele presencia ou percebe. Jaar produziu, entre 1994 e 2000, diversos trabalhos integrados ao chamado Projeto Rwanda, após vivenciar o massacre de 1994, em Ruanda, na África.

O Projeto Rwanda consiste em 21 trabalhos que se obstinam em representar, testemunhar e significar (além de informar) o genocídio em Ruanda. Um dos trabalhos de maior repercussão do Projeto, a obra *Untitled (Newsweek)* é descrita por Camila Monteiro Schenkel:

Em *Untitled (Newsweek)*, 1994, Jaar mostra imagens de todas as capas publicadas pela revista *Newsweek* na medida em que o genocídio em Ruanda avançava, sem que a comunidade internacional o reconhecesse. Cada imagem é acompanhada por números e informações que mostram a progressão do conflito. A série acaba em agosto, quando finalmente o fato chega à capa da revista. (SCHENKEL, 2011)



Alfredo Jaar. *Newsweek*. 1994  
Imagem retirada da internet

Em muitos de seus trabalhos, podemos apontar uma preocupação com a forma de inserir narrativas.

Comecei a pensar que deveria existir um outro modo de falar sobre violência sem recorrer a ela. [...] Como você representa isso, respeitando a dignidade das pessoas que você está enfocando? [...] como você transfere isso para um trabalho de arte? Não faço ideia.” (JAAR, apud SCHENKEL, 2011)

A obra *The eyes of Gutete Emerita* teve três montagens diferentes. Uma delas é uma instalação abrangendo um corredor longo e uma sala. No corredor está um texto, uma narrativa da história trágica dessa mulher, Gutete Emerita, durante o massacre em Ruanda:

Gutete Emerita, 30 anos de idade, está de pé em frente a uma igreja onde 400 homens, mulheres e crianças Tutsi foram sistematicamente massacrados por um esquadrão de morte Hutu durante a missa de domingo. Ela assistia a missa com sua família quando o massacre começou. Seu marido Tito Kahinamura, 40, e seus dois filhos, Muhoza, 10, e Matigari, 7, foram mortos a facadas diante de seus olhos. De alguma forma, Gutete conseguiu escapar com sua filha, Marie Louise Unumararunga, 12. Elas se esconderam em um pântano por três semanas, saindo apenas durante a noite para procurar comida. Seus olhos parecem perdidos e incrédulos. Seu rosto é o rosto de alguém que testemunhou uma tragédia inacreditável e agora a veste. Ela retornou a esse lugar na floresta porque não tem mais nenhum lugar aonde ir. Quando ela fala de sua família perdida, gesticula para corpos no chão, apodrecendo sob o sol africano. Eu me lembro de seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita.<sup>7</sup>

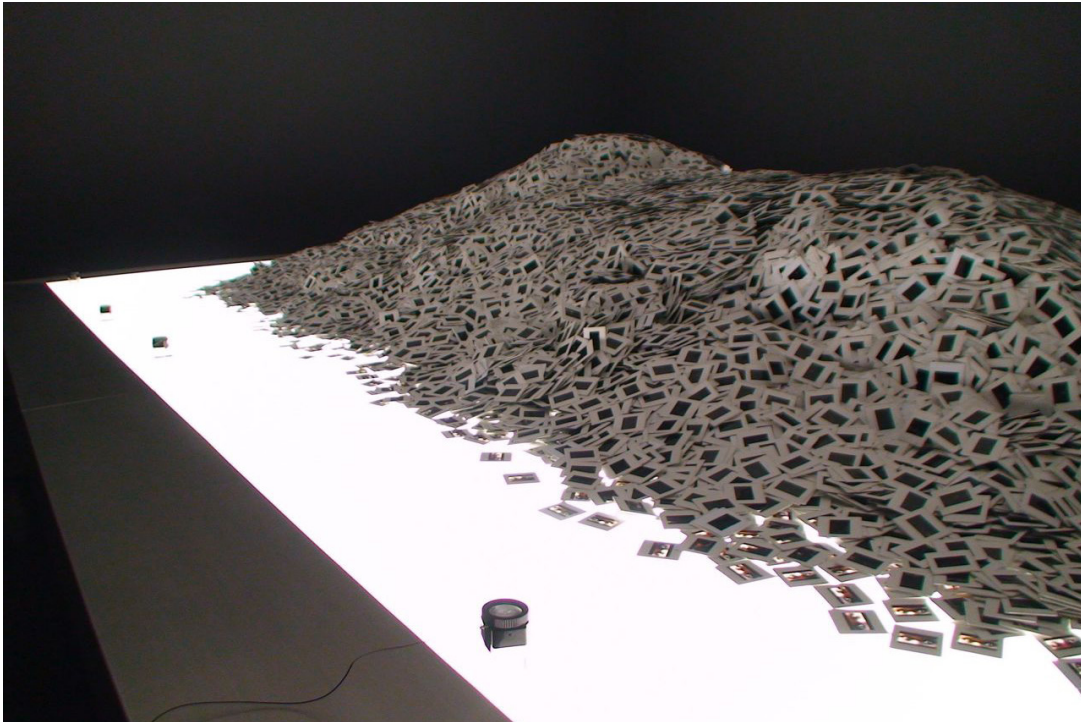
Esse texto vem disposto, nesta montagem, ao longo de uma única linha no corredor escuro de paredes pretas, com uma luz iluminando por trás das letras. Depois do corredor, na sala, encontra-se uma mesa de luz coberta por uma montanha de um milhão (referente ao número de mortos estimados no conflito) de slides da imagem fotográfica dos olhos de Gutete Emerita.

**1 sun. I remember her eyes. The eyes of Gutete Emerita.**

Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita*. 1997  
Imagem retirada da internet



Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita*. 1997  
Imagem retirada da internet



Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita*. 1997  
Imagem retirada da internet

Alfredo Jaar, em uma entrevista, diz que a obra tenciona provocar o público “a olhar esses olhos que viram o genocídio que nós nos recusamos a ver”. Essa operação de “olhar o olhar” promove um distanciamento que nos permite, nos autoriza a olhar. Ao mesmo tempo, Camila Monteiro Schenkel conta que “para o artista, é quando nossos olhos se aproximam de tal maneira dos de Gutete que a distância imposta pelo modo como a mídia abordou Ruanda rui.” (2011, p.79).

Em um outro enquadramento, podemos ver através de outros olhos o que antes seria insuportável. E assim, de dentro de outro corpo (como em *Espacio para abortar*), podemos conhecer um acontecimento dentro dos olhos de outra pessoa, podemos nos identificar da perspectiva do lado de dentro do corpo de quem viu e viveu a experiência transmitida.

A operação aqui é dupla, de aproximação e de distanciamento. Distanciamos-nos do enquadramento normativo e, ao invés de ver o horror, olhamos o olhar de quem o viu. Ao mesmo tempo, nos aproximamos profundamente da experiência quando adentramos o corpo (os olhos) de quem testemunhou a narrativa.

Essa mesma forma de montagem de *The eyes of Gutete Emerita* recebeu também outra narrativa, a obra *The silence of Nduwayezu*. Também com os slides, porém dessa vez com os olhos de Nduwayezu e, no corredor, o texto:

En 1994, durante cinco meses, más de un millón de ruandeses, en su mayoría integrantes de la minoría tutsi, fueron asesinados de forma sistemática, mientras la comunidad internacional cerraba los ojos ante el genocidio. Las matanzas fueron llevadas a cabo principalmente por milicias hutus, armadas y entrenadas por los militares ruandeses. A consecuencia de este genocidio, millones de hutus y tutsis huyeron a Zaire, Burundi, Tanzania y Uganda. Muchos están aún en campos de refugiados, por temor a nuevos brotes de violencia al volver a sus hogares.

Al igual que a los adultos, a los niños se les perseguía y asesinaba sistemáticamente. “No repitamos el error de 1959” fue el lema de las milicias al ir de casa en casa buscando tutsis. Lamentaban no haber matado a los niños en las masacres de 1959, pues así no habría quedado nadie para huir del país y organizar una resistencia. Es imposible estimar el número de niños asesinados en las masacres. Algunos se agarraban desesperadamente a sus padres y eran asesinados junto a ellos. Otros observaban desde algún escondite y gritaban al ver matar a sus padres y hermanos. El asesinato de su familia entera ha privado a muchos niños de su voluntad de vivir. Cientos de ellos, miles tal vez, han muerto de pena, rechazando toda compañía y resistiéndose a comer y beber, hasta morir.

En la mañana del jueves 25 de agosto de 1994, en el campo de refugiados de Rubavu, cercano a Gysenyi, en Ruanda, van a comenzar las clases. Al acercarme a la escuela improvisada dentro del campo, fui rodeado por niños. Les sonreí, y algunos me devolvieron la sonrisa. Hay tres niños, Nduwayezu, Dusabe y Umotoni, sentados en los escalones frente a la puerta de la escuela. Nduwayezu, de cinco años, es el mayor de los tres y el único que mira directamente a mi cámara. Como los otros 36 niños de este campo, ha perdido a sus dos padres. Cuando llegó Nduwayezu a Rubavu, guardó silencio durante cuatro semanas. Cuatro semanas de silencio.

Recuerdo sus ojos. Es la mirada más triste que jamás he visto. Y nunca olvidaré su silencio. El silencio de Nduwayezu.<sup>8</sup>

Nessa montagem, discute-se a questão do testemunho através da sustentação do silêncio. O silêncio de Nduwayezu remete-nos, também, ao silêncio mundial, ao descaso internacional dado ao massacre em Ruanda.

---

8. Disponível em: << [http://www.olivarauna.com/exposicion/el\\_silencio\\_de\\_nduwayezu.html](http://www.olivarauna.com/exposicion/el_silencio_de_nduwayezu.html)>>  
Último acesso em: 26/11/17.

Alfredo Jaar trabalha com estratégias de representações das situações de violência que deseja comunicar. Na obra *The eyes of Gutete Emerita* e também em *The silence of Nduwayezu*, vê-se o exercício de inserir a narrativa através de um texto justo, preciso, um fragmento dentre tantas histórias do massacre que contém uma potência do testemunho.

Como ele sugere, sua operação é reduzir a escala dos acontecimentos generalizados da tragédia para uma única pessoa, com uma história, com um nome. Essa operação de escala transforma um número escandaloso de mortos – o que não provocaria um significado palpável de luto e perda – a uma única história pela qual seria possível ao público se identificar, escutar, suscitar empatia e solidariedade. Transmitir.

O artista trabalha, portanto, nesse âmbito entre o visível e o invisível de narrativas e imagens que envolvem a violência. Jaar conta, em uma entrevista ao canal CURTA!:

Eu não tenho medo de dizer, e sempre o anuncio: Sim, não estou feliz com o mundo como está e quero mudá-lo. Somente no campo da cultura estamos livres. Portanto é muito importante poder exercer essa liberdade, poder sonhar e poder criar um mundo melhor. Para poder fazer isso temos que justamente visibilizar todas essas situações invisíveis que fazem desse mundo um mundo injusto.<sup>9</sup>

Essa colocação do artista elucidada, basicamente, sua atuação no mundo, explicando seu desejo, no âmbito da liberdade da cultura, de expor, em seus trabalhos, o que não se vê, o que ninguém quer ver.

---

9. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=f9b-gczWL\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=f9b-gczWL_k)> .  
Último acesso em: 07/12/17

### 3.3. Juan Manuel Echavarría: *Bocas de Ceniza*

O vídeo *Bocas de Ceniza*, de Juan Manuel Echavarría, de 2003/2004, é uma série de testemunhos-canções. Um recorte muito próximo de um rosto aparece na tela, o vídeo se inicia com um homem negro, com olhar penetrante. Ele começa a cantar uma canção, à capela, uma melodia simples, uma narrativa em espanhol.

Ouçá senhor presidente, como que vai governar?  
Porque assim os campesinos, hombre, com eles vão acabar.

Ouçá senhor presidente, caramba, como que vai governar?  
Porque assim os campesinos, hombre, com eles vão acabar.

Ouçá senhor presidente, caramba, como não te causa a dor,  
com tantos deslocamentos, hombre, que se ouvem na região?

Como correm os campesinos buscando escapar  
pra que os enfrentamentos, hombre, não os vão a matar. (x2)

E essa horrível tormenta, homem, que ocorreu em Atrato,  
ficaram sem seus pais, hombre, todas essas crianças.

Faz mais de cinco anos, caramba, esse desespero,  
e por todos os lugares, hombre, se ouvem sua dor. (x2)

E por todos os lugares, hombre, se ouvem assim sua dor.<sup>10</sup>

Ao final de sua canção aparece uma legenda, em inglês: “Rafael Moreno sings this song, composed by him, having witnessed the forcefull displacement of refugees down the Atrato river, Chocó, Colombia.” Em seguida, surge o rosto de uma mulher negra, no mesmo enquadramento anterior, do homem, e ela começa a cantar sua canção, como todas da obra, em espanhol:

Ai Juradó, não me faça mais sofrer,  
que eu morro de dor e não posso resistir (x2)

Em Juradó não havia tempo de tristeza,  
toda sua gente era alegre e festeira (cumbiambera) (x2)

Mas a guerra acabou com a alegria  
e os cilindros (bombas de gás) fecharam as fronteiras (x2)

Ai Juradó, não me faça mais sofrer,  
que eu morro de dor e não posso resistir (x2)

---

10. Transcrição do vídeo (tradução minha do original em espanhol) disponível em: <<<https://vimeo.com/31130555>>> . Último acesso em: 20/12/17



Em Colombia o êxodo é massivo.  
Não se respeitam as crianças nem os mais velhos. (x2)

Aos anciões, os deixam ao esquecimento,  
e aos pobres nos tratam com horror (x2)

Ai Juradó, não me faça mais sofrer,  
que eu morro de dor e não posso resistir (x2)

Tu és rico porque tens oxigênio,  
tua madeira e também por teu folclore. (x2)

Biodiverso em todas as espécies,  
da fauna que nos deu o Senhor (x2)

Ai Juradó, não me faça mais sofrer,  
que eu morro de dor e não posso resistir (x2)

E então, a legenda ao final da canção: “Luzmila Palacio sing this song, composed by her, having been forcefully displaced from Juradó, Chocó, Colombia.” Aparece, então, um terceiro rosto e canta sua canção:

Ouçã senhor presidente, ai doutor Andres Pastrana,  
você veio visitar essa linda terra Chocuana

Veja como está meu povo, todas as casas fechadas,  
todos os habitantes de Bella Vista já se encontram desterrados

As FARC com os paramilitares, que estavam guerreando,  
lançaram uma granada que caiu dentro de uma igreja

O que fizeram com meu povo, por Deus, não tem sentido  
Matar tantos inocentes, sem haver nenhum motivo

Eu te suplico, ai Deus meu, por que este castigo?  
Meu povo não merece que morram velhos e crianças

Também a Virgen del Carmen, a patrona do meu povo  
está toda destruída, veja que coisa horrível

Eu me lembro que dois de maio a data que eu não esqueço  
O que passou em Bella Vista, o mundo inteiro se comoveu

Quando eu entrei na igreja e vi a gente destruída  
Me aperta o coração e meus olhos choravam

A legenda dizia: “Domingo Mena sings this song, composed by him, having witnessed the massacre of Bojayá, Chocó, Colombia.” Outro testemunho, no mesmo formato, com um novo rosto:

Eram seis da manhã, compadre  
Quando aconteceu um caso muito grave (x2)

Soou um fuzil, soou um AK  
soou uma metralhadora, responderam os paramilitares

O que passaram em Bojayá, quando as coisas ficaram sérias  
Uma batalha de armas e a gente assustada

Tiveram uma ideia, de ir para a igreja,  
porque estavam seguros, que lá nada os passava  
Como era um lugar de Deus, o Senhor os amparava

Compadre, mas que tristeza ocorreu em Bojayá, não?  
Veja quantas mortes!

Um equívoco e lançaram uma granada  
acertou a igreja e acabou com muitas vidas (x2)

Como que em três segundo de haver explodido  
Muitos de nossos parentes já ficaram destroçados  
Muitos de nossos parentes já ficaram destroçados

A gente corria, as crianças choravam  
de ver como seu povo acabava (x2)

Eu não posso acreditar e não posso imaginar  
que lá em Bojayá isso pôde acontecer

Muitos filhos sem seu pais, muitos pais sem seus filhos  
Por causa da violência que acaba com os camponeses

Eu não posso acreditar e não posso imaginar  
que lá em Bojayá isso pôde acontecer

A legenda, por fim: “Noél Gutiérrez sings this song composed by him, having witnessed the massacre of Bajayá, Chocó, Colombia”. Além desses testemunhos, a obra *Bocas de ceniza* ainda contém mais dois testemunhos em canções sobre desastres e guerras ocorridas na Colômbia.

Essa forma de apresentar narrativas no campo da arte contemporânea, através da música, através da oralidade, traz uma reflexão sobre a memória. O vídeo registra testemunhos em forma de canções, remetendo-nos às tradicionais maneiras de memorização coletiva: a história oral. Essa forma também remete à questão camponesa, da cultura da terra, do cotidiano atravessado pela canção que conta as histórias pela oralidade.

A obra discute, assim, a possibilidade da elaboração de episódios traumáticos através das canções, da poesia. As letras, em melodias simples, contam sobre incidentes que cada cantor vivenciou, frisando inclusive, por vezes, a data do episódio, de quando perdeu parentes ou viu seu povo e sua cidade serem destruídas pelas forças militares. As músicas propõem um gesto de resistência contra o esquecimento.

No entanto, a imagem, o registro em vídeo das pessoas cantando, conduz o testemunho oral para outra condição. Pois a obra registra um acontecimento de corpo provocado pelo próprio testemunhar e, da mesma forma que na obra *Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar, o espectador vê, no vídeo, por um reflexo nos olhos de quem viveu e viu, a catástrofe narrada. Assim, o testemunho materializado no vídeo contém, na manifestação do afeto do corpo, na imagem, uma potência da transmissão da experiência com a morte.



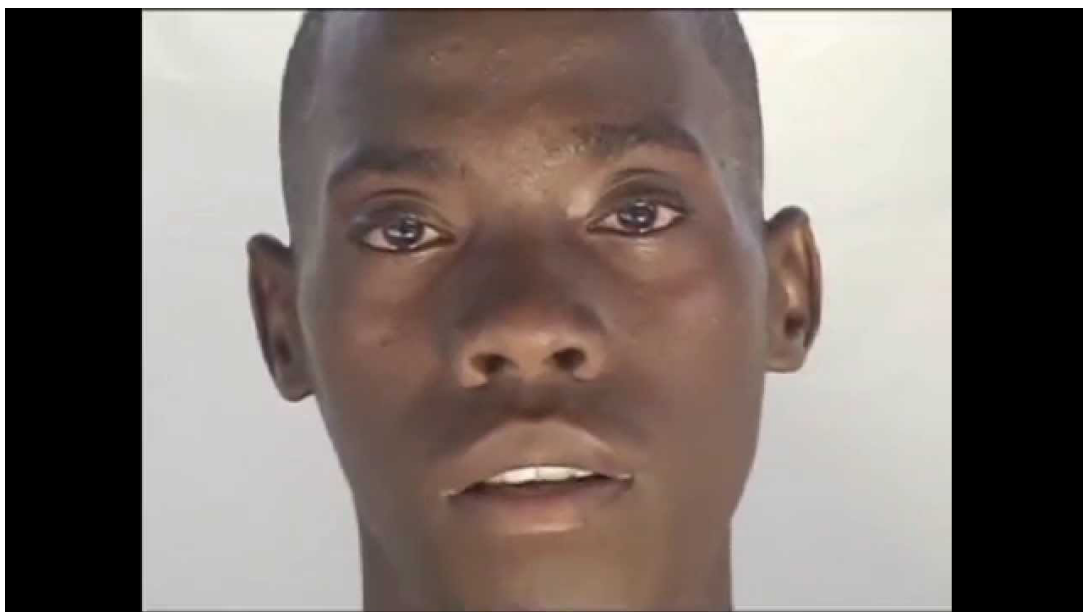
Juan Manuel Echavarría, *Bocas de Ceniza*. 2003/2004. Domingo Mena.  
Imagem tirada da internet.



Juan Manuel Echavarría, *Bocas de Ceniza*.  
2003/2004. Luzmila Palacio.  
Imagem tirada da internet.



Juan Manuel Echavarría, *Bocas de Ceniza*.  
2003/2004. Rafael Moreno.  
Imagem tirada da internet.



Juan Manuel Echavarría, *Bocas de Ceniza*. 2003/2004. Noel Gutierrez.  
Imagem tirada da internet.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No início desta pesquisa, foi produzida uma primeira proposta de edição de um livro de artista, sem título, com a obra *O olhar o inaudito – quando eu sonho não estou só*, que abarcou as duas séries tratadas na presente dissertação: 2016 e Telegram do bairro. Tive a intenção de provocar um olhar não linear, em que as imagens não tivessem, necessariamente, uma ordem a ser vista. A parte superior do livro continha o texto retirado do último vídeo de LGA, trazendo, portanto, o registro escrito integral da sua fala. Essa parte era independente do resto do livro para que ele também pudesse ser lido entre as imagens, de forma autônoma, sem hierarquia entre texto e imagem, resultando independentes e livremente relacionados. O livro continha imagens cruas dos Rendidos, retiradas do Telegram, trechos de conversas, diversas fotografias do bairro e desenhos da imagem de LGA em seu último vídeo. A montagem desse livro deu-se por associação, na tentativa de criar uma narrativa entre as duas séries, na figura do policial LGA, que se indigna com os sistemas do poder, e na dos policiais que tiram as fotografias no Telegram e que sustentam esse sistema.

Este livro não foi bem recebido por um membro da banca na ocasião da qualificação, quando foram feitas alterações físicas no livro, como páginas coladas e outras arrancadas, num intuito de ocultar imagens, separar temas e transformar em alguma proposta mais plástica, sendo o livro considerado um não-trabalho de arte. Também recebi sugestões escritas do membro da banca de qualificação apontando que não havia o desejo de ver o que o livro expunha, não havia o desejo de ver a violência.

Dentre outras questões, fiquei me perguntando a qual área do conhecimento o livro deveria pertencer – já que ele era, basicamente, sem nenhum texto, sem título, com apenas muitas imagens e uma produção gráfica – se não pertencesse ao universo das artes plásticas. A essa questão não consegui responder com a pesquisa teórica. Mas, a atitude de desmanchar o livro, colar e arrancar páginas, desmembrá-lo, revelava justamente o sintoma do que o livro mostrava: mais uma ocorrência em ato da impossibilidade de olhar e ouvir. Isso mobilizou-me,

inicialmente, de uma forma negativa e desestimulante. Porém, ao mesmo tempo, pude refletir que, talvez, essa não fosse uma forma capaz de transmitir narrativa nenhuma.

Relato aqui essas ocorrências no contexto do exame de qualificação, pois fizeram parte do meu processo de criação prática, transformando de fato a forma do trabalho. Passei a refletir sobre as possibilidades de fazer com que as pessoas pudessem e conseguissem ver as imagens. Se não é do desejo de ninguém ver essas narrativas – que eu já não podia deixar de ver –, eu precisava criar mecanismos para estimular e autorizar as pessoas a ver. Nessa proposta, a operação se delineou em usar algum dispositivo, como o binóculo na exposição, para que as imagens e as narrativas pudessem ser vistas e escutadas de uma forma segura. Se as imagens proibidas fossem mais secretas, talvez isso despertasse a curiosidade, o desejo de saber...

Manipular as imagens do Telegram foi uma tarefa muito difícil, que me colocava em questão a todo momento: qual é a ética envolvida no uso dessas imagens? Para que e para quem mostrar isso? São perguntas que, mesmo sem saber a resposta, suscitaram a tentativa de me guiar pela proposição de Boris Groys, (2015) de que a arte contemporânea trabalha com a manipulação de imagens autocríticas, autoreferentes, o que a torna, paradoxalmente, iconoclasta, pois a imagem ou o objeto é colocado em perspectiva crítica em relação à sua própria aparição. Nesse sentido, as imagens de violência, no campo artístico, sendo autocríticas, referem-se a si mesmas, à sua própria aparição, seu próprio contexto, sua própria criação, incluindo, portanto, seu próprio enquadramento. A operação de olhar o olhar (olhar como o grupo de vizinhos vê essas imagens) também propunha um distanciamento crítico.

O recorte das mãos me chamou a atenção nos dois trabalhos. Em LGA, mãos que sufocam o próprio pescoço ou que esfregam o rosto em desespero. No Telegram, mãos rendidas na cabeça, mãos virtuais que aplaudem a imagem da violência. Esses gestos fragmentados congelam seus contextos se aludem a uma tentativa de redenção. Mãos do desespero, da humilhação, do privilégio e da ignorância,

mãos de piedade. A dificuldade de expor as imagens cruas e transparentes de uma violência inaudita e invisibilizada levou-me à necessidade de fragmentação. Desse modo, a plasticidade das mãos de areia expostas no chão continha, no fragmento, a possibilidade do olhar.

Os estudos do testemunho encontram saída na arte pelo campo da memória. Memória, para que nunca mais se passe a violência e a injustiça que se passou. Mas penso que, muitas vezes, o problema irresoluto da catástrofe não se localiza no esquecimento. Às vezes, lembrar não nos faz transpor a realidade do passado para a realidade que vivemos hoje. Parece haver um abismo para identificar, no trauma do passado, o que se repete hoje, já que o trauma tem como característica fundante o próprio recalque.

Também é possível ver as sociedades imersas em um pacto perverso de obediência e submissão por medo da violência e repressão já conhecidas – e nunca esquecidas –, fixas na regra do lucro e da exploração. Considero que vivemos, para além do esquecimento, a mais sufocante impotência diante dos desastres, guerras e injustiças, vendo a impunidade de seus agentes. Mesmo que uma parcela veja ou se lembre das catástrofes tão enraizadas e estruturais, do continuum da história, continuamos isolados e inertes.

Mas da impotência não se tira nada. Há que se levar em conta a impossibilidade, o que não cessa de não se escrever. Fazer algo com essa condição, fazer operar o desejo, manter vivo o campo das possibilidades. Lucia Castello Branco, no livro *A mulher escrita*, propõe um deslocamento:

em lugar de uma impossibilidade da escrita, a escrita de uma impossibilidade. Prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página.. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO., 2004, p.122)

Transpor as imagens de violência, da catástrofe, do que não se verbaliza, para o campo da arte e da poesia é insistir, insistir no impossível, mesmo sem saber, e resistir. A artista plástica Hortência Abreu nos interroga:

Imagens policialescas podem ser aproximadas de objetos de arte? Aproximam-se delas por uma via genealógica? Os artistas decerto podem compartilhar de um mesmo campo epistêmico que os cientistas e os detetives, mas muitas vezes seus objetivos apontam para direções opostas (se é que há objetivos e não somente objetos ou sujeitos). A minha suposição final é que os artistas estão a significar, a dar significado e desvendá-lo, simultaneamente. Isso quer dizer que sempre estão criando uma pista ao mesmo tempo em que desvendam o “crime”, ou criando os rastros e também os apagando, ligeiramente. (ABREU, 2015, p.234)

As imagens da arte, nessa suposição, desvendam e criam pistas para serem desvendadas, propondo um significado outro, criando novos rastros, operando no campo das possibilidades. Nesse sentido, a transformação volta-se para os afetos do corpo, mas um corpo moebiano: individual e social. Assim opera a resistência: criar imagens, escrever, insistir, falar, até que se veja, se escute, o invisível, o inaudito.

Os volumes anexos a essa dissertação se configuraram como a própria obra, ou seja, a parte prática da pesquisa para além da exposição. São, portanto, a materialização do trabalho prático através do livro como dispositivo. As possibilidades gráficas, plásticas e conceituais do livro como obra autônoma são caminhos que desejo ainda me enveredar e experimentar. Na subversão da impossibilidade, dos sentidos, nos descaminhos da linguagem, no campo das possibilidades, meu percurso retorna à questão da palavra, da imagem. O livro aponta, dessa forma, as diversas possibilidades para se pensar a narrativa, e perturbar a linguagem. O último volume anexo olhar surgiu dessa pesquisa a partir da operação do distanciamento: incluir o próprio olhar na ação de olhar, incluir o enquadramento. Essa operação me levou a pensar nessas palavras que retornam a elas mesmas. Assim o último volume foi produzido, também como uma alternativa menos angustiante da minha produção, que, em geral, é permeada de sofrimento e gravidade. Pretendo seguir, enveredada nas questões da linguagem, um percurso de encontros, que, mesmo diante do impossível, abra possibilidades.



## Referências

ABREU, Hortência Nunes, Estâncias de uma vida póstuma [manuscrito].  
Dissertação de mestrado pela EBA/UFMG, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História - Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo. Chapecó SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Ideia de prosa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1)

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Barcelona. Trad. de João Wanderley Geraldi, 2002.

BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANCLINI, Nestor. A sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silvano. A mulher escrita. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CHAMAYOU, Grégoire. Teoria do Drone. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Contra a servidão voluntária. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 205-225.

EISENMANN, Stephen F. El efecto Abu-ghraib: Una historia visual de la violencia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2014.

GROYS, Boris. Arte poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de Despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Livraria Francisco Alves, 1960.

LACAN, Jacques. Televisão. Emissão para o Serviço de Pesquisa do ORTF, 1973.

LACERDA, Dayane. Performances do corpo: o corpo poético no espaço. [manuscrito] Dissertação de Mestrado pela UFMG. 2017.

LEVI, Primo. É isto um homem? Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. A trégua. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEVI, Primo. Os afogados e sobreviventes. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). Palavra e imagem: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2014.

SCHENKEL, Camila Monteiro. O que fazer com imagens? Porto Alegre: Revista-Valise, v.1, n.1, ano 1, julho de 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). Palavra e imagem: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. (org.). Catástrofe e Representação: ensaios. Sao Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Rio de Janeiro: Psic. Clin. v.20, n.1, p.65-82, 2008

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: Trabalho de memória e de resistência. São Paulo: Psicologia USP. v.27 n.1, 2016

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. Remate de Males. 26 (1). Jan/jun 2006

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Jessé. A tolice da inteligência brasileira. São Paulo: LeYa , 2015.

SOUZA, Jessé. A cegueira do debate brasileiro sobre as classes sociais. Interesse Nacional, ano 7, número 27, outubro-dezembro, 2014.

SOUZA, Jessé. Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STARLING, Heloisa M. e SCHWARCZ, Lília M. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZIZEK, Slavoi; Violência. São Paulo: Boitempo, 2014.