

Nós não sabíamos: um percurso sobre fotografias, arquivo e violência na arte

Melissa Rocha e Bárbara Ahouagi
Universidade Federal de Minas Gerais

O texto se forma em uma costura de imagens que apresentam e representam as maneiras em que documentos e arquivos, atuam como inscrição de controle e violência, no campo da arte e também no sócio-político. Aponta como os artistas exercem um importante papel de denúncia e registro histórico estabelecendo diálogos entre si em relações atemporais nos rastros da permanência. Trabalhos como de Claudia Andujar, na série "Marcados" (1970), "Nós não sabíamos" (1977) de Leon Ferrari, Natureza-morta" (1978) de Alex Flemming e "Língua Apunhalada" (1968) de Lygia Pape tangenciam graves questões como o extermínio indígena, a conivência popular, a tortura e a censura durante a Ditadura Militar. Os caminhos em prol de uma cidadania plena, hoje atualmente ameaçados, registrados pelo fotógrafo Assis Horta, sinalizam que a questão do gênero e da raça permanecem como território de manifestação de uma matriz colonial, ainda evidente no discurso-manifesto de Débora Silva na 31ª Bienal de São Paulo, com a obra-denúncia "Apelo" (2014) de Clara Ianni.

Palavras-chave: Arquivo, Violência, Arte contemporânea, Arte latino-americana.

This paper constructs an image needlework that present and represent the manners of archive and documents act like a device of violence and control on art field and on the social political as well. It shows how artists do an important denouncement task and historical register, setting dialogues themselves and between atemporal relations in the permanence traces. Works like the "Marcados" serie (1970) of Claudia Andujar, "Nós não sabíamos" (1977) of Leon Ferrari, Natureza-morta" (1978) of Alex Flemming and "Língua Apunhalada" (1968) of Lygia Pape approach severe questions as the indigenous genocide, popular connivance, torture and censorship during the south American dictatorship. The paths in favor of a full citizenship, currently menaced, registered by the Assis Horta photographer, indicate that the issue of gender and race remain as the territory of manifestation of a colonial matrix, still evident in Débora Silva-manifest speech "Apelo" (2014) at the 31th Bienal de São Paulo.

Key-words: Archive, Violence, Contemporary Art, Latin-American Art.

A fotógrafa Cláudia Andujar conheceu e passou a residir com o povo Yanomami em 1971, durante o governo do General Emílio Garrasazu Médici, responsável durante a Ditadura Militar por um dos períodos de maior violência contra a população indígena no país após o descobrimento. Populações inteiras foram afetadas com as obras da Transamazônica, como mostra o Relatório Figueiredo, parcialmente resgatado durante as investigações da Comissão Nacional da Verdade (2012-2014). Os Yanomami foram especificamente atingidos pela construção da Perimetral Norte, BR-210, pertencente ao PNI- Plano de Integração Nacional. Em 1978, Andujar foi expulsa do território indígena pela Funai, ainda sob o Regime Militar, que negligenciava a demarcação das terras. Organizou e coordenou a campanha pela demarcação daquele território, registrando através do encontro entre a fotografia artística e a jornalística, a dura realidade dos índios diante do progresso em forma de asfalto, na manutenção da separação entre terra e céu.

A série de fotografias *Marcados* (1981 -83) efetivou-se como instrumento de monitoramento e estudo das condições de saúde dos indígenas que estiveram em contato com os brancos. A catalogação destinada ao controle de vacinação dos nativos e para tratos de futuras demarcações, retratou as variadas faces dos Yanomami. O trabalho, que possui caráter positivo ainda que em um contexto político delicado para as populações indígenas, não foi capaz de esconder o potencial destrutivo de instituições diversas, perpetrado pelo vilipêndio de direitos e extermínios de populações nativas, em nome da expansão e ocupação da porção oriental do país pelo chamado progresso. Seriam desnecessárias medidas como a vacinação, se as demarcações das terras fossem estabelecidas e respeitadas de antemão.



Marcados, 1981-1983, Cláudia Andujar

A semelhança com que se configuram a representação dos indígenas com a catalogação empregada em outros processos de dominação são evidentes. Durante o século XIX, procedimentos de inventário, arquivamento e submissão simbólica representaram segundo André Rouillé, “a conquista integral do visível” na qual a fotografia-documento contribui também para a expansão do “espaço de trocas, para a

dilatação dos mercados, para o alargamento da zona de intervenções militares ocidentais”(ROUILLÉ, 2009, p. 99).

A identificação, mecanismo de controle fundamental ao mundo branco, é aplicada nesta ação através do registro frontal e pela numeração. Os membros da etnia Yanomami tradicionalmente não possuem nomes próprios, mas atendem por uma característica ou atributo mais marcantes de sua personalidade. São comuns as situações em que o direito de ir e vir dos indígenas são violados por não apresentarem documentos de identificação, haja vista a dificuldade de fazê-lo, já que a maioria deles não possuem certidão de nascimento¹.

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

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

¹ Para que possam se deslocar em distâncias maiores ou viagens de avião, por exemplo, portam uma autorização da Funai que lhes salvaguarda o direito, mas que no terreno burocrático desinformado, acaba por não ser o suficiente.



Still do filme *Retratos de Identificação*, 2014, dir. Anita Leandro

Inevitável não recordar o aspecto composicional utilizado pela série *Marcados* nestas fotografias armazenadas pela ditadura, resguardando obviamente as devidas distancias históricas, que transparece nos vestígios explícitos de agressões sobre os corpos. Roberto Espinosa, e ex-comandante das organizações armadas VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares) foi registrado após ser submetido a intensas seções de tortura. Nas fotografias de Charles Srchreier, que faleceu sob domínio das forças armadas, é possível visualizar uma tática recorrente, como forma de resistência adotada pelos opositores ao regime, que intentavam impedir suas identificações. O uso de perucas, disfarces e mudanças mais extremas constituíram soluções para burlar as investigações e a vigília no cotidiano dos militantes. Schreier, conhecido popularmente como Chael, submeteu-se a um processo radical de emagrecimento, no intuito de driblar o reconhecimento de seu rosto, que poderia ser realizado mediante consulta aos arquivos das agências de monitoramento e aos cartazes de “procura-se” espalhados pelas ruas das cidades. Além de contar com o monitoramento especializado pelos agentes da repressão, o autoritarismo garante o apoio da população ao utilizar a ideologia da “segurança nacional”, na qual o adversário não se restringe apenas ao estrangeiro, mas é um elemento sobretudo interno (GINZBURG, 2010).

Na trilha destes registros de tortura, Alex Flemming produziu uma série de fotografas denominadas *Natureza-morta* (1978), em que as obras aludem a um repertório de maneiras de se registrar um cadáver para análise forense. Os fragmentos recortam o corpo, enquadrando os traços localizados e evidentes de violência. Pés acorrentados, os seios cortados pela lâmina, o pênis ligado a fios de choque, alfinetes sobre as unhas, rostos deformados, entre outras cenas, constroem uma sádica seleção que aponta

para os métodos corriqueiros de agressão oficializados pelo estado. A série retrata a violência de forma direta, o que é raro na arte brasileira como um todo. Talvez persista, silenciosamente, algo que ainda silencia ou desvia do assunto, algo que permita que tenhamos continuado nossa história mesmo sem a reparação aos crimes Estado cometidos durante este período.



Natureza-morta, 1978, Alex Flemming. Água forte e fotogravura sobre papel, 18,9 x 13 cm.

A *Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape, que antecede em 10 anos a série supracitada, anuncia assertivamente um caminho futuro, solidificado através da imposição da censura com a implantação do Ato Institucional nº5². Mesmo depois do acordo pacífico na transição democrática, o aparato do estado totalitário de Estado, manteve operantes na recente democracia vários dispositivos de manutenção do militarismo e, nas linhas de Walter Mignolo (2008, p.8), presentes desde a matriz colonial, operando nas esferas políticas, econômicas, sociais e simbólicas. A língua marcada pertence a uma mulher. Mulheres que até os dias de hoje se encontram em espaço de vulnerabilidade social intensa, agravada pela questão racial: o levantamento estatístico denominado Mapa da Violência do ano de 2015 indicou um aumento³ de 54% por cento no número de mortes de mulheres negras, enquanto o homicídio de mulheres brancas caiu 9,8%.

² Ato Institucional No. 5 ou AI-5, que estabeleceu restrições às manifestações políticas, à liberdade de informação e de se fazer qualquer tipo de denúncia contra os atos repressivos promovidos pela Ditadura Militar (1964-1985) e pelos organismos policiais e militares de segurança.

³ Dados dos últimos dez anos. Dados disponíveis em: < <http://www.mapadaviolencia.org.br/>>.



Língua Apunhalada, 1968, Lygia Pape. *Backlight*, 124 x 163 x 14 cm



Trabalho da série *Bastidores*, 1997, Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm.

Maria Lugones (2008, p.16) denominou como "sistema moderno-colonial de gênero"⁴ o contexto formado pelo entrelaçamento de uma análise pela perspectiva do "poder global capitalista" e a análise conjunta das relações entre "gênero, raça e colonização" nos EUA e nos países do chamado Terceiro Mundo. Segundo a autora, somente neste sistema poderemos avaliar a "extensão e a profundidade histórica de seu alcance destrutivo". É fato que quase três décadas depois de Lygia Pape retratar a violência em um dos nossos músculos essenciais à fala, Rosana Paulino "vendava e emudecia" mulheres negras na série de imagens fotográficas *Sem títulos*, de 1997, na qual a artista utiliza uma linha de costura preta para cobrir os olhos e as bocas de cada face, cada uma situada sobre um bastidor de bordado, enfatizando o silenciamento imperante e operante. As impressões estão apagadas e o pano amarrotado, nas sombras e nas marcas há os vestígios de uma violência naturalizada, cotidiana e muda. A numeração presente mais uma vez, sinaliza-nos uma operação de controle sobre corpos, estabelecidos por uma "ficção em termos biológicos" (*Idem*, p.19), no pensamento Lugones. A própria presença da artista no cenário artístico brasileiro, desafia uma dinâmica social secular em um país, em cujo determinados contextos, mantém-se avesso à arte engajada.

Na recente crise política, marcada por conchavos políticos e uma ofensiva misógina, com nuances de lesbofobia, contra a presidenta Dilma Roussef observou-se que seu vice, Michel Temer, já implementava ações pertinentes a um plano de governo próprio ainda durante o julgamento do processo que a afastou do cargo. Já não era mais, segundo os defensores da presidenta, o mesmo defendido pela coligação da chapa durante as eleições. O plano "Ponte para o Futuro" prevê, a fins de recuperar a crise econômica, determinar entre outras coisas, o fim ou a diminuição de diversos direitos trabalhistas implementados em 1943 por Getúlio Vargas. O fotógrafo brasileiro Assis Horta registrou com suas fotografias estas conquistas, revelando as faces de seus protagonistas: quem eram as pessoas que passaram a se beneficiar dessas leis e tiravam seus primeiros retratos para as carteiras profissionais? A grande quantidade de mulheres e negros revelou a base da classe trabalhadora brasileira que passava a ter acesso a outras esferas de cidadania. A contrapartida dessas novas condições, que se inseriam numa nova fase do capitalismo liderada pelos EUA após a 2ª Guerra, se alimenta do desemprego e da precarização dos salários nos países periféricos, fornecedores primários, cujos governos asseguram uma grande desigualdade social e a manutenção do controle político.

⁴ Tradução da autora.



Assis Horta. Fotografias

No Brasil não tivemos julgamento ou reparação para os crimes de Estado, que após consumados, ressurgem no formato de arquivos, desembacando a história oportunamente apagada. Até os dias atuais houveram muito poucas políticas de reparação aos danos causados pelo Estado às populações indígenas e negras. No campo do conhecimento, a matriz colonial se manifesta também na precarização do ensino, que nos parece mais um projeto político atrelado ao capital, que um efeito colateral do calor dos trópicos ou pelo mito da pouca capacidade de um povo carente. A falta de exercício de memória e de uma prática política tornaram-se visíveis nas manifestações contrárias ao governo de Rouseff, quando não faltaram pedidos de retorno ao militarismo e homenagens a torturadores.

O sucesso dos regimes autoritários na América Latina é visivelmente atrelado à degradação da memória, em que "a tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma das suas marcas" (GINZBURG, 2010: 143). Sob o véu de uma imprensa aliada ao regime e também censurada, as evidências foram facilmente ocultadas e soterradas por pautas fabricadas. Vez ou outra, algumas notícias sobre os

abusos eram publicadas, que foram muito bem aproveitadas por Léon Ferrari, autor da extensa série *Nós não sabíamos* (1977), constituída apenas por colagens de notícias relacionadas aos desaparecimentos e mortes durante o período ditatorial. Percebe-se aqui, que o esquecimento é também seletivo.

O conhecimento sobre o terrorismo de estado não se restringiu apenas aos noticiários, a publicidade brasileira nos presenteou com um anúncio que mencionava abertamente a expressão "tortura". Tratava-se da propaganda de um televisor da marca Philips, veiculado no jornal *Estadão* em 1969, onde se afirmava que a qualidade do produto provinha de sua capacidade de resistir a uma câmara de torturas. Um ano após, foi noticiado e devidamente registrado o desfile de formação da primeira Guarda Rural Indígena. A GRIN foi uma força armada preparada pelo estado ditatorial constituída apenas por nativos – um auge distóptico – que desfilou e exibiu despidamente, diante de autoridades locais e convidados, demonstrações técnicas de tortura. Imagens desta experiência constam no vídeo *Arara* (1970), divulgado apenas recentemente, que escapou do cerco censor graças à duplicidade de seu nome, que poderia tanto se referir a etnia indígena a etnia arara - conhecidos nas cercanias de Altamira (PA) desde 1850, quanto a um dos mais cruéis mecanismos de tortura: o pau-de-arara. Algumas belas fotos deste evento também circularam na famosa revista *Manchete*, da época.

A revista semanal *Veja*, em tempos áureos, sob a direção atrevida de Mino Carta no final da década de 1960, conseguiu publicar duas edições seguidas sobre denúncias das violências como uma prática repressiva institucionalizada, porém não obteve sucesso quanto sua circulação, tendo sua veiculação impedida pela censura e apreensão massiva empreendida pelo governo. Ainda que parte da população não ignorasse completamente a existência das torturas, para além de certa apatia, constatou-se não apenas uma conivência, mas também um apoio irrestrito, o que favorece e alimenta uma sobrevida desta prática. A violência que nos atravessa diariamente e também pela perspectiva histórica, inflacionou terrivelmente nossos índices de tolerância quanto a esta presença, como reflexo de uma reminiscência ainda atuante do autoritarismo.

Na 31ª. Bienal de São Paulo, a obra-denúncia *Apelo* (2014) rompe com a indiferença ao demonstrar que o tema, longe de ser um passado inoperante, é parte de uma realidade em vigor. Em parceria com a líder do movimento Mães de Maio, Débora Maria da Silva, a artista Clara Ianni escancara os rastros da violência institucional no Brasil. O vídeo que tem como cenário o cemitério Dom Bosco, conta com um discurso-manifesto de Débora, mãe de um dos vários jovens exterminados pelo esquadrão da morte da polícia militar de São Paulo, em 2006. O cemitério, que adotou o nome de Perus, distrito que o abriga, foi construído em 1971 pelo governo militar, com a finalidade de ocultar as vítimas da ditadura, em sua maioria desaparecidos e posteriormente sepultados em vala comum. *Apelo* dá voz aos que lutam pelo direito de luto e memória, no desejo de combater o esquecimento e a banalização destas ações.

Didi-Huberman (2008, p. 26) afirma: "Temos de fazer com a imagem o que já fazemos mais facilmente com (...) a linguagem. Para produção em cada depoimento, em cada ato de memória, linguagem e imagem estão absolutamente ligados um ao outro, nunca cessando a troca entre suas lacunas recíprocas". As imagens complementam o registro histórico precisamente onde as palavras falham. Há uma disputa em curso, pela recuperação e estabelecimento destas memórias. Ainda que a entidade oficial encarregada, a Comissão Nacional da Verdade, tenha encerrado suas atividades, ela foi responsável por um levantamento imprescindível sobre este passado traumático e através de publicações variadas, retomou a visibilidade de evidências documentais e elementos arquivísticos que até então, se encontram privados do acesso universal. Alguns ainda permanecem inacessíveis, sob a tutela do exército brasileiro, relativos à violência que permeou o período ditatorial e que de certa maneira permanece em vigor, resguardando âmbitos e níveis diversos, perpetrados pelo estado brasileiro. Deduz-se que devido à gravidade que tais arquivos possuem, se revela às avessas, uma consciência da entidade militar sobre a responsabilidade de transmitir o que é ainda desconhecido para a esfera pública. Assim, a censura e o corporativismo prevalecem, na medida que se abdica deste dever, diante de um temor às reverberações possíveis que tais documentos e imagens podem provocar no domínio da política e da memória.

Referências Bibliográficas

- ANDUJAR, Cláudia. *Marcados: Cláudia Andujar*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. S.B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- GINZBURG, Jaime. *Escritas da tortura. In O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010
- LUGONES, María. *Colonialidade y Género: Hacia un Feminismo Decolonial*. In.
- MIGNOLO, Walter (comp.). *Género y descolonialidade*. Buenos Aires: Del Signo, 2008.
- _____. *Introducción ¿Cuáles son los temas de Género y (Des)Colonialidad?*. In.
- MIGNOLO, Walter (comp.). *Género y descolonialidade*. Buenos Aires: Del Signo, 2008.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.
- SAFATLE, Vladimir e TELES, Edson. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.