

VASSOURAS E FAXINAS:
por uma manutenção da memória

YURI THEVENARD FREIRE

Yuri Thevenard Freire

VASSOURAS E FAXINAS: POR UMA MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA.



Trabalho de conclusão de curso de Artes Visuais, habilitação em
Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de --Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Átila Regiani

LISTA DE FIGURAS página 5

INTRODUÇÃO página 7

1. PROCESSOS DE ENCONTRO DA VARREÇÃO COM O LUGAR: ONDE ESTOU E O QUE FAÇO página 9

2. PONTOS DE ENCONTRO DA VARREÇÃO COM O LUGAR: ONDE ELA ESTÁ?
página 10

2.1 Ansiedade política

2.2 O corpo vulnerável X o dominador: contextos artísticos pós 64 página 13

2.2.1 As feridas abetas de Artur Barrio

2.2.2 O corpo exposto de Antonio Manuel página 14

2.2 Contextos poéticos na varreção: como ela se manifesta? página 18

2.2.1 Varreção = varrer + ação

2.2.2 O lugar da Varreção página 19

2.2.3 Este trecho do texto pode ser apagado se houverem demais problemas: Censura e Apagamento página 22

3. VARREÇÃO #1 página 26

3.1 Como cheguei onde cheguei

3.2 O item, vassoura página 28

3.3 O elemento, poeira página 29

3.4 O lugar, quadra página 30

3.5 Dia da Varreção página 32

CONCLUSÃO: VARREÇÃO #3 página 36

BIBLIOGRAFIA página 39

LISTA DE FIGURAS

Página 10

1. Posse de Michel Temer. André Coelho. Fonte: <http://oglobo.globo.com/brasil/com-clima-de-tor-cida-posse-vira-festa-no-menor-salao-do-palacio-19297827>

Página 11

2. Intervencionistas. Autor não especificado. Fonte: <http://www.diariodocentrodomundo.-com.br/pedir-intervencao-militar-e-crime-o-problema-e-que-ninguem-aplica-a-lei/>

Página 12

3. Mobilização do "Diretas Já" em São Paulo, 1984. Autor não especificado. Fonte: <http://www.historiadetudo.com/diretas-ja>

Página 13

4. Situação.....T/T1....., Artur Barrio. Fonte: <http://www.contramare.net/site/pt/the-political-meaning-of-artur-barrios-bloody-bundles-cont/>

Página 15

5. O corpo é a obra, Antonio Manuel. Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100007

Página 16

6. Corpobra, Antonio Manuel. Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/corpobra-acaoproposicao-1970-de-antonio-manuel/>

Página 17

7. Repressão outra vez, eis o saldo, Antonio Manuel. Fonte: <http://www.as-coa.org/exhibitions/antonio-manuel-i-want-act-not-represent>

8. Soy loco por ti, Antonio Manuel. Fonte: <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/antonio-manuel/>

Página 31

9. Prisão de Claudio de Almeida. Autor não especificado. Fonte: http://www.correiobraziliense.-com.br/app/noticia/cidades/2013/10/22/interna_cidadesdf,394622/durante-a-ditadura-estudante-da-unb-foi-presos-e-torturado-por-15-dias.shtml

Página 34 e 35

10. Varreção #1, Yuri Thevenard

11. Varreção #1, Yuri Thevenard

12. Varreção #1, Yuri Thevenard

Em 2016, pensando no contexto sociopolítico do momento e nas suas relações com o nosso passado histórico, surgiu o desejo de desenvolver trabalhos que contivessem um teor questionador dessas estruturas narrativas, fossem elas ligadas às chamadas grandes mídias, ou pertencentes a construção do memorial histórico da população. Para isso desenvolvi uma obra de arte em processo, acerca das ansiedades e questionamentos que a situação me trouxe. Nela, eu passo por um procedimento, onde procuro em jornais ou nos relatos das pessoas, espaços públicos ou privados que foram usados pelo governo, durante o período da ditadura militar de 1964, para operações de repressão e violação dos direitos humanos, como a tortura, contenção, prisão, censura, e assassinato político. Ao fazer o apanhado destes lugares, escolho um deles e prossigo até o local. Lá, com uma vassoura, varro o chão desse espaço e registro o trabalho em vídeo. Nesse texto, abordo a Varreção #1, uma ação realizada na quadra de futsal da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, também conhecida como Campinho, lugar que foi palco de violentas operações de contenção, triagem e repressão de estudantes universitários pela polícia do exército em 1968. Nela eu varri a totalidade da quadra, reorganizando a sujeira em pilhas, e movendo-as até o meio de campo. A ação, e seu processo levantaram questionamentos poéticos acerca do conteúdo que ela poderia evocar, a partir dos seus elementos e da sua forma.

Discuto aqui o processo que constitui as ações denominadas como Varreção, como ele pode ser mutável a partir da diferenciação do *site*¹ onde é apresentada, e como, na execução de uma ação, se dão as relações do processo com as especificidades políticas e materias do lugar. Em seguida, apresento questionamentos sobre a difícil memorização da violência institucional, a partir do apagamento dos fatos históricos, como uma forma de obstáculo imposto pela instituição dos regimes fascistas. Adentro também às trajetórias de 2 artistas, Artur Barrio e Antonio Manuel, e a relação das suas obras com a vulnerabilidade do corpo brasileiro, a partir do contexto da ditadura militar. Também, busco dialogar as formas da varreção enquanto manifestação poética, enquadrada nos conceitos de performance e como uma prática de crítica institucional como *site specificity*, e também as suas relações com os conceitos de apagamento e censura enquanto forma, conceito e prática. Ao final, apresento de forma narrativa, o percurso, os elementos e a descrição de como foi a execução do processo discutido durante o texto, a Varreção #1.

1. Os termos relacionados a *site specificity* foram mantidos na língua inglesa devido seu uso comum dentre a comunidade artística.

1. PROCESSOS DE ENCONTRO DA VARREÇÃO COM O LUGAR: ONDE ESTOU E O QUE FAÇO

Para varrer, eu primeiro pesquiso. Pode ser conversando com alguém acerca das suas memórias pessoais em relação ao passado da cidade. Não existe a necessidade de ser um fato histórico verificado, um relato superficial já é suficiente para me despertar interesse, mesmo que possua todas as inconsistências da memória pessoal. Procuro matérias de jornal. Tive sorte de encontrar algumas acerca da memorização dos eventos da ditadura militar em Brasília. Para mim é importante que sejam lugares que sofreram, e que estejam mais armazenados na memória vernacular do que nas da instituição histórica, afinal, a obra é sobre os lugares que foram esquecidos, submersos abaixo do excesso de informação acerca daquele tempo, mas que foram de relevância para quem experienciou suas atrocidades. Se estiver em outro estado do país, por exemplo, vou procurar um lugar que é famoso pela sua história de repressão durante o período. Em seguida me dirijo a este lugar, e observo o espaço a minha volta, tenho que decidir onde varrerei, pode ser uma calçada na porta do prédio, o pátio de alguma praça, um estacionamento. Só vou conseguir agir no que estiver ao meu alcance, se for um prédio de órgão privado ou governamental, existem chances de eu não conseguir acesso aos espaços específicos onde esses fatos aconteceram. Para mim já é o suficiente estar perto. Pode ser que tenha passado uma viatura, ou alguns soldados tenham pisado aquele chão. A distância física não me afasta da experiência de confrontar aquelas memórias, um portão de um prédio anuncia outro universo, adentra-lo ele é um outro procedimento, que diz mais à esfera privada do que pública, estar em lugar um nosso é importante, de livre acesso e circulação, estes são os espaços em que a memória é acessível.

Em seguida eu pego a vassoura e começo a varrer a área escolhida, o registro pode ou não estar acontecendo. O objetivo é cobrir uma área inteira com a minha ação, as vezes de forma mecânica e repetitiva, apenas varrendo, ou se aproveitando de elementos encontrados no ambiente, (folhas, resíduos, poeira etc.) para criar composições com o espaço, reorganizo-os de forma estética, não planejada, é uma surpresa mesmo pra mim, uma forma de abraçar o acaso, e inseri-lo efetivamente no trabalho. Permaneço varrendo até encontrar um evento que eu considere o fim da ação, pode ser o fim do espaço, ou a composição de uma forma. Vai do meu desejo de permanecer ali, ou de apenas terminar o que havia sido começado. Após o término, recolho as minhas coisas e vou embora, deixo tudo para trás e parto para a próxima experiência, volto a pesquisar até encontrar um novo lugar, e assim prossigo.

2. PONTOS DE ENCONTRO DA VARREÇÃO COM O LUGAR: ONDE ELA ESTÁ?

2.1 Ansiedade política

Um estranho retorno que presençeei neste ano, foi o novo golpe de estado no Brasil. Aconteceu como antes. Uma bandeira moralista, uma farsa, um substituto conservador. Multidões nas ruas, cobertura ostensiva da mídia, protesto, ferro, fogo, sangue, chão. Um gosto amargo ficou na minha boca, me sinto enganado e usado. Imagino que muitos devem ter se sentido assim em 64. Vivo como os meus pais, e os pais deles.

Grande parte dessa estranheza vem de uma inquietante sensação de déjàvu que percebo ao comparar a dinâmica dos acontecimentos da atualidade com as do passado histórico do país. A repetição desses padrões me leva a questionar o porquê da falta de espaços dedicados a preservar e discutir as memórias referentes aos crimes do regime de terrorismo do Estado brasileiro praticados durante a segunda metade do século XX, e também a natureza atual dos lugares protagonistas das práticas de violação dos direitos humanos durante o período de ditadura militar, enquanto potenciais espaços de celebração à memória das vítimas do terrorismo estatal. A ditadura fez um ótimo trabalho de acobertar suas atividades utilizando a mídia e a opinião pública como arma. Ainda hoje existem pessoas que acreditam que este período nunca aconteceu, que ninguém foi torturado, que não existia resistência nem guerra civil. Acreditam em histórias de mocinhos e bandidos, de forma que os fatos foram distorcidos para permanecerem em segredo, uma série de meias verdades preenchem o imaginário da população brasileira, e assim permanecemos na nebulosidade da memória. Walter Benjamin, em seu texto *Sobre o conceito de história*, enquanto discute sobre o dever do materialismo histórico, nos alerta para o perigo de não ser possível fixar uma imagem do passado, em frente as narrativas impostas pelos dominadores do poder.

Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. (BENJAMIN, 1994. p.224)



Benjamim deixa claro que se deve fixar uma imagem do passado, porém de forma com que ela não possa ser usada pelas classes dominantes como instrumento de imposição de poder. O conteúdo da narrativa histórica, essa como imagem fixa, pode conter uma ambiguidade, onde se torna possível a hierarquização dos fatos frente a narrativa histórica. Ela pode ser utilizada pelas classes dominantes para invalidar as ações de quem foi resistente a essas formas de dominação, e assim fica o risco dos movimentos sociais existirem nessas narrativas como vilões. A malha narrativa foi tecida desta forma, com que os inimigos do estado sejam inimigos também do povo. A classe dominante, que no momento eram os militares, tiveram sucesso em não se apresentarem como vilões nos processos históricos. A imagem da época permanece disforme, somos capazes enxergar situações de violência e injustiça, porém parte do povo conserva uma nostalgia em relação a esse tempo, dizem que era mais seguro, que não existia corrupção, que o mundo piorou, e, de forma equivocada, responsabilizam as ações do governo pela suposta atmosfera de "estabilidade". O fascismo segue a reverter o foco dos fatos passados ao seu favor, e o papel de quem observa este passado e o questiona é também colocado por Benjamim, "O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer."(BENJAMIN, 1994. p.224) A luta não finalizou pois o passado, mesmo que fixo, pode ser usado como instrumento do inimigo.

As histórias de morte e tortura sequer eram publicadas, ainda hoje estamos descobrindo figuras políticas que foram assassinadas durante esse período, desacobertando a verdade abaixo dos esforços dos militares para esconder o que aconteceu naquele tempo. O imaginário popular também tem um grande papel na constituição dessas memórias, foi um golpe civil/militar, o comunismo e a esquerda eram considerados ameaças pelo próprio povo, o mesmo que clamou pela criminalização destes grupos. Andreas Huyssen, em seu texto *Usos tradicionais do discurso sobre o Holocausto e o colonialismo*, enquanto discursa sobre o excesso de memória no historicismo, coloca que "(...) qualquer passado pode ser usado, transformado em mercadoria, distorcido, comercializado, reelaborado, deslocado, indiciado, processado, julgado e, é claro esquecido."(HUYSEN, 2014, p.177). Isso tudo no contexto da reobservação dos acontecimentos em frente à grande quantidade de informações relacionadas a estes tais passados, que na sua diversidade de fontes e conteúdos pode ser considerado incerto. Aqui, se torna evidente a preocupação do autor com a utilização da memória quando ela é apropriada pela estruturas de poder, sejam elas políticas ou mercadológicas, da forma com que acontece no Brasil, quando intervencionistas e a direita política tendem a revisitar esse passado, apelando para a nostalgia desse tempo que, superficialmente, fazia parecer que estava tudo bem, um lugar no espaço/tempo onde a violência e os problemas sociais eram velados, reafirmando a sua própria versão da história onde o fascismo e a intolerância são as soluções para a corrupção, como se ela não existisse naquela época.



2.2 O CORPO VULNERÁVEL X O DOMINADOR: CONTEXTOS ARTÍSTICOS PÓS 64

2.2.1 *As feridas abetas de Artur Barrio*

Foi em 1970 que Artur Barrio despejou em 14 lugares ao redor de Belo Horizonte, na sua ação intitulada de *Situação.....T/TI.....*, os objetos que ficaram conhecidos como as "trouxas ensanguentadas".

Segundo CALIRMAN:

(...)o artista comprou vinte quilos de carne bovina e ossos, e os distribuiu em 14 trouxas, amarradas com cordas manchadas de sangue. As trouxas foram deixadas, anonimamente, às margens de rios e esgotos como parte de *Do Corpo à Terra*, exposição *in situ*, ao ar livre, no Parque Municipal de Belo Horizonte (17 - 21 de abril de 1970) (CALIRMAN, 2012. p. 91).

Barrio fez sua obra parecer uma desova de cadáveres, batidos, feridos, reduzidos apenas a entranhas e restos, de forma a lembrar dos desaparecidos e torturados pelo regime. Calirman (2012) estima que 5 mil pessoas viram as trouxas no Parque Municipal, a polícia e os bombeiros foram acionados e a situação se mostrou tensa, em seguida as trouxas foram destruídas e os ossos levados a um laboratório para análise. Sua ação não possui nada de banal na sua constituição, uma operação estética complexa, que envolve vários objetos que, combinados, perturbam as dinâmicas cotidianas do lugar, e chamam atenção para si como uma forma de desvio da norma. Ao menos esta é a aparência da obra, Barrio na sua perspicácia cria uma ação que não diz, na verdade, sobre o comum, porém ela revela uma preocupação com a frequência das ações que ele mimetiza, direcionando os olhos diretamente para a naturalização destes procedimentos violentos, e como, apesar dos esforços para cobrir os restos da violência, as trouxas que acobertam os cadáveres irão permanecer ensanguentadas. O sangue vaza, o corpo é sangrento, e mancha o pano. Poderia ser só um tecido enrolado, mas não é. Ele tem um conteúdo obscurecido, e este, vaza para fora. As entranhas violentadas vão, eventualmente, se expor. Calirman também coloca que "A presença das trouxas em, espaços públicos questionava a existência de espectadores inocentes e imparciais, sugerindo, pelo contrário, a vulnerabilidade de toda a sociedade aos atos do regime ditatorial." (CALIRMAN; C, 2012. p.91) Nas trouxas, o corpo é dilacerado, e ali é revelada a sua fragilidade perante as instituições. Ao se deparar com um desses objetos na rua, o espectador não se sente seguro, assim como não se sentiria na presença de um cadáver, aquilo que ele vê é criado em sua semelhança, e a experiência do encontro com a trouxa questiona e revela a impotência da população perante a violência do estado, todos somos vítimas em potencial, todos podemos vir a ser empacotados em mais uma trouxa ensanguentada.



2.2.2 *O corpo exposto de Antonio Manuel*

Claudia Calirman (2012), acerca do contexto das artes visuais durante o período da ditadura militar, traça a trajetória de Antonio Manuel, artista português residente no Brasil desde a sua infância, expoente nas discussões sobre a presença do corpo como obra de arte no Brasil. Em 1970, inscreveu o seu corpo como obra de arte no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, que iria acontecer no MAM/RJ. "No dia da exposição, levei um banquinho e fiquei na fila esperando a vez de apresentar a minha obra de arte... Eu me ofereci para ser exposto ao público no museu por todo o tempo que durasse a exposição" (CALIRMAN, apud. MANUEL, 2012. p.41) No projeto, seu corpo nú seria exposto na galeria durante a totalidade do evento, e caso ele fosse a obra ganhadora, o prêmio deveria ser endereçado para o seu pai, o artista que compôs a obra. *O corpo é a obra* (1970), foi rejeitado pela comissão de avaliação, alegando que o museu não tinha a estrutura necessária para poder abrigar e fornecer ao artista as suas necessidades básicas.

Mesmo com a rejeição, Antonio, durante a abertura, se despiu e expôs o seu corpo, fragilizado e vulnerabilizado pela nudez como forma de provocação às convenções artísticas predominantes no cenário nacional durante a década de 70.

Naqueles dias o corpo estava na linha de frente. Ele foi submetido à violência em protestos de rua e aos mecanismos de tortura utilizados pelo regime militar contra prisioneiros políticos. Pouco a pouco, comecei a perceber o corpo como o tema central para o meu trabalho. Afinal, era meu corpo que estava nas ruas, exposto a tiroteios e pedradas durante os confrontos dos estudantes com a polícia. Então imaginei meu corpo como a obra de arte. (CALIRMAN, apud. MANUEL, 2012. p.49)

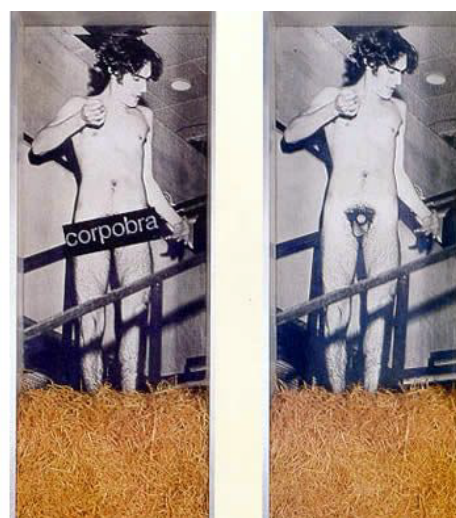
Após o acontecimento, o museu foi fechado pela polícia e o salão foi interditado, abrindo espaço para o acaloramento das discussões referentes à censura das artes visuais no país, e como era ambígua a ação dos militares quando se tratavam das exposições e dos salões, e o que era considerado material subversivo. Mesmo com o corpo presente sendo o foco da obra, a situação política e o espaço onde ela foi exposta se mostram elementos importantes para a sua constituição. A libertação do corpo contra os paradigmas do sistema eram um elemento importante na expressão da contracultura nos anos 70, e também nas obras de artistas da época, que utilizaram da própria corporeidade como discurso e objeto central das suas criações. (CALIRMAN, 2012)



António Manuel, "O corpo é a obra". 1970.

Assim como na minha obra, *o corpo é a obra* é dependente do lugar onde aconteceu, esse que compunha um conjunto de regras e convenções aceitas pelo público e pelos artistas daquele tempo, na forma de uma instituição repressora e conservadora. "Analisando a intervenção do artista, pode se argumentar que aquilo poderia ter acontecido em qualquer outro lugar do mundo, sem quaisquer outras consequências ou conotação política." (CALIRMAN, 2012. p.49) A obra de Manoel expunha a fragilidade do artista quando se tratava de ser validado enquanto produtor de material que era subversivo mesmo para o universo artístico brasileiro. Era uma obra sobre o artista, a autocensura, as convenções das instituições, e a repressão sofrida pelos produtores de cultura durante o regime. Essa série de circunstâncias sociais e culturais, compunham um espaço abstrato, uma coordenada no espaço tempo em sua especificidade, naquele momento, inseparável da ação.

Após os acontecimentos de 1970, Calirman (2012) conta que Manoel prosseguiu com o processo, formando a obra *corpobra* (1970), que consistia no registro fotográfico da sua performance no MAM/RJ, instalada dentro de uma caixa de madeira, com serragem preenchendo a parte inferior da moldura. A imagem era a foto do corpo nú do artista, com a genitália acobertada por uma tarja preta, inscrita com o nome da obra. Porém existia um mecanismo que, se ativado, revelava a mesma foto, dessa vez sem a censura. Nela, as relações de especificidade do espaço se tornaram mais dispersas, dando mais foco ao corpo do artista e a sua relação com a censura e a repressão. A instalação, ao contrário da performance, dotava de uma forte objetividade, estabelecendo um diálogo entre a arbitrariedade da censura praticada pelos militares, e a praticada pela própria instituição artística. Interessante como ele aborda, em seus objetos questões acerca do acobertamento dos fatos, como é mostrado nas obras *Repressão outra vez - eis o saldo* (1968), e *Soy loco por ti* (1969), onde, em ambas, esconde com cortinas pretas imagens em vermelho referentes à situação brasileira frente ao regime. Na primeira, a figura é uma manchete de jornal acerca de protestos contra o atual governo, retratando a truculência das atividades de contenção e dispersão praticadas pelos policiais contra os manifestantes. A segunda é uma instalação que é composta de uma cama de palha, onde podia se sentar e acima dela, um mapa da América Latina a ser contemplado enquanto deitado. Em ambas as obras, as cortinas poderiam ser levantadas para ver o que se escondia por trás dela.





2.2 CONTEXTOS POÉTICOS NA VARREÇÃO: COMO ELA SE MANIFESTA?

2.2.1 *Varreção* = *varrer* + *ação*

A obra é performance, ação em processo, uma forma de ativar o espaço desejado a partir de uma outra forma de ação, a do corpo presente no espaço, um corpo que se relaciona com as suas particularidades espaciais, e lá, reverte, distorce, e resignifica o lugar em experiência viva, estética e carregada. Transgressão, mutação, mudança, revelação. A varreção reverte as atenções para aquele espaço como político e histórico, e ela, também é reflexão política em sua constituição.

A performance surge no meu trabalho como forma, e dela, surge também a possibilidade de refletir acerca dos acontecimentos passados daquele lugar, a partir de uma ação que, por mais que seja incerta e inconsistente, me leva a análise da condição do espaço *in situ* como fonte de memória das narrativas institucionais em poder. "A performance, a arte em geral, busca retirar o véu (desvelar) do cotidiano prenhe de linguagem, código, informação. Realidade construída, real obscuro, corpo metamorfoseado em busca de ideias intangíveis." (MEDEIROS, 2014. p.48). A varreção, busca, em processo, desvelar o obscurecido abaixo das camadas históricas que sobrepõem as memórias soterradas abaixo do concreto. A performance, revoltosa em sua naturalidade, resistente a instituição do mercado e distribuição de arte, acontece de forma efêmera, ao modo como surgiu no contexto artístico, como uma forma de resistência aos padrões e demandas do mercado capitalista. Sua crítica não diz apenas à instituição artística, mas também do social, ela resiste à forma das galerias e museus, de modo a não ser objetificável, e também às normatividades das estruturas de poder impostas pelo inimigo dominador. A varreção (re)existe como índice de uma situação de barbárie institucional, e mesmo praticamente invisível quando observada em meio às dinâmicas do cotidiano daqueles espaços. Ela reflete, questiona, não necessariamente chama atenção, sua natureza é dúbia, porém ainda assim ela existe naquele lugar. Me pergunto como a performatividade da minha ação efetiva minhas ansiedades políticas enquanto discurso. Será que ela cria discurso?

Artistas performáticos vem conquistando espaço no circuito das artes visuais em ações que transbordam resistência. Ainda hoje se discute a mercantilização dessas obras, a possibilidade da sua reapresentação e a sua validade enquanto autêntica e autoral porém ela se mantém imaterial, incorporal, sorrateira e de difícil captura. Sua relação com o espaço e tempo permanece tão impermanente quanto ela é, imprevisível, premeditada porém não planejada, aberta às circunstâncias do passar do tempo e das trajetórias dos elementos alheios aos planos e movimentos da ação. Uma varreção se mostra soturna, infiltrada, modifica os ambientes em que se aciona, porém não de forma visível. Sua modificação é mínima e passageira, não estou interessado em intervir no espaço de forma permanente, a presença do meu corpo lá é de um instante, e após ele, tudo que transformou, eventualmente vai deixar de ser. Medeiros coloca que:

A performance, que, pensando em grupo, descobrimos ser o hacker de todas as linguagens artísticas, quebrou as molduras das artes visuais, escorreu pelas paredes, riscou o chão; trouxe o improviso para o teatro e para a dança; fez gritar o coro tornando a criação processo colaborativo. (MEDEIROS, 2014. p.54)

Varrer se assemelha a esse conceito, pois se infiltra no espaço e expõe, ao menos para mim, as memórias da violência institucional vividas naquele lugar. De forma sorrateira eu executo minha ação, que facilmente pode ser confundida com um evento cotidiano, a execução é simples, estou varrendo, e faço pouco para indicar que aquele evento é de fato uma obra de arte. Varrer é algo que todos fazem, como caminhar, comer, acordar, encher um copo d'água. Por mais que Medeiros encontre a relação com o *hack* a partir da sua capacidade de transformação do que é instituído, ele também acontece às escuras, sem identidade formal, o hacker, para modificar o espaço

tucional vividas naquele lugar. De forma sorrateira eu executo minha ação, que facilmente pode ser confundida com um evento cotidiano, a execução é simples, estou varrendo, e faço pouco para indicar que aquele evento é de fato uma obra de arte. Varrer é algo que todos fazem, como caminhar, comer, acordar, encher um copo d'água. Por mais que Medeiros encontre a relação com o *hack* a partir da sua capacidade de transformação do que é instituído, ele também acontece às escuras, sem identidade formal, o hacker, para modificar o espaço virtual, utiliza de criptografias e de inúmeras formas de se manter invisível. É possível que a minha obra seja obra mesmo que não vista, mesmo que ausente da relação com o outro?

Acredito que ela tenha sim relação com os transeuntes dos espaços onde ela acontece, porém não de forma a acionar essa relação como a de obra/espectador. Aqui, na varreção, é fácil que o meu encontro com o outro aconteça de forma cotidiana, uma simples passagem entre um corpo e outro, algo que não é, de imediato, enxergado como experiência transcendente do comum. A obra se manifesta apenas como um acontecimento banal, as pequenas coisas que nos escapam a atenção no dia a dia.

Descobri como é difícil definir a performance, ela permeia em várias áreas do conhecimento, no teatro, na dança, na música e também nas artes visuais. Minha experiência em performatividade é índice, e também algo novo para mim. Venho de outras linguagens, performar é novidade na constituição do corpo do meu trabalho, comecei desenhando, partí pra gravura, me voltei para a pintura, e agora, performo. Assim ela também me "haqueou", transformou minha visão e o meu processo artístico, me fez ter mais consciência da potência da minha presença enquanto corpo, e da importância do processo para a criação das obras. As vezes me pego indagando sobre a validade das minhas ações como arte, em frente a excessiva cotidianidade da sua forma, e observando todo o processo, concluo que sim, ela é, ela existe, e é válida, independentemente de como é apresentada, se alguém viu ou não, se gosto dela ou não. O processo não é jogado fora, aprendo com ele, e ele transforma um lugar, o eu. Talvez o potencial transformador da performance *site specific* tenha reformulado o processo artístico instaurado no meu íntimo, eu sou o meu próprio *site*, e a minha própria instituição foi transformada pelo processo performático. O processo criativo que constitui as minhas obras talvez não seja mais o mesmo, após o longo percurso que tem sido varrer esses lugares. Ficou a insegurança, a sensação de vulnerabilidade que a rua traz, não é mais em quatro paredes que acontece a obra, e também, é uma obra que acontece e deixa de ser. Entendi a minha inconstância, e a forma com que o trabalho não precisa ser objeto, como ele pode se transformar a partir da demanda do espaço. "Aqui o corpo é matéria, material, local e lugar." (MEDEIROS, FERREIRA, 2012 p.1630)

2.2.2 O lugar da Varreção

Quando me dirijo a um espaço, observo as condições que me levaram a aquele lugar. A chegada vem de uma série de processos destinados a encontrar o *site*, processos esse que visam a sua especificidade como sítio relacionado às memórias lá acionadas. Na busca e no encontro, venho a questionar a minha relação com a especificidade daquele lugar.

Que lugar é esse?

A varreção tem a flexibilidade de reaparecer em espaços físicos antes não aventurados por mim, e estes vários espaços compõe a paisagem de um só *site*. Uma paisagem que se forma a partir da minha presença como agente transformador das dinâmicas do cotidiano. Enquanto estou lá, varrendo, as memórias se tornam acesas, meus pés tocam o chão que um dia o sangue tocou, a vassoura varre o pó que já foi gente, meus passos acompanham as pegadas das marchas dos militares. Aqui existe história mal contada, assim como nos outros lugares que estive ao pensar sobre a obra. Vejo a relação com as

obras orientadas para *site specificity* nos anos 70, onde artistas encontraram na especificidade do espaço, até então considerado hermético, da galeria, uma oportunidade para questionar as estruturas políticas e violentas que se encontravam além das paredes do museu.

A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo - as condições não são propícias - para dar-lhes demasiada importância, chegou a hora de lhes tirar o véu.(KWOON, apud. BUREN, 2008, p.169)

As obras desses artistas, como Mierle Ukeles Laderman, Daniel Buren e mesmo Antonio Manuel, utilizam do espaço museal como potencial questionador das estruturas dele mesmo. Suas obras não são apenas políticas, como coloca Buren, mas também criticam as relações de poder instaladas abaixo da superfície institucional.

Miwon Kwon (2008) coloca que as primeiras práticas de *site specificity* a partir das experiências minimalistas nos anos 60, centralizavam o seu foco nos aspectos materiais e físicos do site, orientadas nas características arquitetônicas ou naturais dos espaços onde as obras seriam instaladas. Existia preocupação de se criar uma arte que se relacionasse de forma efetiva com o mundo e as pessoas, fora das limitações impostas pela instituição artística, trouxeram uma primeira necessidade de se afirmar enquanto objeto no espaço, e também como espaço em si. Em suas palavras:

"(...)os trabalhos de site-specific costumavam ser obstinados com a "presença", mesmo que fossem materialmente efêmeros e inflexíveis quanto à imobilidade, mesmo em face do desaparecimento e destruição. Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o "site" como localidade real, realidade tangível (...).(KWON, 2008. p.167)

Após a maturação das práticas de *site*, novos artistas o utilizaram para revelar as estruturas sociais até então invisíveis para os aspectos materiais do lugar. Escancararam as vestes das galerias e lá, foram revelados como o sistema da arte era só mais uma ferramenta de dominação, entre as muitas outras do sistema capitalista. A Crítica Institucional surgiu como uma prática de especificidade afim de refletir sobre as instituições e revelar suas estruturas ocultas a partir de um engajamento crítico com o *site*.

Dizer que a crítica Institucional ocupa-se de tais sites de forma reflexiva é especificar que, entre as relações que definem qualquer site estão tanto nossas relações ao site quanto as condições sociais dessas relações. Dizer que esse engajamento reflexivo e crítico é dizer que ele não visa afirmar, expandir ou reforçar o *site* ou nossa relação com este, mas problematizá-lo e muda-lo, "(FRASER, 2014. p.2)

Andrea Fraser questiona as definições de Crítica Institucional propondo que ela não pode ser definida pelo seu objeto, o da "instituição da arte" como coloca, que os exemplos de obras associadas a essa prática só podem ser definidas "por sua metodologia de especificidade do site criticamente reflexiva"(FRASER, 2014. p.1), de forma a ser uma definição que diz muito mais ao processo que essas obras acionam ao expostas, do que a sua intencionalidade como as de comentário social. A relação que se estabelece com os objetos institucionais adereçados nas obras é específica ao revelar suas contradições, e suas operações ocultas.

Na varreção, as relações de site se assemelham a ambas operações, por se relacionarem com a materialidade do lugar, e também às estruturas ocultas transcendentais dos seus aspectos físicos. Ao me colocar em um espaço, em ação poética, não ignoro a fisicalidade da paisagem que virão a se relacionar com a minha obra. O chão, a forma da quadra ou da calçada, a minha localização na

cidade, todos são elementos que me trazem reflexão e que podem ser usados ao meu favor quando constituo a ação orientada para aquele lugar. Dependendo de como for o espaço, posso varrer de forma diferente, decidir organizar os resíduos da rua, me mover com mais ou menos facilidade. Dentro das limitações impostas pela relação entre o meu corpo e o espaço, preciso improvisar quando confrontado com os obstáculos apresentados a mim pela especificidade física de onde estou. Porém as relações com o espaço não se finalizam nas materiais. Até chegar onde quero, percorro um campo de contato com o espaço mesmo antes de tê-lo acessado, por meio de relatos e de pesquisa dos fatos e das memórias lá presentes. O *site* social é o foco da minha obra enquanto processo e execução. Ele que define a minha presença ou ausência naquele lugar, a minha relação poética com a possibilidade de questionamento das suas estruturas enquanto estrutura institucional da memória. A ação, como performance em *site specificity*, aciona no espaço as condições para que eu me dirigi a ele. As memórias de violência que foram reprimidas das narrativas históricas são acionadas, e elas que são o objeto dos questionamentos dirigidos à instituição social foco do meu trabalho, que é a história oficializada. Por meio da varreção, ganho acesso às histórias mal contadas, executo uma ação que me instala naquele lugar, modifico-o e recebo-o com uma pergunta:

Por que estou aqui?

Algo aconteceu, mesmo que eu não veja.

2.2.3 Este trecho do texto pode ser apagado se houverem demais problemas: Censura e Apagamento

É difícil distinguir as diferenças entre apagamento e censura, conceitos muito parecidos, mas que são apresentados de formas distintas pelos artistas contemporâneos

Apagar. [de a-4 + pagar] V. t. d. (...) 3. Destruir, aniquilar, extinguir: O ódio apagou-lhe a razão. 4. Desmanchar, fazer desaparecer, o que está escrito, desenhado ou pintado em : apagar o quadro negro. 5. Fazer desaparecer; suprimir: "Que o tempo tudo apague. / Até mesmo o sonhado. / É preciso esquecer." (Emílio Moura, *Intinerário Poético*, p. 336) (...) 19. Morrer, falecer, perecer: Apagou-se ainda jovem. (FERREIRA, 1975. p.110)

Censura. [Do lat. censura.] S.f. 1. Ato ou efeito de censurar. 2. Cargo ou dignidade de censor. 3. Exame crítico de obras literárias ou artísticas; crítica. 4. exame de qualquer texto de caráter artístico ou informativo, feito por censor (3) a fim de autorizar sua publicação, exibição ou divulgação. 5. P.ext. Corporação encarregada do exame de obras submetidas à censura. 6. Condenação, reprovação, crítica. 7. V. repreensão (1). 8. Rel. Condenação eclesiástica de certas obras. (FERREIRA, 1975. p.306)

Vejo que há envolvimento da censura com a minha obra, porém minhas questões são mais relacionadas ao apagamento dos fatos no decorrer do tempo que aos procedimentos de restrição de acesso de algo a alguém. Censurar é impedir que algo seja mostrado, restringir a produção e distribuição de informação para que ela não seja acessada. Implica em um movimento repressivo, restringente de liberdade de ir e vir. Já o apagamento pode ser utilizado como uma ferramenta de destruição que visa a eliminação de um conteúdo, seja ela material ou não, implica em retirar, desmanchar, e nesse caso, esquecer. Me parece que a censura acontece em um procedimento que se assemelha aos da escultura, você corta, muda e transforma um conteúdo para que ele esteja adequado aos padrões de uma demanda ideológica, de forma a talhar um material já existente a ponto de reformar os seus significados. Ela pode também acontecer como de forma a barrar a exibição dessa forma de expressão, um filme pode deixar de ser exibido, ou uma exposição pode ser fechada, impedida da sua possibilidade de se relacionar com as pessoas que viriam a ter contato com esse material.

Já o apagamento me parece ser feito de forma à pretensão de que aquilo nunca existiu, procura reverter um conteúdo ao seu estado de pureza, que por si, é nulo. Uma folha branca, ou algo que possa ser sobreposto, o apagamento não prevê, após desaparecido o elemento, a pré existência dele mesmo. É como se ele nunca tivesse existido lá, um faz de conta, movimento de esconder, obscurecer.

“O saneamento é o símbolo principal da passagem do tempo e o valor mutável da materialidade na vida urbana organizada, o resíduo, o nosso passado indesejado imediato, é central para o saneamento, o primeiro sistema cultural da cidade” (GUTHRIE, apud. LADERMAN, 2014 p.2) A frase de Mierle Ukeles Laderman questiona a relação da arte com o desperdício e os restos gerados pelo sistema capitalista, e as hierarquias sociais definidas como papéis subservientes encaminhados a quem realiza a manutenção dos espaços como trabalhos sanitários. No texto é proposto uma prática em que o ato de limpar, mesmo na sua cotidianidade possui potência artística, poética e também contestadora. Seu trabalho se deu nessa dinâmica, onde ela limpava galerias e museus como uma forma de questionar o espaço das minorias no sistema artístico.

Aqui encontro um ponto de contato com o que é a varreção, e como a faxina pode ser usada de forma poética e política. A manutenção do espaço existe e é necessária para o bem estar e o funcionamento da cidade, e com ela, Mierle questiona, quem vai arrumar a bagunça após a revolução? Catar os cacos do passado, após uma situação de conflito é uma parte inseparável do processo de insurreição. Após a grande revolta, vamos permanecer delegando essas funções a quem está em situação de menor poder hierárquico? Ao ler, vejo que ela sugere que seja uma função para todas as pessoas, manter o seu espaço, e também as suas vidas enquanto relação com as coisas do mundo, sejam elas, lugares, pessoas ou objetos, manter é a atitude de cuidar do que tem, para poder permanecer em estado de resistência, e não deixar o eu e o outro em esquecimento. Suas obras vêm de forma a considerar o detrito como as formas persistentes de barbárie cultural, como coloca Benjamin (1940), monumentos culturais dizem sobre a barbárie, assim como a cultura é o seu próprio monumento. Os detritos, ou os aspectos violentos da cultura, persistem em afetar o espaço e nossos corpos, assim como a poeira, que volta a ocupar os espaços entre os momentos de limpeza. Manter o espaço é lutar contra essas violências, mesmo sabendo que terá de o fazer novamente, resistir às pressões culturais impostas pelo dominador, e se reafirmar no espaço, manter é lutar, cuidar, fazer a faxina de forma com que ela não seja apenas mais uma ferramenta de destruição.

Por um momento eu achei que varrer era apagar aquele passado, deixar de ver as memórias, porém a vassoura não apaga tudo, ela pode até se livrar de rastros de sujeira superficiais, porém as manchas tendem a resistir à sua força abrasiva. Ela é usada diariamente para limpar os espaços, retirar os resíduos do tempo acumulados no chão, mas não é como apagar um desenho, ou cobrir um corpo, tampouco como esconder a verdade de baixo de cortinas. Também não é um processo de revelação do que já aconteceu, não é sobre chamar a atenção para esses fatos pelo meio da coordenada cartográfica. Me dirijo a esses espaços, mas não os modifico, nada do que faço é permanente, e a ação existe como a mesma para qualquer lugar que eu for, eu vou varrer, e na varreção, encontrarei uma reflexão que, mesmo que seja sobre a história e o contexto social do local, é pessoal, é íntima, e é minha. Uma pessoa pode passar e me ver em ação, e nem saber dos fatos que me levaram a aquele lugar, eles se encontram em estado de invisibilidade, em meio às tantas trajetórias que já passaram por lá. O tempo não para, e com ele, não param os eventos cotidianos do espaço. Talvez, mesmo nestes lugares que foram tocados pela violência institucional, que foram tirados da sua rotina para servir de calabouços e prisões, talvez mesmo nesses espaços o poder da rotina seja o que fala mais alto. Dentre as diversas trajetórias temporais, e passagens das pessoas, esse fato é só mais um entre muitos, o fluxo não para, tampouco o lugar.

Talvez estas ações sejam uma forma de manter a memória, para mim, para os meus olhos. Estes lugares existem como a memória do trauma da ditadura, um tempo que nem sequer foi o meu, mas que sinto a necessidade de revisar e rever os acontecimentos de lá. Coisas que existirão apenas para os meus olhos, fantasmas do passado, que nem sequer é perdido, porém sua imagem é turva e difícil de se definir. Estas ações existem como reflexão, e ela, como uma forma de manutenção da memória, não estou jogando fora o nosso passado indesejado, mas sim revisitando-o, para que ele possa não acontecer mais. Revisando a sua estrutura, refletindo sobre a necessidade de lembrar destes lugares a partir dos seus passados, não de forma fixa, como fazem os monumentos, mas de forma momentânea. Varrer é limpar, tirar as camadas de poeira, e deixar as coisas permanecerem. Não desejo romper com essas experiências passadas, mas sim, afirma-las, e daí refletir sobre esse tempo passado. Juntar os cacos históricos para poder remontar as narrativas, da forma que elas vierem. Mantê-las em atividade, o lugar é a memória viva do que se passou lá, e nele, encontramos registro e uma perspectiva do passado.

3.1 *Como cheguei onde cheguei*

As primeiras ideias surgiram antes do novo golpe acontecer, enquanto ainda se falava da possibilidade de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Naquele tempo, estava produzindo pinturas que, em raciocínio de colagem, associavam imagens tiradas de matérias de jornais, revista e internet que rondavam a temática da violência policial no período de governo democrático no Brasil, à algumas da cultura de massa atual, como cartuns, fragmentos de histórias de quadrinhos, filmes e documentários, fazendo um paralelo entre essas narrativas voltadas para o entretenimento, e as contidas nos meios jornalísticos. Na procedência do trabalho, surgiu o desejo de que esses temas fossem elaborados e realizados em suportes que eu pudesse potencializar as alusões aos temas que estava abordando. Pensando nos artistas brasileiros dos anos 70, me voltei a projetar ações e intervenções que discursassem sobre processos de invisibilização da violência estatal no país. A partir dessas ideias, comecei a planejar simulações de desova. Criar corpos, apenas com o intuito de destruir, queimar, enterrar, enfim. Corpos que só existem para serem posteriormente desaparecidos. Me fez procurar em meu coração, qual era o real lugar destes corpos na minha obra, e se realmente era uma demanda do trabalho ressuscitá-los para reforçar o seu desaparecimento em frente a população. De certa forma, esse procedimento me aproximava do meu inimigo, e continha dentro dele um tom agressivo, herdeiro do grafismo violento das trouxas ensanguentadas de Barrio, porém em um contexto onde a morte e violação dos corpos inimigos do estado não é mais acobertado, mas sim, explorado e promovido. Essas atitudes da obra se voltavam diretamente para os discursos onde que se fala que o bom bandido é o morto, e que o castigo corporal e a supressão do direito à vida são as únicas formas eficazes de promover justiça social. Os corpos já não existiam mais, soterrados em algum canto a sete palmos em algum cemitério clandestino, sem identificação. Pacotes inanimados perdidos em algum canto da floresta amazônica, no fundo do araguaia, numa mata do Rio de Janeiro ou até nas profundezas de algum armário na UnB.

O processo me levou a considerar novas ideias. Em uma, iria lavar calçadas com sabão pigmentado com tinta vermelha. Nele, mancharia o concreto de vermelho de forma permanente na intenção de expor as feridas que as próprias tentativas de apagamento da violência geravam. Por meio da ironia, buscava expor os contrastes entre as formas de higienização do espaço, e como elas eram executadas a partir da violência institucional, por meio da gentrificação dos espaços, restrição de direitos, entre outras formas de opressão. A espuma e o próprio alvejante seriam agentes dessa violência, a combinação de esfregão e água sanitária que lava as ruas com sangue e suor. Não seria simples como apenas pintar o chão com uma vassoura, nela, iria também misturar sabão à tinta dentro do meu balde, de forma a criar, durante o momento da ação, uma camada de espuma colorida, o ato de lavagem que manchava permanentemente a rua onde eu o praticava. O trabalho levantou uma pergunta. Será que, num mundo onde a violência é uma constante lembrança do estado das coisas, onde a assistimos e somos informados dela nos meios de comunicação, onde ela já constitui partes da nossa memória, será que realmente é necessário sinalizá-la no espaço público?

Me pergunto sobre a necessidade da recomposição dos espaços para sinalizar estas agressões, como forma de combate à repetição destas tragédias. Mesmo com diversos monumentos dedicados à lembrança dos horrores da guerra, elas continuam acontecendo, os memoriais continuam cumprindo a sua função, mas não como forma de prevenir estes acontecimentos, mas apenas como lembretes de que eles acontecem independentemente dos nossos esforços de banir a violência do sistema. Segundo Benjamin (1994), o materialista histórico que contempla o passado, deve fazê-lo com certa distância, criticando o método de empatia quando aplicado a investigação histórica. Para ele, a empatia é geralmente dirigida aos vencedores dessas narrativas históricas, e que no

caso, são os dominadores.

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem origem sobre o qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampoco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, p.225, 1995)

Estes espaços são recompostos para serem veículos de informação vivos e materiais, uma forma de imortalização dos acontecimentos na forma de estátuas e construções, mas que apenas existem, como um lugar qualquer. Talvez até se tornem pontos turísticos, o que faz com que distorça a dinâmica para uma de produto cultural, focada no lazer e na apreciação da arte pelo meio do passeio. Um lugar que as pessoas tiram fotos, observam, não como um sinal do trauma que já aconteceu, mas apenas como um lugar que deve ser visto, distante das possíveis reflexões contidas ali, deixa de ser um espaço histórico, para uma nova forma, a do ponto turístico, um lugar a se estar, ver, mas que porém será passageiro para quem o visitar, e talvez invisível e alheio à dinâmica do cotidiano de quem mora lá.

A quadra possui uma dinâmica em si, as pessoas jogam bola, se divertem, fazem festas, usam dela como espaço público, um sinal de esperança de superação daqueles acontecimentos. Ela voltou ao seu funcionamento normal e original, de lugar da população, não da reflexão histórica, nem mesmo do turismo do trauma, ela é o que é, e assim permanecerá. Encontrar um espaço de trauma, em funcionamento natural indica também uma forma de resistência. O fascismo tende a distorcer os espaços e seus símbolos para cumprir suas demandas ideológicas e administrativas. Antes, um jogo de futebol ou de basquete poderia ser considerado uma atitude subversiva, alvo de repressão do governo, e hoje não é mais assim. caminhar na rua, em grupo, é uma vitória, e dela, não devemos esquecer.

3.2 O item, vassoura

A vassoura retira a matéria de onde ela está, e a reorganiza dentro do espaço, às vezes para outro, ou às vezes para dentro dele mesmo. Varrer para debaixo do tapete, o ato de esconder o que você não quer que seja visto. Quando varro um ambiente urbano, não consigo evitar que a sujeira retome o seu lugar, tenho que lidar com a imprevisibilidade do espaço, que é o que pertence a ele naturalmente. Vento, fluxo, pessoas, matéria, descarte, tenho que lidar com tudo isso quando estou varrendo a rua. Ainda varrendo, a faxina é algo que não se consolida no espaço público quando a minha arma é apenas uma vassoura. O vento leva a poeira para um passeio, e ela não parece sair do lugar, eu varro, mas os resíduos não acabam, como se a camada de pó fosse invencível, e não tivesse como fugir dela. Ela permanece lá, e a quadra continua como era antes da vassoura, o fracasso é o meu prêmio, e dele, devo fazer arte. Talvez minha presença apenas seja o suficiente para sinalizar a minha obra, varrer é uma parte indispensável do processo, mas sempre será um ato falho, sem saída, vou varrer mas não vou limpar, a quadra continua a mesma, e nessa ação, reforço essa ideia de que nada mudou, estou apenas varrendo ao vento.

3.3 O elemento, poeira

Varrer implica em levantar e movimentar poeira, essa, a matéria gerada pelo tempo e deslocamento dos agentes no espaço. A poeira apresenta total resistência ao agenciamento das operações de higiene, ela, que adere às superfícies, e que, mesmo após os insistentes atos de limpeza, retorna como matéria representativa do passar do tempo. Como acontece na ampulheta, os grãos de poeira tendem a ocupar locais antes desocupados por ela, tornando impossível a hermetização das coisas em relação a essa persistência do passar dos instantes. O corpo deixa para trás resíduos, cabelo, unhas, pele morta, folha, fuligem, pólvora, sangue. Resíduos da nossa passagem, algo que não desejamos ver, que ocupam os micro espaços vazios existentes entre frestas e fissuras no chão e nos objetos. Tendem a ocupar espaço como fazemos, quando vemos algo que consideramos vazio, é irresistível o desejo de preencher este espaço. Pode ser um pote ou um terreno, é comum pensar que o vazio é algo ruim, porém a partir dessas ideias vejo que a ação de persistência da poeira e das pessoas é diferente na sua forma de afetar o ambiente. A poeira tende a permanecer em lugares desocupados por gente, tendemos a relacioná-la com irresponsabilidade e abandono, uma consequência da ausência humana. Algo que está permanentemente presente, mas que tende a se fixar nas superfícies apenas se não sofrer ação da limpeza das pessoas. Ela é um sinal de abandono dos espaços já determinados como nossos. Um sinalizador de ruína e de mau cuidado. Acho interessante como a quadra, mesmo que não abandonada possui muita poeira no chão, como é possível a oportunidade de se retirar o pó daquele espaço.

3.4 O lugar, quadra

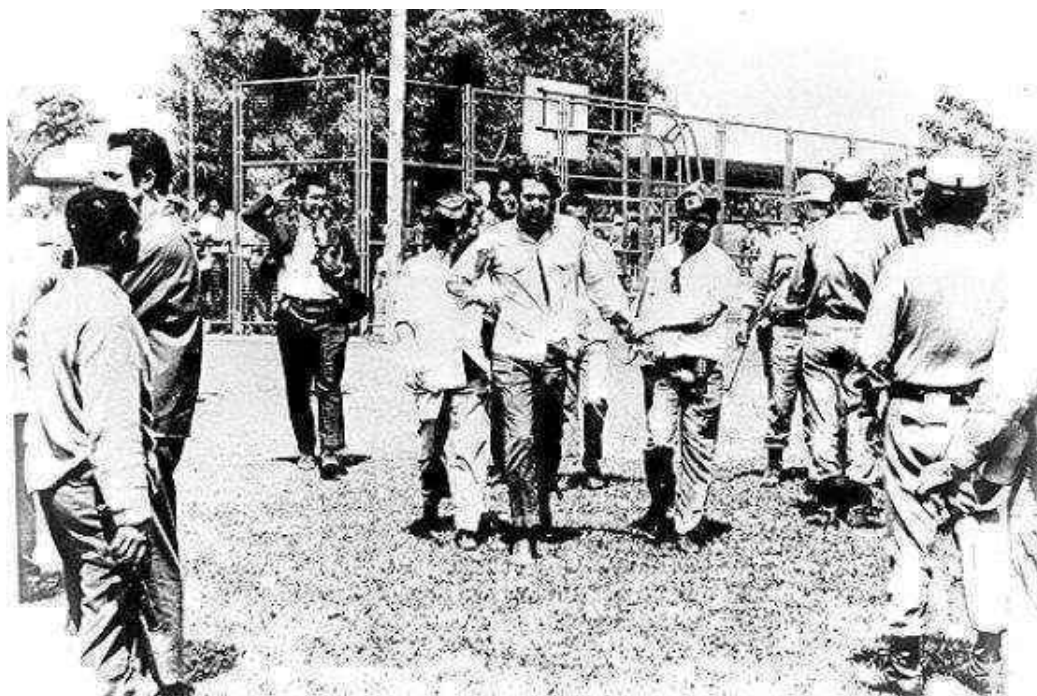
Passei a pensar sobre a forma difícil da memória em frente aos nossos traumas sociais, e como a discussão sobre o revisionismo histórico tem se dado na atualidade. A história da violência não é novidade, conflitos e batalhas moldaram a forma das nações e dos países existentes hoje, e num geral, as disciplinas de história que cursei durante o período escolar privilegiavam um recorte que focavam nos acontecimentos violentos como modeladores de identidade dos povos. condição reforçada pelo pensamento de Benjamin (1940), onde a cultura é irreversivelmente moldada pela barbárie, a esta, que existe como o seu próprio monumento. O fascismo e o militarismo sempre me despertaram um mórbido interesse, e dos períodos violentos, o da ditadura militar é um dos que mais consigo enxergar as consequências da sua institucionalização na minha vida e na dos que vivem no país, e também é um dos que mais escuto histórias sobre. Me espanta a proximidade temporal destes acontecimentos, as proporções das operações opressoras do governo, e a duração do regime.

Comecei a pesquisar sobre os lugares que foram utilizados pela ditadura militar como espaço de repressão, fossem eles destinados a tortura, censura, ou contenção de subversivos. Durante a pesquisa, percebi a dificuldade de se encontrar informação sólida sobre onde aconteciam essas operações e o que realmente aconteceu. Em busca desses registros, e conversando com professores e alunos na universidade, descobri sobre o acontecido na quadra de esportes da faculdade de educação na Universidade de Brasília. Algum protesto aconteceu e vários estudantes foram contidos dentro de uma quadra de esportes ao lado do meu departamento. Na década de 60, durante uma manifestação, a polícia cercou estudantes dentro dos limites da quadra. Durante a contenção, lá se fez a triagem dos estudantes, alguns foram levado a outros espaços de tortura, como aconteceu com Claudio de Almeida, segundo o *Correio Braziliense* "(...)durante a invasão da Universidade de Brasília (UnB) em 1968. Do local batizado como campinho e usado para a triagem dos estudantes, ele foi levado ao prédio do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), no Setor Bancário Sul (SBS)".(POMPEU, 2013 p.31) Encontrei ali o meu interesse, um espaço destinado ao lazer revertido em uma nova função, a de reprimir e conter os chamados subversivos.

Desde que comecei à procurar esses lugares, tenho percebido que não se dão muitas certezas de onde ocorreram esses eventos. As histórias sobre esses espaços existem muito mais como lendas e mitos do que como fatos e certezas. Escutei histórias de vários locais que poderiam ter sido parte da história de repressão. Prédios no Cruzeiro, a sede da Polícia Federal, apartamentos na 106 norte, porém poucas dessas lendas são verificáveis, existem muito mais na esfera do mito do que do fato. Memórias inconsistentes, armazenadas como experiências passadas de quem sofreu, poucas delas chegaram aos jornais e aos livros de história, ainda se busca mapear estes espaços, para de fato encontrar onde estão guardadas todas essas verdades. Falta informação, mesmo aqui, na capital do Brasil, centro do poder, o lugar onde foi administrado o golpe e também o regime.

A quadra me despertou o interesse imediatamente, por ser esse lugar que foi usado como ferramenta de repressão contra as manifestações em combate à violência do regime. Daí surgiu a necessidade de revisar o passado para entender o presente. Passei a ter a sensação que se deviam construir mais memoriais e registros físicos das violências realizadas pelo regime, de forma a serem constantes lembranças do que aconteceu nos anos de chumbo, procurava lembretes das atrocidades no espaço mas não os encontrava. Lembro de um curioso episódio que aconteceu durante a minha trajetória como estudante do VIS. Um dos monumentos relacionados a esse período foi construído próximo a minha entrada no curso, ficava na frente do prédio do meu departamento. Era uma grande chapa de vidro, nela estavam impressas as fotos das fichas criminais de vários estudantes desaparecidos durante a ditadura. A obra não durou muito, foi rapidamente estilhaçada por alguma forma de projétil atirado contra ela. O monumento transcendeu a transparência do vidro que o cons-

tituí, para a da inexistência. Se estilhaçou como qualquer outra vidraça seria estilhaçada e, em memória, tornou-se nada mais que uma pilha de cacos. Ao pesquisar, descobri que a quadra de futebol costumava ser uma quadra de basquete na década de 60, na matéria do Correio, conseguia enxergar na fotografia da detenção do estudante Claudio de Almeida as estruturas das cestas ao fundo da imagem, enquanto a polícia segura o estudante algemado e, provavelmente, o leva para o camburão.



Ao final do meu semestre, tinha que executar um trabalho final para um disciplina. Era um trabalho sobre desafetos. Na época, já estava imerso na busca dos espaços de repressão, e a quadra era o meu foco. Quis usá-la para preparar uma obra. Comecei a pensar na sua história, e em como poderia me inserir no cotidiano da dinâmica do lugar. Sabendo que era uma quadra de basquete em 1968, iria promover com a turma, um jogo de basquete na quadra de futebol, ressaltando os contrastes evidenciados pelo passar do tempo, e tornando o ato artístico também numa experiência de lazer e confraternização. Para a execução desse trabalho, precisaria das pessoas da sala, porém na minha timidez, acabei não executando a obra. Fiquei frustrado com a minha falta de força de vontade e proatividade, e da frustração me veio uma ideia, vou varrer essa quadra com uma vassoura, vou limpar tudo, e essa será a obra.

3.5 Dia da Varreção

Neste dia acordei cedo, após uma reunião com amigos e artistas, usava as mesmas roupas do dia anterior. Estava frio, se não me engano era julho. Comigo carregava minha mochila, uma câmera de vídeo, e um tripé emprestado. Quando cheguei ao campus, ainda tinha com uma fina camada de névoa, conseguia enxergar o orvalho refrescando a grama e os meus olhos. Saí vestindo uma camiseta, uma calça e um moletom, todas as peças pretas, exceto o tênis e o meu casaco jeans, que carrego para caso o frio seja demais para eu querer lidar. Subi até a faculdade de educação e comprei um enrolado de queijo e um pão de queijo. Me sentei no pátio externo, e comi. Ao término do café, desci até encontrar alguém da limpeza, perguntei onde poderia pegar uma vassoura emprestada. Ela me indicou uma sala atrás do Pavilhão Multiuso, onde se armazenam materiais de limpeza. Lá encontrei vários armários com várias vassouras dentro, a servidora responsável pelo almoxarifado me perguntou se precisaria de um rodo também, disse que não. Prometi devolver logo que finalizasse a minha ação.

Me dirigi à quadra, procurei por qual porteira iria entrar, pois não sabia o local da entrada de fato. Lá dentro começo a andar pela quadra e observar cuidadosamente suas particularidades. Percebi as cores do local, espalhadas pelo chão se jogando de um lado para o outro, marcações de quadra usadas para sinalização esportiva. A quadra é de futsal, com dois gols, ambos já perderam as redes que ficam ao fundo da estrutura. A minha volta, vejo retângulos para todos os lados, Nas grades, cercas, nas suas divisões, nos gols, nas portas, nas marcações no chão e no padrão formado pelos arames. A grande festa geométrica remete a várias formas da arquitetura moderna, mas quando se fala de grades e cerca, um lugar me vem à cabeça. A quadra me parece uma prisão projetada para conter as bolas para dentro do espaço do campo. No chão, observo as marcações, e descubro algumas abaixo das de futebol. Lembrei-me dos meus anos de ensino médio, quando tentei jogar basquete no time da escola. Reconheci aquelas marcações, que com certeza não eram de futebol, e me lembrei que, em 1968, a quadra era de basquete.

Armei a câmera dentro de um dos gols, virada para o canto da quadra onde ficava a rua e o instituto de artes, centralizada a partir das linhas marcações do campo. Peguei a vassoura e comecei a varrer no lado contra a câmera, com muita vontade e desejo de limpar. Seguro o cabo com as duas mãos e começo a varrer o chão, tento retirar a poeira, mas é um espaço muito urbanizado, impossível de tirar a poeira, que se acumula e renova desde a quadra existe. Logo nesse primeiro momento as minhas ambições de limpeza foram por água abaixo. Descobri o fracasso como consequência das minhas intenções. Daquele momento para trás, pensava muito em limpar e exorcizar o espaço de seus males, talvez não fosse isso, me encontrei numa rotina sisífica, onde, por mais que eu varresse, com força, a poeira imediatamente voltava para o lugar de onde ela tinha saído, a ação dos ventos não possibilitava a limpeza, e muito menos a revelação do que estava debaixo da quadra, por que na verdade não havia nada a se revelar, a quadra se encontrava no seu estado de função, e não havia o que fazer para evitar isso. Mesmo enquanto espaço em arte, ela ainda era passagem, um espaço público pertencente a quem passa por lá, e não às suas responsabilidades enquanto memória material.

Ainda tentando limpar, mas confuso em relação se ia continuar ou não, comecei varrer as folhas que estavam contidas nas grades, essas que pareciam estar lá há muito tempo, deslocadas do centro para o canto pela ação dos ventos. Empurrei todas para o centro do gol. O acúmulo de folhas só se dava em um dos lados da quadra, que acredito que era para onde o vento se direcionava. Passei a varrer o perímetro, juntando as folhas nas intersecções das marcações das antigas. Com o tempo, os montes já estavam distribuídos em dois dos quatro cantos, troquei a câmera de lado e prossegui por aglomerar as folhas que restavam, redistribuí os montes de folha de forma com que eles ficassem divididos em quatro ao redor do meio de campo. A partir disso, monte por monte, começo a

empurrá-los para o centro. Logo que cheguei no meio, encontrei uma aranha saindo de dentro do meio das folhas. ela ficou parada, congelada, afim de não ser vista por mim, quem sabe eu pensaria que ela estava morta, ou talvez até que ela fosse inofensiva. Virei as costas e continuei a empurrar os montes de folha. A partir desse momento não a vi mais.

Ao final do último monte, virei as costas e sentei-me dentro do gol, ao lado da câmera de vídeo. Contemplei a situação de contenção que tinha criado para aqueles resíduos do ambiente. Lá, eles tomam a forma dos restos de um corpo do que já passou, como uma forma de rastro dos acontecimentos antigos. Objetos vivos em estado de (d)existência material, contingentes de memórias das coisas que passam nos arredores da quadra durante o tempo da sua vitalidade. As folhas velhas e a poeira reforçavam a ideia da antiguidade das coisas, que existem apenas no plano da inexistência memorial. Objetos quase mortos, que a princípio, se encontram num estado de invisibilidade e de total missibilidade com os elementos da paisagem. O campinho cada vez mais se revelou como o que ele foi naquela tarde de 68, um campo de concentração improvisado, usado para conter, identificar, e realizar a triagem dos estudantes detidos pelas autoridades fardadas responsáveis pelas ações repressivas. Naquela tarde, o destino de uns foi prisão, tortura, repressão, perseguição e terror.

Sentado observando o monte de folhas, passou um vento e começou a levar algumas de volta para as cercas. Duas coisas me vieram à cabeça, um foi o grande esforço inútil de varrer todas essas folhas, que eventualmente voltarão para o lugar de onde vieram, as grades ao redor da quadra. Outra foi o movimento em direção para fora do campo, como o vento que sopra resíduos para fora de seus perímetros, os fatos ali contidos arranjam meios de escapar por entre as fendas das grades, e fragmentos dessas memórias puderam, depois de anos, chegar em gente como eu, curioso para saber o que aconteceu nos arredores de sua vizinhança no tempo em que sangue e ferro se misturavam no asfalto. Mesmo com todos os mecanismos de esquecimento, vi que as folhas e as lembranças ambas passavam por deslocamentos e transformações, para poderem chegar até onde devem, numa forma de resistência, a sujeira não deixou de navegar para fora dos limites impostos a si, e também resistiu à força abrasiva da minha vassoura, ela, comparável aos mecanismos de apagamento dos fatos do regime militar. Me pareceu que o ato de resistência não necessariamente é de se fixar num lugar, mas sim de caminhar e transmitir ideias mutáveis, contar histórias e lembrar memórias em vários espaços, explorar esses acontecimentos e crescer com os seus ideias, em constante metamorfose como tudo que lhe é natural. Estabilizado e rígido é a natureza do fascismo, que mesmo não sendo uma forma de resistência política, resiste à mudar e abraçar novas ideologias. Existe uma proximidade nas palavras resistência e conservadorismo, dois termos, que se relacionam com uma outra palavra. Persistência.

A poeira persiste, e a faxina resiste a ela, ambas caminham numa constante, completam ciclos, as coisas se sujam, e a gente limpa, faz parte de um movimento de luta de gente contra as consequências do tempo da nossa presença. A poeira nada mais é do que o pigmento que o tempo e a matéria pintam o espaço, e nós continuamos limpando e reorganizando as coisas, para que esses resquícios sejam banidos, vivemos em constante desejo de renovação e frescor, uma necessidade da vida em sociedade, as relações devem estar desprovidas de impurezas no espaço, a organização viabiliza o bem estar e a possibilidade de se estabelecer nos lugares, sem que eles nos prejudiquem. Um lugar sem gente, é um lugar com poeira, e ela persiste nos espaços vazios. Vejo que a presença da limpeza também é uma representação da nossa presença, e do compromisso de nos manter bem. Assim como o fascismo persiste, e continua privando as pessoas de seus espaços, e também da sua própria existência, nós resistimos, combatendo estas ideias, como a vassoura combate a poeira. Hoje o fascismo é relacionado a conservadorismo, um corpo morto conservado em formol, que constantemente deseja ser ressuscitado. A poeira se conserva quando não existe luta contra ela, e

mesmo que lutemos, ela volta, porém com a ocupação e a presença das pessoas, é possível retirar a poeira, e manter as ideias claras. Limpar também é banir os fantasmas do passado, uma reação que acontece até quando passamos por episódios traumáticos na vida pessoal, arrumamos o quarto, limpamos a casa, tomamos banho. Varrer é um sinal de renovação, e ela, deve ser constante, se não for, podemos permanecer na mesma situação de trauma. Limpar é imprescindível para renovar, e manter as ideias frescas juntamente com o espaço. Limpar é afirmar a vida naquele lugar, torná-la possível e agradável, ela é uma forma de resistência, ocupar lugares com vassouras e produtos de limpeza, e manter a dinâmica do funcionamento dos locais em que nós transitamos.





Exposição de diplomação dos alunos do VIS, penduro duas fotos da quadra na parede, nas duas, a quadra está vazia. Por coincidência a parede que foi escolhida para mim está entre a galeria e a quadra, as fotos surgem como uma janela para o que está do outro lado, o lugar onde tudo aconteceu, o lugar da varreção. Durante a abertura da exposição, coloco a minha vassoura ao lado das fotos apoiada na parede. Fico descalço, boto o tênis abaixo das molduras, pego a vassoura, começo a me dirigir à quadra. Atravesso a rua, cruzo o canteiro, ando paralelamente às grades e adentro o campinho. Me dirijo até o canto esquerdo da extremidade mais distante da galeria, me viro a direita e começo a varrer, sempre no sentido direito. Duas varridas, um passo a frente, sempre atravessando-a paralelamente aos gols até chegar ao fim, dou um passo para o lado, e sigo a varrer. A ação, dessa vez tomou uma dinâmica repetitiva, tudo que varro para direita, desfaço ao fazer o caminho de volta, e assim sigo até chegar na outra cerca. Sinto esforço, o suor começa a escorrer na minha cara, a quadra é grande, ao olhar para os lados me frustro, ainda tenho muito caminho a percorrer. Sigo com muito receio, porque me imponho essas limitações? Porque decidí varrer desse jeito? Não sei. Ao continuar, sigo refletindo sobre o percurso que me levou até aqui, toda a pesquisa, os fatos revisitados, as memórias que não acessei mas que ouvi relatos. Estar lá é violento, me contive como não tinha feito antes, me botei uma série de limitações, dessa vez é diferente, não existe improvisado, não existe escapatória, vou varrer tudo.

Me sinto triste, observo as poucas pessoas que foram assistir, minha mãe tira algumas fotos, todos se encontram do outro lado da cerca, me sinto só. Consigo escutar a música e os risos das pessoas que compartilharam esse percurso comigo, todos parecem felizes ao celebrar o fim da sua primeira trajetória como universitários, e eu estou aqui, só, varrendo um lugar onde coisas horríveis aconteceram. Reflito sobre como devem ter sido os anos de chumbo, repressão, a incapacidade de se reunir em grupo, a censura, o AI-5, as manifestações, o ferro, a bala, o sangue. Estou, entre todas as outras coisas que varro, varrendo sangue. Não tem poeira, não tem luz, é difícil ver, estou estressado, parece que essa ação é um fardo, o fechamento de um ciclo doloroso. Percebo que a varreção é um processo triste, dotado de uma melancolia nostálgica, tudo que varro é bruto, me relaciono com os restos, varrer lá é catar os cacos e despeja-los novamente. Sigo frustrado, cheguei na metade, o sangue esquenta, o suor aumenta, não aguento mais, passo a fazer com pressa, minhas mãos doem, minhas costas se endurecem, os pensamentos vem a cabeça, toneladas deles, um ano inteiro pesquisando e procurando esses lugares de violência, eu me enfureço, varro com mais ferocidade, chego perto do fim, perto do alívio, quero sair daquele lugar. Uma amiga adentra a quadra logo que chego em frente ao gol, ela empurra as folhas para perto da vassoura, varro contrariamente de forma agressiva com os olhos no chão, já não aguento mais. Acabou. Pego a vassoura e arrasto o cabo no chão, saio pela mesma porta que entrei, sigo em frente. Na afobação piso em um formigueiro, sinto a terra nos meus pés. Atravesso a rua, a via é livre, subo as escadas e adentro a galeria, apoio a vassoura abaixo das duas molduras e lá a deixo.

Inspirar,

respirar.

São só memórias, e nem sequer são suas.

FERREIRA, Aurélio. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

BEATRIZ, Medeiros, Performance, Charivari e Política, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre: v. 4, n 1, p. 47-59, jan./ abr. 2014. Disponível em :
< <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/41695> >

BEATRIZ, Medeiros; FERREIRA, Larissa, Performance: uma aula, Belo Horizonte, 22º Encontro Nacional ANPAP, 2013. Disponível em :
< <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANALIS/comites/pa/Maria%20Beatriz%20de%20Medeiros%20e%20Larissa%20Ferreira.pdf> >

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALIRMAN, Claudia. Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles, Rio de Janeiro : Reptil, 1. Ed., 2013.

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional?. Concinnitas. Daniel Jablonski. v. 2, n. 25. 2014 Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/19113/13897>>

GUTHRIE, Georgia. Mierle Laderman Ukeles, Maintenance for art manifesto. 2014 Disponível em: <<http://workflow.arts.ac.uk/artefact/file/download.php?file=349664&view=52401>>

HUYSEN, Andreas, Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória, Rio de Janeiro : Contraponto : Museu de Arte do Rio, 1. Ed., 2014

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução de Jorge Menna Barreto. Temáticas, p. 167-188, 2008.

POMPEU, Ana. Na prisão, 15 dias de tortura, Correio brasiliense. Volume e edição não especificados. 2013. Disponível em: <http://www.premiovladimirherzog.org.br/arquivo/mapa_da_ditadura_em_brasilia___ana_pompeu_2014_10_20_14_14_13.pdf>

