

MANOELA CAVALINHO: PALAVRA E IMAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA, PELA DEMOCRACIA, MEMÓRIA E ELABORAÇÃO DO TRAUMA DA DITADURA DE 1964

MANOELA CAVALINHO: PALAVRA E IMAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA, PELA DEMOCRACIA, MEMÓRIA E ELABORAÇÃO DO TRAUMA DA DITADURA DE 1964

Cristiane Lawall

Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).
E-mail: cristianelawalllawall@gmail.com

Walter Karwatzki Chagas Maffazioli

Pós Doutorado em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).
E-mail: walter.karwatzki@gmail.com

Rodrigo Perla Martins

Doutor em História pela PUC-RS (Porto Alegre/Brasil).
Atualmente é professor adjunto do curso de História na Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).
E-mail: rodrigomartins@feevale.br

Recebido em: 6 de outubro de 2024
Aprovado em: 9 de janeiro de 2025
Sistema de Avaliação: Double Blind Review
RPR | a. 22 | n. 1 | p. 255-275 | jan./jun. 2025
DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.4041>

RESUMO

O presente artigo aborda a construção de memórias individuais e coletivas dentro de grupos sociais que passaram por eventos traumáticos, como no caso de nosso país, e como construiu-se uma memória social sobre nosso passado ditatorial. O panorama é abordado a partir da perspectiva dos autores Michael Pollak (1989), Maurice Halbwachs (2006), Caroline Silveira Bauer (2014) e Myrian Sepúlveda dos Santos (2021), com o objetivo de contextualizar a leitura e análise de três séries de trabalhos da artista gaúcha Manoela Cavalinho (Porto Alegre, 1981), realizadas para sua dissertação de mestrado, entre os anos de 2019 e 2021, nas cidades de Porto Alegre e Foz do Iguaçu. *Esqueletos no guarda-roupa*, 2021, *Epigramas* (2019) e *Lugar Nenhum - Onofre, José, Enrique, Daniel, Joel e Víctor* (2021). Os trabalhos da artista são analisados sob a perspectiva do pensamento do filósofo Jacques Rancière (2009a, 2009b, 2012), que aborda a mútua relação entre estética e política. As obras de Cavalinho constituem uma tentativa de elaboração do trauma e ainda testemunho de diversas violações dos direitos humanos impostas durante a ditadura civil-militar brasileira que se instaura a partir do ano de 1964.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Memória social. Ditadura.

ABSTRACT

The present article addresses the construction of individual and collective memories within social groups that experience traumatic events, such as in the case of our country, where social memory about the dictatorial past has been shaped. This overview is approached from the perspective of authors Michael Pollak (1989), Maurice Halbwachs (2006), Caroline Silveira Bauer (2014) and Myrian Sepúlveda dos Santos (2021), aiming to contextualize the reading and analysis of three series of works by the Brazilian artist Manoela Cavalinho (Porto Alegre, 1981), created for her master's dissertation between 2019 and 2021 in the cities of Porto Alegre and Foz do Iguaçu. These works are *Esqueletos no Guarda-Roupa* (2021), *Epigramas* (2019), and *Lugar Nenhum - Onofre, José, Enrique, Daniel, Joel e Víctor* (2021). The artist's works are analyzed through the perspective of philosopher Jacques Rancière (2009a, 2009b, 2012), who explores the mutual relationship between aesthetics and politics. Cavalinho's artworks constitute an attempt to process trauma and serve as a testimony to the various human rights violations imposed during the Brazilian civil-military dictatorship, which began in 1964.

Keywords: Contemporary art. Social memory. Dictatorship.

INTRODUÇÃO

Parcela importante da produção artística contemporânea tem, no ato transgressor das convenções vigentes (estéticas, morais, legais), o seu modo de afirmar-se como presença distinta no mundo (Anjos, 2010, p. 127).

A citação acima apresenta ao leitor a proposta desta narrativa: um resgate memorialístico através da análise e leitura de práticas de artes sob a ótica da filosofia, no ensejo de uma apreensão das nuances sensíveis da memória sobre fatos políticos e violentos de que tratam os trabalhos da artista Manoela Cavalinho.

Na obra *Arte brasileira na ditadura militar*, de Claudia Calirman (2013, p. 5), ela ressalta:

Temerosos do autoritarismo e da perseguição por parte dos militares do regime militar e ao mesmo tempo desiludidos com o tom dogmático da esquerda ortodoxa, artistas plásticos que viviam e trabalhavam no Brasil sob a ditadura militar durante os anos 1960 e início dos anos de 1970 forjava novas formas de produzir e exibir seus trabalhos.

Os três artistas analisados nesta obra - Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles -, criaram de alguma maneira suas próprias linguagens para produzir obras que questionavam a política de repressão vivida no Brasil entre os anos de 1968 e 1975. Resistir era preciso. Algo teria que ser feito para dar continuidade aos fazeres artísticos e, ao mesmo tempo, dizer que algo estava “fora do lugar”.

Este artigo debruça-se sobre práticas artísticas que abordam a construção e manutenção da memória social do período ditatorial no Brasil nos anos de 1964 a 1985. Através da análise de produções da artista Manoela Cavalinho, realizadas nos anos de 2019 a 2021, em Porto Alegre (RS) e Foz do Iguaçu (RS), examinamos em suas produções tentativas de denúncia e resistência ao apagamento da memória de violência do período ditatorial.

Embora muito se tenha escrito sobre a formação e manutenção da memória social e individual de grupos submetidos a eventos traumáticos, acreditamos que abordar este tema neste texto, contribui para a compreensão da abrangência e do impacto de trabalhos como os de Manoela para o pensamento artístico, político e social. Isso é especialmente relevante pensando-se que a invisibilidade sobre as vítimas se denota como uma continuidade da violência a elas imposta, mas que não dizem respeito somente a elas, amigos e familiares, mas à toda uma sociedade.

A escrita utiliza-se de metodologia de pesquisa bibliográfica e análise de obras, realizadas do aspecto memorialístico sob à luz dos autores Caroline Silveira Bauer (2014), Michael Pollak (1989), Maurice

Halbwachs (2006) e Myrian Sepúlveda dos Santos (2021) dialogando com o autor Jacques Rancière (2009a, 2009b, 2012), no que refere à análise das obras sobre a perspectiva da filosofia.

1 MEMÓRIA E SOCIEDADE

De acordo com Daniel Aarão dos Reis (2010), as políticas de transição e a lei de anistia defendiam a ideia de deixar o passado para trás, um desvencilhar-se. O autor ressalta que a falta de análises claras sobre os acontecidos: “Incômodas lembranças – por pessoas, grupos sociais ou sociedades inteiras – são frequentemente colocadas entre parênteses, à espera, para que possam ser analisadas, de um melhor momento ou do dia de São Nunca” (Reis, 2010, p. 174).

O que desejamos lembrar e o que nos é permitido lembrar são coisas bastante distintas, principalmente quando contemplamos eventos sociais. Nossa relação com o passado é orientada pelas memórias coletivas e individuais. No Brasil, a história do passado recente é marcada pela violência do período ditatorial que muitos de nós, hoje adultos, vivenciamos, nem sempre de forma direta, dessa forma, nossas memórias sobre o tema são distintas, e devido a continuidade das ações das ferramentas citadas, prevalecem as memórias que estão em primeiro plano.

Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória apoia-se em pontos de referência que exercem poderes de forças diferentes. A memória social, dessa maneira, estrutura-se em hierarquias e ordem de classificação, definindo o que é comum ao grupo e o que o diferencia de outro. Ainda segundo o autor, toda memória é seletiva e negocia constantemente sua conciliação com a memória coletiva. É necessário, portanto, haver pontos de contato entre uma e outras memórias para constituírem-se.

Neste sentido, a memória individual precisa entrar em concordância com a memória social para continuar existindo e ainda encontrar pontos de apoio para sua manutenção (Halbwachs, 2006), o autor ainda ressalta que entram em jogo outros fatores como classe social, posição política e ainda posição geográfica.

Atuando na fragilidade da memória de violência, predomina, no período ditatorial analisado neste texto, a construção de um imaginário bélico salvacionista, no qual é criado um discurso de desconfiança e insegurança, onde todo sujeito é suspeito, estabelecendo, assim, curtos limites de convivência e afetividades, fragilizando pontos de contato estruturantes da memória coletiva.

A consequência de tais ações é o individualismo e a desconstrução da memória coletiva sobre o fato em si, ou ainda a construção de nebulosidades sobre ele. À revelia da intenção de apagamento e no enfrentamento a tais ações, artistas contemporâneos continuam a desenvolver práticas que nos levam a reflexões sobre a disputa de narrativas que se fortalecem no momento atual.

Como mencionado, diferentes memórias que convivem em uma sociedade estão subjugadas a hierarquias e classificações, que caracterizam grupos e os diferenciam dos outros, desta forma, classificar as vítimas de tortura como “sujeitos sem direitos”, os coloca em grupos das minorias, dos subvertidos, fato que contribui para que tais memórias venham a fragilizar-se, como já mencionamos. De acordo com o autor Michael Pollak (1989), “as memórias subterrâneas, das minorias, seguem seu trabalho de subversão no silêncio”, aflorando em momentos de crise. A esse respeito, prossegue:

Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante (Pollak, 1989, p. 5).

Constar como sujeito vítima era compor uma parte da minoria violentada, fazendo mais sentido que as pessoas buscassem pontos de identificação com a maior parcela dos brasileiros, que assistiram à ditadura pela televisão – ou das sacadas e janelas de seus apartamentos. As lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas, ficaram com as vítimas, famílias e outros relacionamentos próximos (Pollak, 1989).

Com as relações fragilizadas pela alimentação de um imaginário bélico salvacionista, os pontos de contato se rompem, a memória que resistiu é a que está em primeiro plano para um grupo maior de pessoas, suas experiências ou de sujeitos de suas relações mais próximas, têm relevo. As memórias que, por sua vez, dizem respeito a um pequeno grupo ou só um membro dele passam para um segundo plano (Halbwachs, 2006), reforçando a perspectiva de Pollak (1989).

Para Halbwachs (2006), a memória individual, por seu turno, quando entra em concordância com sentimentos e paixões inspirados por um grupo, torna-se difícil de identificar como pertencente a um grupo, e não às nossas. Ainda de acordo com o autor, “uma corrente de pensamento social é ordinariamente tão invisível quanto a atmosfera que respiramos, somente reconhecemos sua existência na vida normal, quando a ela resistimos” (Halbwachs, 2006, p. 39). O autor complementa que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória do grupo e, assim, varia de acordo com o lugar em que o sujeito se encontra.

Nas lembranças que se retêm no quadro pessoal, formando parte de uma coletividade são considerados somente os aspectos que lhes interessam. Assim, podemos pensar que não interessa a ninguém lembrar de uma violência que ele mesmo não tenha sofrido. Em um determinado tempo e espaço, se constrói uma história coletiva, que deixa traços que marcam o modo de pensar e sentir de uma geração e das

próximas. Esses traços se mantêm conservados inconscientemente e são reproduzidos, frequentemente, de modo imperceptível, então encontramos ainda práticas de arte que tratam da necessidade do artista, de recolocar o tema sob debate.

E por que não lembramos? Para Caroline Silveira Bauer (2014), o esquecimento pode funcionar como um processo de cicatrização — uma maneira de continuar a vida. Para seguir adiante, é necessário esquecer. Quando um evento fica no passado, ele se desvincula da memória, gerando um estranhamento ao ser revisitado.

De acordo com Bauer (2014), governos autoritários costumam usar de deslocamentos de sentido na transição política, os quais cooperaram para a construção de uma desmemória acerca dos fatos. Um deles seria a subtração da militância, que confere às ações de forças armadas caráter de revolução. Outro refere-se à configuração da construção de uma representação da existência real de uma guerra civil, na qual haveria pressuposta equidade de entre os adversários. Ainda, há uma ideia de que a sociedade nunca ofereceu apoio ou legitimou o regime militar (Bauer, 2014).

Considerando que o nível da recordação sobre um fato, apoia-se no nível de engajamento do sujeito, a memória de uma minoria que sonha com justiça social pode não encontrar pontos de apoio suficientes para sustentar-se sozinha no percurso que a história faz entre jogos de poder, citamos Myrian Sepúlveda dos Santos (2021), que ressalta a necessidade de instalação e manutenção adequadas de locais como museus e monumentos pela memória, verdade e justiça.

Ainda neste sentido citamos Halbwachs (2006), que ressalta que há pessoas às quais interessa apenas o presente, suas ligações e interesses com os quais estiveram envolvidas no passado, e com as quais não existe mais uma ligação, passam a pertencer a um conjunto fechado de valores, o que acaba influenciando a memória sobre determinado evento (Halbwachs, 2006).

A ausência de políticas de memória e reparação, durante os governos transicionais, configuraram as políticas de desmemória e esquecimento como características desse período (Bauer, 2014, p. 134). Para a autora, não devemos considerar vítimas somente os torturados, mortos ou os desaparecidos, é imprescindível estender essa condição a toda uma sociedade a quem foi imposto o limite de viver (ou morrer) em um regime autoritário.

A forma como foi realizado o processo de transição política no Brasil, tema abordado no próximo capítulo, contribuiu para que a experiência de terrorismo de Estado não fosse simbolizada, ou, quando isso ocorreu, fosse deslegitimada, permanecendo fora da memória oficial e da construção da história recente brasileira. Essa situação justifica as resistências ao uso do termo “terrorismo de estado”, amplamente utilizado por pesquisadores em razão das evidências, para designar e qualificar a ditadura civil-militar brasileira (Bauer, 2014, p. 43).

A autora reforça tal concepção quando cita Enrique Padrós: um dos fatores mais importantes que explicam a eficácia da prática dos desaparecimentos é a impunidade. Sob a ideologia da reconciliação, assegurava-se a impunidade (Bauer, 2014).

A “teoria dos dois demônios”¹ classifica a ideologia da reconciliação pregada nas ditaduras que aconteceram na América Latina como uma equiparação ética e da impunidade equitativa. Reforçando a disputa de narrativas que existem no plano social. Neste sentido Caroline Silveira Bauer (2014) diferencia uma ideologia de reconciliação de um projeto de reconciliação: a primeira assenta-se não em uma realidade, mas trata de criar tal realidade. Responsabiliza-se, nessa ordem, militares e militantes e exonera a sociedade civil. Aqui ainda apresentamos a colocação de Marcos Napolitano (2014) acerca do apoio da sociedade civil ao regime ditatorial e enfatiza o contexto econômico que anestesiou a opinião pública à concepção de oposição contra a violência imposta que tomou o país.

Tal perspectiva também é defendida pela historiadora Myrian Sepúlveda dos Santos (2021), a autora argumenta que a impunidade é um dos principais fatores para a sobrevivência e o fortalecimento de contínuas tentativas de apagamento e falsificação do passado. Práticas que se acentuam com o crescimento de movimentos conservadores radicais que ganharam força na última década.

Na disputa de narrativas sobre o passado a autora destaca os esforços de movimentos sociais, instituições e políticas públicas para promover a reparação e a preservação da memória das violações dos direitos humanos cometidas pelo regime ditatorial, Santos (2021) ressalta que o oposto do esquecimento não é a lembrança, mas a justiça.

Santos (2021) ainda assinala para a importância de produção de arquivos e locais onde o acesso às memórias do período ditatorial sejam ampliados e apresentados à um público mais amplo, contribuindo para as iniciativas que nascem já naquele período como : o Projeto Brasil Nunca Mais, o comitê Brasileiro de Anistia e o grupo Tortura Nunca Mais (Santos, 2021), que desde aquele período buscam denunciar e esclarecer sobre os danos sociais e individuais causados pela violência do totalitarismo e autoritarismo.

A autora ainda relembra que, embora em 1995 tenha sido criada a Lei dos Mortos e Desaparecidos (Lei 9.140/1995), juntamente à uma Comissão Especial sobre os Mortos e Desaparecidos, à esta não foi concedido o poder de julgamento, impedindo suas investigações. Apesar dos movimentos de governos petistas (2003-2016) na direção de levantar as informações, é sancionada a Lei de Silêncio Perpétuo (Lei 11.111/2005), indo de encontro a outras iniciativas na busca de reparação e memória (Santos, 2021).

¹ A teoria dos dois demônios surgiu na Argentina e não há uma fonte única na criação do termo (Oliveira; Reis, 2021).

A Comissão Nacional da Verdade (CNV), criada em 2014, traz informações sobre torturas, mortes e desaparecimentos, propõe a criação de um Museu da Memória, que acaba por não se realizar, e embora seja determinado em 2016 que seus documentos fossem liberados ao público, a determinação não é cumprida. A autora defende que além de museus e locais de preservação e visibilidade das memórias da ditadura, suas ações sejam ligadas ao setor educacional (Santos, 2021).

Walter Benjamin (1940 *apud* Gagnebin, 2006, p. 40) reforça que à sociedade cabe: “não esquecer dos mortos, dos vencidos, não calar, mais uma vez, suas vozes — isto é, cumprir uma exigência de transmissão e de escritura”. Reforçando que: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (1940 *apud* Gagnebin, 2006, p. 40). Para Gagnebin (2006), rememorar torna-se imprescindível, não para a conservação do passado, mas do apelo à felicidade do presente.

2. MANOELA CAVALINHO: PRÁTICAS EM ARTE PELA MEMÓRIA SOCIAL

As obras abordadas nesta seção cumprem o que Jeanne Marie Gagnebin (2006) chama de necessidade de transmissão e escritura, na contramão da tentativa de normalização, e apagamento da memória de violência. Seria agora o momento mencionado por Daniel Aarão Reis (2010) de analisar claramente as “incômodas lembranças” do período ditatorial brasileiro, soterradas pelo esquecimento imposto através da Lei de Anistia?

Manoela Farias Nogueira (2021) desenvolve durante seu curso de mestrado, entre os anos de 2020 e 2021, três séries de instalações, às quais somam-se leitura e escrita que explora suas próprias memórias, despertadas por eventos atuais, a pesquisa a leva a perceber sua proximidade com os acontecimentos daquele período, configurando a arte com potencial de ativar as memórias coletivas e resistir às tentativas de apagamento. Apontando no sentido da perspectiva de Jacques Rancière (2009a) de estética e política como constituintes uma da outra.

Os trabalhos de Cavalinho constituem uma narrativa sensível que envolve arte, história e memória, em trabalhos que exploram diferentes dimensões da memória, fugindo de representações convencionais, da ditadura como fotos dos desaparecidos, ou imagens de denúncia.

A artista nasceu no ano de 1981, na cidade de Porto Alegre, quando o processo de abertura política se consolidou, é formada em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seus trabalhos que abordamos aqui, se

desenvolveram a partir da utilização de meios diversos em instalações que utilizam a inserção de textos, e outros materiais que vão interagir com o espaço público, fazendo deste um espaço artístico e político.

Como exposto anteriormente, as memórias de eventos sociais traumáticos são de difícil manutenção, tanto para o contexto social, quanto para o âmbito privado, Manoela depara-se com a proximidade familiar dos acontecimentos da ditadura de forma involuntária, casual e elaborando suas lembranças por meios da realização de seus trabalhos:

Nasci em 1981, dois anos depois da Anistia Política; distante ainda quatro anos do fim da ditadura civil-militar. Quem sabe por nascer nos estertores da ditadura demorei muito tempo para percebê-la. Só durante o período desta dissertação cheguei à conclusão elementar de que meus pais, tios, avós e muitos dos meus conhecidos haviam convivido com a ditadura por 21 anos, mas quase nunca reportavam uma memória que a mencionasse de maneira direta (Nogueira, 2021, p. 15).

Eduardo Veras (Veras, *in* Nogueira, 2021), crítico de arte, amplia para todos nós a percepção de Manoela, e os questionamentos que levanta, pensando sobre a possibilidade de proximidade que todos podemos ter vivido com pessoas envolvidas ativamente com a ditadura, e que até então não levantam suspeitas, como parentes, amigos, vizinhos ou colegas de trabalho.

2.1 *ESQUELETOS NO GUARDA-ROUPA*: DA MEMÓRIA DA INFÂNCIA À IMPOSSIBILIDADE DE INSURGÊNCIA AO PASSADO

O percurso poético é iniciado por lembranças de âmbito doméstico, com a obra *Esqueletos no guarda-roupa*, de 2021, uma instalação na qual imprime parte do depoimento de um ex-guerrilheiro que ouviu por acaso, e desperta memórias familiares.

Com uma mistura de cera de abelha, parafina, breu e pó xadrez, letra a letra, Manoela fixa no fundo de um guarda-roupa, a memória despertada pelo depoimento de Paulo de Tarso Carneiro, em um programa de rádio, o ativista relata suas lembranças ao retornar ao Palácio da Polícia. A palavra “texto”, tem origem latina na palavra “*textus*”, que significa entrelaçamento, como uma trama memórias de Manoela e Paulo de Tarso, por noites e dias solitários a artista imprime materialidade às palavras, fixando-as na memória de quem as lê, na Casa de Cultura Mario Quintana no centro de Porto Alegre, RS.

O móvel escolhido representa a particularidade da memória e tem, para a artista, uma carga simbólica que remete às lembranças de sua infância: “transcrever em sua face interna uma narrativa de fuga, medo e segredo, elaboro aquilo que da minha história pessoal encontra paralelo com a história do país” (Nogueira, 2021, p. 16). Depois de receber a frase, ele é colocado de pé próximo à parede de vidro que permite que o passante tenha acesso à toda intimidade que ele representa. O íntimo torna-se visível ao público quando

a luz externa contempla o interior do espaço, o título faz referência a algo embaraçoso, vergonhoso, que se quer deixar longe do olhar do outro, daí o caráter íntimo e ainda subversivo da proposta (Figura 01).

Figura 1 – Manoela Cavalinho, *Esqueletos no guarda-roupa*, 2021



Fonte: Nogueira (2021, p. 43).

Narrativas de medo, sofrimento, tortura, como a do ex-guerrilheiro Carneiro excedem as palavras e imagens que nos são conhecidas. No entanto, situam-se no espaço entre a necessidade de lembrar e a impossibilidade de esquecer. No encontro com a sensibilidade da arte, materializam testemunhos de um horror que precisa ser contado para não ser repetido.

As letras impressas em volume com a mistura tomaram coloração vermelha opaca. É preciso algum esforço para vê-la, em *Inconsciente Estético*, o filósofo Jacques Rancière (2009b, p. 12), afirma: “Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” o relato articula narrativas que vem a somar outras, e que vão reconstruindo a verdade. Citando ainda Rancière (2009a), estética e política são formadoras uma da outra, o existir estética e politicamente estão intrincados, são constituintes, designam formas de fazer e ver.

Para Susan Sontag (2003, p. 74), reavivar a memória não tem o poder de mobilização social, no entanto, tem o necessário para abrir e alimentar o assunto: “o trabalho da memória não corre o risco de

rebelar uma população doméstica insatisfeita contra a autoridade”, no entanto a autora cita o contexto estadunidense: “ter um museu para narrar o grande crime que foi a escravidão africana nos Estados Unidos da América seria reconhecer que o mal esteve aqui”, resgatando a perspectiva de Myrian Sepúlveda sobre a necessidade de espaços de manutenção e ativação da memória em países que tem passado pelo trauma de viver uma ditadura.

Manoela durante a realização do trabalho, e leituras que o acompanha, identifica-se com Anália Kalinec, professora e escritora argentina que igualmente toma ciência de sua proximidade familiar com a ditadura de repente, inicia então uma incursão pelo passado íntimo, e torna-se ativa na luta pela memória, verdade e justiça, Anália funda o grupo *Histórias Desobedientes*, formado por familiares de agentes que participaram ativamente dos crimes do período da ditadura argentina (Nogueira, 2021).

Abaixo transcrevemos o texto que Manoela escreve após ouvir a entrevista de Paulo de Tarso, e fixa no guarda roupa (Figura 2):

Figura 2: Manoela Cavalinho, texto que compõe a obra *Esqueletos no Guarda Roupa*, 2020

João Pessoa, 2050

Quem vem do centro chega aqui pela Ponte da João Pessoa, única com Palmeiras-da-Califórnia plantadas sobre o dorso. Seguindo uma quadra adiante, no sentido do rio, encontra-se a Ponte da Azenha. Suas tochas de pedra são uma cortesia dos antigos para iluminar o trajeto daqueles que saiam da cidade em direção ao camposanto.

Meu pai trabalhava num prédio do qual eu me orgulhava. Possuía átrio, colunas e chamavam-no Palácio, distinções que as escolas públicas nas quais minha mãe trabalhou nunca alcançariam.

Eu e minha mãe saímos de férias e não retornamos. Hoje me pergunto por que, na época, não estranhei. Voltamos uma única manhã quando a casa não funcionava mais. Abrimos a dispensa e cozinhamos macarrão para comer de café.

Por aquela época, no interior, comecei a desenvolver medo patológico. No Palácio, quando anoitecia, os policiais fechavam a porta que dava acesso à fossa porque ainda escutavam gritos.

Fonte: Nogueira (2021, p. 28).

2.2 EPIGRAMAS: UMA TOPOGRAFIA MEMORIALÍSTICA

A segunda série de trabalhos, *Epigramas*, inicia no ano de 2019, nela as memórias ganham outros espaços na cidade, junto à muros, ruas, calçadas e edificações onde Manoela identifica locais ligados de alguma forma à ditadura, através da inserção de pequenos textos com letras em adesivo autocolante, que identificam o espaço inserindo-o na história e construindo uma cartografia da ditadura na cidade.

O trabalho tem como característica a sensibilidade e a impermanência. Nada garante quanto tempo permanecerá ou por quem será visto, mas a identificação pública estará feita na reconstrução da memória histórica que alguns tentam apagar. A efemeridade, para a artista, também é uma medida de segurança em caso de ser surpreendida durante a execução do trabalho. Fayga Ostrower (2001, p. 19), artista plástica de renome internacional, sintetiza o que acabamos de mencionar dizendo:

Supõe-se que os processos de memória se baseiam na ativação de certos contextos e não em fatos isolados, embora os fatos possam ser lembrados. É o caso de conteúdos de ordem afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza, medo, que caracterizam determinadas situações de vida do indivíduo. De um ponto de vista operacional, à memória corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais. Assim, circunstâncias novas e por vezes dissimilares poderiam reavivar um conteúdo anterior, se existirem fatores em relacionamentos análogos ao da situação original. Nota-se uma seletividade que organiza os processos em que a própria memória se vai estruturando. À semelhança do que sucede no sensorio, onde a percepção ordena certos dados que chegam a ser percebidos por nós, a memória também ordena as vivências do passado.

A artista materializa sua defesa de que intervenções artísticas podem preencher lacunas construídas pelos processos de apagamento histórico, reativando memórias silenciadas, segundo Manoela (2021, p. 27), o primeiro espaço escolhido para a inserção foi o Auditório Araújo Viana, lugar em que Manoel Raymundo Soares foi preso em 1966. Na figura 03, apresentamos uma fotografia cujo foco é as mãos da artista realizando a colagem das letras na calçada do auditório. O texto diz: “Local de captura de Manoel Raymundo”.

Figura 3– Manoela Cavalinho, *Epigramas*, 2019.



Fonte: Nogueira (2021, p. 52).

Através da ação, os *Epigramas* (2021) revelam o que está por baixo de camadas de cidade, identifica um espaço e age como um determinante, a partir de sua leitura, não é só mais um lugar configura agora na memória do leitor como o local indicador de um fato. Ainda que, com o tempo e suas intempéries, as letras se apaguem, não será possível apagar essa memória revelada. O local indica a captura de Manoel Raymundo Soares, seu corpo foi achado meses depois na Ilha das Flores (Nogueira, 2021, p. 53).

Para Caroline Silveira Bauer (2014), as resoluções governamentais tomadas no período de transição foram condescendentes com idealizadores e executores de perseguições, torturas e mortes ocorridas durante o regime militar, orientadas pelo medo de confrontos, como ainda vigente governo militar. Assim, fica a cargo do tempo questões mais sensíveis, como a dos desaparecidos (Bauer, 2014, p. 127), o que para a autora, não extingue a necessidade social de trabalhar com esses temas. A fatalidade da impunidade como fator contrário à memória, verdade e justiça reforça a perspectiva de outros autores mencionados no texto como Padrós e Santos.

A artista Manoela Cavalinho ainda cita em seu texto obras e projetos que vem somando-se às iniciativas de reviver a memória e renascer a verdade do passado, como o projeto Ditamapa, realizado por Giselle Beiguelman, professora da FAUUSP, e Andrey Koens, comissionado pelo Aura – Festival de Arte Digital, constrói um mapa identificando vias, pontes e locais públicas que receberam nomes em homenagem aos presidentes do período, e Caminhos da Ditadura em Porto Alegre², *Epigramas*, nasce de acordo com Manoela, do conhecimento deste último.

O trabalho ganha continuidade e espalha-se por Porto Alegre, incluindo o arquipélago, em lugares em que a artista julga correr maior risco, como em instituições relacionadas à justiça ou a defesa, Manoela utiliza-se de placas de vidro como suporte para as letras, o sentimento de medo da artista se justifica pelos crescentes discursos conservadores, que como já mencionamos, ganharam força, a partir do golpe de 2016, que destituiu a então presidente Dilma Rousseff. Até a escrita da dissertação a artista havia realizado 64 epigramas que foram registrados, podendo ser acessados no Instagram @epigramas_ (Nogueira, 2021).

A série desdobra-se na instalação apresentada durante a exposição Território Provisórios, no espaço da Fundação Cultural e Assistencial Ecarta, em Porto Alegre, na qual a artista recebe seis ex-presos políticos, no ensejo de abrir espaço para o acolhimento de seus testemunhos. Para trazer para o espaço interno da galeria a intenção urbana dos epigramas, Manoela recolhe pedras de granito rosa, as pedras também representaram o peso do passado e uma referência à expressão anos de chumbo, e somam-se às fotografias dos epigramas viradas, indicando o endereço no seu verso (Nogueira 2021).

2.3 LUGAR NENHUM, ONOFRE, JOSÉ, ENRIQUE, JOEL, DANIEL E VÍCTOR

Para realizar o terceiro trabalho *Lugar Nenhum - Onofre, José, Enrique, Joel, Daniel e Víctor*, empreende uma viagem motivada pelo conhecimento sobre o Massacre do Rio Iguaçu, em 1974, quando os ex-guerrilheiros foram levados para a mata e desde então encontram-se desaparecidos.

Manoela inicia a viagem que a leva até a Mata Nacional do Iguaçu, localizada no estado do Paraná, procurando indícios do provável local de desaparecimento de seis ex-guerrilheiros que dão nome à obra, buscando identificar os prováveis locais do desaparecimento e prestar-lhes uma última homenagem. O trabalho consiste em instalações, formadas por ossos de cerâmica e letras de cobre, realizadas às margens do lago Itaipu e na Mata Nacional do Iguaçu.

O caminho é construído através das informações coletadas durante a viagem até o local. Uma vez escolhido o local, para realizar a obra a artista deposita os materiais: ossos de cerâmica e letras em

² Disponível em: <https://www.ufrgs.br/caminhosdaditaduraempuertoalegre/>. Acesso em: 15 dez. 2024.

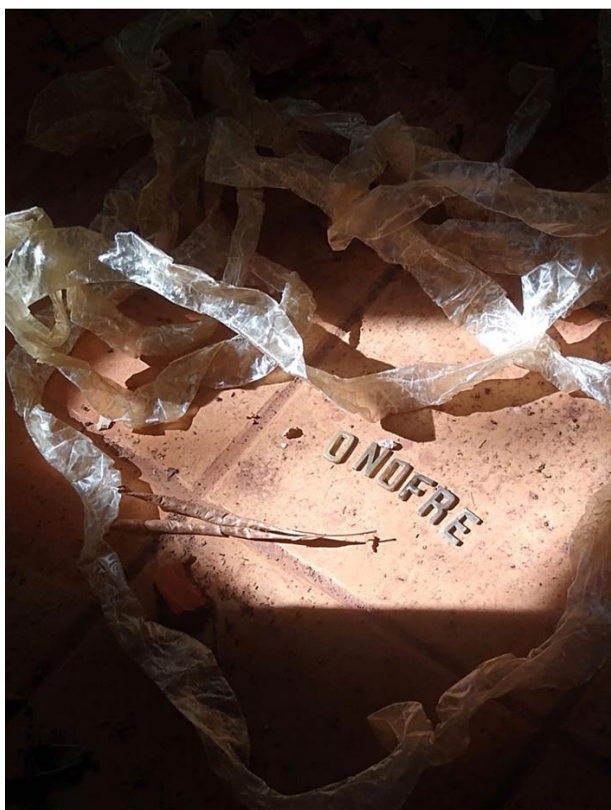
bronze que formam o nome de cada uma das vítimas, a ação segue de registro fotográfico. Então os elementos são recolhidos para mais tarde compor a exposição no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). O ritual é repetido para todos cada um dos seis membros do grupo, como uma forma de conferir uma lápide mínima em memória das vítimas.

Os ossos de cerâmica, são pensados inicialmente como um marcador de caminho, para não se perder na mata, mas a artista explora sua sensibilidade simbólica em seu texto, que desenvolve paralelo às práticas:

Além dessas conjecturas, em alguma medida uma mala com ossos não deixa de representar ternura. Penso aqui em *A ridícula ideia de nunca mais te ver* (2013), da escritora Rosa Montero. No livro, Rosa rememora a morte do marido em paralelo à história de Marie Curie que, quando do atropelamento e morte de Pierre Curie, seu esposo, guarda em segredo, dentro do guarda-roupa, o terno que ele estava usando sujo de sangue e encéfalo. De alguma maneira curiosa, desesperada, guardar ossos é apegar-se a materialidade de um corpo amado, evitar, por um momento, o que no luto e na morte é abstração material (Nogueira, 2021, p. 84).

A artista busca na compreensão do passado, seu e social, formas de elaborar o próprio encontro com histórias veladas no âmbito familiar, que a ligam com os eventos da ditadura, de muita coragem e sensibilidade, nascem as práticas que buscam fazer justiça à memória dos seis militantes, honrar a dor de quem os espera por toda uma vida (Figura 4).

Figura 4 – Manoela Cavalinho, *Onofre, José, Enrique, Daniel, Joel e Víctor*, 2021



Fonte: Nogueira (2021, p. 142).

Na fotografia, a luz natural realça o nome ONOFRE, faz brilhar as letras em cobre, e ilumina parcialmente os 10 metros de tripa seca que se deitam sobre o chão de cerâmica gasto, o fecho de luz que entra pela janela não cobre toda a área fotografada, deixando uma boa parte à sombra. A artista afirma que os nomes das vítimas em letras de bronze, lhes oferece um espaço na história: “*Em Onofre, José, Enrique, Daniel, Joel e Víctor*, assim como naquele trabalho sem título de 2020, recorro a essa inscrição tumular, buscando, entre outros, uma possibilidade de memória” (Nogueira, 2021, p. 63).

Elaborar traumas sociais, é uma constante para a arte contemporânea, ou ao menos a tentativa de elaboração neste sentido cabe refletir pela perspectiva de Rancière (2012, p. 26):

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.

O trabalho de Manoela movimenta suas memórias pessoais e com elas, também movimenta a memória social, onde estão os guerrilheiros desaparecidos, o que sabemos sobre os espaços físicos ocupados pelas forças militares em suas ações sanitaristas dos tempos ditatoriais, onde foram as palavras de testemunho das torturas sofridas, dos fatos distorcidos e das vidas ceifadas destes tempos não tão distantes.

O desaparecimento configura como a mais cruel ferramenta de controle social, e é amplamente empregado nas ditaduras que ocorrem no conesul, como cita Caroline Bauer (2014). Essa, vale reforçar, é uma estratégia de governos militares na elaboração das políticas de desmemória e esquecimento.

Como mencionado anteriormente neste texto, o lento processo de transição política que marca a transição da ditadura civil-militar para o período de redemocratização foi marcado por muitas continuidades, que visam garantir a ausência de políticas de memória, de justiça e de reparação dos crimes cometidos pelo Estado naquele período. Dentre esses crimes, reforçamos os sequestros que foram seguidos de tortura física e psicológica e muitos culminado na morte e desaparecimento dos corpos, e estes tornam-se crimes contínuos, por suspenderem a vida e a morte, negam o direito ao luto, ao encerramento de um ciclo, impedindo o início de outro, o que afeta sujeitos de forma individual e coletiva, a impunidade garante a eficácia de tal ferramenta, conforme afirma a autora Caroline Silveira Bauer (2014, p. 36): “forma a impressão de um passado que nunca passa”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como buscamos expor na introdução deste artigo, as memórias sobre o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e sua herança traumática não são hegemônicas. Estão, ainda, em disputas, nas quais a memória que se configura em momentos traumáticos da história de uma sociedade forma profundas divisões ideológicas. No contexto da ditadura civil-militar brasileira, “a que prevalece é fundamentalmente uma memória liberal, que tende a privilegiar a estabilidade institucional e criticar as opções radicais e extra institucionais”, segundo as palavras de Marcos Napolitano (2014, p. 371-372).

Nesse cenário construído e cimentado pela Lei de Anistia, as memórias das vítimas de tortura, bem como de familiares de desaparecidos, lutam para se afirmar. Nessa batalha, entram em ação fatores já mencionados, entre outros, a fragilidade de relações que formam o ponto de contato do indivíduo com o grupo, bem como a marginalização de qualquer pessoa que se opusesse ao governo.

Como enfatiza Manoela Cavalinho (Nogueira, 2021): “Nós temos medo”, as ferramentas de controle e punição foram tão eficazes que o medo perpetua, ainda que não tenha sido a ditadura do Brasil a

que mais deixou mortos, é uma das que mais durou, e que continua a perturbar o presente, até que se reparem as violações, se aclarem as memórias, o passado estará no presente (Nogueira, 2021).

Nossas memórias passam por processos de ressignificação, como afirma Elisabeth Jelin. A autora aponta as complexidades na subjetividade das memórias sobre episódios sociais traumáticos: novas conjunturas sociais e políticas não deixam de produzir modificações nos marcos interpretativos na compreensão de experiências passadas e para construir expectativas futuras (Jelin, 2002, p. 13, tradução nossa).

A condução amistosa pela qual o Brasil retomou seu processo de redemocratização foi marcada por uma série de continuidades. Cabe lembrar, ademais, que foi um longo período de 21 anos no qual o governo militar ficou no poder. Assim, a manutenção da estabilidade democrática ainda hoje é um desafio.

A Comissão de Anistia, criada em 2001, prossegue com seu objetivo em busca reparação dos direitos humanos violados em atos do Estado entre 1946 e 1988. Através destas reparações, é que se reconhece o erro do estado. No entanto, a responsabilização de idealizadores e executores desses atos ainda não foi efetiva. Os atos atuais antidemocráticos, muitos até podendo ser denominados como “terroristas”, demonstram a emergência de reflexões sobre qual Brasil estamos construindo. Nesse sentido, Levitsky e Ziblatt (2018, p. 18) referem: “uma coisa é clara ao estudarmos colapsos ao longo da história, é que a polarização extrema é capaz de matar democracias”. Sendo assim, cabe destacar que o cenário político atual ainda ferve e as artes brasileiras seguem a colocar a violência ditatorial sobre a mesa de debates.

O Estado perseguiu e prendeu cerca de 50 mil pessoas, matou mais 400 e deixou um saldo de 434 mortos e desaparecidos, segundo dados do relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2015). Diante disso, entendemos que não é possível seguir adiante em nosso processo democrático sem esclarecimento dos fatos e reparação às vítimas, família e toda a sociedade. Isso significa responsabilizar idealizadores e executores, pois, sob a impunidade, o desaparecimento se torna uma arma muito eficaz (Padrós *apud* Bauer, 2014).

Toda obra de arte, portanto, precisa ser entendida não só como uma transposição, mas também como uma maneira de lidar com o inefável. Na arte mais excelsa, está-se sempre ciente de coisas que não podem ser ditas (as regras do “decoro”), da contradição entre expressão e presença do inexprimível. Os recursos estilísticos são também técnicas de esquivamento. Os elementos mais poderosos numa obra de arte são, muitas vezes, seus silêncios (Sontag, 2017, p. 53).

A obra *Epigramas* se insere no circuito comunitário e social da cidade de Porto Alegre e a marca da história da qual fez parte não nos deixa esquecer nem ignorar que o terror esteve ali e fez uso daquele espaço. Por fim, aventura-se em mata desconhecida, vencendo o medo, o tempo e o apagamento. Então,

confere à *Onofre, José, Enrique, Joel, Daniel e Víctor* uma lápide mínima, um memorial, na tentativa de restituir aos ex-guerrilheiros seu espaço no corpo social.

À revelia da tentativa de apagamento e de esquecimento, a arte soma-se aos diversos esforços de grupos sociais que buscam uma reparação. Há, ainda, um aspecto a abordar acerca dos trabalhos apresentados nestas últimas linhas e que os interliga: a palavra. Desde o documento “Manifesto” do precário de Artur Barrio (in Ferreira; Cotrim, 2006) onde contesta as categorias de arte, sua relação com o mercado e a situação social e política na América Latina, às memórias reconstruídas de Manoela, o signo gráfico soma-se à totalidade dos trabalhos.

Nos trabalhos da artista a obra se desenvolve a partir da linguagem. As palavras/testemunho ganham materialidade com a mistura de cera quente. Além do mais, locais públicos quaisquer se tornam um espaço político identificado como cenário histórico.

Buscar a verdade sobre o passado, a verdade de uma nação, de um grupo ou mesmo de uma personalidade, tem como alicerce mais uma ética da ação presente do que uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre “palavras” e “fatos” (Gagnebin, 2006). Nessa ordem, lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror, ajuda a enterrar os mortos e dar um túmulo àqueles que dele foram privados. Ainda segundo a autora, o compromisso com a verdade do passado nos permite viver a verdade no presente.

Reconstruindo nossa memória por meio de suas vivências pessoais, Cavalinho adentra memórias privadas, lembranças do pai, da mãe e dos avós em uma jornada tecida por intencionalidades e acasos. Como a própria artista descreve, ela se depara com memórias episódicas ao longo do caminho, dando forma a sentimentos que são ao mesmo tempo profundamente seus e compartilhados por todos nós.

REFERÊNCIAS

ANJOS, M. dos. **Crítica**. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

BARRIO, A. Manifesto. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BAUER, C. S. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. 2 ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

CALIRMAN, C. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Tradução: Dmitry Gomes, Victor Heringer. 1 ed. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: GOVERNO FEDERAL, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=57. Acesso em: 14 jan. 2024

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, Escrever, Esquecer**. São Paulo, 2006.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Shaffte. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda. 2006.

JELIN, E. **Los Trabajos de la memoria**. Madri: Siglo XXI de Spaña Editores, 2002.

LEVITSKY, S.; ZIBLATT, D. **Como as democracias morrem**. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor Ltda., 2018. MORAIS, F. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. Revista de Cultura Vozes (Rio de Janeiro, Brasil). --- Vol. 1, no. 64 (jan./fev. 1970).

MEMÓRIAS DA DITADURA. **América Latina em transe**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/america-latina-em-transe/>. Acesso: 20 jul. 2024

NAPOLITANO, M. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto. 2014.

NOGUEIRA, M. F. **Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil: exercícios sobre a memória da ditadura civil- militar brasileira**. Dissertação de mestrado. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/236293/001138962.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso: 02 nov. 2024.

OLIVEIRA, D. B. de.; REIS, U. L. S. dos. A teoria dos dois demônios: resistências ao processo brasileiro de justiça de transição. **Revista Direito E Práxis**, 2021, n. 12, v. 1, 48–76. DOI: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/45326>. Acesso em: 15 jan. 2025.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento e silêncio**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15 (1/12). Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 31 jul. 2021.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. – São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009a.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009b.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.

REIS, D. A. Ditaduras, anistia e reconciliação. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 171-186, jan./jun. 2010.

SANTOS, M. S. dos. Memória e ditadura militar: lembrando as violações de direitos humanos. **Tempo Social**, São Paulo, Brasil, v. 33, n. 2, p. 289–309, 2021. DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2021.177990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/177990>. Acesso em: 14 dez. 2024.

SONTAG, S. **Diante da dor do outro**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo. Companhia das Letras. 2003.

SONTAG, S. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2017.