

O PUNCTUM E A TEMPORALIDADE FEMINISTA COMO CONSTRUTORES DO *ARQUIVO 17*

Fernanda Grigolin

Doutoranda em Artes Visuais/Unicamp, bolsista CAPES

Resumo

Uma imagem que punge é a base de uma exposição em artes visuais conjuntamente com um método espacial: a temporalidade feminista. Este breve artigo discute o que é o *Arquivo 17* e suas relações com a arte e a política.

Palavras-chave:

Arte contemporânea; arquivo;
arte e política; feminismo.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é uma reflexão que parte de uma apresentação por mim realizada em 2017 no VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Arte: "Arte como? Engajamento político ou função estética?", a respeito da exposição *Arquivo 17* e seu processo de construção.

A exposição *Arquivo 17* aconteceu de 24 de agosto a 09 de setembro de 2017 no Museu da Imagem e do Som de Campinas (SP). *Arquivo 17* se inseriu no contexto das comemorações do centenário da Greve Geral de 1917, porém não partia de um levantamento representativo: é uma proposta expositiva e de pesquisa com o recorte artístico e as relações possíveis entre arte e política. A montagem da proposta foi pensada com base na Greve de 1917. Ela é parte de um projeto que acompanhou o tema, de modo a somar, uma maneira de olhar levando em conta o marco da greve, contudo não sobre a Greve em si ou em nome de qualquer coisa que se estabelecería de uma forma conclusiva, apesar de assumir-se a preferência de um olhar dado pelo feminismo decolonial contemporâneo e pelo movimento anarquista de cem anos atrás.

A utilização de imagens históricas foi posta em várias situações da edição e do processo: no

Resumen

Una imagen que punge es constructora de una exposición en artes visuales conjuntamente con un método espacial: la temporalidad feminista. El breve artículo discute lo que fue el Archivo 17 y sus relaciones con el arte y la política.

Palabras-clave:

*Arte contemporáneo; archivo;
arte y política; feminismo.*

Jornal de Borda, nos ícones dos sons no espaço virtual e no livro de artista. No campo expositivo, privilegiaram-se imagens de mulheres a partir de uma temporalidade feminista e junto a elas foram trabalhados outros elementos como: som, música, instalações, biblioteca e mapas.

A temporalidade feminista é um termo cunhado pela historiadora da arte Giovanna Zapperi, que viria a ser algo anacrônico, com presente e passado em suspensão e tendo fraturas e descontinuidades (frequentemente apagadas pela historiografia, mas constitutivas da temporalidade histórica), vindo à tona e possibilitando que novos significados se tornem visíveis. Assim, em lugar de o *Arquivo 17* trazer imagens de comícios repletos de homens e seus chapéus, privilegiaram-se relatos, imagens e elementos das mulheres trabalhadoras. Apesar de a Greve ter sido iniciada pelas pessoas do sexo feminino, há uma ausência imagética dessas mulheres tanto nos contextos de rua quanto de reuniões daquela época. Por isso também, integram a exposição uma instalação de sacos de café em homenagem às costureiras de juta e fotografias de álbum de família de mulheres históricas, como as das irmãs Soares.

O *Arquivo 17* pretendeu ser visto como um aparelho espacial, expositivo e discursivo. A



Figura 1 – Exposição *Arquivo 17*.
Fonte: Arquivo Pessoal.

pesquisadora é a própria artista da ação, mas quem convoca é a narradora construída: a Mulher do Canto Esquerdo do Quadro, que é o gatilho da montagem e da construção espacial, e nasce do *punctum*.

ARQUIVO 17: BREVE CONTEXTO

O *Arquivo 17* é um projeto de artes visuais que se baseia em um levantamento de pesquisa e documentação sobre o universo das pessoas trabalhadoras no Brasil no início do século XX, passando pela Primeira Grande Greve Operária, ocorrida no ano de 1917. A greve eclodiu em julho de 1917, porém acumulara resquícios de práticas de piquetes, boicotes e paralisações que datam do início dos anos de 1900 (LOPREATTO, 1996). Houve a greve dos Ferroviários em 1907 e, depois, em 1912, as comemorações do Primeiro de Maio mobilizaram os trabalhadores por meio do Comitê de Agitação Contra a Carestia de Vida. Trabalhadores do setor de calçados e tecelãs realizaram greves nesse momento. Maria Izilda Santos de Matos (1996), em pesquisa focada na indústria de juta, também fala das greves como práticas habituais das pessoas que trabalhavam nesse setor, a maioria mulheres. Em seu levantamento, Matos fala de uma greve com data de 1902 na Fábrica de Tecido de A. Penteado no Brás.

O tema parte de um recorte de gênero: as mulheres trabalhadoras, em especial as tecelãs e as costureiras, e o seu papel importante para as sucessivas greves ocorridas na cidade de São Paulo. Tecla Fabri, Maria Lopes e Teresa Cari escreveram manifestos no ano de 1906 pedindo a união das mulheres costureiras. Associações eram formadas, como a União

das Operárias Costureiras e a Associação das Costureiras de Saco, ambas em 1906. Em 1908, as trabalhadoras do saco de juta realizaram uma sabotagem à própria indústria do café: costuraram os sacos com pontos mais frouxos, que os fizeram se desmancharem quando empilhados nos armazéns e porões.

No início dos anos 1900, a indústria têxtil era o lugar da empregabilidade. As mulheres eram boa parte dos trabalhadores, sendo também indesejáveis em muitos casos, porque protagonistas de revoltas.

A Greve Geral de 1917 é qualificada por Christina Lopreato (1996) como uma experiência inédita e fruto de atuações anarcocomunistas e anarcossindicalistas. “Perplexos, os moradores da Pauliceia assistiram ao desenrolar dos acontecimentos. Jamais tinham presenciado um movimento de tal envergadura” (1996, p. 15). Diferentemente de um movimento espontâneo, Lopreato afirma em sua pesquisa haver sido uma greve preparada e que teve no conceito de *ação direta* sua matriz. Boicotes, piquetes, barricadas e greves locais constituíram o caminho da luta diária que culminou na Greve Geral, iniciada em 9 de julho com a morte de José Martínez em frente à fábrica Mariangela, no Brás. Somaram-se resquícios de maio e de dois fatos primordiais ocorridos em junho: a greve na Cotonifício Crespi (na Mooca) e na Fiação, Tecelagem e Estamparia Jafet (no Ipiranga). O protesto foi iniciado pelas tecelãs que reivindicavam melhores salários, adicional noturno e fim do trabalho infantil.

No dia 11 de julho, 10 mil pessoas marcharam pelas ruas do centro de São Paulo até o cemitério



Figura 2 – Site specific Arrimo–Barricada. Barricada é uma estratégia anarquista, arrimo é uma homenagem às mulheres trabalhadoras da indústria da sacaria, que sustentavam suas casas e foram responsáveis por um motim silencioso. Alargaram as pontas das sacas de café em uma ação contrária aos barões e aos industriais do século passado.

do Araçá. Era um cortejo–manifestação pela morte de José Martínez, sapateiro morto pela polícia. Era a Greve Geral de 1917. Na época São Paulo tinha 550 mil habitantes, e no dia 12 de julho amanheceu sem pão e sem transportes; muitas camadas de trabalhadores aderiram ao movimento. A greve se manteve até 16 de julho e teve participação de 100 mil trabalhadores, e outros eventos tomaram conta da cidade, como saques a mercados e comícios. Um dos pontos que a pesquisa de Christina Lopreato destaca é a solidariedade entre os grevistas.

PUNCTUM QUE FAZ NASCER A MULHER DO CANTO ESQUERDO DO QUADRO

A mulher está em frente à Fiação Tecelagem e Estamparia Jafet sete anos depois da Greve de 1917, e a relação entre o velório de Martinez e o de Jafet gera um ruído temporal e de classe social: 1917 e 1924, um operário e um burguês.

Punctum, para Roland Barthes (1980), é o que punge, é o que tem força de expansão. Essa força, segundo Barthes, é quase sempre metonímica e ligada à imagem por fatores subjetivos e pessoais, ela fere a ordenação, a objetividade do *studium*.

Assim, ao olhar a imagem da mulher com a mão na boca, remeto-me a outras muitas mulheres, múltiplas e diversas, que viveram naquela época como operárias. Não é um exercício racional essa ligação, porém é a força ativadora de todo o processo de construção do arquivo. Sou aquela mulher que aparece na fotografia, no vídeo e no cartaz.

Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro que, em videoarte, pode ser vista como uma tentativa de pensamento em montagem, uma tentativa de pensamento em arte. Um trecho de doze segundos do documentário *Funerais do comendador Jafet* (1924) é retirado, desmontado, remontado e repetido de várias maneiras diferentes, junto a cenas do mesmo documentário, com o propósito de disparar uma relação entre as imagens. O resultado final é uma videoarte de 8 minutos e 28 segundos. Nela, mostra-se uma mulher em uma cena de rua, que realiza um gesto muito limitado, iniciado com a mão na boca até retirá-la, olhando, em seguida, para a câmera. Na montagem expositiva do *Arquivo 17*, eu a coloco ora em imagem em movimento, ora em fotografia. O início e o fim do filme são duas fotografias, o início e o fim



Figura 3 – Para acessar todo o conteúdo do catálogo, a partir do seguinte endereço: https://issuu.com/fernandagrigin/docs/catalogo_certo_a17__6_

do movimento. Na exposição, ela se repete três vezes: sozinha como imagem estática; em montagem com outras imagens no cartaz; e, por fim, no vídeo.

Ao olhar a imagem, posso afirmar quase seguramente: aquela mulher é a costureira de seu próprio vestido xadrez. Talvez tenha sido seu único vestido de festa, que ela usou para estar na rua e encontrar com o cortejo do industrial morto. Talvez ela tenha comprado o tecido na Tecelagem Jafet, já que o xadrez era a especialidade da fábrica. Havia um tipo de xadrez no mercado: xadrezinho Jafet. Ela aparenta ser jovem, entre 25 e 35 anos. É uma mulher branca, talvez fosse tímida, pois, nos doze segundos da sua aparição, está com a mão na boca. Outra possibilidade bem verossímil é ser ela uma das muitas mulheres de quem guardo cópias microfilmadas de registros profissionais na Tecelagem Jafet.

O *punctum* também faz perceber que a imagem não se refere a uma rotina, e sim a uma exceção. Na Primeira República, eram poucas as imagens

nessa perspectiva, as câmeras eram pesadas, e a fotografia, bem como o vídeo, era um lugar do burguês e não do proletário. Dificilmente uma cena de rua nessas circunstâncias de efeméride seria abordada se não fosse em um contexto burguês. Mesmo com a exceção posta, a imagem punge e mostra em cena operários, e ela só adquire legibilidade compreendendo-se a época na qual foi realizada. Essa imagem apenas foi possível devido à produção do documentário e ao contexto: a morte de um importante industrial.

O deslocamento da imagem - sua retirada do movimento e a transformação do frame em fotografia - gera um ruído atrativo e pertinente ao meu projeto. A imagem traz à tona a possibilidade de reconhecer e olhar pessoas em um contexto de rua. E permite o que mais me interessa: ser gatilho de uma exposição.

A TEMPORALIDADE FEMINISTA COMO CONSTRUTORA DO ESPAÇO

O espaço criado pelo que punge é o ponto de encontro da narradora com a história visível e com a história invisibilizada. Para Giovanna Zapperi



Figura 4 – Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro.

(2013), a historiografia feminista e queer possui uma preocupação de descobrir o que foi esquecido ou reprimido, bem como de apontar a economia da visibilidade em que o arquivo é predicado. Ao falar de trabalhos feministas, entre eles o arquivo proposto por Zoe Leonard, Zapperi diz que esses trabalhos são investigações sobre a formação de conhecimento histórico, mas seus usos como arquivo, como matéria visual, também abrem possibilidades de imaginar temporalidades feministas.

A temporalidade feminista existe no que foi construído a partir de uma imagem que fez pungir: o gesto, a vestimenta e a habitação. Seria o arquivo o Espaço-Habitação de encontro entre o gesto público de caminhar da casa para a Fábrica, com uma roupagem própria para ele, no caso a montagem (o caminho em ação, em construção, o método e a abordagem que se escolhe realizar).

Assim, ao reconhecer A Mulher do Canto Esquerdo do Quadro, ao desmontar e montar

um produto fílmico, documentário, e tornar essa mulher narradora, é realizado um primeiro ato, o de início de elaboração de um material para o arquivo ativo, que abriga uma narradora.

A Mulher do Canto Esquerdo do Quadro aparece em três momentos da exposição, além de ser a narradora: como primeira imagem (uma impressão a partir de um clichê fotográfico com bastante intensidade de tinta), compondo a obra Ação Direta e finaliza como videoarte.

O arquivo jamais seria um elemento neutro ou de totalidade. O arquivo é uma incompletude. Tanto Certeau (2006) quanto Didi-Huberman (2012) e Arlette Farge (2009) discorrem sobre essa questão. O arquivo quebra imagens preconcebidas, é um elemento de montagem anacrônica e detentora de um tempo complexo. Há, na montagem, como observa Georges Didi-Huberman (2008, p. 159), uma exposição anacrônica das coisas que são habitualmente separadas. Todavia, é importante

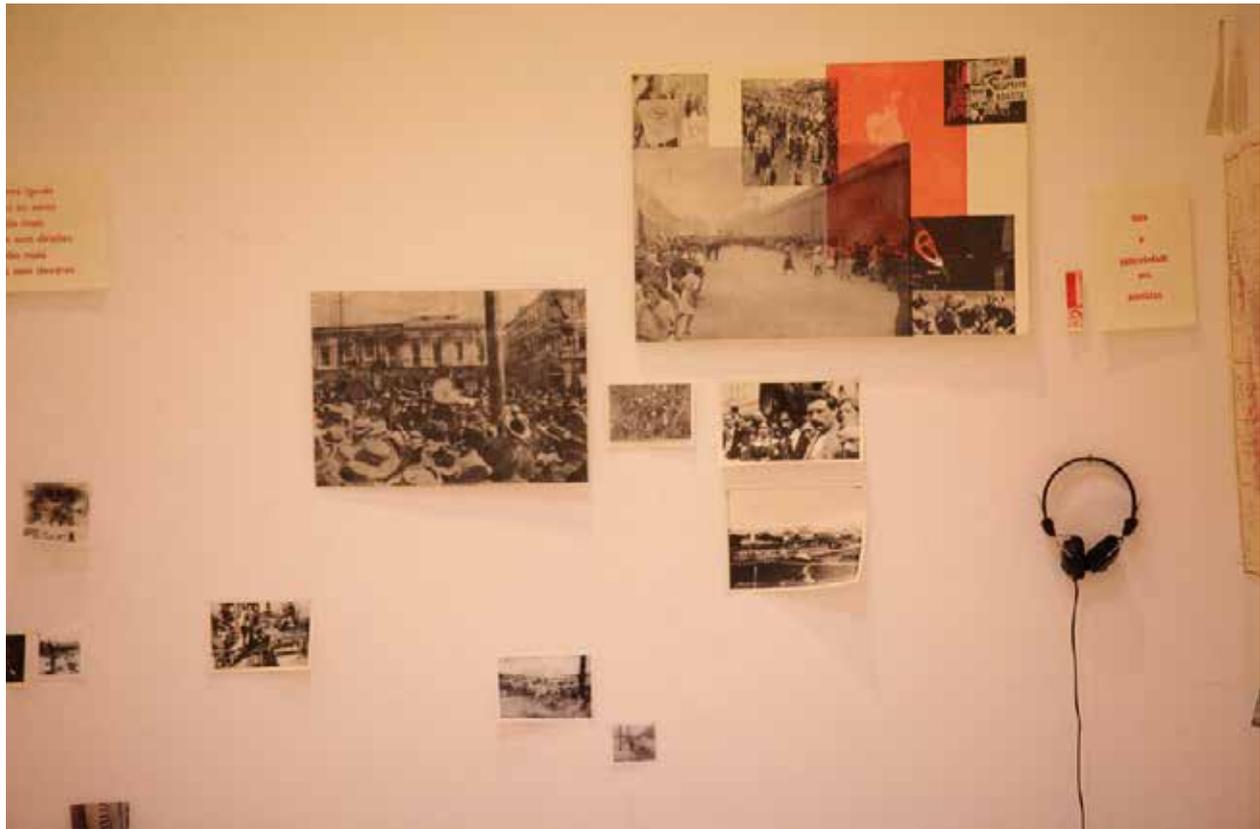


Figura 5 – Greve Geral de 1917.

ressaltar que, para Didi-Huberman (2008), as imagens por si não dizem nada, até o momento em que alguém as toma para analisar, remontá-las e as decompor além dos clichês linguísticos e visuais.

Memória é montagem, montagem é poder, a afirmação de Herberto Helder (2013) ecoa a cada momento em que se juntam e separam os elementos do Arquivo 17. Uma imagem só se torna pensável em uma construção de memória (DIDI-HUBERMAN, 2015). E o que viria a ser a memória se não um processo compartilhado em que nós individualmente somos ao mesmo tempo atores e espectadores de uma vida, de uma interpretação menor dada pelo ritmo cotidiano, das pequenas coisas?

O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresa, como já se destina à memória e é já essa incontável gramática sonhadora” (HELDER, 2013, p. 23).

PALAVRAS FINAIS

Olho para o fazer artístico como um ofício, uma ocupação, um lugar de fala e de escuta e, mais do

que tudo, um lugar de conhecimento. Não há lugar para o dom, ou muitas inspirações. O artista está na vida e faz escolhas, a arte como engajamento político é uma escolha e fala muito das crenças, do senso ético e mesmo estético de uma pessoa que se diz artista. Porém, essas colocações são apenas um ponto muito miúdo dentro do que o tema do Fórum propunha. Poderíamos ficar horas, dias e até anos falando do que é engajamento político ou quais são as funções estéticas da arte. Cada um de nós teria muito a dizer, muito a apresentar, há uma gama de teóricos que falaram e falam sobre isso, o próprio Rancière, citado pelo Fórum no texto de apresentação, ou mesmo Hal Foster ou Flusser. Todos opinam de forma interessante sobre as possíveis relações entre arte e política. Mas minha apresentação não está neste lugar. Fui ao evento, especificamente, para falar do *Arquivo 17* e de minha prática artística; e ao falar do ser artista, sou muito insistente em buscar em Simon Sheikh, curador nascido na Dinamarca, as suas colocações sobre o artista como intelectual público.

Quando seríamos nós, artistas, os intelectuais públicos? Para Sheikh, isso ocorre quando estamos engajados no público e somos também produtores



Figura 6 – Detalhe de foto de Angelina Soares. A família Soares vivia na Rua da Mooca, 292.

de um público. E isso envolve: cotidiano, resistência, sociabilidade e uma noção de esfera pública contrária à esfera pública burguesa. O engajamento e a produção acontecem por meio do contrapúblico, que é uma ação contra-hegemônica:

Contrapúblicos [...] costumam implicar uma transformação dos espaços existentes conforme outras identidades e práticas, como nos célebres usos de parques públicos para encontros gays. Aqui, o contexto arquitetônico, edificado para garantir certos tipos de comportamento, permanece inalterado, enquanto o uso deste contexto é drasticamente modificado: atos privativos são realizados em público. (2012, p. 12)

Sheikh afirma que o contrapúblico está além da noção de uma ação para a auto-organização, vinculando-se a enunciar outros sujeitos, outros imaginários:

Contrapúblicos são “contra” [apenas] para o espectro que eles tentam promover, de diferentes maneiras, de imaginar sociabilidades mais estranhas e suas reflexividades; como públicos, eles permanecem orientados para circunstâncias mais estranhas num sentido que não é apenas estratégico, mas constitutivo de associações e seus efeitos. (2012, p. 12)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LOPREATO, Christina da Silva Roquette. **A**



Figura 7 – Fotogravura que abre a exposição. Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro.

semana trágica: a greve geral anarquista de 1917. São Paulo: Museu da Imigração, 1977.

_____. **O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917.** Tese de Doutorado em História. IFCH, Unicamp, 1996.

MATTOS, Maria Izilda Santos de. **Trama & poder.** Trajetória e polêmica em torno da indústria de sacaria para o café (São Paulo, 1888–1934). 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

MENDES, Samantha Colhado. **As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo (1889–1930).** Mestrado em História. Unesp, Franca, 2010.

SHEIKH, Simon. **El artista (crítico) como intelectual público.** Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=59084>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

_____. Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público. In: **Sobre o artista como intelectual público. Respostas a Simon Sheikh.** São Paulo: Prólogo e Casa Tomada, 2012.

ZAPPERI, Giovanna. **Woman's Reappearance: Rethinking the Archive in Contemporary Art: Feminist Perspectives.** *Feminist Review*, 105, 2013. Disponível em: <www.feminist-review.com>.

SOBRE A AUTORA

Fernanda Grigolin Moraes possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo (2002) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Atualmente é bolsista CAPES/IA – Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: livro de artista, publicação de artista e feminismos. É artista, editora e pesquisadora. Já participou de festivais e exposições no Brasil e no exterior. Recebeu os seguintes prêmios: Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2012) e o Proac Livro de Artista (2014), Proac Publicações (2015) e Proac Artes Visuais (2016). Vive e trabalha em Campinas.