

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA GABRIELLY GRUNEVALD

**APÁTRIDA: RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM UM LIVRO
DE ARTISTA SOBRE DORA BARCELLOS**

CURITIBA

2022

BRUNA GABRIELLY GRUNEVALD

**APÁTRIDA: RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM UM LIVRO
DE ARTISTA SOBRE DORA BARCELLOS**

**Statelessness: Resistance to the Brazilian Military Dictatorship In An Artist's
Book About Dora Barcellos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel do Curso de Bacharelado em Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Claudia Camila Veiga de França

CURITIBA

2022



4.0 Internacional

Este trabalho está licenciado sob [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.

BRUNA GABRIELLY GRUNEVALD

**APÁTRIDA: RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM UM LIVRO
DE ARTISTA SOBRE DORA BARCELLOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial à obtenção do título de Bacharel do
Curso de Bacharelado em Design da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Data de aprovação: 8 de dezembro de 2022

Ana Claudia Camila Veiga De França
Doutorado
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Luciana Martha Silveira
Doutorado
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Lindsay Jemima Cresto
Doutorado
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

CURITIBA

2022

À mamãe, Dorinha e todas aquelas que continuam lutando, apesar de você.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pedras no meio do caminho, tantas posicionadas por minhas próprias mãos. Mas se concluo mais uma etapa de minha trajetória profissional é graças ao apoio incondicional de minha família, meu forte alicerce. Devo um agradecimento especial à minha mãe, que me ensinou a importância do pensamento crítico, e sempre incentivou minha criatividade. Obrigada por todas as idas à biblioteca, por todos os papéis, por todo o tempo. Não posso deixar de registrar um obrigada à meu irmão, por ter aceitado me auxiliar no tão temido processo de encadernação.

Gostaria de agradecer também minha orientadora, professora Ana Claudia Camila Veiga de França, pela confiança, por todas as palavras de conforto, direcionamentos, e por sempre me ajudar a encontrar o chão (enquanto a cabeça me guiava para longe).

Meu profundo obrigada às professoras Lindsay Jemima Cresto e Luciana Martha Silveira, por impactarem minha visão sobre arte e design durante o curso e por todas as considerações enriquecedoras na qualificação.

Por fim, um obrigada à Dora por ter me encontrado, e a todas as brasileiras e brasileiros que lutaram por um país democrático e menos desigual. Eles jamais conseguirão deter a chegada da primavera.

Os senhores me perdoem, eu era criança e idealista. Hoje sou adulta e materialista, mas continuo sonhando dentro da minha represa, e não tem lei nesse mundo que vai impedir o boi de voar.

Dora, no livro Memórias do exílio, Brasil 1964-19?? (1976), p. 317.

RESUMO

Este trabalho apresenta o desenvolvimento do projeto gráfico experimental “Apátrida”, um livro de artista construído a partir de fragmentos da trajetória de Dora (Maria Auxiliadora Lara Barcellos). Dora foi uma militante que lutou na resistência à Ditadura Militar brasileira e sofreu ao longo da vida com as sequelas psicológicas da tortura e com a perda de referencial, resultante de um longo exílio. Considerando pesquisas bibliográficas e documentais sobre Dora, o período histórico em questão e definições e possibilidades do livro de artista, construiu-se uma narrativa de contestação e contato íntimo com a protagonista. Foram adotadas estratégias de design, fotografia, colagem, dentre outras linguagens visuais que, em conjunto propõem caminhos imersivos de leitura. Assim, “Apátrida” resulta numa experiência poética e política sobre a trajetória de Dora, tanto no que tange à visualidade e materialidade da obra quanto às narrativas que atravessam o projeto. Espera-se, assim, contribuir para que memórias pessoais de resistência à ditadura, também históricas e coletivas, não sejam esquecidas.

Palavras-chave: Livro de Artista. Design Editorial. Ditadura Militar Brasileira. Resistência Feminina.

ABSTRACT

This work presents the development of the experimental graphic project “Statelessness”, an artist's book built from fragments of Dora's trajectory (Maria Auxiliadora Lara Barcellos). Dora was a militant who fought in resistance to the Brazilian Military Dictatorship and suffered throughout her life from the psychological consequences of torture and the loss of reference, resulting from a long exile. Considering bibliographical and documentary research on Dora, the historical period in question and definitions and possibilities of the artist's book, a narrative of contestation and intimate contact with the protagonist was constructed. Design, photography, collage strategies were adopted, among other visual languages that, together, propose immersive reading paths. Thus, “Statelessness” results in a poetic and political experience about Dora's trajectory, both in terms of the visuality and materiality of the work and the narratives that permeate the project. It is hoped, therefore, to contribute so that personal memories of resistance to the dictatorship, also historical and collective, are not forgotten.

Keywords: Artist's Book. Editorial Design. Brazilian Military Dictatorship. Female Resistance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fotografia clandestina de Dora retirada durante a Operação “BIS”	21
Figura 2 - Mugshots de Dora ao entrar no DOPS	22
Figura 3 - Mugshots de Dora ao sair do DOPS.....	23
Figura 4 - Recortes da fotografia retirada no processo de exame de corpo delito ...	25
Figura 5 - Os componentes do livro	29
Figura 6 - Diagrama de Clive Phillpot.....	32
Figura 7 - Sobreposição dos grupos de obras da categoria “Livro de artista” ao Diagrama de Clive Phillpot	32
Figura 8 - Transparência (Caixa), Neide Dias de Sá (1969)	33
Figura 9 - Velázquez, Waltercio Caldas (1996).....	34
Figura 10 - Capa e páginas internas de “The Book of Urizen”, William Blake (1794).....	36
Figura 11 - Páginas internas de “A Ave”, Wladimir Dias Pino (1956)	38
Figura 12 - Páginas internas de “Momento vital”, Vera Chaves Barcellos (1979)	40
Figura 13 - Páginas internas de “Difficulty Swallowing”, Matthew Geller (1981).....	41
Figura 14 - Capa e páginas internas de “Desaparecen?”, Pablo Ortiz Monasterio (2016)	43
Figura 15 – Quadro semântico de cronologia documental.....	45
Figura 16 – Metodologia criativa de Fuentes	46
Figura 17 - Etapa 1 “Necessidade e Concepção” adaptada da metodologia de Fuentes (2006)	47
Figura 18 - Etapa 2 “Concretização” adaptada da metodologia de Fuentes (2006) .	49
Figura 19 – Moodboard Inspiracional.....	51
Figura 20 – Exemplos gráficos que destacam a produção manual	52
Figura 21 – Exemplos de páginas com a utilização das fontes Helvetica Now e Olivetti-Underwood.....	53
Figura 22 – Exemplos de páginas com fotografias reticuladas.....	54
Figura 23 – Processo de costura como interferência plástica em imagens	55
Figura 24 – Exemplos de páginas com a costura como interferência.....	56
Figura 25 – Páginas com ilustrações instrucionais sobre práticas de tortura	56
Figura 26 – Páginas de fechamento da narrativa	57
Figura 27 – Páginas de encerramento com possibilidades alternativas de narrativa	58
Figura 28 – Manuseio da página Mamãe Coragem	59
Figura 29 – Abertura do envelope e manuseio das fotografias.....	60
Figura 30 – Abertura do relicário	60
Figura 31 – Exemplos de cadernos internos.....	61
Figura 32 – Exemplo da utilização do papel vegetal em dinâmica sobre censura....	62
Figura 33 – Página bipartida com mugshots.....	63
Figura 34 – Corpo do livro e detalhe da capa	64
Figura 35 – Corpo Desenvolvimento e resultado do boneco teste	65
Figura 36 – Desenvolvimento da encadernação.....	66
Quadro 1 - Campos de procedimentos e abordagem	44

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 OBJETIVOS	14
1.1.1 Objetivo Geral.....	14
1.1.2 Objetivos Específicos	14
1.2 JUSTIFICATIVA	14
1.3 METODOLOGIA.....	15
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	17
2.1 DITADURA, GÊNERO E RESISTÊNCIA	17
2.2 DORA, DODORA, DORINHA.....	19
2.2.1 Não Sabia Usar a Varinha, Deu Ruim, Deu Merda. e Feia.....	20
2.2.2 Dias de Sodoma	22
2.2.3 ¡En Chile No Pasarán!.....	24
2.2.4 Heimatlos.....	25
2.3 O LIVRO DE ARTISTA.....	27
2.3.1 Livro como Suporte Tradicional.....	28
2.3.2 Tentativas de Definição	31
2.3.3 Livro de Artista de Edição.....	35
2.3.4 Arquivo, Memória e Protesto	40
2.3.5 Campos de Procedimentos de Elaboração	43
3 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO	45
4 DESENVOLVIMENTO DO PROJETO GRÁFICO	50
4.1 ESTUDO DE ESTRATÉGIAS NARRATIVAS	50
4.2 ESTUDO DE FISCALIDADE	59
4.3 FINALIZAÇÃO	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	69
APÊNDICE A – Miolo do Livro	74

1 INTRODUÇÃO

A imagem coletiva de luta está frequentemente atrelada ao protagonismo masculino. Espera-se virilidade de um movimento marcado pela violência, característica que não costuma condizer com os estereótipos ligados ao feminino, tais como passividade e submissão (WOLFF, 2010). Portanto, a ordem defendida pela Ditadura Militar, que vigorou no Brasil de 1964 a 1986, é duplamente subvertida quando uma mulher como Dora decide se unir à resistência. Ao fazê-lo, opõe-se tanto a um regime político opressor como a um sistema patriarcal que lhe restringe à esfera doméstica. Apesar da grandiosidade do ato, vivências femininas foram excluídas dos relatos históricos e das documentações sobre o período (COLLING, 2015), o qual, desde a redemocratização vem passando por revisionismos e apagamentos, abrindo espaço para a ignorância e fortalecendo movimentos de repressão.

Como reparação histórica e fortalecimento da nossa democracia, é preciso falar sobre Dora (Maria Auxiliadora Lara Barcellos), que aos 23 anos entrou para a luta armada contra a Ditadura e em decorrência dos traumas gerados por toda a violência infligida a ela pelo Estado, não teve a oportunidade de voltar para casa com vida. Marcada pelas técnicas de tortura ligadas a gênero, desmoralização, exílio e perda de referencial, Dora simboliza a coragem da militância feminina, e a dor imposta àquelas que ousam lutar pela mudança.

O presente trabalho visa resgatar e retratar a força e sensibilidade da trajetória de Dora por meio de um livro de artista, uma abordagem projetual marcada pela apropriação do *códex* e exploração de linguagens visuais, visando exprimir emoções do leitor ao retirá-lo de uma tradicional posição passiva de consumo, convidando-o para a construção da mensagem, induzindo-o a uma experiência de empatia e reflexão. De modo geral, mais do que a massa textual, as imagens orientam a narrativa em livros de artista. Portanto, o projeto exige um planejamento de design diferenciado, buscando por estratégias que direcionem e otimizem o percurso pela obra e possibilitem uma leitura crítica, reposicionando o design como uma ferramenta de contestação política a partir de um retrato individual que serve de manutenção à uma memória histórica coletiva que não pode ser esquecida.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Desenvolver um livro de artista, a partir de fragmentos da vida da militante Dora, símbolo da resistência feminina à ditadura militar brasileira.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Mapear fragmentos da história da militante Dora, focando em sua atuação na resistência à ditadura militar brasileira e os anos de exílio.
- Estudar projetos de livros de artista que se assemelham à forma e à temática escolhida.
- Construir um livro de artista sobre o tema, explorando linguagens visuais que permitam uma leitura imersiva, intimista, ativa e crítica.

1.2 JUSTIFICATIVA

Segundo McCoy (2003) o design é uma ferramenta poderosa que, muito além de atender as demandas comerciais, é capaz de informar e divulgar mensagens sociais, ambientais e políticas. Para a autora, é dever do designer romper com a mentalidade neutra e obediente à indústria oriunda do modernismo do século XX e reassumir sua responsabilidade social, sendo um agente ativo na esfera política e incitando os demais à participação.

Diante de um cenário nacional marcado pelo enfraquecimento das liberdades democráticas, apagamento e revisionismo do seu período ditatorial, com uma narrativa histórica contada por homens, sobre homens e para homens, mostra-se fundamental adotar o design como instrumento contestador, com o intuito de manter viva a história de luta e resistência de mulheres durante a ditadura militar brasileira, simbolizada no projeto pela trajetória de Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), que carrega a dor da luta feminina e as sequelas psicológicas da violência imposta pelo Estado. Em vida, Dora deixou diversos depoimentos sobre as experiências na prisão, em entrevistas e processos, além de uma vasta quantidade de cartas enviadas para a família durante a clandestinidade e exílio. Sendo assim, sua história e personalidade estão registradas em um material repleto de detalhes de cunho documental e intimista, que viabilizam a construção de caminhos narrativos passíveis de informar, denunciar e sensibilizar.

Narrar experiências traumáticas é se apropriar da linguagem, com sua capacidade performativa, para lembrar vivências dolorosas e permitir que elas transitem do individual para o coletivo, movimento necessário para integrarem a História (ARFUCH, 2009), assumindo assim seu caráter de memória emblemática (STERN, 2000) e de denúncia das violências sofridas, seja pelo terrorismo do Estado, pelo autoritarismo do partido político, pela Igreja ou pelos preconceitos sexuais e sociais (RAGO, 2013, p.58).

Buscando retomar a memória e a verdade sobre os crimes cometidos pelo Estado, o projeto gráfico precisa dialogar com o caráter crítico do material que irá abordar. Nesta pesquisa, pretende-se resgatar fragmentos da história de Dora, torturada e perseguida pelo regime, narrando-os a partir de um veículo de natureza contestadora, o livro de artista. Tal escolha projetual visa possibilitar uma leitura ativa e pulsante da história, configurando o leitor como um participante na construção da mensagem e não apenas um consumidor passivo. Valorizar a subjetividade do leitor participante visa dialogar com o direito à reflexão crítica, garantido a todo cidadão em um sistema democrático. Um direito pelo qual milhares de mulheres batalharam (e tantas vezes pagaram com a vida) durante um dos períodos mais traumáticos da história brasileira. O entrelaçamento entre história e design atende a necessidade de promover o acesso à imagens, à memória, e à verdade sobre a ditadura militar, ameaçada pelo constante revisionismo que marca a política de diversos governos pós-redemocratização.

1.3 METODOLOGIA

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de uma pesquisa de caráter exploratório, com o intuito de ganhar familiaridade com as temáticas abordadas e assim, aprimorar ideias e insights futuros (GIL, 2002). A pesquisa exploratória assumiu a forma de pesquisa bibliográfica sobre temáticas relacionadas à Ditadura Civil Militar Brasileira (1964-1985), com o recorte na participação de mulheres no movimento de resistência, e sobre as definições e possibilidades do livro de artista (CADÔR, 2016; NEVES, 2009; SILVEIRA, 2001). Como investigação complementar, uma pesquisa documental (GIL, 2002) foi realizada, a fim de mapear fragmentos da história de Dora e de suas experiências no período ditatorial, compondo quadros que sintetizam sua biografia cronologicamente. Os materiais foram coletados dos acervos públicos Hemeroteca Digital e Arquivo Nacional, de sites e filmes sobre o

período, principalmente aqueles em que Dora é uma personagem como *Brazil: a report on torture* (1971)¹, de Saul Landau e Haskell Wexler, *Retratos de Identificação* (2014)², de Anita Leandro, *Alma Clandestina* (2018)³, de José Barahona e *Quando chegar o momento* (1978)⁴, de Luiz Alberto Sanz. Para auxiliar no tratamento analítico do conteúdo encontrado, quadros semânticos foram construídos, direcionando o desenvolvimento compositivo da narrativa, suas metáforas visuais e a estrutura do livro, objetivando desdobrar pela trajetória de Dora reflexões sobre o Brasil, gênero, resistência e opressão.

Para o desenvolvimento do projeto gráfico se adotou como norte toda a pesquisa bibliográfica e documental realizada previamente, os procedimentos de elaboração do livro de artista elencados por Neves (2009) e a metodologia criativa de Rodolfo Fuentes (2006), adaptada para as particularidades e necessidades do presente projeto, tendo em vista seu caráter experimental e político, sem fins comerciais.

¹ BRAZIL: a report on torture. Direção: Saul Landau e Haskell Wexler. Chile/EUA: Produção independente, 1971. (60 min.)

² RETRATOS de identificação. Direção: Anita Leandro. Brasil: Anita Leandro, Amanda Moleta e Pojó Filmes, 2014. (72 min.)

³ ALMA Clandestina. Direção: José Barahona. Brasil: Refinaria Filmes (Produtora), 2018. (100 min.)

⁴ QUANDO chegar o momento. Direção: Luiz Alberto Sanz. Alemanha/Brasil: SL&S Film, 1978. (65 min.)

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo serão abordados os temas que norteiam o presente trabalho, oriundos da pesquisa bibliográfica e documental realizada. São estes: a ditadura militar em um recorte de gênero e resistência, a trajetória de Dora (com foco em sua participação na militância e os anos que se seguiram) e o livro de artista como objeto híbrido, destacando a possibilidade deste exercer uma função documental e de protesto, além de caminhos estratégicos para a sua construção.

2.1 DITADURA, GÊNERO E RESISTÊNCIA

Em 1964 o Brasil viu sua democracia ser violada por um golpe militar, que durante 21 anos gradativamente retirou direitos civis e políticos da população, em nome da Doutrina de Segurança, orquestrada pela paranoia da invasão comunista difundida em tempos de Guerra Fria. Quem ousasse ser contrário ao regime sofria penalizações como prisão, sequestro, tortura física e psicológica, assassinato e exílio. A prática da repressão era fundamental para a manutenção do governo, que pela intolerância ampliava sua força ao limitar a atuação de qualquer discurso crítico, envolvendo toda a sociedade em estratégias de controle como delação e vigilância (LONGO; BARROSO, 2017). Com a imposição do Ato Institucional número 5 (AI-5) em 1968, o diálogo entre governo e cidadão já não era mais possível. O ato suspendia dos brasileiros todas as suas garantias individuais e direitos políticos, negando à população proteção legal, o que permitia, por exemplo, que em qualquer cenário uma pessoa pudesse ser abordada, interrogada e presa por tempo indeterminado, sem necessidade de filiação à movimentos subversivos (LONGO; BARROSO, 2017). A impossibilidade de debater ideias, propor melhorias e mudanças fez com que as esquerdas não vislumbrassem outro caminho viável de contestação além da tomada das ruas, pela luta armada. A resposta do Estado foi traumática e desumana. De acordo com a *Comissão da Verdade*, instalada de maneira tardia no Brasil (COMPARATO, 2012, p. 147), ao menos 434 pessoas foram mortas ou desapareceram durante o período da ditadura militar brasileira, sem contar os inúmeros torturados (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014), em sua grande maioria jovens estudantes oriundos da classe média. Dentre eles, diversas mulheres que escolheram contrariar possibilidades identitárias que lhes cabiam socialmente (reforçadas pela orientação ideológica assumidamente católica

e familiar do regime) e buscar tanto pela liberdade democrática quanto por novas subjetividades femininas, impondo-se contra o autoritarismo político e a repressão de uma sociedade misógina.

Suas memórias foram se perdendo diante de uma narrativa histórica majoritariamente masculina, com fontes historiográficas que abordam o período (como documentários, autobiografias e testemunhos) produzidas principalmente por militantes do sexo masculino. De acordo com Margareth Rago (2013), um dos motivos seria a educação feminina, culturalmente voltada para o cuidado do outro em prol de suas individualidades, afastando assim mulheres das narrativas autobiográficas.

Durante conflitos políticos os papéis de gênero ficam mais evidentes, principalmente na natureza das torturas, refletindo os valores sociais misóginos assimilados pelos militares na sociedade patriarcal em que estão inseridos. Segundo a ex-militante do Partido Operário Comunista (POC) Eleonora Menicucci, no livro “Luta, substantivo feminino” de Tatiana Merlino (2010, p.149), “algumas mulheres sofreram violência sexual, foram estupradas [...] O objetivo deles era destruir a sexualidade, o desejo, a autoestima, o corpo”. Entre os relatos presentes na obra de Merlino, nota-se como a nudez forçada diante dos torturadores era uma técnica recorrente, intencionando desestabilizar mulheres que cresceram orientadas pela educação do pudor aos seus corpos (SOUSA, 2019). Não apenas como uma desumanização do sujeito, a tortura sexual era uma forma de domesticar corpos femininos (LONGO; BARROSO, 2017) que estavam se empoderando, vistos com desprezo pelos torturadores, como pertencentes a uma “não mulher” devido a subversão de papéis proposto pelas militantes, ao negarem o espaço privado e abraçarem a esfera pública (SOUSA, 2019).

Lúcia Murat, cineasta e ex-militante, em um forte depoimento prestado à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, denominou como “Tortura sexual científica” a violência que sofreu no período em que esteve presa:

Eu ficava nua, com um capuz na cabeça, uma corda enrolada do pescoço passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meus seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois se eu movimentasse meus braços para me proteger eu me enforcava e instintivamente voltava atrás. Ou seja, eles inventaram um método tão perverso em que aparentemente nós não reagíamos, como se fôssemos cúmplices de nossa dor. Isso durava horas ou noites, não sei bem. (MURAT, 2013)⁵

Em seu filme *Que bom te ver viva* (1989)⁶, uma das poucas obras a retratar a experiência de ex-prisioneiras políticas, Murat dá voz a oito mulheres que compartilham as marcas de um passado difícil de esquecer. Um diferencial marcante da obra é a tentativa de propor uma narrativa que equilibra sofrimento e sensibilidade, trazendo momentos em que o foco passa para as novas alegrias e objetivos das personagens, humanizando-as acima de tudo. Intercalar as memórias com monólogos de texto ácido também é uma estratégia narrativa interessante do filme, ampliando a visão do espectador e abrindo espaço para reflexão ao tornar toda a temática ainda mais complexa, mostrando diferentes maneiras de contar uma história de dor, assim como se propõe o presente trabalho.

2.2 DORA, DODORA, DORINHA

Me chamo Maria Auxiliadora Lara Barcellos. Apelido Dorinha-Dora-Dorinha ou Doralice. Tenho 30 anos, nasci e me criei no Brasil, pra onde irei voltar, apesar de você. Sou um dos mais autênticos produtos nacionais, nasci em Antônio Dias, Minas Gerais, pra seu e nosso governo, amém. (BARCELLOS, 1976, p. 317)

Maria Auxiliadora Lara Barcellos, mais conhecida como Dora, nasceu em Antônio Dias, Minas Gerais, no dia 25 de março de 1945. Aos 15 anos já estava envolvida em causas sociais, lecionando nas periferias de Minas com a irmã. Em 1965 ingressou na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) no curso de Medicina, uma das únicas mulheres em uma turma com mais de 100 homens. Conta que “nas aulas de anatomia, os cadáveres que a gente considerava serem velhos, com 50, 60 anos, ao olharmos as fichas verificávamos que tinham 25, 30 anos”⁷. Tais experiências fizeram com que Dora, ainda muito nova, tomasse consciência

⁵ MURAT, Lúcia. Depoimento prestado à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-dorio>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

⁶ QUE bom te ver viva. Direção: Lucia Murat. Brasil: Taiga Produções Visuais e Embrafilme, 1989. (100 min.)

⁷ BRAZIL: a report on torture. Direção: Saul Landau e Haskell Wexler. Chile/EUA: Produção independente, 1971. (60 min.)

das discrepâncias gritantes que marcavam um Brasil subdesenvolvido e extremamente desigual. Aos 23 anos, buscando não apenas sonhar com a mudança, mas agir para conquistá-la, Maria Auxiliadora entrou para a luta armada contra a ditadura como integrante da organização Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Após o AI-5 deixou o quinto ano de seu curso e em 1969 mudou-se para o Rio de Janeiro, assumindo uma vida clandestina. Seu objetivo sempre foi trabalhar no movimento revolucionário para auxiliar no desenvolvimento das áreas de educação, saúde e alfabetização do país. Dentro da VAR-Palmares Dora fazia a relação entre a direção e as bases, dando suporte às funções de direção, possibilitando acesso aos locais de ações e ocupando uma posição de confiança diante das lideranças.

2.2.1 Não Sabia Usar a Varinha, Deu Ruim, Deu Merda. e Feia.

Sou um boi marcado, uma velha terrorista. fui aprendiz de feiticeiro, não sabia usar a varinha, deu ruim, deu merda. e feia. pisei no calcanhar do monstro, e ele virou sua pata sobre mim, cego e incontrolável. fui uma das vítimas inumeráveis do monstro verde-amarelo de pés imensos de barro. (BARCELLOS, 1976, p. 317)

Denunciada pelo proprietário da casa em que estava clandestinamente com os também militantes Antônio Roberto Espinoza (comandante da VAR-Palmares) e Chael Charles Schreier (estudante de Medicina), foi presa no dia 21 de novembro de 1969 pela operação “BIS” na rua Aquidabã. A casa foi cercada, metralhada, bombardeada e os militantes reagiram. Junto com eles havia munição, armamento individual, dinamite, simulacros de granada, bombas caseiras, assim como uma farta documentação subversiva. Sobre o acontecimento, Dora afirmou que o material era utilizado “na guerrilha urbana, em ações de propaganda armada, na tomada de fábrica, na defesa de comício para esclarecimento político em fábrica, de expropriação”⁸. Diante da atitude moralmente questionável, se justifica:

Esses métodos violentos que nós utilizamos não são resultado de uma decisão de nossa parte, são as consequências de uma política antidemocrática que nos impediu de participar dos processos políticos brasileiros desde 64. O governo nos impediu de participar pacificamente, então se recorremos as armas não foi porque somos assassinos, mas

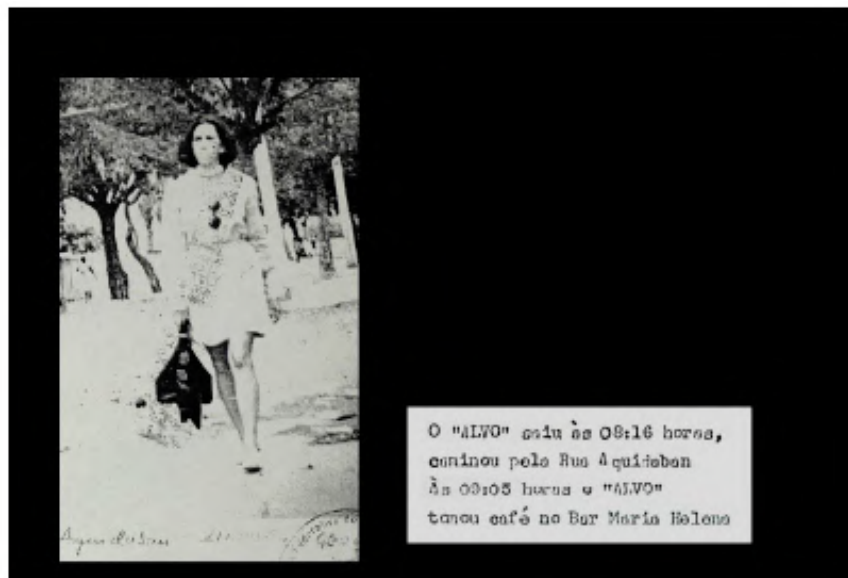
⁸ BRAZIL: a report on torture. Direção: Saul Landau e Haskell Wexler. Chile/EUA: Produção independente, 1971. (60 min.)

porque a gente precisava reagir a uma política criminosa do governo perante o povo brasileiro. (Dora, no filme *Brazil: a report on torture*, 1971)⁹

No filme *Retratos de Identificação*, um trabalho completo de pesquisa documental é realizado pela diretora junto aos acervos do DOPS da Guanabara (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro), SNI (Arquivo Nacional) e Superior Tribunal Militar, permitindo o acesso do espectador a diversas imagens-arquivo produzidas pelos militares em suas ações repressivas, como fotografias clandestinas feitas enquanto espionavam o grupo pouco antes da prisão (figura 1), onde Dora era chamada de “alvo”, e os mugshots (famosas fotos do prisioneiro nos ângulos frontal e de perfil) que se seguiram na entrada do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Sobre as imagens-arquivo, Leandro (2015) propõe uma resignificação:

Feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, esses retratos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que os produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece, assim, em torno dessas fotografias de prisioneiros. Hoje, elas funcionam como *conectores* entre o passado e o presente. (LEANDRO, 2015, p. 2).

Figura 1 - Fotografia clandestina de Dora retirada durante a Operação “BIS”



Fonte: Documentário *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro

Com um olhar atento para a mugshot frontal (figura 2), pode-se notar as lágrimas que Dora se recusa a soltar, uma imagem que registra e eterniza naqueles poucos instantes a fisionomia que antecede a barbárie.

⁹ *Idem*

Figura 2 - Mugshots de Dora ao entrar no DOPS



Fonte: Documentário *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro

2.2.2 Dias de Sodoma

Foram intermináveis dias de Sodoma. Me pisaram, cuspiram, me despedaçaram em mil cacos. Me violentaram nos meus cantos mais íntimos. Foi um tempo sem sorrisos. Um tempo de esgares, de gritos sufocados, um grito no escuro. (BARCELLOS, 1976, p. 317)

Segundo Hélio Pellegrino (PELLEGRINO, 1982, p. 12), “a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre corpo e mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente.” A adoção da tortura como instrumento de coleta de informação pelos militares durante a ditadura é questionada por Mariana Joffily, definindo a prática não como um método investigativo, e sim como uma “ferramenta de governabilidade” sistematicamente utilizada contra os opositores do governo (JOFFILY, 2013). Durante a prisão, Dora assim como tantas outras mulheres militantes foi vítima de tortura sexual, passando por nudez forçada, exposição diante de figuras masculinas e ameaça de estupro. Ela teve a coragem de relatar com detalhes tudo o que lhe foi inflingido durante os dias de cárcere, como consta em *Brazil: a report on torture* (1971) e em depoimentos diante da justiça. No DOPS os torturadores a despiram, realizaram inúmeras simulações de ato sexual em seu corpo nu, tocando-o, ameaçando cortar seus seios com uma tesoura, lhe forçando a ficar de pé por 6 horas enquanto recebia bofetadas e palmatórias, tudo

enquanto ouvia os gritos de seus companheiros nas salas ao lado e era observada por cerca de outros 15 funcionários, orientados a assistir a tortura com o intuito de desmoralizar ainda mais a vítima. Na mesma madrugada foram transferidos para a PE (Polícia do Exército) da Vila Militar, onde as torturas prosseguiram. Lá, fizeram com que Chael e Roberto participassem do assédio ao seu corpo, para então receber choques elétricos (secos e molhados) e ser espancada. Infelizmente em menos de 24 horas de cruéis torturas Chael acabou não resistindo e veio a falecer.

Leandro (2015) destaca como a documentação iconográfica desse período posiciona a vítima de tortura feito um troféu de guerra, compondo uma “*mise en scène* da humilhação”. Corpos nus, feridos, ensanguentados, rostos inchados e marcados eram fotografados entre sessões de tortura ou pouco antes da morte. As mugshots de Dora na saída do DOPS (figura 3) hoje servem como evidência das violações cometidas contra seu corpo e espírito, visíveis em um rosto com ataduras e muito abatido.

Figura 3 - Mugshots de Dora ao sair do DOPS



Fonte: Documentário *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro

Após a Polícia do Exército, Dora passou por diversas prisões, como em Linhares (Juiz de Fora/MG) e na Penitenciária de Bangu no Rio de Janeiro, sempre em condições deploráveis de tratamento.

2.2.3 ¡En Chile No Pasarán!

Depois do inferno, o paraíso, saboroso, caloroso e sorridente, pura esperança e muita ingenuidade. minha também, confesso. ¡en chile no pasarán! y el pueblo lo decía bien alto, para no oír las olas que ya se elevaban. meu chile lindo, o reencontro da esperança, do amor, da liberdade embriagadora (BARCELLOS, 1976, p. 317).

Dora seguiu como prisioneira política por dois longos anos, até 13 de janeiro de 1971 quando o decreto no. 68.050 lhe banuiu do território nacional junto com outros 69 prisioneiros políticos em troca do embaixador da Suíça no Brasil, Giovanni Enrico Bucher, sequestrado no dia 7 de dezembro de 1970 pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e feito refém por 40 dias, durante uma extensa negociação com o governo sobre os nomes presentes na lista de resgatados (SILVA, 2020). Em seu último contato com a polícia, pouco antes da libertação, a nudez ainda se fez presente como dispositivo de controle e humilhação (LEANDRO, 2015). Utilizando-se de reenquadramentos, em *Retratos de Identificação* somos apresentados a uma Dora que foi novamente desnuda, agora para o ato fotográfico durante um exame de corpo de delito. Sem nunca exhibir a nudez, a diretora nos chama para observar os detalhes de um corpo que resiste (figura 4). Lábios tensionados, olhar que se recusa a encontrar a câmera, e a data no azulejo: 23 de dezembro de 1970, o início dos processos que resultariam no banimento dos 70 prisioneiros. O início do fim de anos de Sodoma.

Figura 4 - Recortes da fotografia retirada no processo de exame de corpo delicto



Fonte: Documentário *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro

Todos os 70 resgatados obtiveram asilo no Chile, onde foram recebidos como heróis. Destes, apenas 11 eram mulheres. Durante sua estadia em terras chilenas Dora encontrou um curto período de paz, ainda que assombrada pelos fantasmas da tortura. Retomou os estudos na Universidade do Chile e se apaixonou por um dos militantes resgatados, Reinaldo Guarany, com quem permaneceu até seus últimos dias. Os relatos concedidos em *Brazil: a report on torture* (1971) datam deste período. Infelizmente, no dia 11 de setembro de 1973 com a queda do Governo Allende pelo golpe militar chileno diversos exilados são presos, torturados e mortos. Dora teve de fugir, interrompendo a vida que lutava para reconstruir e pedindo asilo na embaixada do México. Seguiu para a Europa através da Cruz Vermelha, passando pela Bélgica e França até chegar na Alemanha, no dia 10 de fevereiro de 1974.

2.2.4 Heimatlos

A historiadora e ex militante Denise Rollemberg (1992), ao discorrer sobre o exílio vivido pela geração de militantes de 1968 destaca a dificuldade de adaptação como padrão na experiência do grupo, tendo em vista a faixa etária predominante. Formado majoritariamente por jovens que ainda estavam em período de

desenvolvimento individual e profissional, o processo de adaptação foi ainda mais complexo, principalmente quando se exilavam em países europeus onde existem grandes barreiras culturais e linguísticas. Na época, a Alemanha não oferecia asilo político aos refugiados brasileiros, fazendo de Dora e Guarany estrangeiros sem documentação e assistência adequada. Possuíam apenas um papel descrevendo-os como “*heimatlos*”, os apátridas, com apenas um aviso, como relembra Guarany: “se essa pessoa for pega fora de Berlim ocidental deve ser levada para um distrito policial à espera de uma resolução”¹⁰. Proibidos de transitar fora dos limites da antiga Berlim ocidental e com grande dificuldade para conseguir passaportes que lhes permitissem sair do país, a Alemanha se tornou uma prisão ampliada. Ambos acabaram conquistando uma bolsa de estudos e se dedicaram para a retomada de uma vida corriqueira, apesar da saudade do Brasil e da dificuldade de adaptação em um ambiente tão hostil a estrangeiros, como relatou Dora à sua mãe em uma das tantas cartas disponibilizadas pela família para a produção do filme *Alma Clandestina* (2018) de José Barahona e narradas pela atriz Sara Antunes:

Eu não tenho vontade de viver na Alemanha, o problema de adaptação cultural é bem importante aqui. O povo aqui não tem nada a ver com o nosso (...). É deprimente ver a situação dos estrangeiros aqui, principalmente ao se comparar com o padrão de vida do alemão médio. (Dora em carta lida no filme *Alma Clandestina*, 2018)¹¹

Em outra correspondência, Dora com sua característica escrita carregada de lirismo, desabafa sobre o conturbado estado de espírito em que se encontrava, marcado pelos traumas oriundos da tortura:

Esse cansaço permanente, essa dor, as sombras que eu vejo de noite. Arrancaram de mim o essencial, meu corpo ainda sangra por dentro. Eu me sinto invadida. Onde estão os heróis que viriam me libertar? O que eu tenho agora? Essa alma ferida que foi se deslocando lentamente para a clandestinidade. Eu olho pro céu, eu me alimento, eu ando pela cidade, mas nada parece real. A vida não é justa e nem injusta, é o que nos cabe. (Dora em carta lida no filme *Alma Clandestina*, 2018)¹²

Prestes a concluir seu curso de medicina com especialidade em psiquiatria, foi internada em uma clínica de tratamento médico-psiquiátrico por alguns meses,

¹⁰ RETRATOS de identificação. Direção: Anita Leandro. Brasil: Anita Leandro, Amanda Moleta e Pojó Filmes, 2014. (72 min.)

¹¹ ALMA Clandestina. Direção: José Barahona. Brasil: Refinaria Filmes (Produtora), 2018. (100 min.)

¹² ALMA Clandestina. Direção: José Barahona. Brasil: Refinaria Filmes (Produtora), 2018. (100 min.)

devido a graves problemas emocionais e de amnésia pelos quais vinha passando. Dora em seus últimos anos em Berlim era atormentada por pesadelos constantes sobre tortura e perseguição. Após a liberação da clínica, com seu profundo conhecimento na área, se questionava constantemente sobre a natureza do surto, temendo estar passando por um processo psicótico, o que faria com que precisasse ser internada com frequência, ideia que lhe era inaceitável. No dia 1 de junho de 1976, dois meses após a internação, pela manhã Dora acorda e avisa Guarany que não havia dormido nada mais uma vez. Se despede e segue em direção ao grupo de terapia. Em seguida, guiada pela enfermidade, Dora tirou sua vida aos 31 anos de idade, pulando na frente de um trem na estação de metrô de Neu-Westend. Pressionado pela igreja alemã e pelo governo social-democrata, o Estado brasileiro aceitou transladar seu corpo para Minas Gerais, concretizando assim, depois de anos de espera, a afirmação que havia outrora proclamado: “Tarde ou cedo, voltarei para o Brasil!”¹³.

2.3 O LIVRO DE ARTISTA

Conceituar o livro de artista é uma tarefa complexa, problemática e suas inúmeras definições tendem a divergir entre os autores que abordam o tema. Drucker afirma que “não existem critérios específicos para se definir o que é um livro de artista, mas existem muitos critérios para definir o que ele não é, com o que ele compartilha, ou do que ele se distingue” (DRUCKER, 2004, p.13). Para a autora, a dificuldade de conceituação se deve à natureza híbrida do veículo, que transita entre campos e acaba envolvendo diversas ideias, disciplinas e áreas distintas. Silveira (2001) pontua e elege cinco particularidades do livro de artista que poderiam levar a essa problemática:

(1)Livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; (2) o conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas e pesquisadores com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação; (3) que a concepção e a execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar; (4) que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente; (5) que os livros envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura (SILVEIRA, 2001, págs. 25,26).

¹³ BRAZIL: a report on torture. Direção: Saul Landau e Haskell Wexler. Chile/EUA: Produção independente, 1971. (60 min.)

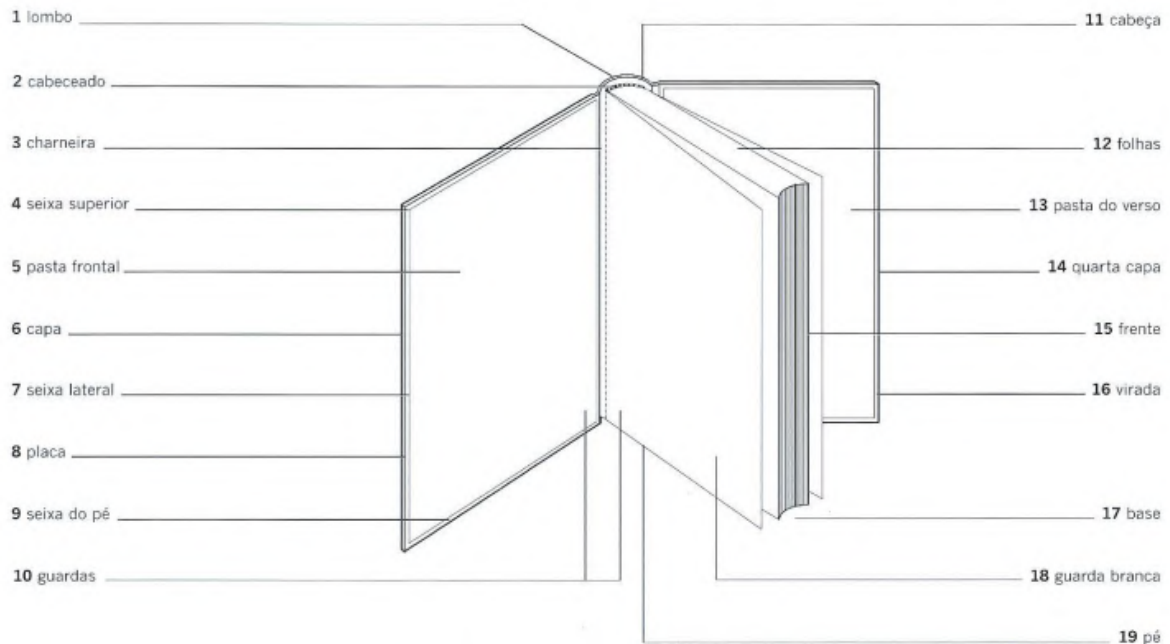
2.3.1 Livro Como Suporte Tradicional

Segundo Silveira (2001), vale ressaltar que o livro é um *objeto*, e não a *obra literária*. Uma vez objeto, pertence então aos artistas, artesãos, editores. É de "conformadores" (SILVEIRA, 2001, p.13), uma obra verbo-visual. Para Neves (2009) o livro é estruturado "por um volume com capa, contendo informações organizadas em páginas sequenciadas e unidas por algum processo de encadernação, com a função de comunicar a um público leitor um tipo de conhecimento, ao longo do tempo e do espaço" (NEVES, 2009, p.48). A autora reforça como tal definição pode representar uma simplificação às possibilidades de livro, mas a enxerga como um ponto de partida para pensar nas multiplicidades de perspectivas que englobam o objeto, visto como um "volume multifacetado".

Um termo relevante e fundamental para a compreensão do livro como suporte tradicional é o *códex* (códice), usado para se referir aos livros ancestrais, como os manuscritos bíblicos (HASLAM, 2007). Com a expansão do cristianismo o formato estrutural do códice passou a ditar o que se entendia por livro, até então uma palavra usada para se referir a todo veículo cujo objetivo era transmitir conhecimentos, impossibilitando assim que se visualizassem outros caminhos de construção do livro que não os definidos pela constituição formal do *códex* (NEVES, 2009).

Sua fisicalidade padrão também é um elemento importante para compreender o suporte. Haslam (2007) divide a unidade morfológica do livro em: lombo, cabeceado, charneira, seixa superior, pasta frontal, capa, seixa lateral, placa, seixa do pé, guardas, cabeça, folhas, pasta do verso, quarta capa, frente, virada, base, guarda branca, pé e caderno (figura 5).

Figura 5 - Os componentes do livro



Fonte: Haslam (2007, p.20)

O volume do livro é dado pelo caderno, que são folhas dobradas em múltiplos de quatro dando origem ao miolo do livro, que por sua vez é protegido pela capa. As capas, que servem para proteger o miolo, normalmente são feitas de materiais mais resistentes e configuram-se como o primeiro contato do leitor com a obra, se dividindo entre documental, quando reflete o conteúdo do texto através de uma imagem interna, ou conceitual, quando através de alegorias, trocadilhos ou paradoxos representam o conteúdo do livro (HASLAM, 2007). Outros elementos fundamentais para a estrutura física de todo livro e sua narrativa são, de acordo com Silveira (2001) a sequencialidade na percepção ou leitura e a serialidade. A sequencialidade delimita a ordem interna da obra, a maneira com que o leitor irá percorrer as páginas, “Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova impressiva. Essa nova impressão (e inteligência) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras” (SILVEIRA, 2001, p.72). Já a serialidade se refere ao “entendimento da obra na sua inserção cronológica e estilística em relação às obras que às precedem” (SILVEIRA, 2001, p.72).

O projeto do livro então, de acordo com Neves (2009) envolve a criação de mensagens que serão transmitidas a partir de certo código para um leitor, tendo o

design a responsabilidade de realizar as escolhas poéticas e de sequencialidades narrativas que guiarão a leitura. A paleta de escolhas do designer envolve:

Formato (retrato, paisagem, quadrado); grades (para se estabelecer um equilíbrio entre elementos da página, incluindo também as margens e os espaços preenchidos); conformação do texto (alinhamento, espaço, entrelinhas, parágrafos, hifenização, tamanho de colunas de texto, notas de rodapé, legendas etc); tipografia (família tipográfica, corpo, peso, largura, espaço entre palavras e entre caracteres); programação visual para imagens (fotografias, ilustrações, mapas, gráficos etc); tipo de papel (gramatura, textura, brilho, aplicações, fibra, tamanho); composição cromática dos elementos; impressão e encadernação. (NEVES, 2009, p.51)

O profissional também é responsável por definir a mancha gráfica das páginas do livro, ou seja, a composição formada por todos os elementos impressos (imagens, textos, legendas, etc), além de suas margens, os espaços em branco em volta da mancha (cabeça, pé, de corte e de lombo) (NEVES, 2009). Cada detalhe é fundamental para a construção da narrativa verbo-visual que guiará o leitor durante o manuseio do livro. Para Haslam (2007), o designer pode seguir por quatro grandes categorias (não excludentes) de abordagens: documentação, análise, conceito e expressão. Tendo em vista os objetivos do presente trabalho vale ressaltar as abordagens de documentação e expressão. A documentação seria o ponto de partida de todo livro, compreendendo documento como o material que será manipulado, reunido e organizado, e que pode representar a principal estratégia do projeto editorial, preservando ideias e garantindo a sobrevivência da memória. Já a expressão é uma abordagem motivada pela subjetividade, guiando emocionalmente o leitor por meio de cores, marcações e simbolismos, convidando-o para a reflexão (fazendo muitas vezes do designer o próprio autor da obra, permitindo assim total controle sobre conteúdo e forma).

A impressão offset é um dos métodos de impressão mais utilizados na produção de livros atualmente (HASLAM, 2007). Derivada da litografia, também trabalha através da repulsão entre água e gordura, e consiste na transferência da imagem para a superfície da matriz (folhas de alumínio, plástico ou papel recobertas por substâncias fotossensíveis), que passa primeiro por uma blanqueta de borracha e em seguida para o papel, garantindo maior nitidez ao controlar excessos de tinta. Já para impressões em pequena tiragem (até 500 exemplares) a impressão digital é o método indicado, já que a transferência se dá por um processo eletrográfico,

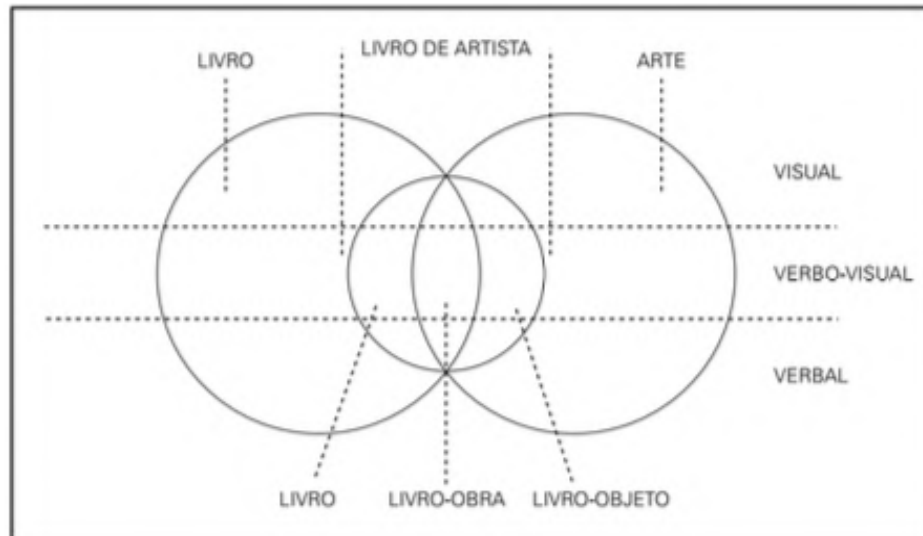
diretamente para o substrato sem a necessidade de fotolito ou chapa, reduzindo custos e tempo de produção (PINTO, 2012).

2.3.2 Tentativas de Definição

Na tentativa de entrar em um consenso sobre a definição de livro de artista, Silveira (2001) determina o veículo como um processo artístico que envolve a experimentação tanto de linguagens visuais como dos elementos formais do livro tradicional (códice). Para Plaza (1982,s.p) o livro de artista é uma obra que se afasta do livro convencional “contestando-o, recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura”, enquanto o livro convencional “impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma lógica do discurso em linguagem escrita e discreta”. A abordagem que foge da previsibilidade do livro comum e abraça o hibridismo dialoga com uma sociedade cada vez mais múltipla, feita de misturas e convergências em um processo constante de hibridação entre culturas, comunicações, arte, design, mídias e signos (BRAIDA, 2012).

O livro de artista transfigura a leitura ao materializar a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais, estabelecendo assim uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo (PAIVA, 2010, p.91). Estabelece-se uma narratividade, um espaço entre páginas, imagens e textos que será preenchido pelo próprio leitor (CADÔR, 2016). Para os neoconcretos, “[...] a origem da participação do espectador na obra não poderia ter sido mais natural e simples: nasceu do livro, que é por definição, um objeto manuseável” (GULLAR, 2007, p.50). O diagrama de Clive Phillpot (figura 6), exibido pela primeira vez na revista Artforum n.9, de 1982, ilustra o posicionamento do livro de artista como uma convergência entre livro e obra de arte, além de delimitar subgrupos de acordo com as linguagens predominantes, formas de apresentação adotadas em cada projeto e seu grau de negação ao *códex*.

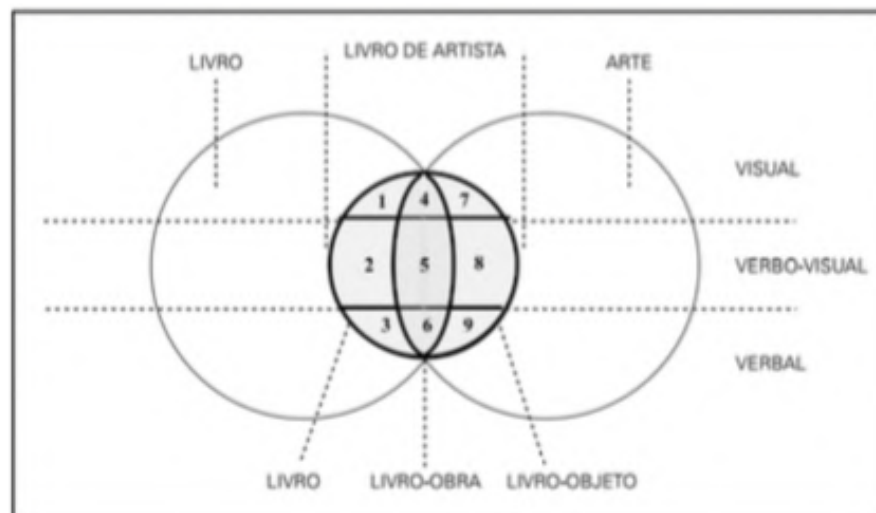
Figura 6 - Diagrama de Clive Phillpot



Fonte: Adaptado por Amir Brito Cadôr (2016) do diagrama original. Retirado de CHALFUM (2018, p.38)

Como indicado no diagrama, Phillpot (1982) divide as possibilidades do livro de artista em livro convencional (literário), livro-objeto e livro-obra. As interseções no diagrama de Phillpot (figura 6) resultam ainda em outros nove grandes grupos dentro da categoria livro de artista (figura 7):

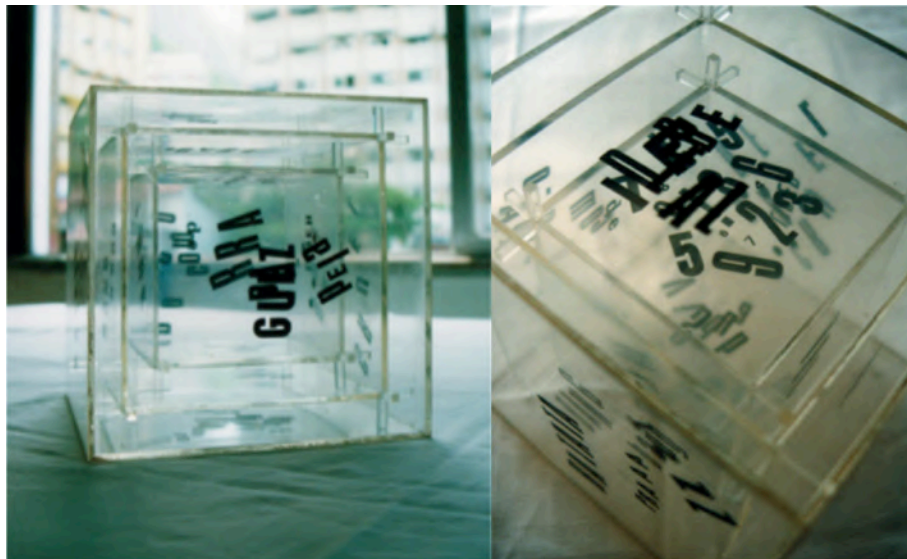
Figura 7 - Sobreposição dos grupos de obras da categoria “Livro de artista” ao Diagrama de Clive Phillpot



Fonte: Adaptado por Amir Brito Cadôr (2016) do diagrama original. Retirado de CHALFUM (2018, p.39)

Como elenca Chalfum (2018), os espaços 1, 2 e 3 são ocupados pelos livros de artistas cuja estrutura formal mais se aproxima do *códex*, se diferenciando entre si pela linguagem predominante (visual, verbo-visual ou verbal), como livros ilustrados artesanais e os *livres de peintre* (livros de pintor), parcerias entre pintores e poetas. Os números 7, 8 e 9 representam os livros-objeto, a categoria mais distante do *códex*, se apresentando como esculturas ou instalações, propondo alterações em forma, material ou estrutura no livro tradicional. O trabalho *Transparência (Caixa)* (1969), de Neide Dias de Sá (figura 8) ilustra uma das infinitas possibilidades do livro-objeto, onde a massa gráfica das “páginas” se projeta em diferentes planos, através de chapas de acrílico que evocam a plasticidade do objeto e propõe uma nova sequencialidade de leitura, feita em camadas e faces.

Figura 8 - *Transparência (Caixa)*, Neide Dias de Sá (1969)



Fonte: SILVEIRA (2001, p.206)

Já os números 4, 5 e 6 se referem ao grupo que melhor atende ao sentido estrito da definição de livro de artista, o livro-obra, representando o equilíbrio entre a bibliofilia e as artes visuais e se diferenciando “do livro “convencional” pela inclusão material e conceitual da estrutura do objeto livro na totalidade da obra, e do livro-objeto por incluir a manipulação do leitor como um elemento essencial para o seu acontecimento” (CHALFUM, 2018, p.40). Para Drucker ele “quase sempre é pelo menos autoconsciente da estrutura e significado do livro como forma” (DRUCKER, 1995, p. 03), já Silveira (2001) o reconhece como o “livro de artista por excelência”.

Waltercio Caldas em *Velázquez*, 1996 (figura 9) constrói seu livro-obra baseado nas características do projeto gráfico de um livro de arte. O formato, a qualidade do papel e a encadernação, as grandes margens que envolvem a imagem da obra, tudo dialoga com o padrão de um editorial desta ordem. Mas o livro está fora de foco, tanto as imagens quanto os textos, propondo uma dinâmica que conduz “a atenção e a interrogação para uma nova instância de leitura da página como ilustração de si mesma e do fantasma de ilustração nela contida” (SILVEIRA, 2001, p.190). Todas as pinturas reproduzidas nele tiveram as pessoas apagadas, estabelecendo assim um exercício de memória com o leitor, que se esforça para lembrar da composição original.

Figura 9 - *Velázquez*, Waltercio Caldas (1996)



Fonte: SILVEIRA (2001, p.190)

Sobre a origem do livro de artista, tópico muito debatido entre os autores do tema, Giorgio Maffei (2006) destaca a impossibilidade de definir um precursor ou “inventor” do veículo. Maffei opta por uma análise evolutiva, que parte da superação à representação figurativa em “*illustrated books*” (século XIX) e da absorção dos meios de comunicação no campo artístico, o que resultou na transformação do “fazer livros” e no seu status, que a partir da década de 1960 assume caráter de comunicação e arte. Desta maneira, se quebram paradigmas clássicos e multiplicam-se os caminhos de experimentação tanto formal como visual do livro (NEVES, 2009). Drucker (1995) concorda em problematizar a ideia de um marco de origem para o livro de artista, visto por diversos autores como “*Twentysix Gasoline Stations*” de Edward Ruscha (1962). Segundo a autora, o caráter mutável do livro de artista não abre espaço para as banalizações reducionistas presentes nos julgamentos que delimitam um ponto de partida às produções. Ao longo dos anos 60 o suporte acabou assumindo papel de veículo para as experimentações vanguardistas (MOEGLIN-DELCROIX, 1995), que chegariam ao ápice com o Grupo Fluxus. Já no Brasil, segundo Fabris e Costa (1985), a década de 1950 marca o

possível início da concepção de livros de artista brasileiros, presentes nas atividades de poetas concretos e neoconcretos, como nos livros-poemas de Ferreira Gullar e Lygia Pape.

Uma vez livros, são obras que podem dividir-se em gêneros, como reitera Tim Guest:

Com esses qualificadores em mente, e reconhecendo a grande diversidade de conteúdo nos livros de artistas, o que determina esse conjunto de obras de arte como um gênero específico? A resposta óbvia é que todos eles são livros – conscientemente e manifestamente de si mesmos; mas além disso, livros, como qualquer outra forma de arte, conotam e prestam-se para certas coisas. Para descrever essas conotações e para ter por considerar a função dos livros de artistas, existem (ao menos) quatro eixos temáticos aos quais o leitor pode recorrer:

- 1) a estrutura formal e conotações da forma de livro.
- 2) a função documental do livro.
- 3) o livro como forma de arte distributiva.
- 4) a realização da sensação de leitura. (GUEST, 1981, p.19)

Diante da extensa pluralidade de obras e seguindo os objetivos do presente trabalho, mostra-se necessário delimitar dois recortes de estudo no campo dos livros de artista com base nos eixos propostos por Guest (1981): um referente à forma e outro à temática. Tendo em vista a pretensão de desenvolver um veículo que se constitui simultaneamente como produção gráfica e objeto plástico de fácil reprodução e acessibilidade, o livro de artista projetado neste trabalho encontra-se no grupo livro-obra, no subgrupo livro de artista de edição (CHALFUM, 2018), que será abordado com maior profundidade adiante. Já no recorte temático, o presente trabalho se posiciona ao lado de outros livros de artista que possuem o arquivo, memória e protesto como base de desenvolvimento, propondo exercícios de crítica e denúncia social e servindo de documento histórico. Um detalhamento sobre essa categoria também será realizado no decorrer da fundamentação.

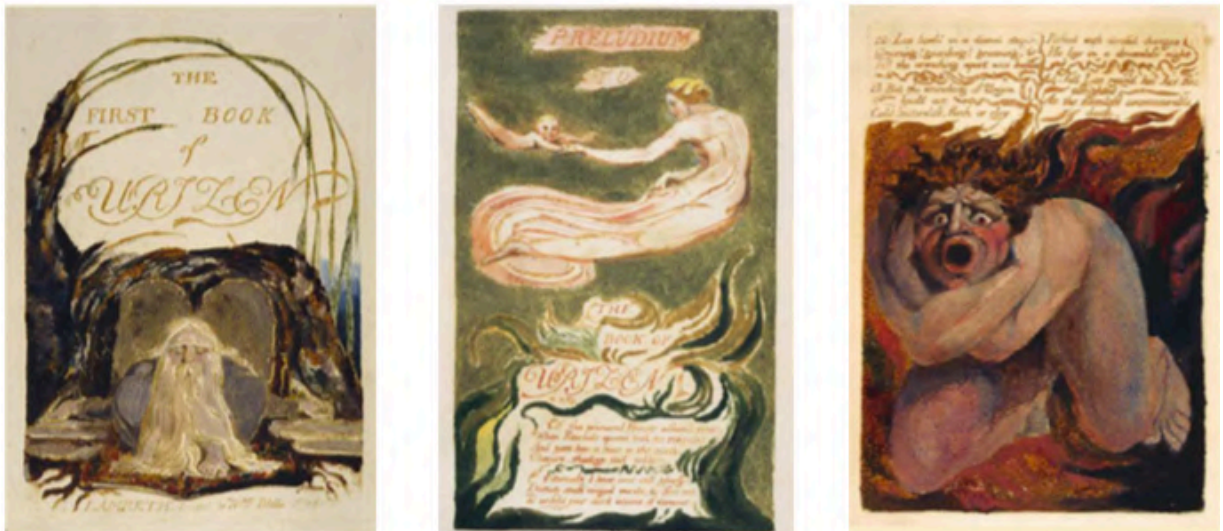
2.3.3 Livro de Artista de Edição

Dentro do grande grupo livros-obra se enquadra o livro de artista de edição, o mais claro representante da categoria livro de artista “não só pela grande carga simbólica, formal e conceitual que carrega, mas também pela metalinguagem, isto é, pela representatividade do objeto livro oferecida pelo próprio livro” (CHALFUM,

2018, p.42). Seguindo o códice ou suas aproximações (livretos, folhetos, impressos, etc), o livro de artista de edição delimita fronteiras mais precisas quanto à construção, excluindo manifestações como a escultura e a instalação. Como há um apego pelo códice, que permanece inalterado ou pouco alterado em livros de artista de edição, a presença das artes visuais costuma constar em seu conteúdo, violando “tanto a norma sintática como a morfológica” (SILVEIRA, 2001, p.176). Neles, forma e sentido não se distinguem (CADÔR, 2016).

As primeiras manifestações do livro de artista de edição surgiram a partir do século XIX, em obras que equilibravam literatura e artes visuais, como se constrói o trabalho de William Blake (1757-1827). Para Blake (figura 10), palavra e ilustração se complementavam ao compor um espaço único de fruição, coexistindo na mesma página sem que houvesse hierarquização de elementos, mas sim uma interação harmônica entre eles (NEVES, 2009).

Figura 10 - Capa e páginas internas de “The Book of Urizen”, William Blake (1794)



Fonte: NEVES (2009, p.61)

Com o gradual enfraquecimento dos rigorosos limites impostos culturalmente entre linguagens e práticas artísticas, o diálogo entre campos se tornou possível, o que diminuía a distância entre texto, imagem e formas de produção. Mas é apenas a partir do século XX que o livro de artista ganha status de categoria, mais precisamente, de acordo com Drucker (2004), depois de 1945. Já a terminologia só foi registrada pela primeira vez em 1973, em uma exposição no College of Art, na Filadélfia, período de efervescente produção de livros de artista e proposição de

diversos debates sobre o tema (SILVEIRA, 2001). Apesar da inovação proposta pelos predecessores ao unir o objeto livro, artes visuais e literatura, o diferencial que distancia o livro de artista de edição daqueles que o antecederam historicamente é sua característica de produto da arte conceitual, cujas estratégias de construção tem por objetivo final interrogar e não somente servir de veículo para um conteúdo pré-definido (DRUCKER, 1995).

No Brasil os primeiros livros de artista de edição nascem do modernismo, movimento marcado pela incessante busca por novas possibilidades de expressão da arte brasileira. Como citado anteriormente, o campo da poesia foi o principal proponente de livros de artista no país, através da poesia concreta e do poema-processo. Segundo Plaza (1982) *A ave* (1956) de Wladimir Dias Pino (figura 11) é um dos primeiros e mais importantes livros de artista de edição do Brasil, pioneiro também em um panorama internacional (SILVEIRA, 2001). Na forma de códice a obra foi inteiramente concebida pelo autor, que trabalha com tipografia, desenhos a nanquim, papéis de diferentes colorações e transparências, viola suas páginas com intervenções bidimensionais gráficas (tipografia) e plásticas (desenhos a nanquim), além de furos circulares que delimitam uma tridimensionalidade plástica (SILVEIRA, 2001). Percorrer sua narrativa exige do leitor exercícios diversos, como de percepção, memória, premonição, e até mesmo raciocínio matemático:

A leitura de *A ave* se dá a partir do jogo com seis frases motivos: 1) A AVE VOA DENTRO de sua COR; 2) polir O VOo Mais que A UM ovo; 3) que taTEar é SEU ContORno?; 4) SUA agUda cRistA compLeTA a solidão; 5) assim é que ela é teto DE SEU olfato; e 6) a curva amarGa SEU Voo e fecha Um TempO com SUa fOrma. As palavras são impressas com maiúsculas e minúsculas com a previsão de nova e futura atribuição de função aos caracteres, permitida pela leitura sugerida pela leve visibilidade dos traços negros da página seguinte, ou dos furos da página anterior, tudo dependendo do momento sequencial em que se está no livro. (SILVEIRA, 2001, p.178)

Figura 11 - Páginas internas de “A Ave”, Wladimir Dias Pino (1956)



Fonte: SILVEIRA (2001, p.178)

Sobre as características particulares do livro de artista de edição, Chalfum (2018) destaca sua constituição oriunda da união entre artes visuais e design, além da relação dinâmica entre linguagens distintas (fotografia, cinema, jornal, ilustração, etc), configurando as obras deste grupo como “intermédias”, (termo cunhado por Dick Higgins na década de 60), diante da proposta de combinar diferentes mídias em apenas um objeto. Outro ponto singular elencado pela autora é o potencial criativo dos livros de artista de edição, que em um primeiro momento podem aparentar sofrer diversas limitações já que estão atrelados ao *códex* e suas variantes. Entretanto, a prática prova o contrário, uma vez que diante do processo criativo restrições se convertem em norte:

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 1997, p. 32).

As capas em livros de artista de edição costumam trabalhar apenas com tipografia, embora existam obras que flertam com livros comerciais, entregando capas compostas por imagens (fotografias, desenhos) e textos, e obras mais radicais, cujas capas trabalham apenas com imagem, sem descrição textual, ou sem elemento nenhum, completamente neutras (CADÔR, 2016). A escolha de formato também varia de acordo com a intenção do artista. Os primeiros exemplares de livros de artista eram intencionalmente similares aos livros tradicionais, se assumindo primeiramente como livros, apesar da abordagem artística (CARRIÓN, 2008). Segundo Cadôr (2016) a fisicalidade do formato interfere na construção de sentido e por isso deve ser escolhido com cautela pelo artista. A tentativa de simular

criticamente o formato de determinados gêneros editoriais existentes como HQ's, jornais e dicionários também é uma prática frequente entre os livros de artista de edição.

Já os paratextos, elementos que acompanham e comentam o texto (epígrafe, dedicatória, prefácio, notas, ilustrações) de um livro convencional, podem ou não estarem presentes nos livros de artista de edição. Cadôr (2016) afirma que a ausência de indicações iniciais como prefácios nestas obras pode ser benéfica para a experiência de leitura, permitindo um primeiro contato fluído e sensorial com os códigos, e uma releitura mais crítica guiada pela informação textual presente no final do livro. Para exemplificar, o autor cita a obra *Archives* (1989) de Christian Boltanski, onde o artista expõe fotografias mas só se refere textualmente a ela em uma nota ao fim da narrativa.

Um elemento fundamental para o veículo é a leitura, o processo de virar as páginas e entender a estrutura proposta em cada elemento, trazendo o leitor para a construção da mensagem, diferentemente de seu papel em livros tradicionais onde “o sujeito primordial é sempre um autor centralizado” (CADÔR, 2016, p.350). No decorrer da narrativa ao leitor é imposto decodificar as escolhas de códigos presentes na obra, fazendo “a ligação entre a página que está diante dos olhos, a que a precedeu e a que sucede, em busca do sentido”. (CADÔR, 2016, p.349). Vera Chaves Barcellos ao longo de sua carreira desenvolveu trabalhos que ilustram bem essa importante característica do livro de artista de edição. Explorando a sequencialidade, a apropriação e manipulação de imagens, jogos de memorização de conteúdo que deslocam o leitor para uma posição ativa de consumo, desenvolveu estratégias que equilibravam o realismo e a representação imagética através do documento e da ficção (NEVES, 2009). Em *Momento vital*, de 1979 (figura 12), como aponta Cadôr (2016), Barcellos chega ao ápice da ressignificação do processo de leitura, transformando-o em uma *performance*. Através de apenas uma frase manuscrita que vai se construindo ao longo das páginas, palavra por palavra, a artista configura a sequencialidade como fragmentos de instantes presenciados durante o ato de leitura.

Figura 12 - Páginas internas de “Momento vital”, Vera Chaves Barcellos (1979)



Fonte: NEVES (2009, p.249)

Quanto a escolha pela escrita à mão, Cadôr (2016) reforça o poder da caligrafia como uma extensão do corpo, onde o gestual cria pequenas variações que tornam cada letra única, borrando os limites entre escrita e desenho, impactando também na dinâmica de leitura que não envolve apenas o ler, mas exige o observar.

A produção contemporânea de livros de artista de edição no Brasil se dá em sua maioria por “publicações independentes, marginais e/ ou coletivas, sob a forma de folhetos, livros e catálogos. Prevalece o mercado informal, entre feiras, eventos ou vendas pela internet” (CHALFUM, 2018, p.48). A baixa divulgação e patrocínio deste tipo de mídia estabelece uma distância com a população geral, caindo no desconhecimento por não se fazer presente em livrarias ou bibliotecas.

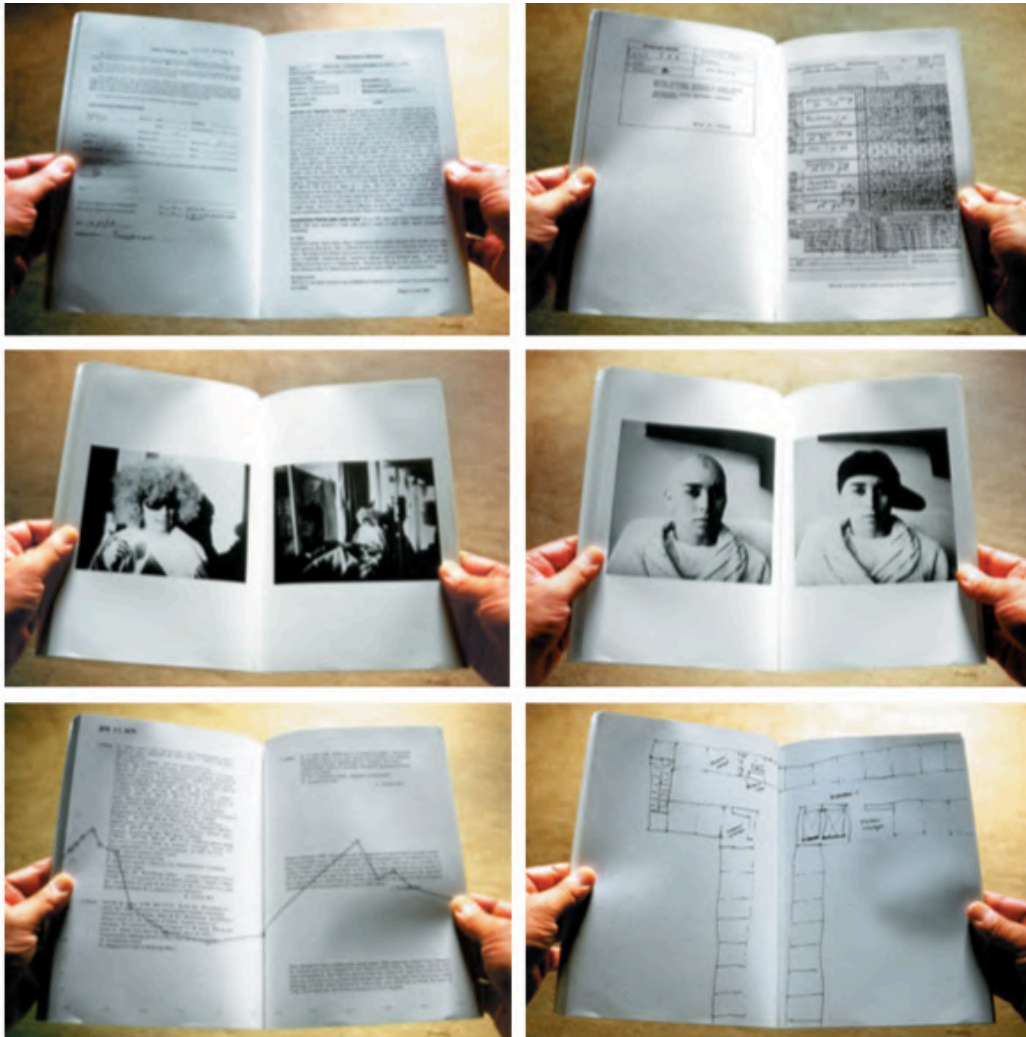
2.3.4 Arquivo, Memória e Protesto

Silveira define o documento como “uma significativa unidade de representação de um evento, assumindo um papel de materializador do tempo histórico pessoal e social no livro de artista” (SILVEIRA, 2001, p.90), ligada a registro, a prova ou o testemunho da verdade, indicando uma realidade passada em determinado recorte histórico. Como indicado anteriormente, a função documental do livro de artista é uma vertente temática, dividida em outras cinco possibilidades de subgrupos por Drucker (1995):

Enunciados pessoais e de diários (o grupo maior), registros reproduzidos (reais ou inventados), documentos fac-similados, livros de informação (compostos de material denotativo) e documento real (o oposto da reprodução, com o registro físico verdadeiro, como manchas ou outros sinais, por exemplo, cuja ocorrência documenta o documento ele mesmo). (SILVEIRA, 2001, p.96)

Um exemplo de livro de artista de edição que se apresenta dentro da categoria documental/ de arquivo e dialoga diretamente com a natureza do objeto desenvolvido no presente trabalho é a obra *Difficulty Swallowing* (1981), do artista Matthew Geller (figura 13).

Figura 13 - Páginas internas de “*Difficulty Swallowing*”, Matthew Geller (1981)



Fonte: SILVEIRA (2001, p.100)

O livro também carrega em sua narrativa uma história de dor, o tratamento quimioterápico da leucemia vivido por Elley, namorada de Geller. De maneira comovente a estrutura se constrói em grande parte pela reprodução de documentos hospitalares e relacionados, além de desenhos do ambiente hospitalar e trechos de um diário. Fragmentos de uma história que são acessados no virar de páginas. “A prova do fato reconstrói o sentido. O ser está contido no objeto. Sentimos Elley, sabemos Elley.” (SILVEIRA, 2001, p.100).

No artigo *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* (2005) Guasch faz uma análise sobre o interesse dos artistas em trabalhar com o arquivo. Ao unir arte e documento estas obras garantem a presença de determinados eventos no imaginário coletivo, configurando-se como documento histórico, instrumentos que no contato com o leitor possibilitam a tomada de conhecimento sobre um lugar, um acontecimento, uma pessoa, e por consequência novas interpretações. O procedimento envolve adaptar a linguagem do evento abordado para um segundo código, desenrolando uma nova narrativa, agora visual, pelo armazenamento (coleção) e montagem (seleção e ordenamento de elementos). No que tange o livro de artista, o armazenamento e a montagem delimitam um fio condutor que resulta na preservação da memória, uma vez que guia o leitor a criar sua própria versão da história enquanto esta se registra e recupera. (PATRÓN CARRILLO, 2019).

Estudando a prática da documentação (arquivo) com um viés de contestação política, Patrón Carrillo (2019) aponta o livro de artista como um “repositório de histórias de alteridade”, com a possibilidade de se contar histórias que divergem das versões desenhadas pelas estruturas de poder, entregando narrativas críticas aos mecanismos regulatórios e de opressão. Cada elemento do livro se transforma em signos que exercem a função de vestígio “de um acontecimento, de um modo de vida ou de um processo de interação com o mundo que corre o risco de desaparecer” (PATRÓN CARRILLO, 2019, p.9, *tradução própria*). Dentre as obras abordadas pela autora, *Desaparecen?* (2016) do artista mexicano Pablo Ortiz Monasterio (figura 14) ilustra o processo de armazenamento e montagem.

Figura 14 - Capa e páginas internas de “Desaparecen?”, Pablo Ortiz Monasterio (2016)



Fonte: PATRÓN CARRILLO (2019, p.18)

O trabalho se propõe a preservar a memória dos normalistas e a sua marca na história do México, além de denunciar a violência do Estado que resultou no desaparecimento de 43 estudantes. Através de fotocolagens que exploram a relação entre texto e imagem, o número 43 se faz presente em diferentes cenários, de diferentes formas, como uma lembrança constante do ocorrido, além de se apropriar de diversas figuras que remetem a morte e de fotografias dos estudantes. Toda a obra serve como uma “luta contra o esquecimento que o sistema pretende alcançar” (PATRÓN CARRILLO, 2019, p.17, *tradução própria*).

2.3.5 Campos de Procedimentos de Elaboração

Cada livro de artista é um universo particular, único. Mas Neves (2009) em sua pesquisa “Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista” busca pelo processo de construção deste veículo tão múltiplo, observando constantes nos modos de produção entre artistas e as traduzindo como estratégias que se configuram em campos de procedimentos para a criação. A autora elenca onze “campos de procedimentos” (quadro 1), campos que não são restritivos mas sim interpenetráveis, permitindo que um mesmo artista

passeie “livremente por esses campos de procedimentos os relativizando e os encadenando à sua maneira, concentrando-se em canais múltiplos de criação, implicando em manifestações simultâneas de intenções construtivas e percepções” (NEVES, 2009, p.333).

Quadro 1 - Campos de procedimentos e abordagem

Campo de procedimento	Abordagem
Narrativa plástica	Uso de narrativas visuais para a construção de uma experiência sensorial que vai além do ler, priorizando o “experimentalmente visualmente” (NEVES, 2009, p.298).
Narrativa de artista	Procedimento que envolve o caráter de veículo informacional do livro de artista, se distanciando da narrativa convencional ao se desenvolver através “da fantasia, do jogo, do material forjado” (NEVES, 2009, p.303).
Exploração dos componentes do livro (códex)	Apropriação da estrutura física e simbólica do códice como campo de experimentação.
Uso das propriedades narrativas e sequenciais do livro (códex)	Adoção de ações criativas para possibilitar novas maneiras de leitura e percepção das narrativas, dentre elas as “apropriações de textos, usos dos processos de construção e percepção de narrativas, combinações, quebras, interferências, cortes, reestabilizações, negociações, retomadas, repetições e sequências narrativas”(NEVES, 2009, p.293).
Cadernos de anotações, diário e registros	Através da recontextualização e manipulação deste tipo de material se intensificam memórias e narrativas.
Exploração das relações entre imagem e texto	Trabalhar com ambas as linguagens (plástica e textual) e as possíveis relações entre si para potencializar a “leitura-percepção”.
Apropriação da "comunicabilidade" do livro códex	Envolve a intenção de interação entre artista e leitor.
Coreografias, gestos e manuseios	Estratégias criativas adotadas em livros de artistas para influenciar a dança feita no foliar das páginas.
Transposições do livro códex para condições escultóricas e instalativas	Fundamental para os livros-objetos, propõe uma subversão ao códice e sua estrutura formal e simbólica.
Exploração de diferentes materialidades para produção de livros de artista	Matéria-prima simultaneamente como suporte e linguagem.
Colecionismo	Processo híbrido de coleta e edição de documentos, materiais e repertórios para construir uma narrativa particular.

Fonte: Autoria própria (2022), adaptado de Neves (2009)

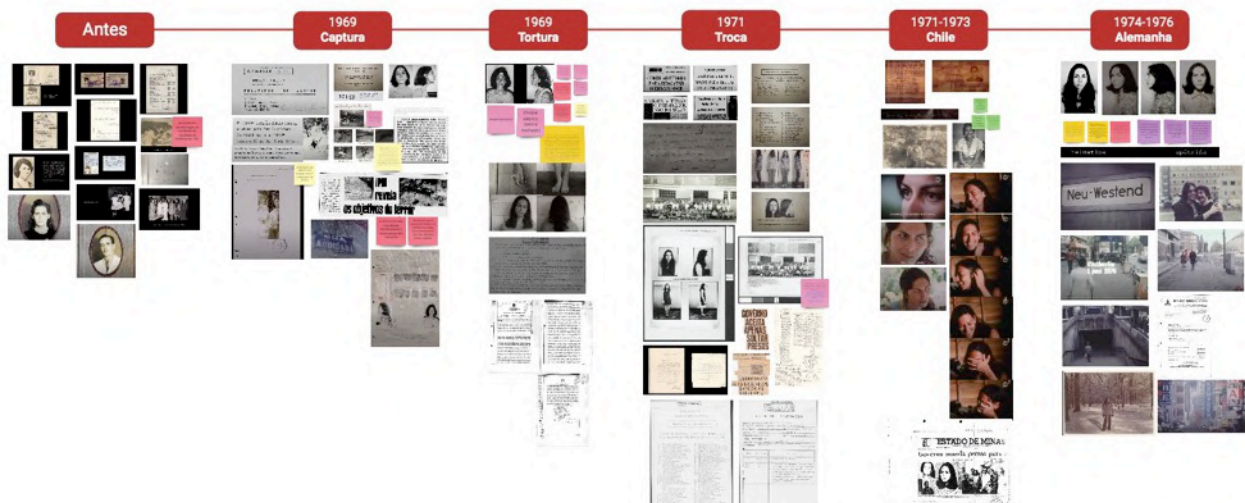
Neves (2009) finaliza o estudo destacando como um único livro de artista pode interligar diversos campos de maneira complexa e escolher destacar aqueles

que melhor dialogam com a narrativa proposta. Segundo Cadôr (2016) cada livro exige uma leitura própria, justificando assim a adoção de estratégias diversificadas que garantam uma experiência única àquele que tiver a coragem de se aventurar em suas páginas.

3 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

O método adotado para a sustentação teórica do presente trabalho é qualitativo, com a aplicação dos procedimentos de pesquisa bibliográfica e documental (GIL, 2002). A pesquisa bibliográfica é assistemática e exploratória tendo como base materiais publicados previamente como livros, teses e artigos, possibilitando o aprimoramento de ideias e o desenvolvimento gráfico que se segue. Já a pesquisa documental compreendeu a coleta de materiais iconográficos em filmes que abordam a resistência e a trajetória de Dora, além de acervos públicos e sites. Um quadro semântico foi construído com o intuito de organizar cronologicamente o conteúdo coletado e auxiliar no desenvolvimento do projeto gráfico (figura 15), dentre eles documentos da vida de Dora antes da militância, fotografias feitas por militares antes e durante sua prisão, documentos confidenciais produzidos pelo Estado e reportagens sobre os eventos que se seguiram.

Figura 15 – Quadro semântico de cronologia documental



Fonte: Autoria própria (2022)

Os recortes temporais se dividem entre o período que antecede a militância, sua captura em 1969, a tortura que lhe foi inflingida no mesmo ano, a troca dos 70 em 1971, os anos no Chile e o período vivendo na Alemanha, que se estendeu de

1974 à 1976, seu ano de morte. Este espaço temporal foi definido com o intuito de delimitar um conhecimento prévio de Dora antes da militância, humanizando-a para além de sua atuação política, e a possibilidade de percorrer suas vivências a partir da prisão, compreendendo seus traumas, sua personalidade forte e as consequências irreparáveis da violência em seu cotidiano, enriquecendo as possibilidades de narrativa.

Tendo em vista a multiplicidade característica do livro de artista, faltam metodologias específicas que auxiliem na concepção deste tipo de veículo. Notou-se então a necessidade de adaptar algum método pré-existente da área do Design, (uma vez que livros de artista de edição são híbridos entre os campos das Artes Visuais e do Design) que não limitasse a natureza experimental do livro de artista mas orientasse o seu desenvolvimento, facilitando a tomada de decisões projetuais. A metodologia utilizada foi adaptada da metodologia criativa de Fuentes (2006), tendo como base a estratégia adotada por Andrade (2018), que trabalhou com a mesma metodologia em seu projeto editorial, para um diferente fim. São quatro os momentos principais delimitados por Fuentes: a necessidade do Design; Concepção; Concretização; Controle, avaliação e crítica (figura 16).

Figura 16 – Metodologia criativa de Fuentes



Fonte: Autoria própria (2022), com base em Andrade (2018)

O primeiro momento (necessidade do Design) consiste na identificação da necessidade do projeto e a sua definição, abrangendo pesquisa e levantamento de similares através de um processo analítico que resulta em conclusões que orientam a tomada de decisões acerca dos elementos que irão compor a narrativa gráfica. A concepção é o momento de preparação para a tomada de decisões, onde um exercício de síntese é realizado e os elementos coletados serão classificados e analisados a fim de possibilitar a geração de alternativas, o layout e posteriormente a arte-final. Já a concretização abrange a etapa executiva do projeto, trabalhando com os elementos estruturais (escala, tipografia, cor, suporte, natureza das imagens, etc) em prol da narrativa e sua materialização, que ocorrerá através das fases de pré-impressão, impressão, acabamento e encadernação. Por fim, o controle, avaliação e crítica, momento que encerra o projeto através de análises sobre o processo gráfico, a qualidade do produto final e seu impacto.

Para o presente trabalho, assim como abordado por Andrade (2018), os dois primeiros momentos foram sintetizados em apenas uma etapa: Necessidade e Concepção (figura 17). Já os processos da etapa foram adaptados de acordo com os objetivos do projeto.

Figura 17 - Etapa 1 “Necessidade e Concepção” adaptada da metodologia de Fuentes (2006)



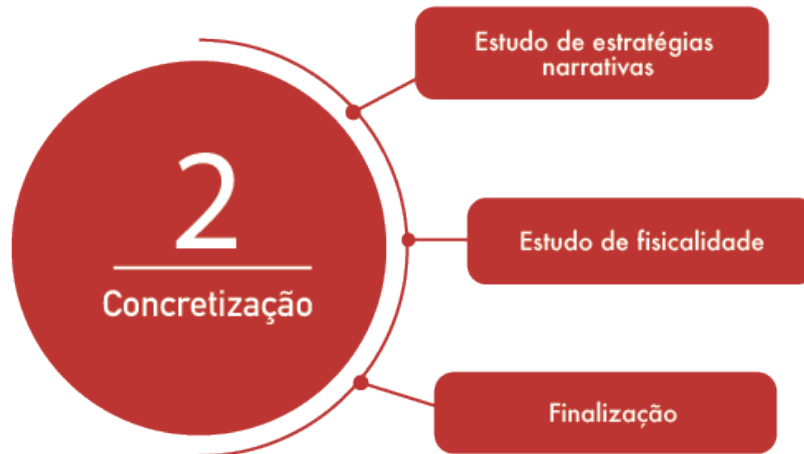
Fonte: Autoria própria (2022), adaptado de Fuentes (2006)

A análise e identificação da necessidade foram abordadas na justificativa e no subcapítulo sobre ditadura, gênero e resistência, destacando a importância de manter viva através do design e da arte a memória da luta pela Democracia durante um dos períodos mais hediondos da história brasileira. A definição do projeto também é apresentada na justificativa, um livro de artista que contenha fragmentos da história de Dora e os explore de maneira crítica e sensível, permitindo que o leitor entre em contato com sua memória ativamente. Tendo como principal elemento estrutural o material iconográfico de caráter documental coletado, o quadro semântico de cronologia documental foi construído (figura 15) para auxiliar na análise e posterior seleção e tratamento dos materiais na etapa de concretização.

Uma breve análise sobre o livro como suporte tradicional é realizado no subcapítulo de mesmo título, permitindo uma base de referência ao códice. Um estudo de similares foi realizado durante o recorte feito nos subcapítulos "Livro de artista de edição" e "Arquivo, memória e protesto", destacando outros livros de artista que se aproximam da proposta definida pelo presente trabalho no que se refere a forma e temática, mas que não guiam o projeto e sim enriquecem o repertório de possibilidades, uma vez que cada livro de artista é único. Para complementar a etapa, o subcapítulo campos de procedimento de elaboração, estipulados por Neves (2009) elenca as estratégias de abordagem disponíveis para a construção de um livro de artista e que também servem como guia para as escolhas que ocorrerão no momento de concretização.

A fase Concretização no presente trabalho (figura 18) abrange o desenvolvimento do projeto gráfico.

Figura 18 - Etapa 2 “Concretização” adaptada da metodologia de Fuentes (2006)



Fonte: Autoria própria (2022), adaptado de Fuentes (2006)

A geração de alternativas não se adequa ao valor essencialmente experimental do livro de artista, então será adaptada para estudo de estratégias narrativas, com base nos campos de procedimento de elaboração (NEVES, 2009), trabalhando com a interligação de diversos campos para assegurar uma rica experiência de leitura. Estudos sobre a fisicalidade seguem paralelamente, analisando possibilidades referentes a materiais, métodos de impressão, acabamentos e encadernação, além de interferências físicas na pós-impressão. Diferentemente de um livro tradicional, no projeto de livros de artista os estudos de narrativa e fisicalidade precisam caminhar juntos, uma vez que todos os elementos que compõem o livro irão interferir na construção de sentido. Apesar da dificuldade em delimitar uma linearidade no processo, este momento se encerra com a impressão, encadernação e possíveis interferências na estrutura final do livro.

Como etapa final, Fuentes (2006) propõe o momento de “controle, avaliação e crítica”, adaptado para o presente trabalho como uma análise do processo e resultado, constando nas conclusões finais. Uma vez que a natureza do projeto é de contestação e experimentalismo, questões do design presentes na metodologia de Fuentes ligadas a cliente, mercado e comércio foram retiradas por não se aplicarem a proposta.

4 DESENVOLVIMENTO DO PROJETO GRÁFICO

Acompanhando as etapas da metodologia adotada, a fase de desenvolvimento do projeto gráfico (Concretização) ocorreu em três momentos que serão abordados detalhadamente neste capítulo: Estudo de estratégias narrativas, estudo de fisicalidade e o processo de finalização.

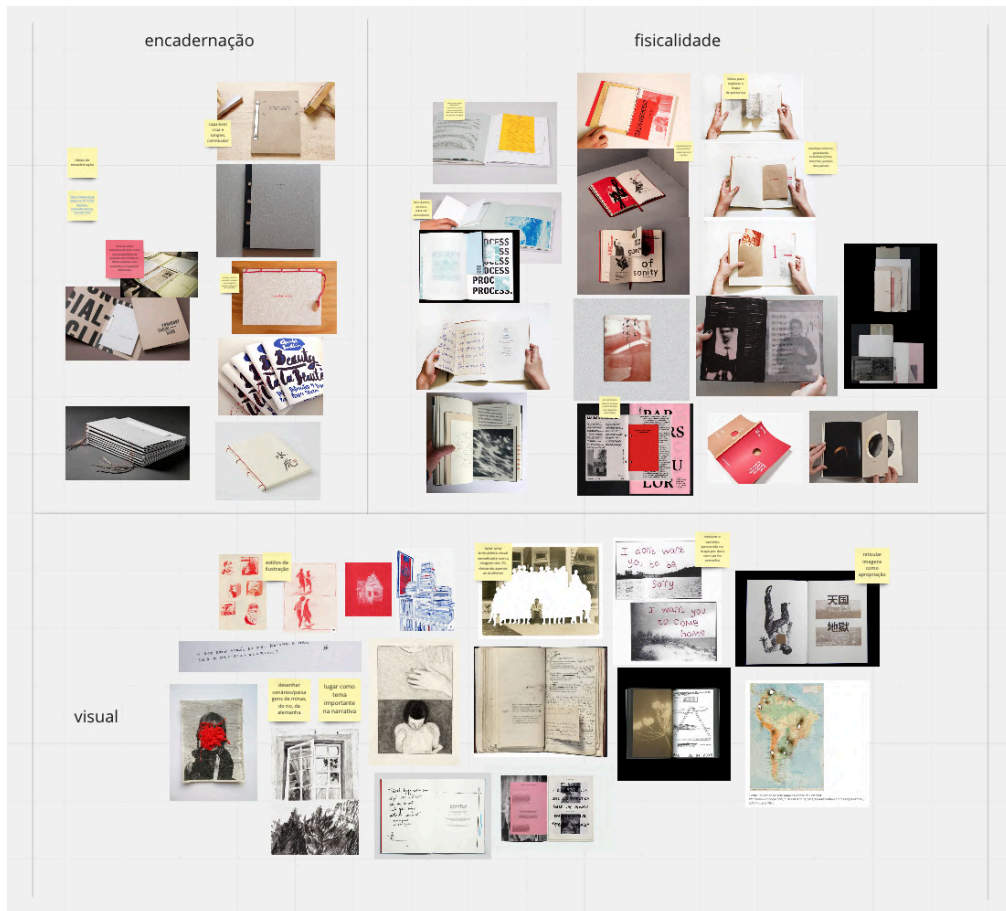
4.1 ESTUDO DE ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Como citado anteriormente na descrição do procedimento metodológico, a geração de alternativas não é uma prática projetual compatível com o caráter experimental do livro de artista. Logo, a abordagem escolhida foi, com base nos campos de procedimento de elaboração (NEVES, 2009), estudar estratégias narrativas que melhor se adequassem aos objetivos do trabalho, possibilitando um acesso crítico e sensível à história de Dora.

Tendo em vista o peso de diversos pontos da trajetória da protagonista, envolvendo dor, tortura, problemas psicológicos e suicídio, além do já citado livro de artista *Difficulty Swallowing* (1981), sentiu-se a necessidade de estudar outras narrativas que falam sobre temas semelhantes, na tentativa de encontrar insights para a abordagem. Dentre as obras analisadas, o filme *Elena* (2012) de Petra Costa¹⁴ foi a principal referência para a tomada de decisões referente ao enfoque da linguagem narrativa. A obra trata o suicídio (grande tabu moral) de maneira delicada e pessoal, costurando retalhos de memórias através de imagens de arquivo e de ficção, construindo uma trama repleta de texturas, superfícies que, apesar da morte, afirma a vida. Além da busca por um direcionamento narrativo, a coleta de referências gráficas resultou em um moodboard inspiracional (figura 19), que proporcionou a geração de novas ideias para provocações visuais/físicas e auxiliou no processo de ponderar e tomar decisões.

¹⁴ ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes (Produtora), 2012. (80min.)

Figura 19 – Moodboard Inspiracional



Fonte: Autoria própria (2022)

A possibilidade de renascimento através da lírica foi definido como mote para os desdobramentos visuais do projeto gráfico. Para tanto, foi estabelecida a intenção de trazer quem lê o mais próximo possível de Dora, de modo que seja possível experienciar na leitura um pouco da história de Dora.

A riqueza de relatos deixados por Dora em vida permite explorar o campo das "relações entre imagem e texto" (NEVES, 2009), tendo em vista o cunho intimista do material. Os trechos de cartas foram retirados do já citado filme *Alma Clandestina* (2018) de José Barahona. Também foram utilizados textos de Dora como “*Continuo sonhando*”, publicado originalmente no livro “*Memórias do exílio: Brasil 1964- 19??*”¹⁵, e *Butí*, texto literário publicado no jornal Suplemento da Tribuna, no ano de 1979¹⁶.

¹⁵ Memórias do exílio, Brasil 1964-19??: 1. De muitos caminhos. Vol. 1. Editorial Arcádia, 1976.

¹⁶ Disponível na Biblioteca Digital da Hemeroteca Nacional

Nos textos Dora descreve suas vivências e angústias, constituindo-se no conjunto uma espécie de diário. A ideia do “íntimo sendo exposto” acabou direcionando diversas decisões gráficas (figura 20): 1. O estilo de ilustração, mais solto, como em um sketchbook; 2. O uso de tipografias orgânicas que variam de acordo com o peso da mensagem; 3. A adoção da caligrafia como uma ferramenta narrativa que impacta a dinâmica de leitura (exigindo o observar) e traz visualmente a personalidade para o textual. As ilustrações e letterings foram desenvolvidos tanto digitalmente (com a utilização de uma mesa digital e brushes que simulam tinta e grafite) como manualmente (sendo posteriormente digitalizados e manipulados em softwares de edição).

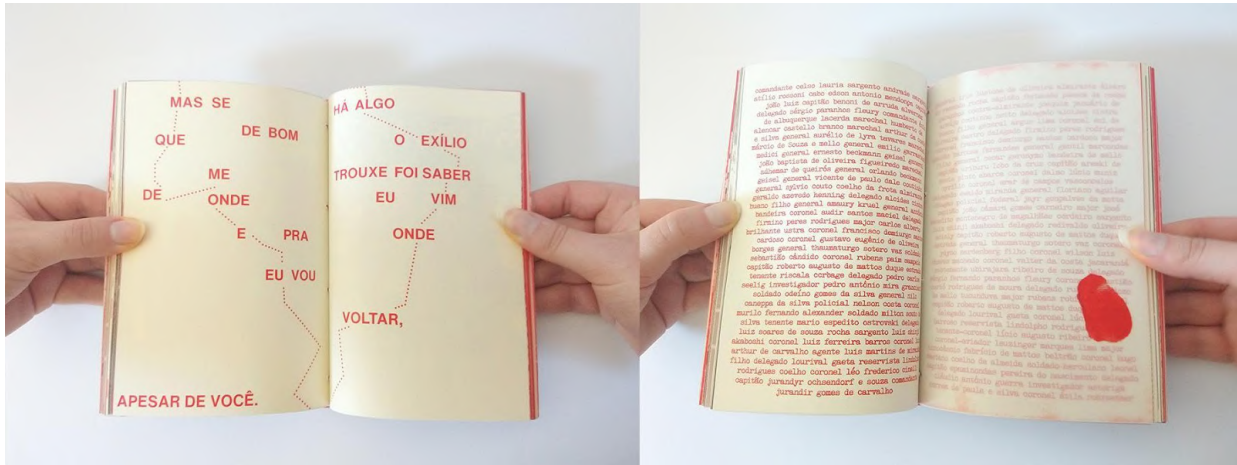
Figura 20 – Exemplos gráficos que destacam a produção manual



Fonte: Autoria própria (2022)

Como contraponto visual, foi adotada a fonte Helvetica Now (Text e Display) em algumas passagens, dando a impessoalidade necessária para equilibrar a composição em sua totalidade, além da fonte Olivetti-Underwood Studio 21 Typewriter, para as simulações de texto datilografados, dialogando com os documentos coletados (figura 21).

Figura 21 – Exemplos de páginas com a utilização das fontes Helvetica Now e Olivetti-Underwood



Fonte: Autoria própria (2022)

Dentre tantas abordagens possíveis, optou-se por dar enfoque particular na situação de “apátrida”, uma vez que a condição de exilada se estendeu por longos anos até o fim de sua vida, degradando intensamente sua saúde mental e se mostrando muito presente no conteúdo textual que produziu, evidenciando a importância de abraçar o “lugar” e suas interações como temática.

Como citado anteriormente, a ideia do diário, do contato direto e pessoal com a personagem é a força motriz do livro, logo, a sequência narrativa foi desenhada para potencializar os sentimentos de Dora durante sua trajetória. O leitor inicia a jornada a partir dos pensamentos da protagonista, com ilustrações vistas em primeira pessoa, como se desenhadas por Dora durante suas viagens. Em seguida o livro passa pelos seguintes aspectos:

1. Revolta com a situação política e social do país, contextualizando suas ações;
2. Dor da tortura;
3. Angústia das marcas que ficam;
4. Claustrofobia de estar mais uma vez presa, agora em um país estrangeiro;
5. Nostalgia que vem da saudade de casa, de sua identidade roubada;
6. Constante tentativa de se manter positiva, firme, apesar de todos os pesares.

As escolhas das imagens de arquivo, documentos e os desdobramentos gráficos (ilustrações, letterings, bordados, manipulações imagéticas) seguem essa

lógica narrativa, explorando estilos e materiais de acordo com o sentimento representado.

Intercalar passagens textuais e documentos com provocações visuais foi uma estratégia utilizada para permitir um fluxo entre campos distintos. A intimidade de Dora aponta para suas circunstâncias sociais e políticas, transitando entre privado e público, social e singular, compondo uma narrativa que é tanto individual como é também parte da memória coletiva. Muitas das imagens de arquivo foram reticuladas digitalmente como forma de recontextualização e ressignificação (figura 22), já que estão deslocadas de seu local de origem e assumem um novo sentido dentro do livro, diferente daquele para o qual foram criadas.

Figura 22 – Exemplos de páginas com fotografias reticuladas



Fonte: Autoria própria (2022)

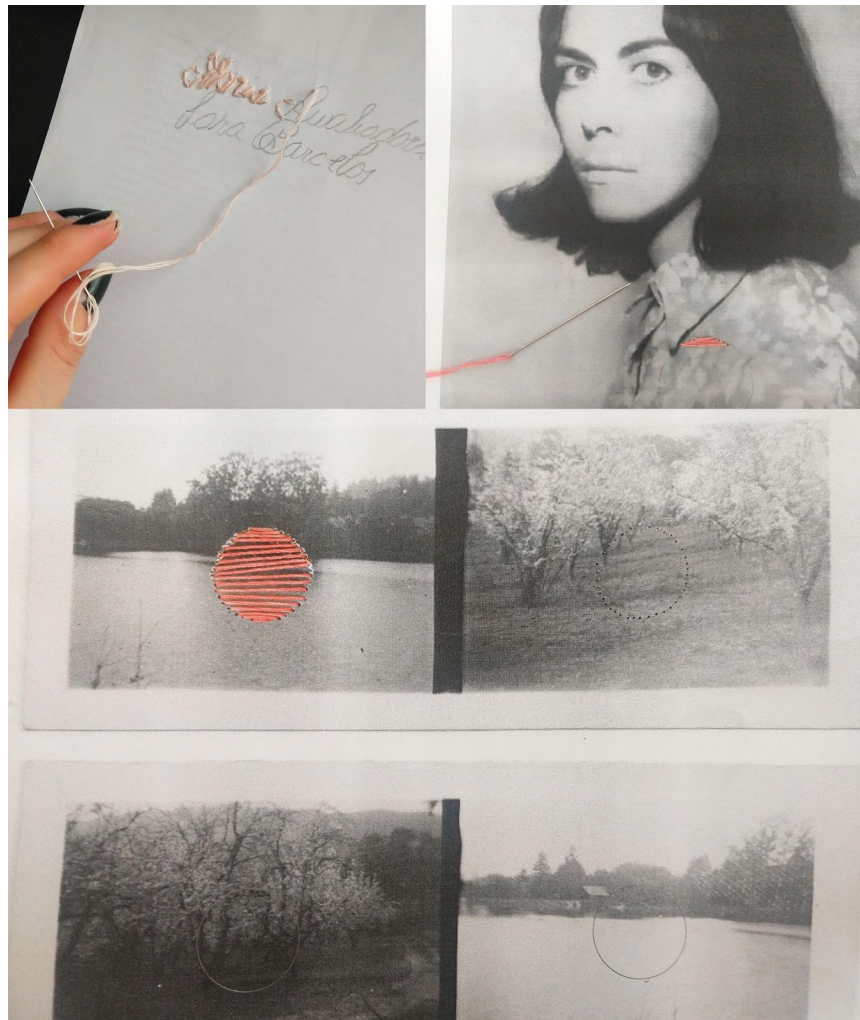
Tendo em vista a força da cor na comunicação, o vermelho vivo foi adotado como elemento potencializador da mensagem, contrastando com o restante das imagens produzidas em preto e branco. Além de toda a carga simbólica atrelada ao vermelho como energia, sangue e coragem, esta é a cor lema dos movimentos socialistas/comunistas e a favorita de Dora, que em uma das cartas pede à sua mãe que lhe faça mais um vestido vermelho e envie assim que possível, pois o “daqui já furô”.

Apesar de assombrada pelos fantastamas da tortura, nas mensagens para a família, em seus discursos em entrevistas e nos textos que publicou, Dora mantinha o bom humor e a esperança. Evidenciar essa Dora, de personalidade forte e contagiante é uma das proposições do livro, uma Dora para além do trauma, em

uma trama que exalta a vida. Esse delineamento exigiu que se estabelecessem alternativas de representação para as passagens mais dolorosas da história. A narrativa plástica foi adotada como ferramenta para essa realização, possibilitando a confecção de simbolismos visuais em diversas mídias.

Uma interferência plástica utilizada de maneira recorrente foi a perfuração na página/imagem imposta pela costura. O processo se desenvolveu manualmente, com uma agulha que machucasse o papel e deixasse evidente o rasgo no material (figura 23), simbolizando a violência imposta a Dora e as marcas permanentes que remanesceram do processo.

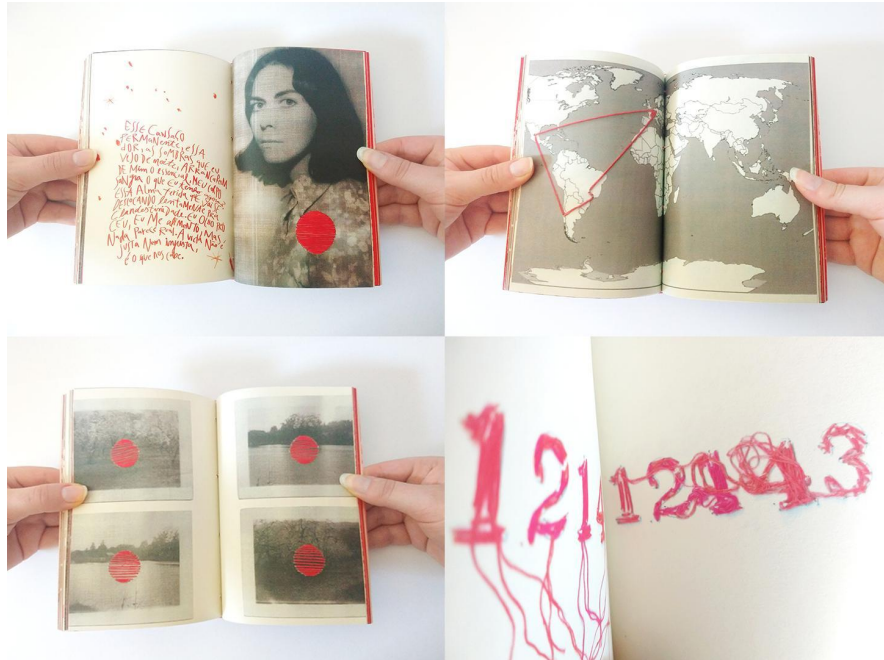
Figura 23 – Processo de costura como interferência plástica em imagens



Fonte: Autoria própria (2022)

Em seguida as artes foram digitalizadas, editadas e posicionadas na narrativa (figura 24).

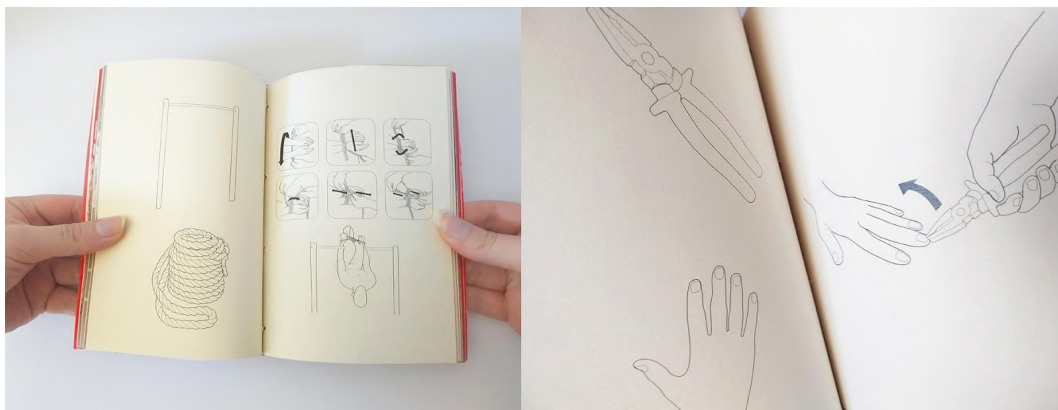
Figura 24 – Exemplos de páginas com a costura como interferência



Fonte: Autoria própria (2022)

Outra alternativa visual para falar sobre tortura se deu pela utilização do estilo de ilustração instrucional (figura 25), tendo em vista o caráter técnico da prática, lecionada por instrutores estrangeiros aos militares brasileiros. As ilustrações foram desenvolvidas como artes vetoriais, inspiradas em manuais de instrução.

Figura 25 – Páginas com ilustrações instrucionais sobre práticas de tortura



Fonte: Autoria própria (2022)

Já o desfecho trágico da história de Dora foi abrandado através da poética, em grafismos digitais (figura 26) compostos de metáforas que simbolizam seu estado psicológico e o fim de um percurso intenso e tumultuado.

Figura 26 – Páginas de fechamento da narrativa



Fonte: Autoria própria (2022)

No encerramento do livro, duas alternativas de acesso a história de Dora são adicionadas (figura 27): uma sensorial, com um código que direciona o leitor à uma playlist temática, e outra textual, com um texto corrido que elucida os acontecimentos de maneira cronológica. Cadôr (2016) aponta o benefício de retirar indicações iniciais como prefácios em livros de artista, permitindo assim um contato fluído e sensorial com os códigos visuais, e uma leitura mais crítica após acessar a informação textual que encerra o livro.

Figura 27 – Páginas de encerramento com possibilidades alternativas de narrativa



Fonte: Autoria própria (2022)

4.2 ESTUDO DE FISCALIDADE

Como afirmado anteriormente, no projeto de livros de artista a fisicalidade também faz parte da construção do sentido. Em paralelo aos estudos e desenvolvimento de narrativa, soluções físicas foram delimitadas para explorar o campo “Coreografias, gestos e manuseios” (NEVES, 2009) e aumentar a imersão na leitura e a proximidade com a protagonista. Dentre as estratégias narrativas, alguns jogos de manuseio foram elaborados. O primeiro deles é uma página de caderno avulsa com um pedaço da letra de *Mamãe Coragem* escrito em caligrafia apressada (figura 28), marcada por alguns rabiscos e presa no livro por um clipe. Ao levantar a folha é possível encontrar um bilhete de passagem, com um texto de Dora.

Figura 28 – Manuseio da página *Mamãe Coragem*



Fonte: A autoria própria (2022)

Ao longo das páginas é possível encontrar um envelope, cujo destinatário é o próprio leitor. Depositadas nele estão fotografias de Dora na Alemanha e no Chile, manipuladas digitalmente para simular uma impressão em cianografia (figura 29). Todos os versos contém notas de Dora, também em caligrafia, com trechos de textos que ela escreveu em cartas para familiares ou em “*Continuo sonhando*”.

Figura 29 – Abertura do envelope e manuseio das fotografias



Fonte: Autoria própria (2022)

O último jogo de manuseio envolve um relicário que pode ser aberto, revelando ilustrações dos pais de Dora (figura 30), por quem nutria um amor incondicional, expresso no carinho com que se refere a eles em todas as cartas. O processo de abertura remete a quem lê a saudade de casa.

Figura 30 – Abertura do relicário



Fonte: Autoria própria (2022)

Além dos jogos, alguns pequenos cadernos estão dentro do livro (figura 31), exigindo uma manipulação diferente ao folheá-los, já que suas páginas possuem tamanhos diversos e posicionamentos próprios, construindo assim uma nova perspectiva de leitura e adicionando camadas de descoberta à narrativa. Todos os "cadernos" são impressos em papéis distintos ao restante do livro (couche fosco e color plus), garantindo também uma diferenciação tátil. O restante do miolo é impresso em papel pólen 90g, devido ao conforto de leitura e ao toque suave, proporcionados pela coloração amarelada e pela textura do papel.

Figura 31 – Exemplos de cadernos internos



Fonte: Autoria própria (2022)

Ainda analisando possibilidades de coreografias, a transparência se mostrou uma interessante área para desdobramentos, uma vez que permite sobreposições e interações entre páginas, fazendo mensagens se complementarem ou interferirem de acordo com o folhear, em uma dança que nasce da sequencialidade inerente ao

mente e alma resultante da prática, quanto uma possibilidade de observar gradativamente o impacto da violência no rosto de Dora.

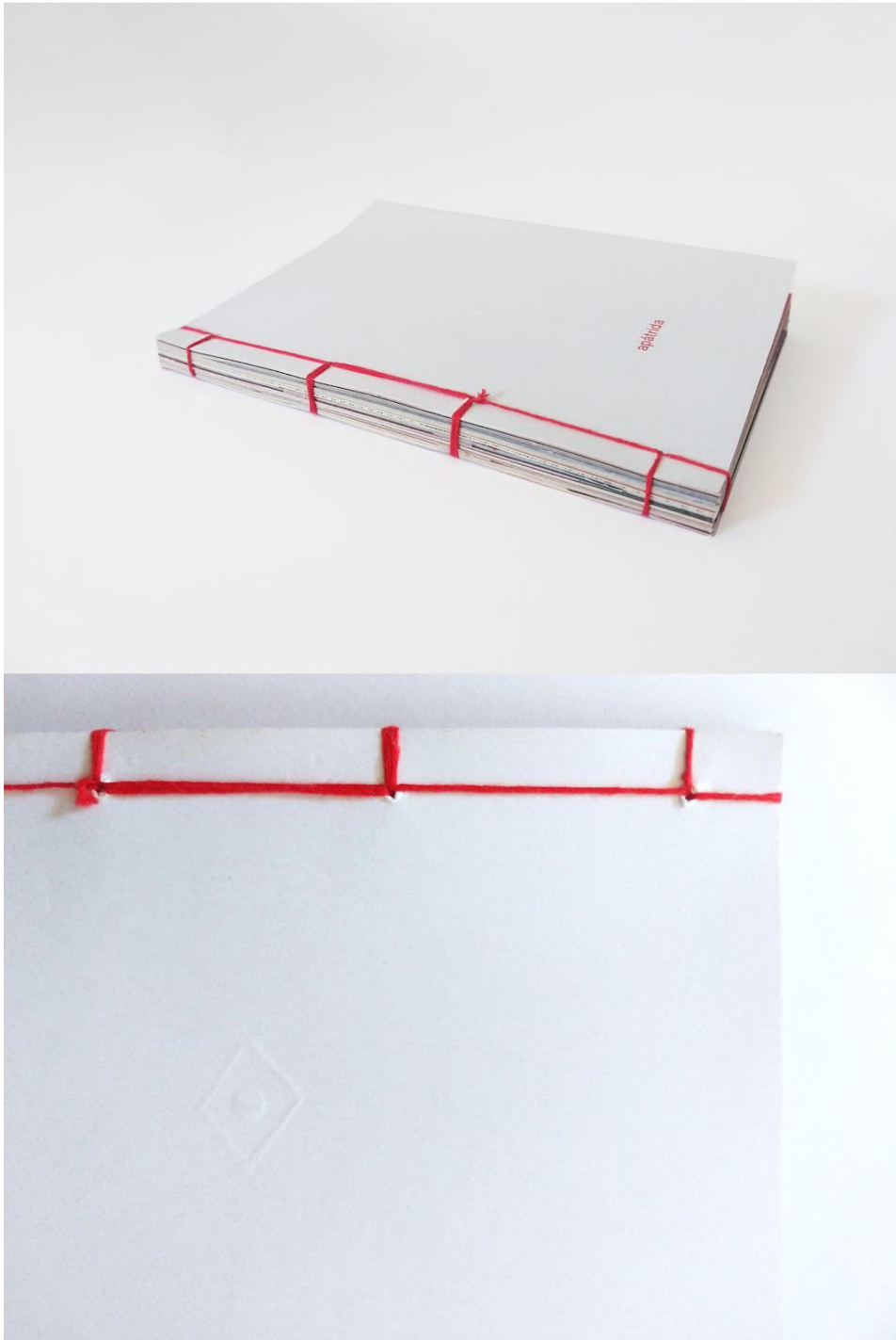
Figura 33 – Página bipartida com mugshots



Fonte: Autoria própria (2022)

Tendo em vista que a mensagem do livro deve estar refletida em seu corpo, a capa, encadernação e tamanho foram escolhidos como parte da narrativa. A capa é simples como grande parte das capas de livros de artista, contendo apenas o título e a bandeira do Brasil em alto relevo, perceptível somente aos olhares mais atentos (figura 34), como uma marca difusa no papel. A encadernação escolhida, conhecida como encadernação japonesa, segue a mesma lógica do "íntimo exposto" já mencionado como guia para as decisões gráficas, ao deixar visível sua costura e lombada. A dimensão do livro, 13x18 cm, o enquadra como um "livro de bolso", dialogando com o tamanho comum entre os diários, pequenos o suficiente para viajem junto com seus proprietários para qualquer lugar.

Figura 34 – Corpo do livro e detalhe da capa



Fonte: Autoria própria (2022)

4.3 FINALIZAÇÃO

Como último momento da Concretização, a finalização envolve os estudos de impressão, a impressão final, encadernação e possíveis interferências na estrutura final do livro.

Um boneco sem cor e em papel sulfite foi desenvolvido para testar tamanhos e posicionamentos de elementos (figura 35). Ao analisar esse material, notou-se a necessidade de alterar alguns detalhes para o modelo final, como textos e elementos que sumiram na área entre páginas, exigindo um reposicionamento, além das fotografias soltas, que se mostraram pequenas demais para permitir legibilidade aos textos contidos nos versos.

Figura 35 – Corpo Desenvolvimento e resultado do boneco teste



Fonte: Autoria própria (2022)

Após os devidos ajustes nos arquivos a impressão final é realizada, já em cores e nos papéis escolhidos. Interferências de recorte foram impostas em algumas páginas, como na bipartida, na folha de um dos cadernos e na capa, além da cola para os elementos avulsos (envelope e relicário). O recorte circular inicialmente previsto para a capa provou-se ineficiente sem materiais específicos, exigindo a mudança no layout para a bandeira em alto relevo.

A encadernação foi feita artesanalmente (figura 36), dialogando com a proposta conceitual do livro e abraçando qualquer imperfeição proveniente do processo. As páginas foram divididas em grupos de 20 folhas, cada grupo recebendo quatro furos na lateral esquerda. Depois os grupos foram unidos e costurados.

Figura 36 – Desenvolvimento da encadernação



Fonte: Autoria própria (2022)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste projeto, construiu-se uma narrativa de contestação e contato íntimo com a protagonista, Dora Barcellos. Para tanto, foi adotado como método o diálogo entre design, documentação e outras linguagens visuais, para propor caminhos imersivos de leitura e possibilitar um contato sensível com a trajetória de Dora, marcada por temáticas delicadas como a tortura, o trauma e o suicídio.

A confecção de simbolismos na busca por alternativas de representação, tanto pela visualidade quanto materialidade da obra, permitiu contar sobre Dora em sua complexidade, indo além de toda a dor e, costurando, camada por camada, página por página, uma mulher de personalidade forte, que transborda coragem, empatia, humor e poesia. Assim, não se estabelece apenas o contato com sua história, mas a possibilidade de conexão pessoal com a personagem, clareando a compreensão de uma parcela frequentemente vilanizada em narrativas simplistas do passado brasileiro. Relatar sua história é permitir que Dora viva mais uma vez, sempre que alguém entrar em contato com "Apátrida", confrontando o apagamento sistemático dos crimes cometidos pelo Estado no período ditatorial e da lembrança de centenas de jovens que perderam a vida lutando pela democracia.

A pesquisa desenvolvida evidenciou a necessidade de tornar constante a discussão sobre o período ditatorial e propor para o imaginário coletivo a memória daquelas que foram (e ainda são) excluídas da História, no presente trabalho simbolizadas por Dora. Além disso, o processo extenso de pesquisa se mostrou essencial para o desenvolvimento do projeto gráfico e suas provocações, que só foram possíveis graças a imersão na temática, a coleta de materiais iconográficos e documentais, a busca por referências em todos os segmentos formativos do livro de artista e a preocupação em delimitar previamente conceitos direcionais e uma sequência narrativa clara.

Esta base bem estruturada acabou facilitando a tomada de decisões e enriquecendo os insights. A escolha por adaptar uma metodologia de design e adotá-la também auxiliou no processo de desenvolvimento, permitindo certo distanciamento técnico diante de uma temática que tantas vezes direcionava a perspectiva de desenvolvimento para o campo da personalidade, tornando o processo doloroso por conta do peso da narrativa e a proximidade emocional com a protagonista.

Para que não se esqueça é preciso documentar, mas para que nunca se repita é preciso construir sensibilidade em torno dos eventos de violência e opressão, de maneira responsável. O livro de artista de edição se provou a mais eficiente linguagem no exercício de arquivamento e reflexão, uma vez que preserva parte das características tradicionais de um livro, combinando-se com outras linguagens visuais para deslocar e emocionar, potencializando a construção da memória e possibilitando a transdisciplinaridade entre design, arte, história e literatura, além do resgate de técnicas artesanais como recurso metodológico e comunicacional.

Durante o desenvolvimento do livro de artista foi possível explorar diversas mídias e compreender a responsabilidade do design enquanto ferramenta documental e expressiva que, ao propor projetos poéticos e narrativos, é capaz de resultar em um objeto político de contestação e de construção da memória, indo de acordo com uma postura em design que atua de forma crítica e sensível diante do impacto social daquilo que produz. Em vista disso, mostra-se fundamental para a proposta do projeto permitir que "Apátrida" continue alcançando mais pessoas e incitando esse exercício de debate sobre o período e sobre o movimento de resistência, seja pela disponibilização da versão digital em plataformas que ofereçam esse serviço, seja encontrando parceiros que aceitem expor a obra, como galerias ou coletivos. Espera-se também que o presente trabalho sirva como base para a confecção de outros livros de artista, tão vasto em possibilidades, e estimule novos estudantes a explorar o Brasil e narrativas femininas em suas produções.

Diante da multiplicidade de caminhos para a construção de um livro de artista, cada estratégia adotada (seja relacionada à materialidade ou à estrutura narrativa da obra), dialoga com o objetivo de aproximar leitor e protagonista da maneira mais imersiva possível, propondo uma experiência de conhecer o outro pelos detalhes, pelos simbolismos e pelas camadas de uma narrativa em retalhos, que se apropria do design e de diversas linguagens artísticas para desenhar, aos poucos, uma mulher que viveu, sentiu e lutou intensamente pelo que acreditava, contagiando quem folhear "Apátrida" com sua coragem e ânsia por mudança. Conhecer Dora é entender o presente, sentir o passado e sonhar junto dela com um Brasil que seja melhor para todos e todas.

REFERÊNCIAS

ALMA clandestina. Direção: José Barahona. Brasil: Refinaria Filmes (Produtora), 2018. (100 min.)

ANDRADE, Bruna Aparecida de. **Trabalho e memória de mulheres: projeto editorial com relatos do Museu da Pessoa sobre mulheres brasileiras e suas relações com trabalho**. 2018. Monografia - Tecnologia em Design Gráfico, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

ARFUCH, L. **Mujeres que narran: trauma y memoria**. Labrys, estudos feministas, jan.-dez. de 2009. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/leonor.htm>. Acesso em: 19 nov. 2021.

BARCELLOS, Maria Auxiliadora Lara. Continuo sonhando. *In*: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino (Org.). **Memórias do exílio, Brasil 1964-19???: 1. De muitos caminhos**. Vol. 1. Editorial Arcádia, 1976.

BRAIDA, Frederico. **A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas**. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2012.

BRAZIL: a report on torture. Direção: Saul Landau e Haskell Wexler. Chile/EUA: Produção independente, 1971. (60min.)

CADÔR, Amir Brito. **O Livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2016.

CARRIÓN, Ulises. **Quant aux livres/ On books**. Genève: Héros-Limite, 2008.

CHALFUM, Milene Brizeno. **Artes visuais, literatura infantil e a educação nos livros de artista para crianças**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais. 2018.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Editora Rosa dos Tempos, 1997.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório**, 2014. Disponível em: http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrador/components/com_simplefilemanager/uploads/CNV/relatório%20cnv%20volume_1_digital.pdf. Acesso em: 19 nov. 2021.

COMPARATO, B. K. **Memória e silêncio: a espoliação das lembranças**. Lua Nova, São Paulo, v. 92, 2014.

DRUCKER, Johanna. **The Artist's Book as Idea and Form**. In: **The Century of Artists' Books**. New York: GranaryBooks, 2004. p. 1-19. Disponível em: http://issuu.com/amir_brito/docs/drucker_o_livro_de_artista_como_for. Acesso em: 12 abr. de 2022.

———. **The Century of Artists' Books**. New York: Granary Books, 1995.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes (Produtora), 2012. (80min.)

FABRIS, Annateresa & COSTA, Cacilda Teixeira da (apresentação e curadoria). **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**, São Paulo: Edições Rosari, 2006.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. ed. — São Paulo : Atlas, 1991.

GUASCH, Anna Maria. **Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar**. Matèria: revista d'art, [en línia], 2005, Núm. 5, p. 157. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233>> Acesso em: 26 abril 2022.

GUEST, Tim; CELANT, Germano. **Books by artists**. Toronto: Art Metropole, 1981. 128p. (Catálogo de exposição; bilíngue francês e inglês.)

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2007

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid, Siglo XXI, 2002.

JOFFILY, Mariana Rangel. **No centro da engrenagem. Os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)**. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

LEANDRO, A. **Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão**. In: Anais da Compós - XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, DF: UnB, 2015. Disponível <<https://bit.ly/2EjlljR>>. Acesso em: 30 mar. 2022

LONGO, C. A., & BARROSO, E. P. (2017). **Mulheres que foram à luta: relações de gênero e violência na ditadura civil militar brasileira (1964-1985)**. *Revista Territórios E Fronteiras*, 10(2), 23–42. Disponível em : <<https://doi.org/10.22228/rtf.v10i2.747>> Acesso em: 23 abr. 2022

MAFFEI, Giorgio; PICCIAU, Maura; CINELLI, Barbara; GUINDANI, Sara; RIMMAUDO, Annalisa. **Il libro como opera d'arte**. Itália: PubliPaolini, 2006.

MCCOY, K. **Good Citizenship: Design as a Social and Political Force**. Em S. Heller, & V. Vienne, *Citizen Designer: perspectives on design responsibility*. New York: Allworth Press, 2003.

MERLINO, Tatiana. **Luta, substantivo feminino: Mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura**. São Paulo: Caros Amigos, 2010.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. **Un livre est un livre**. *Azimuts*, n. 9, mai 1995, p.26-31. (Atas do colóquio "Intentions de textes et d'images", Ecole des Beaux-Arts de Saint-Etienne, 29 e 30 de novembro de 1994.)

MURAT, Lúcia. **Depoimento prestado à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro**, 2013. Disponível em: <<https://atarde.com.br/politica/depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio-518289>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista**. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica, São Paulo. 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1997.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2010.

PATRÓN CARRILLO, María Graciela. **Resistencia social en el libroarte de México del siglo XXI: relatos de la otredad**. *Hallazgos* [online]. 2019, vol.16, n.31 [cited 2022-04-25], pp.121-145. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-38412019000100121&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 abr. 2022.

PELLEGRINO, H. **O tesouro encontrado**. In: POLARI, A. **Em busca do tesouro: uma ficção política vivida**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 11-23.

PINTO, Thais Ramos. **Guia de Acabamentos Especiais: Laminação e Verniz UV para Corgraf**. Monografia (Tecnologia em Design Gráfico) – Trabalho de Diplomação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

PLAZA, Julio. **O Livro como forma de arte (I)**. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr. 1982.

QUE bom te ver viva. Direção: Lucia Murat. Brasil: Taiga Produções Visuais e Embrafilme, 1989. (100 min.)

QUANDO chegar o momento. Direção: Luiz Alberto Sanz. Alemanha/Brasil: SL&S Film, 1978. (65 min.)

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RETRATOS de identificação. Direção: Anita Leandro. Brasil: Anita Leandro, Amanda Moleta e Pojó Filmes, 2014. (72 min.)

ROLLEMBERG, Denise. **A idéia de revolução: da luta armada ao fim do exílio (1961-1979)**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da UFF. Niterói, 1992.

SILVA, Carla Luciana. **Sequestros e terrorismo de Estado no Brasil: casos de resistência revolucionária**. Izquierdas (Santiago), Santiago , v. 49, 84, 2020 . Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492020000100284&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 29 abr. 2022. Epub 13-Mar-2021. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-50492020000100284>.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SOUSA, Giulia Bianca Bacarin Fay de. **Mulheres contra a ditadura militar: violência de gênero, subversão de papéis e representação feminina (1968-1985)**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

STERN, S. **De la memória suelta a la memória emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico** (Chile, 1973-1998), in M. Garcès et al. (orgs.), *Memória para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago, LOM, 2000.

WOLFF, Cristina Scheibe. O gênero da esquerda em tempos de ditadura. In: PEDRO, Joana M; WOLF, Cristina (orgs). **Gênero, feminismos e ditadura no Cone Sul**. Florianópolis: Mulheres, 2010.

APÊNDICE A – Miolo do Livro

apátrida

bruna grunevald





BRASIL
OU DEIXE-O

BRASIL
AME-O OU



mamãe, passei em medicina
180 homens, 20 mulheres.



acredita que alguns ficaram bravos
porque disseram que pegamos o lugar
dos amigos que não entraram?



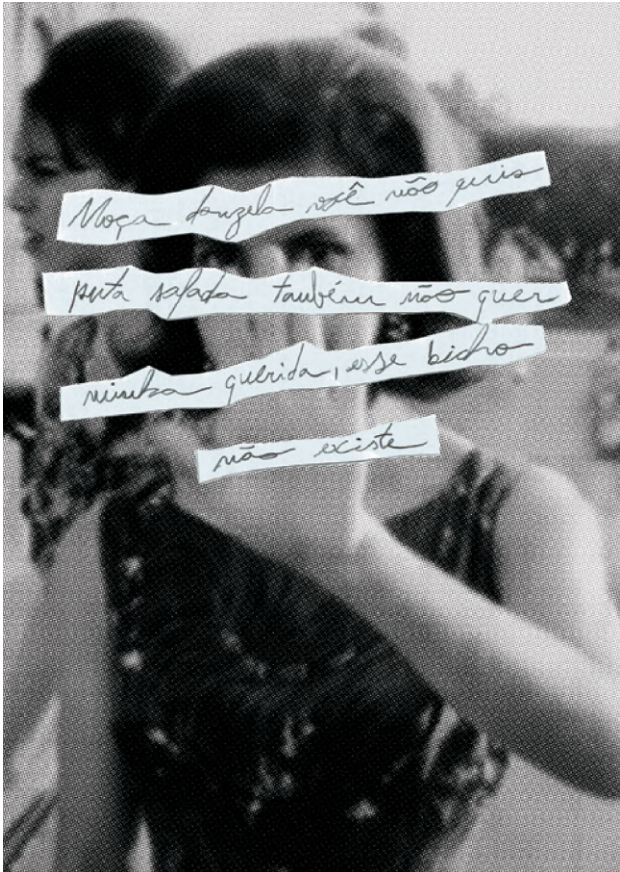
os senhores me perdam, eu era
crisã e idealista.
hoje sou adulta e materialista

mas continuo sonhando dentro da minha represa.
e não há lei neste mundo que vai impedir
o boi de roar.



MARIA AUXILIADORA LARA BARCELOS — Estudava a teoria marxista-leninista em uma biblioteca ou no Parque Lage e recebia dinheiro da organização para a sua manutenção. Fazendo parte da reserva do Comando de Lutas, ela tinha as vistas para fazer contato com os egípcios. Yvone, dinheiro, documentos ou formas de acesso, carteira de identidade e passaporte. Maria Carolina Fontenelle foi em companhia de Alberto Espinosa, num espaço da organização (Luz Aquilã, 1.583 — ap. 101). Foi encontrado no local muita documentação sobre si, além de equipamento individual e grande quantidade de munição, e ainda simulacros de granada.

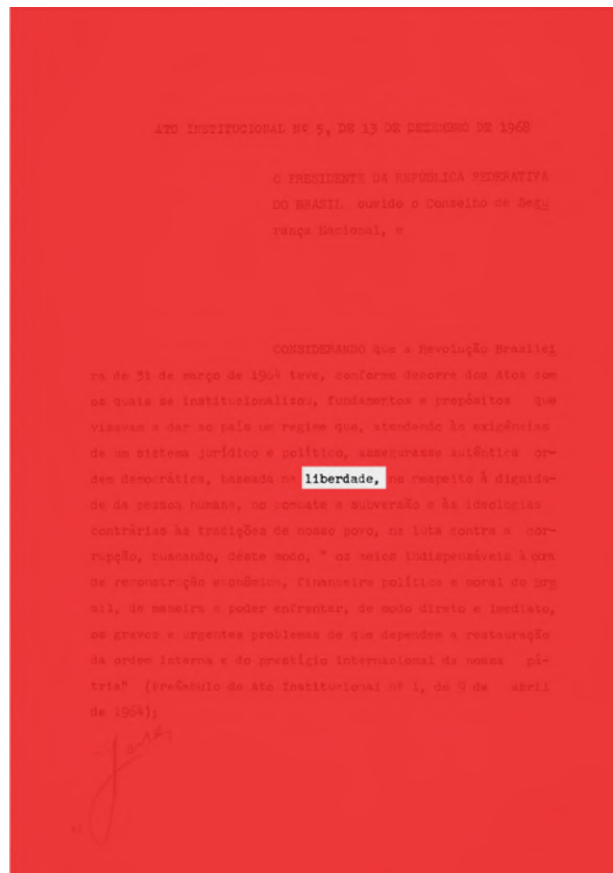
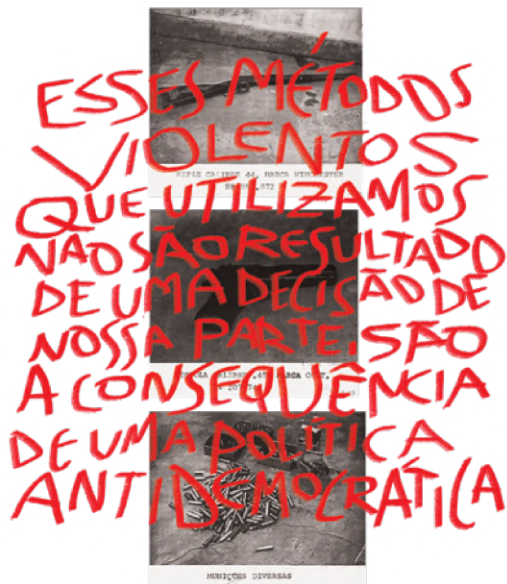
BANG



perdão, meu capitão,
 eu sou gente.
 pra mais além do meu sexo.
 e minhas matas só percorre
 quem é nascido no bosque.
 o senhor tá do outro lado da cerca,
 já sentiu?

milhões de anos-luz

nos separam.





ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e

CONSIDERANDO que a Revolução Brasileira de 31 de março de 1964 teve, conforme decorre dos Atos com os quais se institucionalizou, fundamentos e propósitos que visavam a dar ao país um regime que, atendendo às exigências de um sistema jurídico e político, assegurasse autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate a subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção, buscando, deste modo, "os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que dependem a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa pátria" (Preâmbulo do Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964);

Jane as aranhas e piranhas não dão chance, não dão sossego. querendo fazer a gente de gato e sapato? os safadões! mandando a gente calar a boca, e seguir fugindo. mas a gente faz é diferente, só pra chatear.



puti

REVELA

...do e esforço...
...a o apareci...
...a coluna qu...
...se implanta...
...mentos estu...
...ários e cam...
...lino, socialis...
...rmações do...
...do I Exércit...
...nização do...
...es dos implic...
...lites e a form...
...consequir m...

...do e esforço...
...a o apareci...
...a coluna qu...
...se implanta...
...mentos estu...
...ários e cam...
...lino, socialis...
...rmações do...
...do I Exércit...
...nização do...
...es dos implic...
...lites e a form...
...consequir m...

Compra 4 rodela de salame,
 1 pão de meio quilo,
 200 g de mortadela
 e uma garrafa de Pitu,
 6 cigarros solto, mas vai logo,
 que as visita tão cum fome.
 Merda. Outra vez. Tou cum
 catorze, meu, já sei das coisas,
 a cara do Zé do bar, que leva
 mais, e eu nada, com o dinheiro
 contado em cima do balcão;
 E a miséria do barraco, seu,
 faz cinco ano a mãe comprô
 a tevê, grande e redondona,
 me sentei na porta pra ver
 os vizinhos entrar, dia de reis.
 Durô pouco, o milagre.



peço | Exército, tôda a
 organização do terror, os
 nomes dos implicados, os
 assaltos e a forma usada
 para conseguir milantes.

do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 sa coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas
 rimações do PMI feito
 elo | Exército, tôda a
 nização do terror, os
 es dos implicados, os
 lites e a forma usada
 conseguir milantes.

do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 sa coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas

Me deu foi raiva,
 meu irmão, todo dia
 as mulher luminosa,
 o tigre do uísque,
 o fuscão envenenado.
 Dali nós só via mesmo
 a Coca-Cola,
 dia de domingo,
 quando o pai trazia troco
 do futebol. Isso num é
 vida, irmão. num tá certo,
 nuntanão.



peço | Exército, tôda a
 organização do terror, os
 nomes dos implicados, os
 assaltos e a forma usada
 para conseguir milantes.

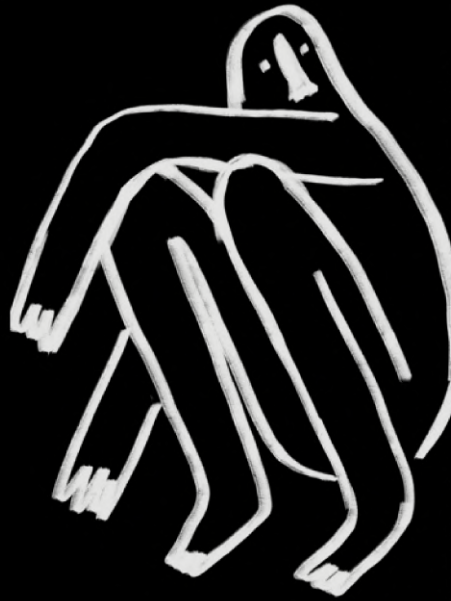
do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 sa coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas
 rimações do PMI feito
 elo | Exército, tôda a
 nização do terror, os
 es dos implicados, os
 lites e a forma usada
 conseguir milantes.

do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 sa coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas

IPM
 REVELA

IPM
 REVELA

Butí cresce, o Brasil também. Cada vez mais pros sonhos de Butí. A barraca sufoca. Butí se curva pra não dá com a cabeça na porta, aprendeu com os galos na testa. Butí já é homem, pergunta o mulhero, se achá que é fama de cafetão pergunta na turma, num tem um que não conheceu a força do braço de Butí. Um crioulo respeitável. E bonito. O gingado do Butí... O BRASIL PRECISA DE VOCÊ.



peço | Exército, tóda a organização do terror, os somas dos implicados, os assaltos e a forma usada para conseguir milantes.

do e esforço do terror na o aparecimento de sa coluna guerrilheira, se implantada, com os imentos estudantis, de ários e camponeses, o lino socialista. Nestas imungão do PMI feito elo | Exército, tóda a nização do terror, os es dos implicados, os lites e a forma usada conseguir milantes.

do e esforço do terror na o aparecimento de sa coluna guerrilheira, se implantada, com os imentos estudantis, de ários e camponeses, o lino socialista. Nestas



Butí vai vê, praquê. Entra na fila, separa os pés, faz força, aqui, respira fundo, pode soltar, tudo em ordi, BUTIRIQUIM DA SILVA FILHO é mais um soldado do respeitável exército brasileiro. Po, meu. Até que é legal o quartel. Portas imensas, pintando de branco, aqui sim é que tem respeito, fala mais alto é quem pode, Butí às seis faz continência, às sete reverência, às oito paciência que o dia é comprido mesmo. Marcha soldado, cabeça de papel, eu quero ser ca-bo, eu quero ser ca-bo... 1-2 1-2 1-2...

peço | Exército, tóda a organização do terror, os somas dos implicados, os assaltos e a forma usada para conseguir milantes.

do e esforço do terror na o aparecimento de sa coluna guerrilheira, se implantada, com os imentos estudantis, de ários e camponeses, o lino socialista. Nestas imungão do PMI feito elo | Exército, tóda a nização do terror, os es dos implicados, os lites e a forma usada conseguir milantes.

do e esforço do terror na o aparecimento de sa coluna guerrilheira, se implantada, com os imentos estudantis, de ários e camponeses, o lino socialista. Nestas

Butiriquim da Silva Filho,
 apresentar-se ao Capitão Leão.
 Capitão Léo Leão, Pavimento
 5, Estação 2, Câmara azul?
 Pela filtração da infiltração.
 O combate à inflação, a defesa
 do café e do feijão,
 a O-R-D-E-M nessa Nação.
 Butí bateu. Sabibate
 Butí? Butíbate, simsenhô.
 Butí ruge, espuma,
 RRRRRRAAAAAUUUUUU...
 O Leão da Metro é um gato.
 O rei da selva sou eu. Traz
 mais um pro confessorário.
 Olá, comovai? Esse é
 o Arlindo, mas conheço
 e muito bem, foi meu colega
 na turma. Orgulhoso demais,
 é C-O-M-U-N-I-S-T-A,
 além do mais.



pelos militares, todos a
 organização do terror, os
 nomes dos implicados, os
 assaltos e a forma usada
 para conseguir militantes.

do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 a coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas
 irrupções do PMI feito
 elo I Exército, toda a
 nização do terror, os
 es dos implicados, os
 lites e a forma usada
 conseguir militantes.

do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 a coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas

REPENTORAPI
 DAINEXPLICA
 VELMENTE

Arlindinho, coração dos outro,
 diz aqui pro papai, quié que
 você fez no sindicato.
 Perdeu a língua, desce-lho
 o cacete. Tá mudo, torce-lho
 o pescoço. Frango assado.
 Choques terapêuticos.
 Que pena, seu, morreu.
 OPERÁRIO SE SUICIDA
 REPENTORAPIDAINEXPLICA-
 VELMENTE na prisão.
 Butiriquim Silva, o herói Butí,
 condecorado com a medalha
 de prata, a taça de ouro
 e Letras do Tesouro.
 Mãe, e então o Butí foi feliz
 para sempre?
 Ah, não tão exatamente,
 mas essa, meu amor,
 é outra história....

pelos militares, todos a
 organização do terror, os
 nomes dos implicados, os
 assaltos e a forma usada
 para conseguir militantes.

do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 a coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas
 irrupções do PMI feito
 elo I Exército, toda a
 nização do terror, os
 es dos implicados, os
 lites e a forma usada
 conseguir militantes.

do e esforço do terror
 tra o aparecimento de
 a coluna guerrilheira,
 se implantada, com os
 imentos estudantis, de
 ários e camponeses, o
 lino socialista. Nestas



maria
auxiliadora
lara
barcellos

peço | Exército, tida a
rganização do terror, os
omas dos implicados, os
ssaltos e a forma usada
ara conseguir milicianos.

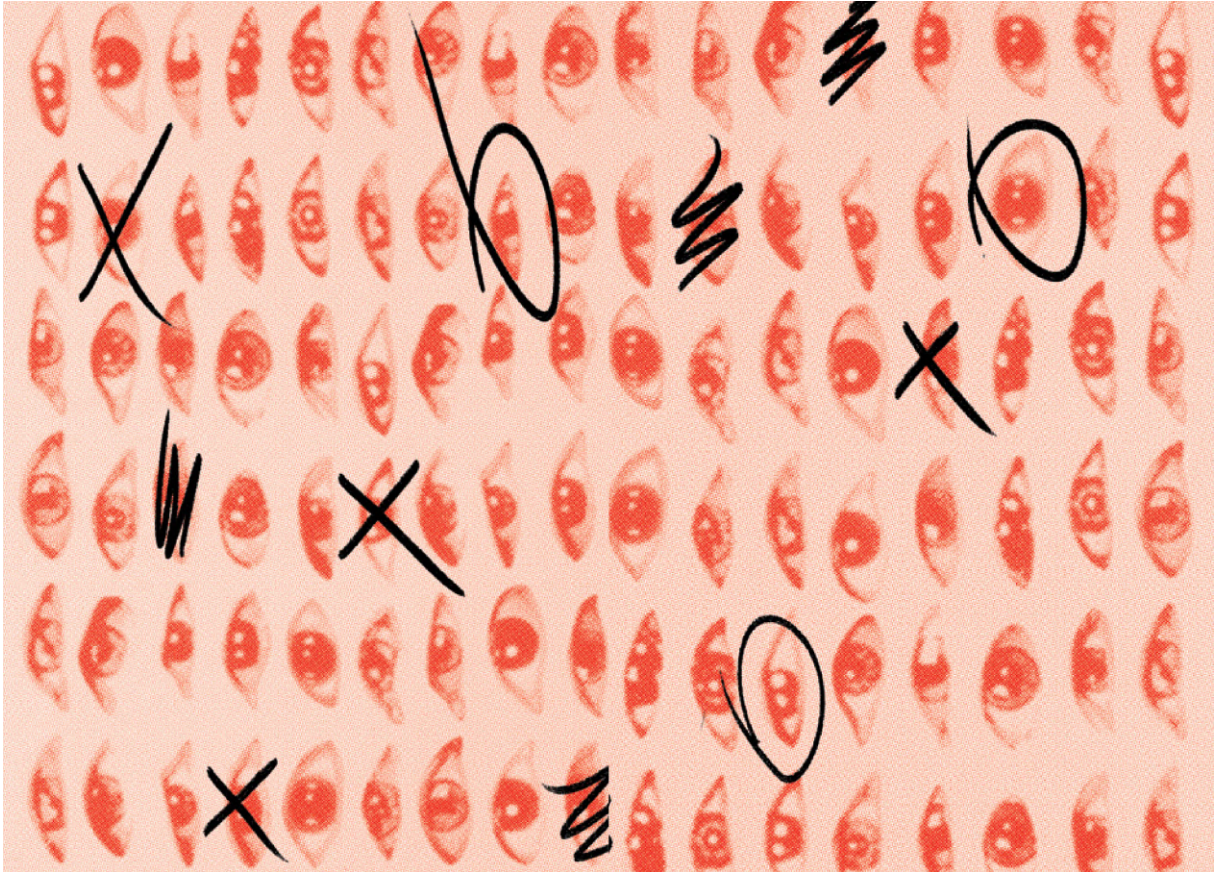
OS OBJETIVOS DO TERROR

Todo e esforço do terror
é para o aparecimento de
uma coluna guerrilheira,
que implantada, com os
movimentos estudantis, de
operários e camponeses, o
regime socialista. Nestas
informações do IPM feito
pelo 1 Exército, tida a
rganização do terror, os
omas dos implicados, os
ssaltos e a forma usada
ara conseguir milicianos.

IPM REVELA OS OBJETIVOS DO TERROR

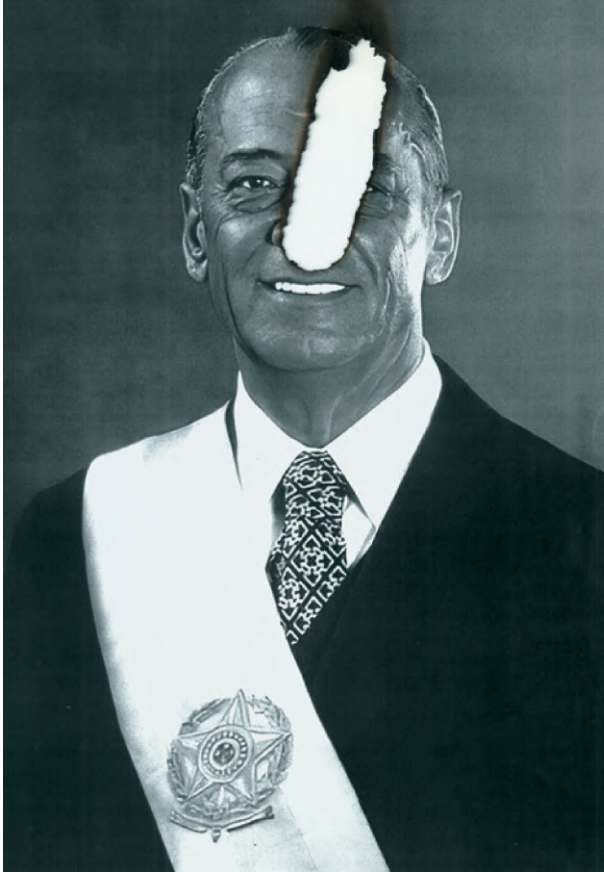
Todo e esforço do terror
é para o aparecimento de
uma coluna guerrilheira,
que implantada, com os
movimentos estudantis, de
operários e camponeses, o
regime socialista. Nestas
informações do IPM feito
pelo 1 Exército, tida a
rganização do terror, os
omas dos implicados, os
ssaltos e a forma usada
ara conseguir milicianos.

IPM REVELA



[REDACTED] cometi crime [REDACTED]
 eu e [REDACTED] qualquer indiciado
 em outra organização,
 verdadeiros criminosos [REDACTED]
 outros [REDACTED]
 [REDACTED]
 [REDACTED]
 [REDACTED]
 e [REDACTED]
 [REDACTED] eu [REDACTED]
 [REDACTED]
 [REDACTED]
 [REDACTED]

eu não cometi crime algum,
 nem eu e nem qualquer indiciado
 em outra organização,
 os verdadeiros criminosos são
 outros, se há alguém que deve
 comparecer aqui em juízo esse
 alguém são os representantes dessa
 ditadura implantada no brasil para
 defender interesses econômicos
 de grupos estrangeiros que
 expoliam as nossas riquezas
 e exploram o trabalho do nosso
 povo, além disso, que eu julgo ser
 o primordial e como consequência
 disso, mais da metade da população
 brasileira se encontra na miséria,
 no subemprego, no analfabetismo
 e nas doenças endêmicas.



**TERRORISTAS
PROCURADOS**

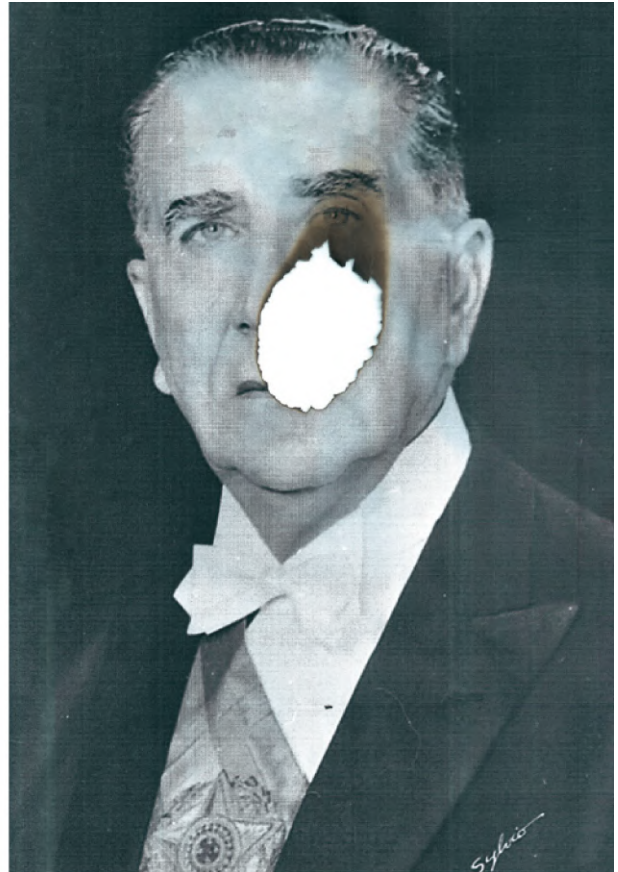
**AJUDE A PROTEGER
SUA VIDA E A DE
SEUS FAMILIARES**





**ASSALTARAM-ROUBARAM-MATARAM
PAIS DE FAMILIA**

AVISE À POLÍCIA



comandante celso lauria sargento andrade sargento
 atílio rosconi cabo edson antonio mendonça capitão
 joão luiz capitão benoni de arruda alvernaz
 delegado sérgio paranhos fleury comandante énio
 de albuquerque lacerda marechal humberto de
 alencar castello branco marechal arthur da costa
 e silva general aurélio de lyra tavares marechal
 márcio de souza e mello general emilio garrastazú
 medici general ernesto beckmann geisel general
 joão baptista de oliveira figueiredo marechal
 adhemar de queirós general orlando beckmann
 geisel general vicente de paulo dale coutinho
 general sylvio couto coelho da frota almirante
 geraldo azevedo henning delegado alcides cintra
 bueno filho general amaury kruel general antônio
 bandeira coronel audir santos maciel delegado
 firmino peres rodrigues major carlos alberto
 brilhante ustra coronel francisco demiurgo santos
 cardoso coronel gustavo eugênio de oliveira
 borges general thaumaturgo soterio vaz soldado
 sebastião cândido coronel rubens paim sampaio
 capitão roberto augusto de mattos duque estrada
 tenente riscala ccrbage delegado pedro carlos
 seelig investigador pedro antônio mira grancieri
 soldado odeíno gomes da silva general nilo
 caneppa da silva policial nelson costa coronel
 murilo fernando alexander soldado milton soute da
 silva tenente mario espedito ostrovski delegado
 luiz soares de souza rocha sargento luiz shinji
 akaboshi coronel luiz ferreira Barros coronel luiz
 arthur de carvalho agente luis martins de miranda
 filho delegado lourival gaeta reservista lindolpho
 rodrigues coelho coronel léo frederico cinelli
 capitão jurandyr ochsendorf e souza comandante
 jurandir gomes de carvalho

general iris lustosa de oliveira almirante álvaro
 de rezende rocha capitão fernando pessoa da rocha
 paranhos contra-almirante joaquim januário de
 araujo coutinho netto delegado alcides cintra
 bueno filho general argus lima coronel eni de
 oliveira castro delegado firmino peres rodrigues
 coronel francisco demiurgo santos cardoso major
 gastão barbosa fernandes general gentil marcondes
 filho general oscar geronymo bandeira de mello
 capitão uriburu lobo da cruz capitão areski de
 assis pinto abarca coronel dalmo lúcio muniz
 cyrillo coronel erar de campos vasconcelos
 delegado ewaldo miranda general floriano aguilar
 chagas policial federal jayr gonçalves da motta
 capitão joão câmara gomes carneiro major José
 benedito montenegro de magalhães cordeiro sargento
 luiz shinji akaboshi delegado redivaldo oliveira
 acioly capitão roberto augusto de mattos duque
 estrada general thaumaturgo soterio vaz coronel
 ydino sardenberg filho coronel wilson luiz
 chaves machado coronel valter da costa marandá
 subtenente ubirajara ribeiro de souza delegado
 sérgio fernando paranhos fleury coronel sebastião
 curiô rodrigues de moura delegado nilo cardozo
 de mello tucunduva major rubens paim sampaio
 capitão roberto augusto de mattos duque estrada
 delegado lourival gaeta coronel nilo cardozo
 de mello reservista lindolpho rodrigues coelho
 tenente-coronel lício augusto ribeiro maciel
 coronel-aviador leuzinger marques lima major
 innocência fabrício de mattos beltrão coronel hugo
 caetano coelho de almeida soldado herculano leonel
 capitão epaminondas pereira do nascimento delegado
 cláudio antônio guerra investigador astorriges
 correa de paula e silva coronel átila rohrsetzer

QUE FAZES TU

PAI

PARA ME

EVITAR

ESTE

FUTURØ !!

QUE FAZES TU

PAI

PARA ME

EVITAR

ESTE

FUTURØ !!



**QUE FAZES TU
 QUE FAZES TU
 PAI**

PAI

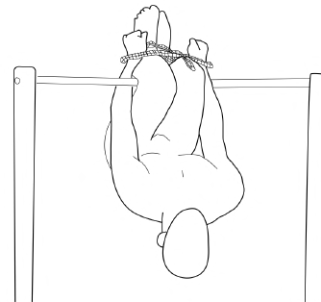
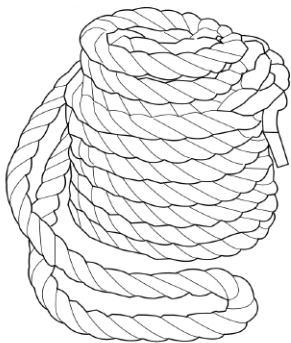
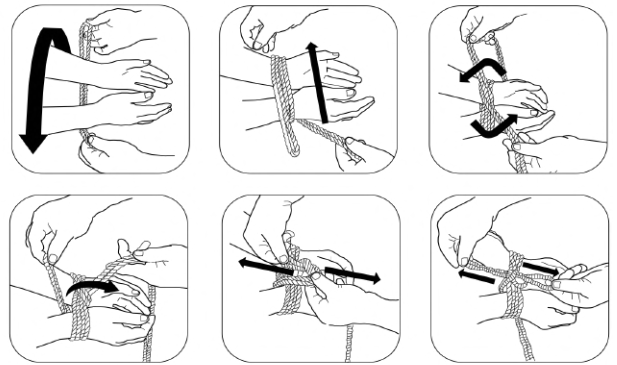
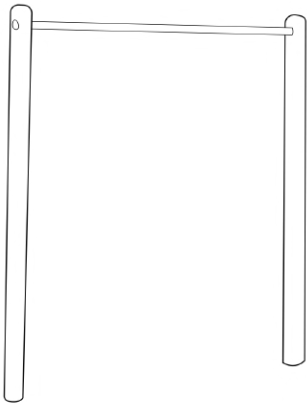
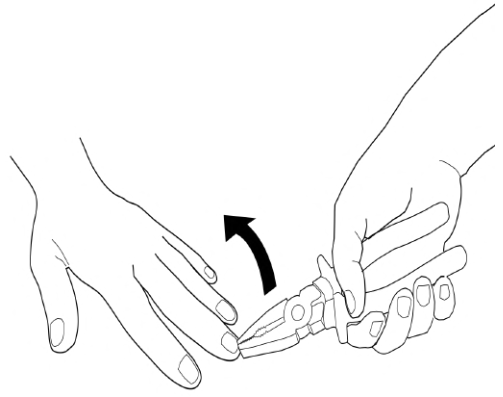
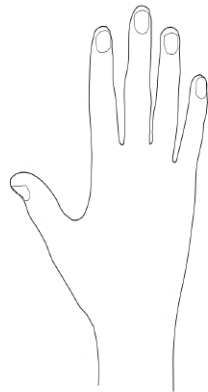
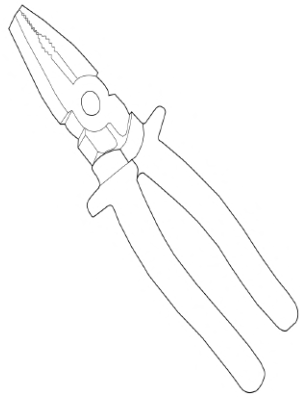
**PARA ME
 PARA ME**

**EVITAR
 EVITAR**

**ESTE
 ESTE**

**FUTURØ !!
 FUTURØ !!**



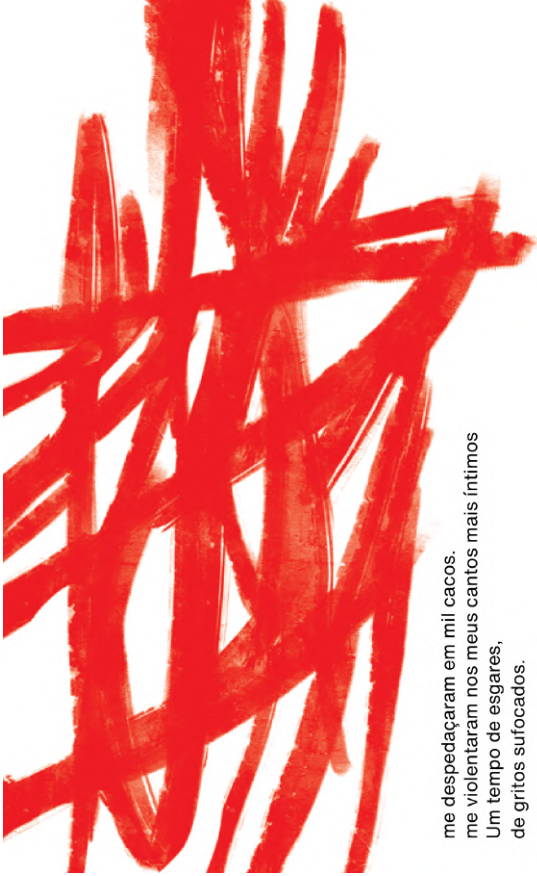


fui aprendiz de
feiticeiro,
não sabia usar a
varinha,
deu ruim,
deu merda.
e feia.
pisei no calcanhar
do monstro,
e ele virou sua
pata sobre mim,
cego e
incontrolável.



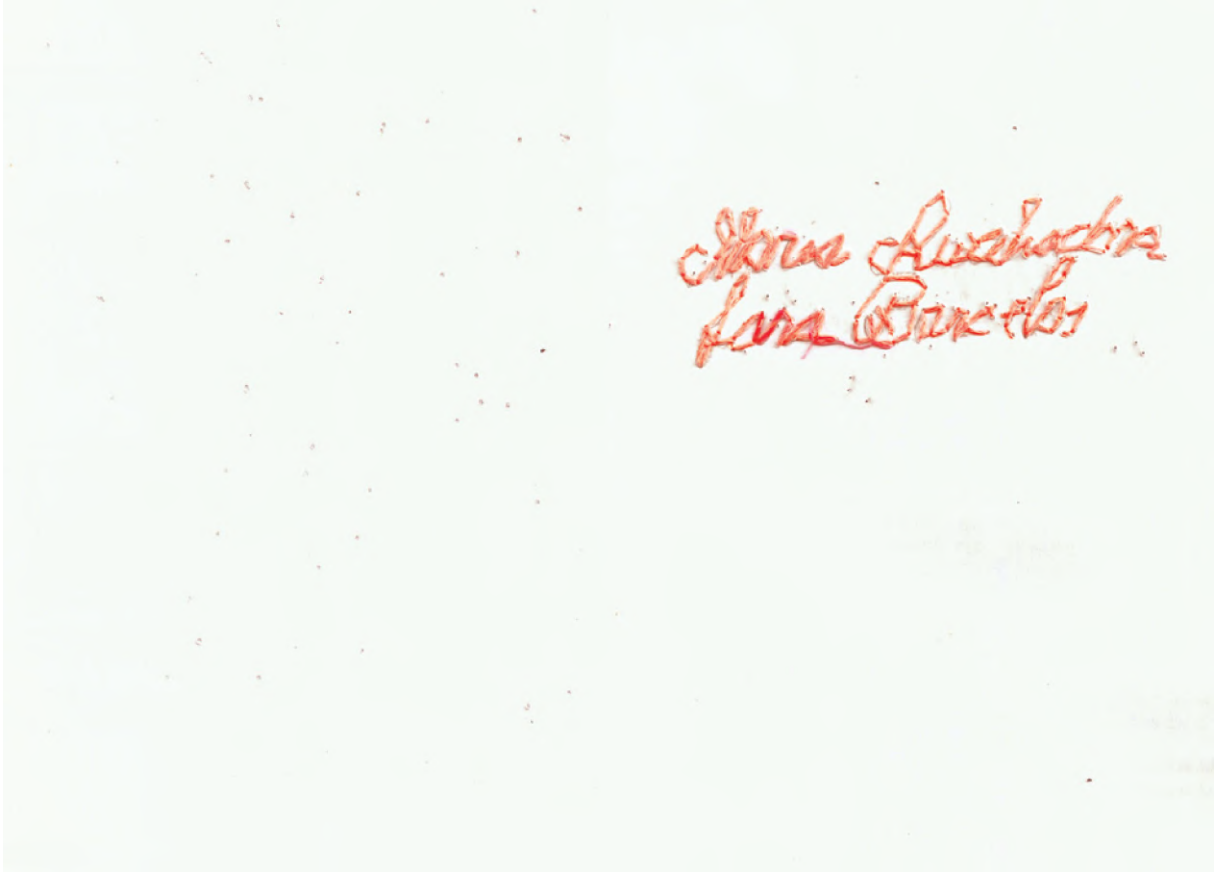
deu ruim,
deu merda.
e feia.
pisei no calcanhar
do monstro,
e ele virou sua
pata sobre mim,
cego e
incontrolável.



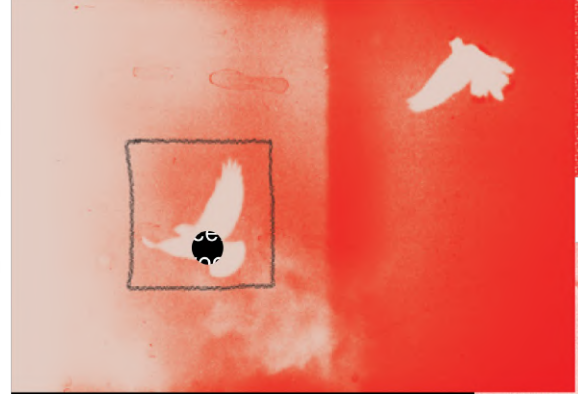
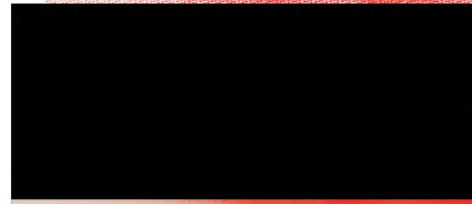
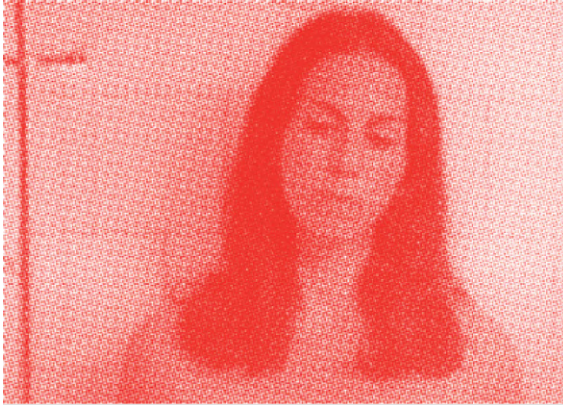


me despedaçaram em mil cacos.
me violentaram nos meus cantos mais íntimos
Um tempo de esgarés,
de gritos sufocados.



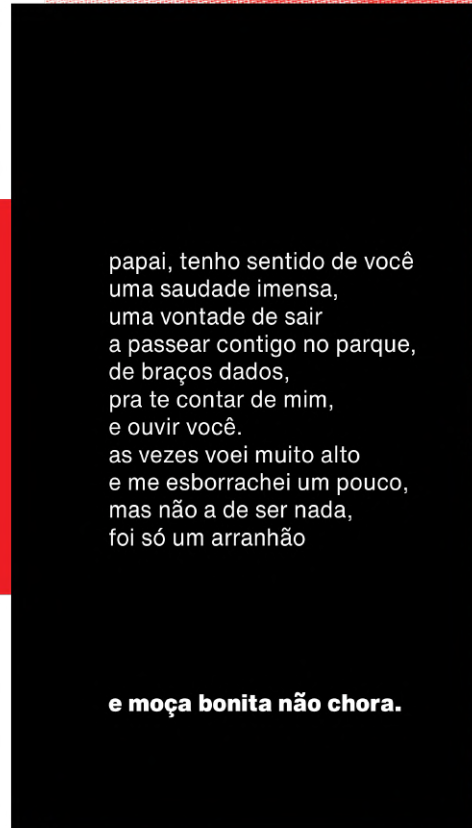


a luta pelo poder absoluto
a destruição do outro
da antítese da sua
alma negra
se tinha comido
um biscoito
ele quebrou dentro de
meus furiosos
pra me lembrar que a
imaginação incomoda
muito gente.
parar de imaginar
parar de ser o querubim.



e moça bonita não chora.

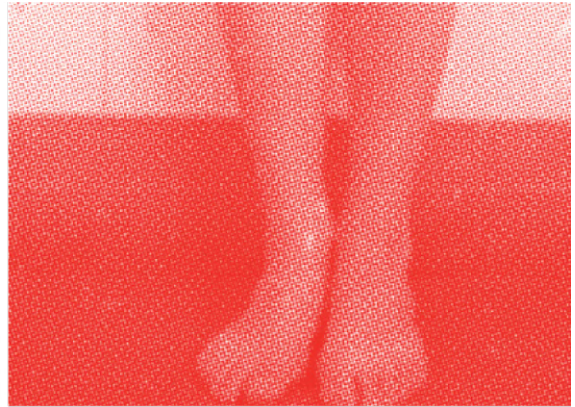
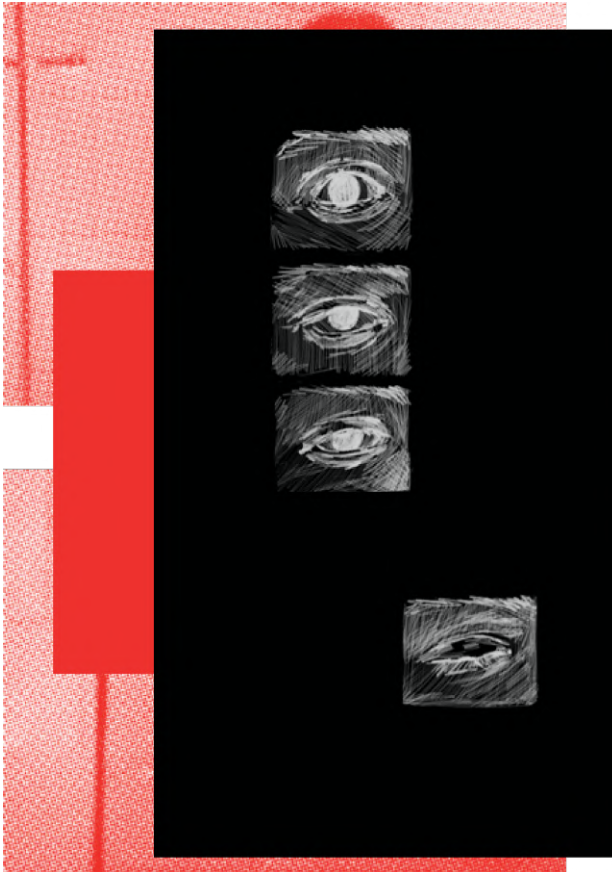
23-12-70



papai, tenho sentido de você
 uma saudade imensa,
 uma vontade de sair
 a passear contigo no parque,
 de braços dados,
 pra te contar de mim,
 e ouvir você.
 as vezes voei muito alto
 e me esborrachei um pouco,
 mas não a de ser nada,
 foi só um arranhão

e moça bonita não chora.

23-12-70



CONFIDENCIAL

114/6.29

RELAÇÃO N.º 4

BANDIDOS DO TERRITÓRIO NACIONAL

DECRETO 68.050, DE 13 DE JANEIRO DE 1971

Trocados pelo Embaixador GIOVANI ENRICO BUCHER, da
Soiça, seqüestrado a 7 Dez 1970, no Rio de Janeiro -- GB

1 -- Afonso Celso Lema Leite	33 -- José Duarte dos Santos
2 -- Afonso Jonqueira de Alvarenga	34 -- Jovelina Tonello do Nascimento (Esposa de Manoel Dias do Nascimento)
3 -- Alzilda Ferreira Palmar	35 -- João Antônio Bittencourt de Almeida
4 -- Antônio Expedito Carneiro Pereira	36 -- Lúcio Flávio Uchôa Regueira - seqüestrado
5 -- Antônio Rogério Garcia da Silveira	37 -- Luis Alberto Barreto Leite Sans
6 -- Antônio Ubaldino Pereira	38 -- Manoel Dias do Nascimento
7 -- Aristonete Nogueira de Almeida	39 -- Maria Curtiss de Alvarenga
8 -- Fernando Augusto Vargas Dias	40 -- Marco Antônio Maranhão Costa
9 -- Bruno Dantas Magalhães e Silva	41 -- Maria Auxiliadora Lira, Barcelos-Felício
10 -- Bruno Piola	42 -- Maria Nazareth Cunha da Rocha
11 -- Carlos Bernardo Vainer	43 -- Nancy Manabuêira Jugar
12 -- Cláudio Bezutti	44 -- Nelson Chaves dos Santos
13 -- Conceição Imaculada de Oliveira (Maria Imaculada Conceição, na relação dos seqüestrados)	45 -- Otacilio Pereira da Silva
14 -- Cristóvão da Silva Ilhéira	46 -- Paulo Roberto Alves
15 -- Daniel José de Carvalho	47 -- Paulo Roberto Talles Franck
16 -- Deidi Fontenele	48 -- Pedro Alves Filho
17 -- Dery José de Carvalho	49 -- Pedro Chaves dos Santos
18 -- Edmar Pérciles Carmargo	50 -- Pedro França Viegas ou Antônio Viegas
19 -- Elnor Mendes Brito	51 -- Pedro Paulo Erekes
20 -- Encarnação Lopes Peres	52 -- Raquel da Falco Riolo
21 -- Francisco Sobral Mendes	53 -- Reinaldo Guaraný Simões
22 -- Geay Cecília Piola (Esposa de Bruno Piola)	54 -- Reinaldo José de Melo
23 -- Filhas: 22 A -- Tatianna Piola (8 anos)	55 -- René Louis Lavugry de Carvalho
22 B -- Maria Piola (4 anos)	56 -- Roberto Antônio de Fortini
22 C -- Bruna Piola (3 anos)	57 -- Roberto Cardoso Ferraz da Arvelar
23 -- Gustavo Buarque Schiller	58 -- Roque Apurcício da Silva
24 -- Humberto Trigueiros Lima (a grafia do 1.º nome é Umberto)	59 -- Samuel Araújo Reis
25 -- Jean Campos	60 -- Sônia Regina Yessin Remes
26 -- Jansel Antônio da Souza	61 -- Talyva Amaro
27 -- Jaine Waterloo Cavalcas	62 -- Tito de Alencar Lima
28 -- João José de Carvalho	63 -- Ubiratan de Souza
29 -- Jean Marc Friedrich Charles Van der Weid	64 -- Ulisses Valtim Sanchez Borges
30 -- João Batista Rita	65 -- Valneri Neves Antunes
31 -- João Carlos Bona Garcia	66 -- Vera Maria Rocha Pereira
32 -- Joel José de Carvalho	67 -- Wánilo José de Mota
	68 -- Washington Alves da Silva
	69 -- Wellington Moreira Diniz
	70 -- Wilson Nascimento Barbosa





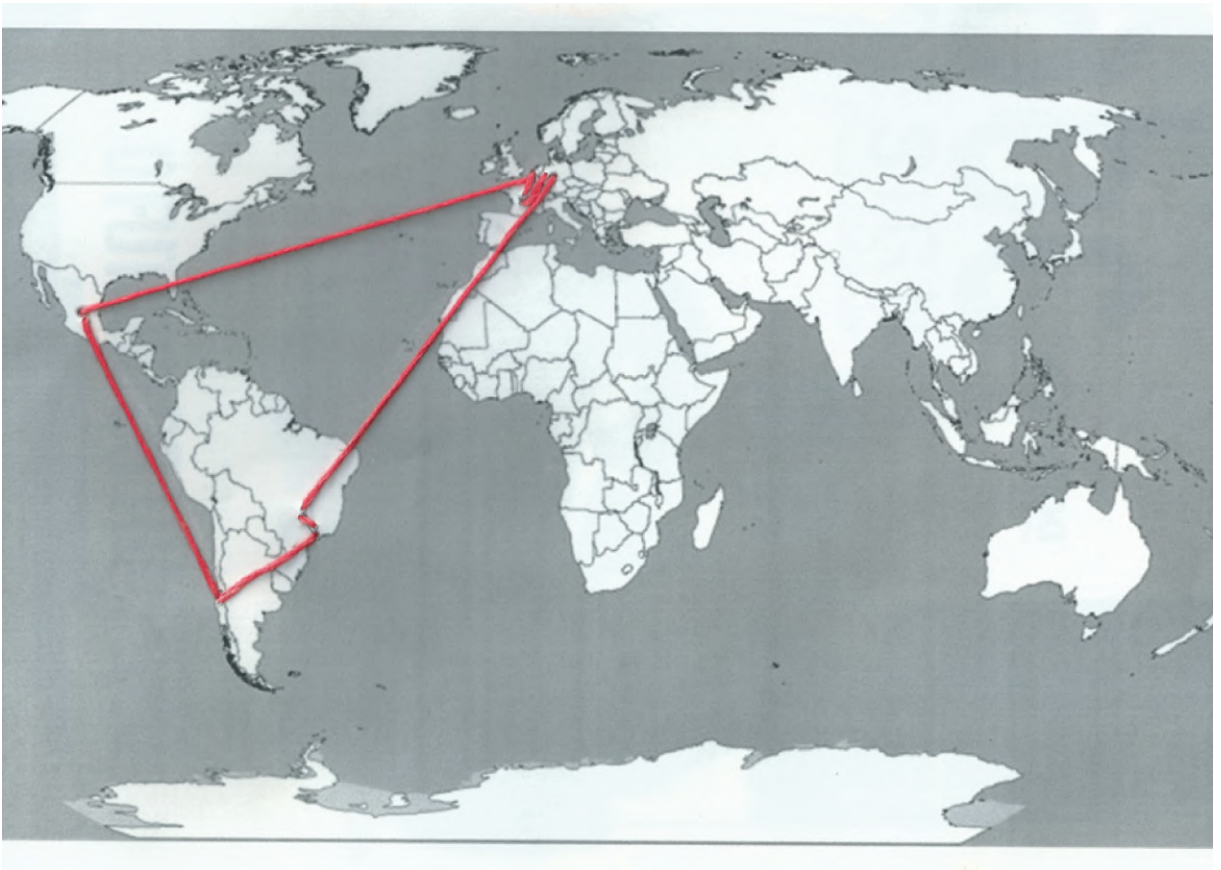
o sangue pingando.

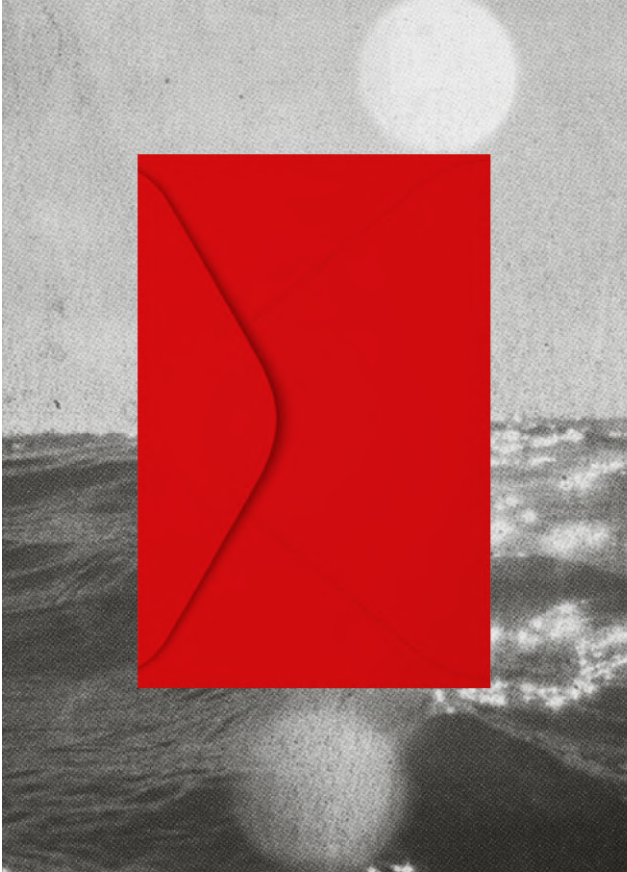
sinto ainda



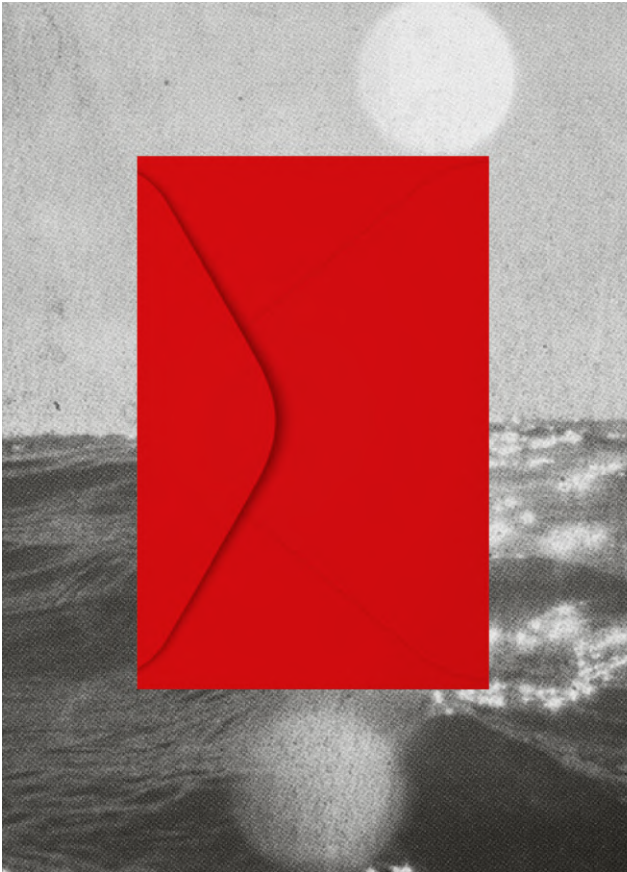
as feridas abertas,

dor

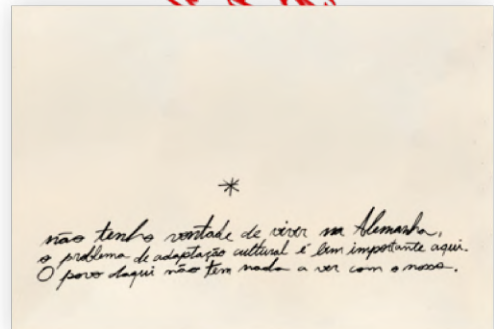


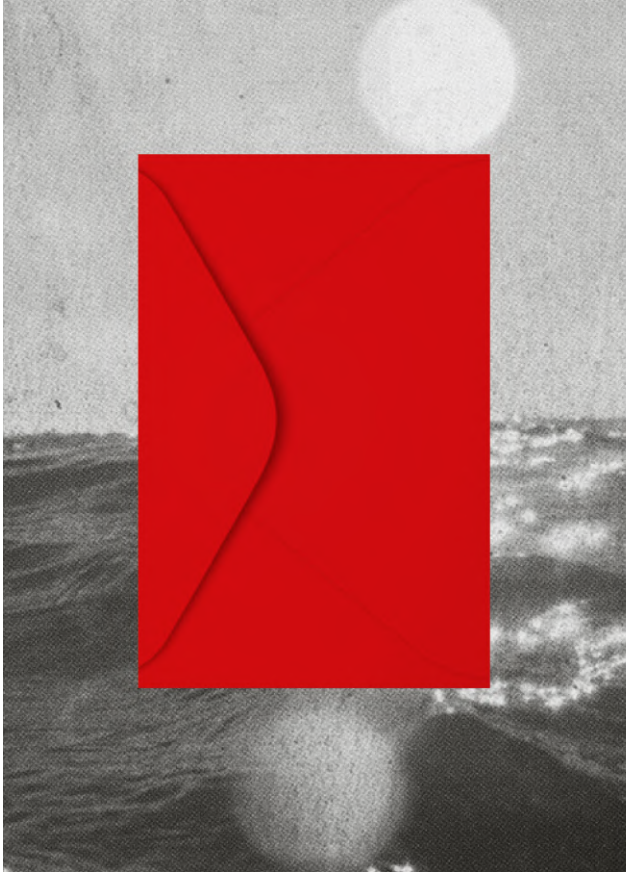


*Mando algumas
fotos daqui, no caso
fme imagine, parada
dentro delas*



10 21 98





10 2 98



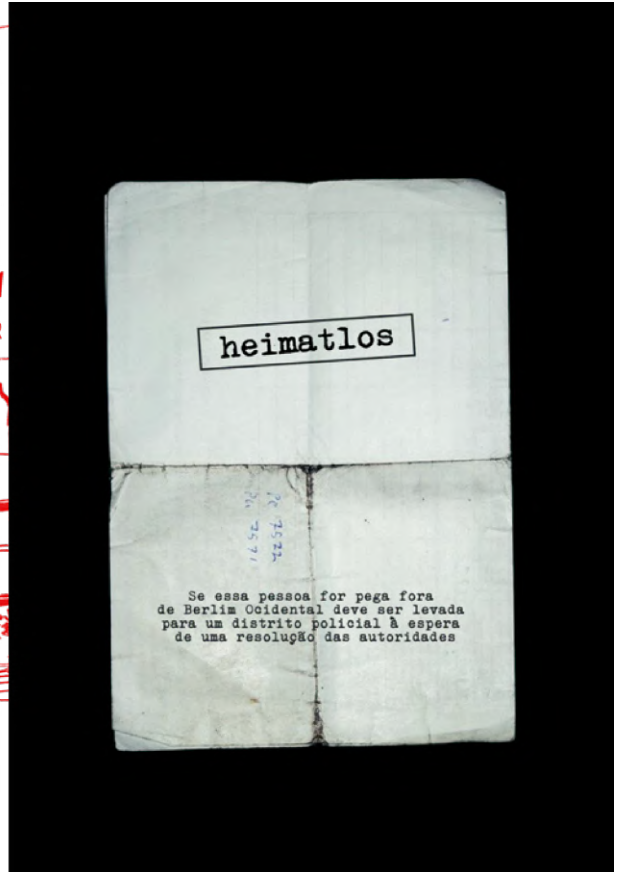
meu Chile lindo, o reencontro da esperança,
do amor, da liberdade embriagadora.
Chile-cometa, há mil anos viajando e de repente
surgindo no céu azul de janeiro.



10 2 98



Leninha, me sinto um pouco triste
e creio que só poderia me sentir assim
depois de tudo o que aconteceu.





O ATRASO DE DOIS ANOS
DE NOSSOS PASSAPORTES
SE DEVE A CRISE
PETRO-POLI-PAPELEIRA,
VERSTANDEN?
VERSTANDEN UND
EINVERSTANDE, MEINE
HERREN.
A GENTE APRENDEU
A CONCORDAR,
PRA SOBREVIVER.



dona clélia minha velha, vou te fazer um pedido minha senhora, que parece bastante louco mas tem suas razões de ser, eu queria receber de você um presente de natal, se desse pra chegar no natal seria tão bom velha, eu quero duas manguinhas, duas manguinhas não pesam muito. cê põem num embrulho bem empacotadas, primeiro a senhora se informa por outras pessoas bem informadas se se pode enviar frutas por avião para a alemanha, porque muitas leis de saúde internacional impedem isso, por transmissão de doenças e a senhora sabe

nós somos
pobres e pobre
tem muito bicho

se for proibido (o que é bem provável), a senhora despista bem as manguinhas, fantasia elas de outra coisa, mas é que eu queria as manguinhas e a senhora sabe como eu sou quando estou querendo uma coisa, não é?!

mãe, me desculpe por não ter um presente pra você. também....te mandar chucrute alemão seria de bastante mau-gosto, e os bolos e tortas daqui são bons mas não tanto que se queira mandar de avião para você, que conhece o segredo do biscoito de polvilho e do doce de leite.

mãe, natalzão procês.

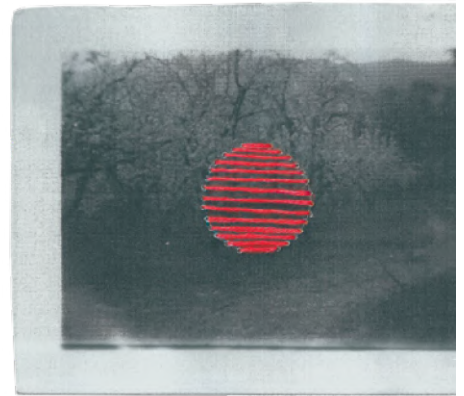
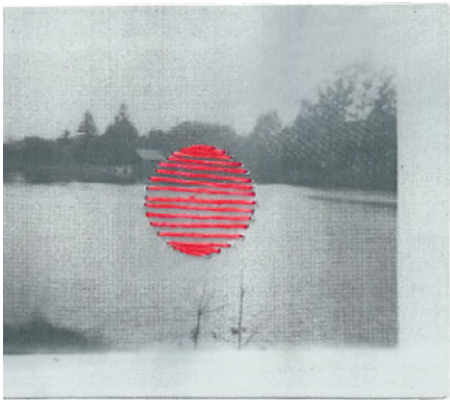
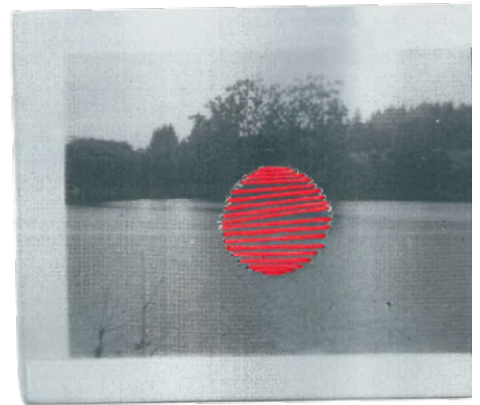
dorinha





ESSE cansaço
 PERMANENTE, essa
 dor, as sombras
 VUJO DE moito, ARRA
 DE Mim o essencial, MEU CARA
 sangra o que eu tenho
 ESSA Alma ferida que
 DESLOCANDO lentamente
 clandestinidade. Eu
 EU, Eu Me alimento
 Nada parece Real. A vida
 Justa Nem injusta, Não é
 é o que nos cabe.





MAS SE
 DE BOM
 QUE
 ME
 DE ONDE
 E PRA
 EU VOU
 HÁ ALGO
 O EXÍLIO
 TROUXE FOI SABER
 EU VIM
 ONDE
 VOLTAR,
 APESAR DE VOCÊ.



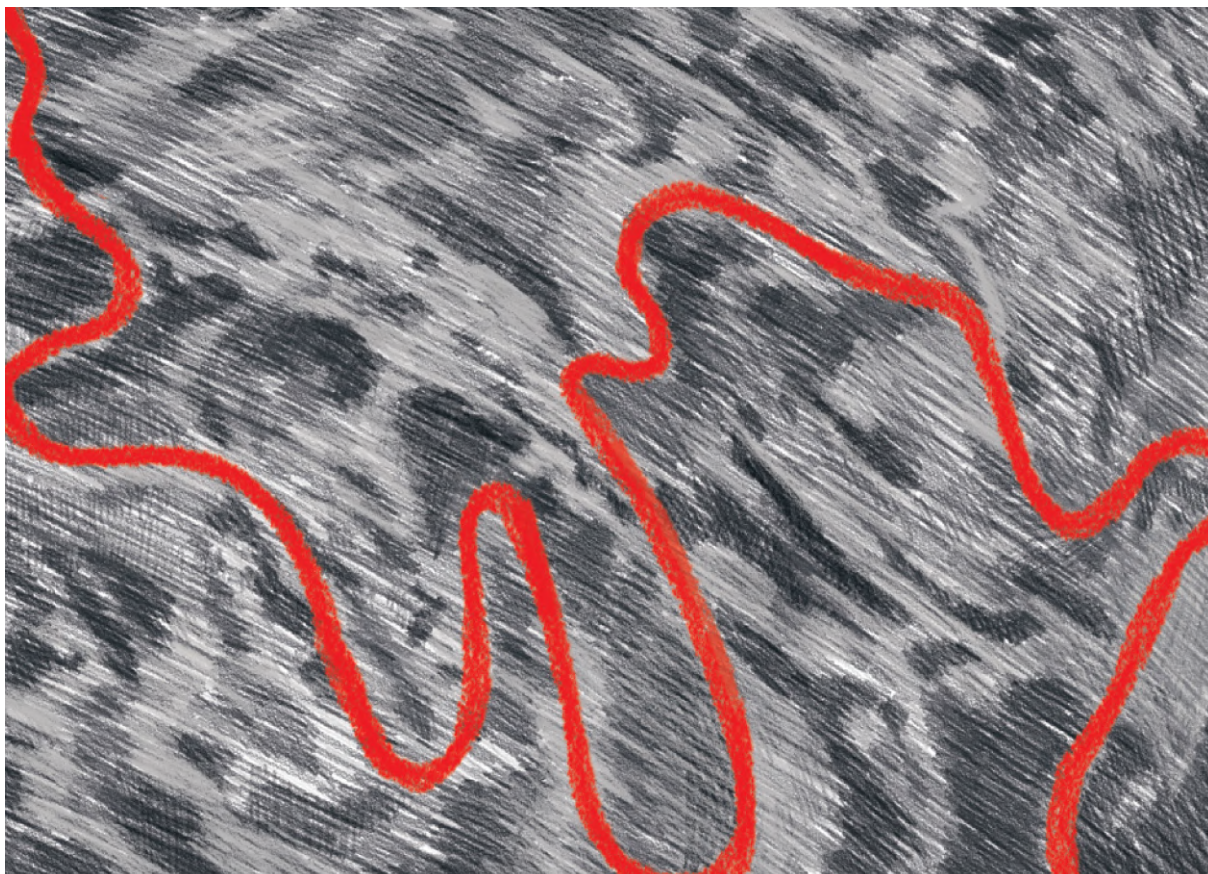




queria que compreendesse que não me afastei da minha carreira e de meu futuro que talvez fosse sonhado e respeitável porque sou irresponsável. pelo contrário, fui assumindo responsabilidades muito maiores e não vou ter recompensar pessoais, tão pouco sou considerada a moça inteligente e brilhante que tem um futuro promissor. mas será que é isso mesmo que importa papai? que sentido tem dizer que sou útil e sirvo aos meus semelhantes quando o que realmente ocorre é que se embarca na onda de casar na vida, ter um carrinho, uma casa, e ser servida pelos semelhantes. sei que a sua maior satisfação era nos ver bonitas, aprendendo, enchendo de vida e barulho a casa. só que a gente vai crescendo, crescendo, chega a 1,72m e vira mulher.

que susto em?!

mas gostaria que o senhor tivesse orgulho de quem sou agora.



minha querida mamãe,
geralmente a vida
das pessoas é cheia
de coisas boas
e cheia de coisas ruins

A GENTE AGUENTA
AS RUINS PARA
VIVER AS BOAS,



SE
FOSSE
TUDO NEGATIVO
NINGUÉM
CONTINUAVA
A BATALHAR.

A GENTE AGUENTA
AS RUINS PARA
VIVER AS BOAS,



A VOZ DA GAL



CERVEJA EM NOITE
DE VERÃO

SE
FOSSE
TUDO NEGATIVO
NINGUÉM
CONTINUAVA
A BATALHAR.

A GENTE AGUENTA
AS RUINS PARA
VIVER AS BOAS,



CRIANÇA EXISTINDO



BANHO DEPOIS DE
FAXINA

SE
FOSSE
TUDO NEGATIVO
NINGUÉM
CONTINUAVA
A BATALHAR.

A GENTE AGUENTA
AS RUINS PARA
VIVER AS BOAS,



ANDAR DE MÃOS DADAS
ATÉ PERDER O TATO

SE
FOSSE
TUDO NEGATIVO
NINGUÉM
CONTINUAVA
A BATALHAR.

A GENTE AGUENTA
AS RUINS PARA
VIVER AS BOAS,



SE
FOSSE
TUDO NEGATIVO
NINGUÉM
CONTINUAVA
A BATALHAR.



[CONFIDENCIAL]
 MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
 COMANDO DO I EXÉRCITO
 ESTADO MAIOR-2ª SEÇÃO

12/10/87

FICHA DE INFORMAÇÃO

NOME: MARIA AUXILIADORA LARA BARCELLOS FRESCIDA
 FILIAÇÃO: Valdemar de Lima Barcellos e Clótila Lara Barcellos
 PROFISSÃO: Estudante de Medicina NATURALIDADE: ANTONIO DIAS-MS
 INSTRUÇÃO: Secundária IDENTIDADE: _____
 ESTADO CIVIL: Solteira DATA NASCIMENTO: 25 Mar 45
 LOCAL DE TRABALHO: _____
 RESIDÊNCIA: Av. Augusto de Lima, 249/502,
"DESORA" "MIMIA ALICE" "MÁRIA EUGÊNIA" "LAURA"
 CODINOME: "FRANCISCA"

ORG. Nº	DATA / BRIGADA	HISTÓRICO
-	2ª Sec/IEB	- Possui vasto dossier nesta AI.
Info nº 788/76-E2	08 Nov 75 4ª DE	- Falecida em BERLIM/ALEMANHA OCIDENTAL. Teve seu cadáver transportado para BELO HORIZONTE. - Seu sepultamento foi no Cemitério do Bonfim, em BH, tendo seu corpo sido recebido pelo seu tio Sr JOSÉ BARCELLOS DE LIMA. - O atestado de óbito foi firmado pelas autoridades alemãs que deram como causa-mortis "Acidente-traumático".



BERLINER BEGRÄBNISHILFE
 G. M. B. H.

BESTATTUNGEN

1 BERLIN 31, AACHENER STRASSE 33, FERNRUF 821 30 81/82

BERLINER BEGRÄBNISHILFE GMBH, 1 Berlin 31, Aachener Str. 33

Berlin, den 22. Juni 1976 N

An das
 Ökumenisches Studienwerk e.V.
 z.Nd.v. Herrn Dressel
 Girondelle 80
 4630 Bochum

Buchkreuz: Buch für Mensch und Industrie A.G.
 Carlstraße 41, Berlin 10, Reichshagen Str. 4.
 BIL 100 00 00 Konto 8 421 42
 Postfachkonto:
 Berlin West Konto No. 400 00 00

24

Betr.: Bestattung der Frau Maria Barcellos
 Unser Zeichen: Pol. 8815/Anch.

Sehr geehrter Herr Dressel!
 Nach Eingang der von uns zum Eingang übernommenen Versicherungsleistungen bzw. Sterbegelder erlauben wir uns, im obigen Sterbefall nunmehr folgende Endabrechnung vorzunehmen.

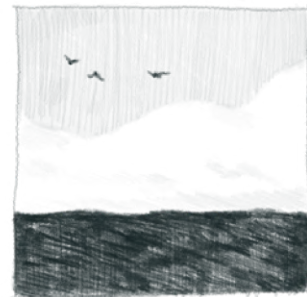
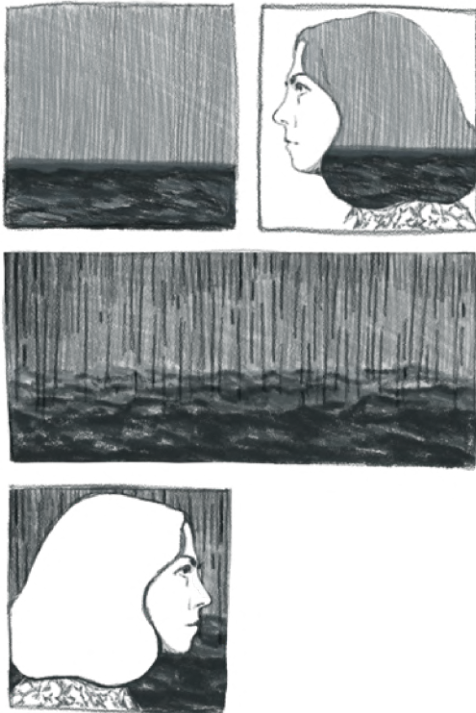
Hausg.-Mahnz. vors.Nr.	DM	-
Städt. Spark.Bochum Überweis.	DM	8.000,-
	DM	
	DM	8.000,-
abzüglich Betrag unserer Rechnung vom 3.6.76	DM	6.454,74
überschulter Betrag	DM	1.545,26
abzüglich Überweisungsgebühr verbleiben	DM	-
	DM	1.545,26

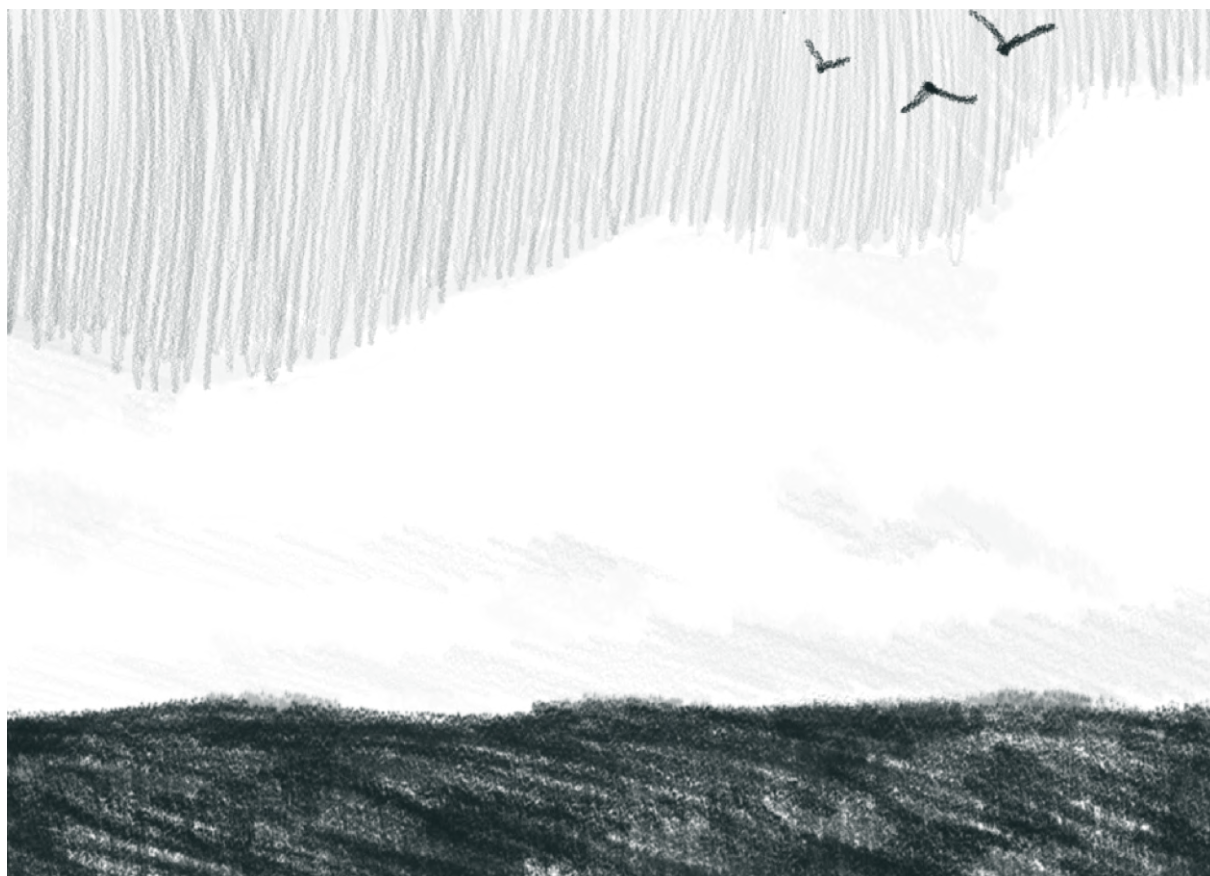
Diesen Betrag haben wir heute auf das Sparkassen-Kto.Bochum, Konto-Nr. 24 501 763 - Bankleitzahl 430 500 01 überwiesen.

Wir begrüßen Sie

hochachtungsvoll
 BERLINER BEGRÄBNISHILFE
 G.M.B.H.
 G. M. B. H.

Geschäftsbereich: Berlin-Charlottenburg
 Amptener Chaussee - Hausbergstr. 33 1055 11 03
 Vorstand: Dr. Adolf Breda, Dr. Adolf Breda, Dr. Adolf Breda, Dr. Adolf Breda





Vinhaço apertado

Doirinho



Após inúmeras tentativas negadas de retornar ao Brasil, e apenas três anos antes da lei da anistia ser sancionada, no dia 1º de junho de 1976, Maria Auxiliadora Lara Barcellos comete suicídio na estação de metrô Charlottenburg, em Berlim Ocidental, Alemanha. Conhecida como Dora ou Dorinha pelos amigos, era mineira, estudante de medicina e militante. Aos 23 anos entra para a resistência como integrante da organização Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), lutando contra a ditadura instalada no Brasil após o golpe militar de 1964. Instaurado o AI-5, deixa o quinto ano de seu curso e em 1969 muda-se para o Rio de Janeiro, assumindo uma vida clandestina. Para Dora, integrar o movimento revolucionário era auxiliar no desenvolvimento das áreas de educação, saúde e alfabetização do Brasil. No dia 21 de novembro de 1969, junto de seus companheiros da VAR-Palmares Antônio Roberto Espinoza e Chael Charles Schreier, é presa na casa em que moravam no bairro do Méier (RJ). Submetidos à cruéis torturas no quartel da Polícia do Exército, na Vila Militar, Chael morre em menos de 24 horas de cárcere. Dora passou pelos presídios de Bangu, no Rio de Janeiro, e Linhares, em Juiz de Fora (MG) até ser banida do país, em 13 de janeiro de 1971, com outros 69 presos políticos em uma troca pela liberdade do embaixador suíço no Brasil, Giovanni Enrico Bucher. Marcada pelas técnicas de tortura e pela perda de referencial resultante do exílio, precisou lidar com as profundas sequelas psicológicas da violência, e com muita saudade de casa. Após a queda do Governo Allende teve de partir do Chile e viver como apátrida no México, Bélgica e França, até chegar na Alemanha, no dia 10 de fevereiro de 1974. Nesse país, conseguiu uma bolsa para completar o curso de Medicina. Pouco antes de concluir os estudos, foi internada para tratamento psiquiátrico.

Em São Paulo, encontra-se, hoje, em pleno funcionamento, na periferia leste da capital, Cidade Tiradentes, o Centro de Atenção à Saúde Sexual e Reprodutiva Maria Auxiliadora Lara Barcellos.

"Você fez o que estava no seu coração. Você não é palmatória do mundo. A história do país muda assim, é devagar com o sofrimento de quem tem força pra sofrer. Aqui é seu lugar, e agora ninguém põe a mão em você mais." Clélia Lara Barcellos

