

Arquivo 17: um experimento de temporalidade feminista sob um olhar situado

Arquivo 17: an experiment of feminist temporality under a situated gaze

Ms. Fernanda Grigolin

Como citar:

GRIGOLIN, F. *Arquivo 17: um experimento de temporalidade feminista sob um olhar situado*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.234-246, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/2456>>; DOI: <<https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.2456>>.

Imagem: Fernanda Grigolin, *Arquivo 17*, Palácio dos Azulejos, Campinas, 2017. Arquivo da Artista.

Arquivo 17: um experimento de temporalidade feminista sob um olhar situado

Arquivo 17: an experiment of feminist temporality under a situated gaze

Ms. Fernanda Grigolin*

Resumo

O presente artigo visa a apresentar a exposição *Arquivo 17* como um experimento feminista dentro do que se denomina arte contemporânea. Pesquisas feministas sobre arte e visualidade, como termos concebidos por Giovana Zapperi (temporalidade feminista) e Donna Haraway (conhecimento situado), estão em diálogo com a narradora do arquivo proposto: *A mulher do canto esquerdo do quadro*.

Palavras-chave

Arquivo; Feminismo; Arte contemporânea.

Abstract

This article aims to present the exhibition *Archive 17* as a feminist experiment within what is rendered as contemporary art. Feminist research about art and visuality, just like terms that have been conceived by Giovana Zapperi (feminist temporality) and Donna Haraway (situated knowledge), dialogues with the narrator of the proposed archive: *The woman in the left corner of the frame*.

Keywords

Archive; Feminism; Contemporary art.

Introdução

A exposição *Arquivo 17*¹ aconteceu de 24 de agosto a 9 de setembro de 2017 no Museu da Imagem e do Som de Campinas (SP)², em um momento de cem anos da Greve de 1917 e de muitas comemorações estabelecidas pelas pessoas trabalhadoras. *Arquivo 17* se insere no contexto dessas comemorações, porém é um projeto em arte e não tem a finalidade de resgate ou levantamento historiográfico/iconográfico total sobre aquele momento. O projeto *Arquivo 17* parte de um olhar parcial, de conhecimento situado e feminista³ e se relaciona com meu doutorado em processo⁴.

Arquivo 17 é uma proposta expositiva e de pesquisa com o recorte artístico e as relações possíveis entre arte e política⁵. A montagem da proposta foi pensada com a Greve de 1917. Ela é parte de um projeto que acompanhou o tema, de modo a somar uma maneira de olhar, levando em conta o marco da greve, porém não sobre a greve em si ou em nome de qualquer coisa que se estabeleceria de uma forma conclusiva, apesar de assumir-se a preferência de um olhar dado pelo feminismo e pelo movimento anarquista de cem anos atrás.

A exposição pretendeu ser vista como um aparelho espacial, expositivo e discursivo. A pesquisadora é a própria artista da ação. A utilização de imagens históricas foi posta em várias situações da edição e do processo: no *Jornal de Borda*, nos ícones dos sons no espaço virtual e no livro de artista. No campo expositivo, privilegiaram-se imagens de mulheres a partir de uma temporalidade feminista e de uma perspectiva parcial e situada, e junto a elas foram trabalhados outros elementos como: som, música, instalações, biblioteca e mapas.

A *temporalidade feminista*⁶ é um termo cunhado pela historiadora da arte Giovanna Zapperi (2013), que viria a ser algo anacrônico, com presente e passado em suspensão, e com fraturas e descontinuidades (frequentemente apagadas pela historiografia, mas constitutivas da temporalidade histórica) vindo à tona e possibilitando que novos significados se tornem visíveis. Assim, em lugar de trazer imagens de comícios repletos de homens e seus chapéus, privilegiaram-se relatos, imagens e elementos das mulheres trabalhadoras. Apesar de a greve ter sido iniciada pelas pessoas do sexo feminino, há uma ausência imagética dessas mulheres tanto nos contextos de rua quanto de reuniões daquela época. Por isso também, há uma instalação de sacos de café em homenagem às costureiras de juta, e integram a exposição fotografias de álbum de família de mulheres históricas, como as das irmãs Soares.

A perspectiva parcial e situada é uma referência à teórica feminista Donna Haraway já que, conforme ela diz, os olhos têm sido usados para significar uma perversa capacidade, pois se relacionam com os significados desencarnados: militarismo, capitalismo, colonialismo e supremacia masculina. E por esse motivo os saberes feministas são objetividades encarnadas. Seriam uma objetividade que deixará de servir à falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades, para dedicar-se a uma encarnação particular. E apenas uma perspectiva parcial promete uma visão objetiva: uma visão em que se põe em jogo o problema da responsabilidade como gerador das práticas visuais. (Haraway, 1995).

A Greve de 1917

O tema que circundou a exposição *Arquivo 17* foi a Greve Geral de 1917, ocorrida na cidade de São Paulo. A greve eclodiu em julho de 1917, porém acumulara resquícios de práticas de piquetes, boicotes e paralisações que datam do início dos anos de 1900 (Lopreatto, 1996). Houve greve dos ferroviários em 1907 e, depois, em 1912, as comemorações do Primeiro de Maio mobilizaram os trabalhadores por meio do Comitê de Agitação Contra a Carestia de Vida. Trabalhadores do setor de calçados e as tecelãs realizaram greves nesse momento. Maria Izilda Santos de Matos (1996), em pesquisa focada na indústria de juta, também fala das greves como práticas habituais das pessoas que trabalhavam nesse setor (a maioria mulheres). Em seu levantamento, Matos fala de uma greve com data de 1902 na Fábrica de Tecido de A. Penteado no Brás.

O tema é atravessado por um recorte de gênero: as mulheres trabalhadoras, em especial as tecelãs e as costureiras, e o seu papel importante nas sucessivas greves ocorridas na cidade de São Paulo. Tecla Fabri, Maria Lopes e Teresa Cari escreveram manifestos no ano de 1906 pedindo a união das mulheres costureiras. Associações eram formadas, como a União das Operárias Costureiras e a Associação das Costureiras de Saco, ambas em 1906. Em 1908, as trabalhadoras de saco de juta realizaram uma sabotagem à própria indústria do café. Costuraram os sacos com pontos mais frouxos, que os fizeram se desmancharem quando empilhados nos armazéns e porões.

No início dos anos 1900, a indústria têxtil era o lugar da empregabilidade. As mulheres eram boa parte dos trabalhadores, sendo também indesejáveis em muitos casos, porque protagonistas de revoltas. Mulheres, como Maria A. Soares, realizaram grupos e coletivos para educação feminina e também discutiam a emancipação feminina (Mendes, 2010).

A historiadora brasileira Margareth Rago afirma que, mesmo as mulheres brasileiras tendo seus espaços reduzidos, a passividade não é um traço delas na história social do trabalho no Brasil, pois lutaram (e lutam) pela melhoria das suas condições sociais e sexuais. Na Primeira República, havia muitas mulheres entre os anarquistas, que, além da pauta própria das melhorias trabalhistas, falavam de direito ao divórcio e questionavam a virgindade (Rago, 2001). Seriam as mulheres operárias as primeiras a falarem de direitos sexuais e reprodutivos no Brasil, tema tão essencial aos feminismos contemporâneos e suas agendas nacionais e latino-americanas.

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

O espaço instaurado: a temporalidade feminista como método

A exposição *Arquivo 17* foi realizada unicamente no Museu da Imagem e do Som (MIS), no centro da cidade de Campinas. Localiza-se na antiga casa do Barão de Itatiba (1808-1884), cujo nome era Joaquim Ferreira Penteado. O local tornou-se Fórum, Prefeitura Municipal de Campinas e, hoje, sede do MIS, e o prédio é conhecido como Palácio dos Azulejos. A casa simboliza questões arquitetônicas e históricas de uma relação com a oligarquia brasileira ligada ao café. Homens que ostentavam títulos de barões são produtos e produção do Brasil Imperial, um Estado (imperial) a ser reforçado com o acúmulo de dinheiro e a expansão e exploração das terras. Campinas era uma cidade de plantio, uma cidade de terras férteis. São Paulo, na época citada, era uma cidade em processo de crescimento e a capital do estado que leva o mesmo nome.

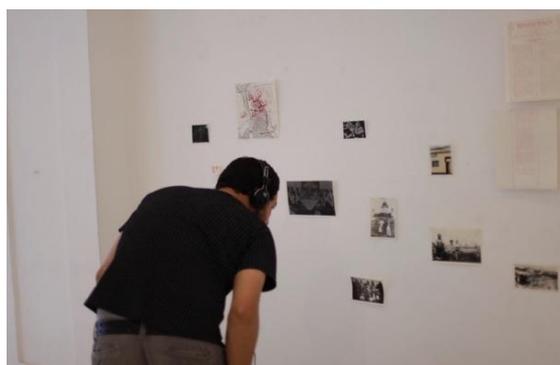
A exposição aconteceu em um espaço declarado patrimônio histórico e cultural, em uma casa de dois andares. O andar térreo, um lugar de convivência, atmosfera comum, e de festas, abrigava, ao fundo, o espaço dos empregados, a senzala – casa dos escravos. O andar superior era o local de intimidade de alguns, os eleitos, e revestido por azulejos portugueses. O espaço onde o *Arquivo 17* foi exposto é o piso térreo, que preserva, por si só, o passado imperial, o passado paulista; e o presente, um local de exposição, situado na cidade de Campinas.

O arquivo surge no meio de relações internas entre espaço, tempo e matéria (documentos e trabalhos de arte), pesquisa histórica e feminismos, bem como anarquismo. Mas ao se instalar no MIS, com suas acumulações históricas e arquitetônicas, é necessário falar de quão complexa é essa construção. Assim, esse processo me obriga a assumir uma posição política marcante em todo o trabalho e no espaço físico. Existem muitos envolvimento os quais o espaço reivindica. Com uma proposta de exposição que leva a entrar pela parte de trás da casa – o lugar dos trabalhadores escravizados. São as portas dos fundos, aquelas sempre reservadas para os empregados, os trabalhadores e o serviço.



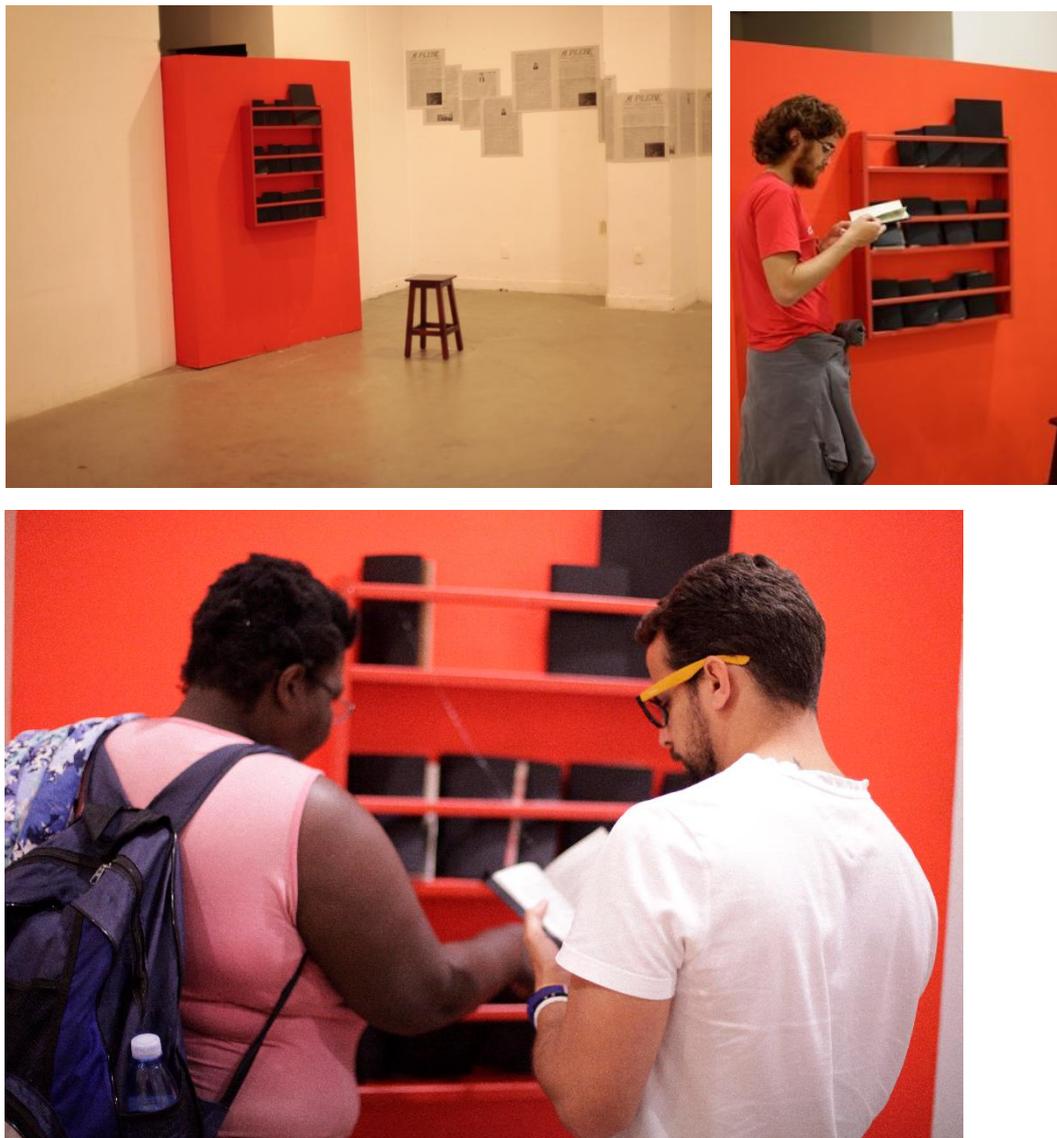
Figs.1-2. Visão geral e detalhe da instalação *Arrimo-Barricada*, 2017. Fotografia da autora.

Assim, o final da exposição, que é a principal entrada de acesso da casa, é fechado com uma pilha de sacos de café, uma obstrução simbólica, uma *Arrimo-Barricada* [figs.1-2]. Arrimo é um lugar que protege as muralhas, dá-lhes apoio, e as pessoas que sustentam suas famílias são chamadas arrimos de família. Assim, a partir da relação interna entre o espaço expositivo (Palácio dos Azulejos) e o projeto (*Arquivo 17*), nasceu a proposta de instalação (*Arrimo-Barricada*). O arrimo unido à barricada transforma o projeto de instalação em um lugar de resistência, já que a barricada é um método anarquista de ação direta de brutal interrupção do espaço, de criação de confronto imediato no espaço.



Figs.3-5. *Arquivo 17*, Palácio dos Azulejos, Campinas, 2017. Detalhes da parede da esquerda. Arquivo da autora.

O trajeto é dividido entre documentos, fotografias, sons e livros. Ao entrar à esquerda, vêem-se imagens-gatilhos de mulheres históricas, como Angelina Soares e Laudelina de Campos Melo. Imagens forjadas na internet, manipuladas e devolvidas como imagens impressas na parede e em relação com outras obras, entre elas a *Ação direta*, uma montagem de quatro imagens de tamanhos diferentes, duas 10x15, uma A3 e outra A2. As duas 10x15 são imagens retiradas do jornal *A Plebe*, de 1917, uma mantendo a legenda. A A3 é uma mulher em um comício, o ano da fotografia é obscuro. Trata-se de uma imagem de múltiplas referências de data de quem é a protagonista, talvez Angelina Soares, talvez Antonia Soares, ou Teresa Rocchi. O comício, prática comum na esfera pública, é uma das atividades da *Ação direta*, sendo a Greve a sua expressão mais radical. E no cartaz A2, imagens de greve e manifestações são montadas entre o preto e o vermelho.



Figs.6-8. *Arquivo 17*, Palácio dos Azulejos, Campinas, 2017. Detalhes da instalação biblioteca. Arquivo da autora.

Cartazes – “Toda a Solidariedade aos Grevistas” e “Reconhecer os Próprios Privilégios É o Primeiro Passo para Perceber as Desigualdades Sociais e Lutar contra Elas” –, periódicos, como *A Plebe*, *Ação Direta*, revista *Renascença*, livros de Maria Lacerda de Moura, de Emma Goldman, e sons – apropriações sobre a Colônia Cecília, combate à violência contra a mulher – também compõem o espaço. Pode ser um Espaço-Imaginação: entre o presente, o aqui, o vivido e um passado mais que vivido, um passado imaginado, parte de uma história coletiva narrada em livros e entre poucos e que se materializa no documento, na escrita e na produção de outros. É o espaço para o “arquivo ativo” (Galantái, 2013)⁷, que coleta ao mesmo tempo que gera e opera o material a ser arquivo por meio da prática artística.

Questões relacionadas a interpretações e percepções teóricas de arquivo, memórias e feminismo emergem como ações artísticas estabelecidas dentro das relações entre espaço-tempo e prática artística, todas como forças pertencentes à criação do arquivo. Na origem do *Arquivo 17* aparecem os documentos de arquivos institucionais⁸ ou álbuns de famílias que pesquisei ao longo de muitos anos. Os documentos que me afetaram estão na origem do *Arquivo 17*. Giovanna Zapperi (2013) afirma que temos um envolvimento subjetivo com o arquivo, e os documentos nos afetam de forma afetiva, abrindo emoções do artista/do historiador, ajudando, assim, a situá-los dentro das suas próprias condições históricas específicas. O desejo aqui é o que medeia a relação entre passado, presente e futuro, posicionando a voz subjetiva do artista no processo de construção de formas alternativas de conhecimento (2013: 26).

No arquivo há uma relação interna entre espaço, tempo, materiais e forças próprias. Descontínuos e interrompidos, documentos arquivísticos fazem conexões com os ritmos espaço-temporais do pesquisador, criando um plano de consistência para estratégias metodológicas específicas a serem implantadas, novas seleções a serem feitas e certas formas de conhecimento, temas analíticos e resultados de pesquisa a emergir (Tamboukou, 2014: 628).

Ao falar de temporalidade e montagem, o *Arquivo 17* aproxima-se do Museu Virtual Feminista de Griselda Pollock, em especial no que se refere a ser o arquivo um laboratório de investigação e também da exposição como encontro que se abre a novas relações críticas entre as obras de arte, e entre quem visita/vê e as obras (Pollock, 2003).

Porém, não é uma proposta institucional: apesar de se instaurar em um museu e de vir de um processo de pesquisa dentro de um arquivo, não é um projeto que visa a uma institucionalização. O *Arquivo 17* é um exercício de contramemória (Foster, 2004).

O olhar situado: o encontro da narradora com a leitora

*Pido a ti, lectora,
que al leerme escuches
a una mujer tejendo en una máquina.*

Sí, soy yo la tejedora.

*Puedo ser también
una mujer tipógrafa que busca,
letra por letra,
poner un periódico en rotativa.*

*Puedo ser también
una mujer que maneja el telégrafo
y avisa en punto y trazo a otras mujeres:
oigan, vamos a empezar nuestra huelga.*

*Estas son las imágenes,
que te lo pido,
escúchalas, son mujeres.*

*Lo mejor sería hablar de mí en gerundio,
construyéndome,
armando línea a línea
desde una temporalidad feminista.*

*Pero escribir en gerundio todo el tiempo
puede convertir lo que escriba
en algo muy aburrido,
casi un error lingüístico.*

*Haz, lectora,
el gerundio en ti,
lee estas palabras
con tu movimiento interno presente.*

*Solo la inquietud
construye saberes desviantes.*

Sí, soy yo la narradora.

O espaço criado, o *Arquivo 17*, é um encontro de pesquisa, com quem pesquisa, com a narradora criada (*a mulher do canto esquerdo do quadro*), com a história, bem como com quem visita a proposta (que aqui generalizamos como: leitora). O poema acima é de minha autoria e o criei no processo final do estágio de cinco meses que realizei na Unam-México. Trata-se de um diálogo da *mujer do canto esquerdo do quadro* com as mulheres históricas que vai encontrando ao longo da pesquisa.

A *mujer do canto esquerdo do quadro* é a narradora do *Arquivo 17*, a partir da sua imagem é pensada a montagem do *Arquivo 17*⁹ [fig.9]. Ela também é narradora de todo o doutorado, ela fala (e monta) por meio de seu cotidiano e também de experiências coletivas, por meio do reconhecimento de documentos que já existem no mundo e são produtos de momentos históricos: as primeiras três décadas do século passado no Brasil, no México e na Argentina¹⁰.

Narrar é uma experiência comunicável, vinculada à palavra oral. Quem narra retira da experiência o que conta (Benjamin, 1987: 201). A *mujer do canto esquerdo do quadro* se encontra com outras mulheres por contar uma história por meio de uma temporalidade feminista e a partir de um olhar situado (conhecimento situado/Donna Haraway, 1995) e se encontra com outras mulheres que compartilham com ela o ato de narrar, que seriam as leitoras.

A narradora fala por meio de palavras e de imagens. No *Arquivo 17*, ela abre a exposição com uma fotogravura, depois em uma fotomontagem e em vídeo. Na sequência, ela passa a ser o mote em texto e imagem para o encontro com outras mulheres, por meio de leituras coletivas do texto em primeira pessoa *Sou aquela mujer do canto esquerdo do quadro*, que nasce de uma experiência textual e imagética. Uma das grandes forças das imagens consiste em criar, ao mesmo tempo, sintomas e conhecimentos. Didi-Huberman (2008) qualifica os sintomas como interrupções no saber e o conhecimento como interrupções no caos. A montagem pode ser um lugar continuado no tempo, um exercício de construção temporal (muito mais que espacial) de atos desencadeadores de sintomas com

conhecimento e conhecimentos com os sintomas. Por isso, ao olharmos para uma montagem como uma “montagem total”, nos termos de Herberto Helder, ela é um “tecido ininterrupto” e a “ilusão de um mundo inesgotável” (2013: 141).

O *conhecimento situado*, termo utilizado por Donna Haraway, é uma proposta de saber feminista, por meio de uma objetividade encarnada. Seria uma objetividade que deixará de servir à falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades, para dedicar-se a uma encarnação particular. E apenas uma perspectiva parcial promete uma visão objetiva: uma visão em que se põe em jogo o problema da responsabilidade como gerador das práticas visuais.



Fig.9. Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro, *Arquivo 17*, Palácio dos Azulejos, 2017. Arquivo da autora.

A imagem da *mulher do canto esquerdo do quadro* nasce do ato de olhar a imagem, ela nasce do *punctum*. Para Roland Barthes (1980), *punctum* é o que punge, é o que chama a atenção do espectador, é o que tem força de expansão. Uma força quase sempre metonímica e está relacionada com fatores

subjetivos e pessoais. Ela rompe a objetividade do *studium*. A imagem é um *frame* retirado do documentário *Funerais do comendador Jafet*¹¹. É no Ipiranga, diante da Fiação, Tecelagem e Estamparia Jafet, que aparece a *mulher do canto esquerdo do quadro*, a fiação foi a segunda fábrica a entrar em greve em 1917.

Ao olhar a imagem da mulher com a mão na boca, ela me remete a muitas outras mulheres que viveram naquela época como trabalhadoras.

Sou <primeira pessoa do verbo ser> **aquela** <referente externa> **mulher** <pessoa que se reconhece como pertencente ao gênero feminino> **do canto** <localização na margem, limite> **esquerdo** <lugar no qual se localiza, ponto de vista> **do quadro** <*frame*, paisagem, recorte>.

Conclusão

Por meio do olhar situado, ocupa-se um lugar que conduz um trajeto feminista e responsável no qual se parte do feminismo contemporâneo e de suas práticas de visualização para realizar um projeto de arte em diálogo com política e anarquismo. Haraway (1995) diz que a visão requer instrumentos visuais e uma ótica é uma política de posicionamento. Além de ser uma proposta conduzida por uma narradora, o *Arquivo 17* foi um lugar do olhar parcial: “Uma prática feminista que favoreça a contestação, a desconstrução, a construção apaixonada, as conexões entrelaçadas e que transforme os sistemas de conhecimento e as formas de ver” (*Idem*:15).

Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, vol. 2, 1987.
- DE MATTOS, M. I. S. *Trama & poder*. Trajetória e polêmica em torno da indústria de sacaria para o café (São Paulo, 1888-1934). 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- FOSTER, H. An archival impulse. *October* 110, Fall 2004, p. 3-22.
- GALÁNTAI, G. Active archive. In: *Artpool*. The experimental art archive of East-Central Europe. Budapest: Artpool, 2013.
- GRIGOLIN, F. *Arquivo 17*. Catálogo da exposição. São Paulo: Tenda de Livros, 2017.
- HARAWAY, D. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. La reinención de la naturaleza. Madrid: Ediciones Cátedra, Instituto de la Mujer; Valencia: Universidad de Valencia, 1995.
- HELDER, H. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- LOPREATO, C. da S. R. *O espírito da revolta*: a greve geral anarquista de 1917. Tese de Doutorado em História. IFCH, Unicamp, 1996.
- MENDES, S. C. *As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo (1889-1930)*. Mestrado em História. Unesp, Franca, 2010.
- POLLOCK, G. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Tiempo, espacio y el archivo. Madrid: Cátedra, 2003.
- RAGO, M. *Do cabaré ao lar*: a utopia da cidade disciplinar (Brasil, 1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- _____. *Entre a História e a liberdade*: Luce

Fabrizi e o anarquismo contemporâneo. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

ROLNIK, S. Furor de arquivo. *Arte e Ensaios*, n. 19, p. 195-209, 2009.

TAMBOUKOU, M. Archival research: unravelling space/time/matter entanglements and fragments. *Qualitative Research*, 2014, vol. 14, n. 5, p. 617-633.

Notas

* Artista, editora, pesquisadora doutoranda em Artes Visuais na Unicamp (bolsista CAPES). Atua com publicações entre produção, edição, circulação e pesquisa. Realiza os projetos Tenda de Livros e *Jornal de Borda*. Experimentou Arquivo 17 e segue com *A mulher do canto esquerdo do quadro*. E-mail: fernanda.grigolin@gmail.com.

¹ O projeto só foi possível com o apoio do Proac 15/2016 e o trabalho de sete meses que realizei no AEL – IFCH/UNICAMP de setembro de 2016 a abril de 2017. Minha relação com o tema se iniciou na adolescência, nos anos 1990, e foi amadurecendo nos anos 2010 com a pesquisa em acervos e arquivos públicos e privados.

² A exposição levou 310 visitantes de mais de oito cidades do estado de São Paulo, além de convidados especiais de outros estados (de Santa Catarina, a pesquisadora, editora e curadora Regina Melim e, do Para, o fotógrafo, pesquisador, artista e curador Mariano Klautau); bate-papo com historiadoras (Christina Lopreato e Samanta Colhado), especialistas no campo da imagem (Fernando de Tacca) e ativistas (Idílio Candido Neto); visitas guiadas para convidados e para o EJA (Educação de Jovens e Adultos). Houve também atividades preparatórias: lançamentos do *Jornal de Borda* em cinco cidades, de quatro estados distintos, e a conversa “Toda solidariedade aos grevistas” na Casa do Povo, em São Paulo.

³ O termo *conhecimento situado* é um conceito da teórica feminista Donna Haraway, mais para a frente será aprofundado. Ver: Haraway, 1995.

⁴ Realizo meu doutorado no Instituto de Artes da Unicamp, desde agosto de 2015 sob a orientação de Fernando Cury de Tacca.

⁵ Sabe-se que a CUT, juntamente com a AEL, realizou uma exposição itinerante, que tenta estabelecer uma resposta entre 1917 e 2017, demonstrada por uma expografia que faz o hoje abraçar o ontem por meio de painéis em formato de meia-lua. Diferentemente dessa proposta, os próprios ativistas anarquistas realizaram ações e proposições comemorativas de forma mais continuada e bem antes do ano do centenário. E que aconteceram no campo expositivo também, todavia o resgate apresentado por eles (os militantes anarquistas) teve um aspecto propositivo, subjetivo e simbólico, trazendo a memória daqueles que estiveram e lutaram em 1917 e com relações expográficas mais abertas e com mais possibilidade de fruição de quem visita. Cito a exposição realizada pelo Núcleo de Estudos Libertários Carlo Aldegheri: ela dá visibilidade aos rostos de ativistas, pondo na montagem potencialidades de ontem, juntamente com a atuação deles que persiste no hoje mas sem uma resposta uníssona.

⁶ Sabe-se que pesquisadoras feministas também utilizam-se do termo tempo feminista (Pollock, 2003).

⁷ Sabe-se que na arte contemporânea das últimas duas décadas há uma compulsão pelo arquivo (Rolnik, 2009). O arquivo pode ser um modo de apresentação que revolve, ativa, revoluciona questões pertinentes à própria arte, suas relações poéticas e políticas. A palavra *arquivo* tem o significado de lugar que nasce de um desejo de memória. *Arquivo*: não se trata de um conceito sobre o tema do passado, do qual nós já disporíamos ou não, um conceito arquivável do arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. (Derrida, 2001: 51).

⁸ Foi no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL-IFCH/Unicamp) que eu pude ter um envolvimento subjetivo com um arquivo, com os documentos pertencentes aos primórdios da República Brasileira, mais especificamente entre 1900 e 1930, com ênfase no ano de 1917. Eles me afetaram e fizeram perceber minhas condições históricas específicas, pertencentes àquele momento e ao presente. Giovanna Zapperi (2013), ao analisar artistas feministas que trabalham com o conceito de arquivo, discorre que é o desejo que medeia a relação entre passado, presente e futuro, posicionando a voz subjetiva do artista no processo de construção de formas alternativas de conhecimento (2013: 26).

⁹ A narradora aparece em foto, vídeo e no *Arquivo 17* e está sendo construída em texto em primeira pessoa como um romance de artista cuja primeira etapa já foi publicada no *Jornal de Borda*.

¹⁰ Ao finalizar o *Arquivo 17*, percebo que o doutorado é sobre a narradora e não sobre arquivo. Essa mulher encontra outras mulheres para contar uma história por meio de uma temporalidade feminista e um olhar situado sobre o Brasil da Primeira República (1889-1930), o movimento anarquista daquela época, a Greve Geral de 1917 e suas relações de solidariedade com Argentina e México. A narradora também traz documentos desses três países, as histórias de mulheres anarquistas grevistas como Maria A. Soares (Brasil), Maria Luisa Marin (México), da guerrilheira anarquista pré-revolucionária Margarita Ortega (México), da anarquista nômade Matilde Magrassi (Brasil, Argentina e Itália) e de mulheres que publicaram livros, jornais e revistas, como Maria Lacerda de Moura (Brasil) e Virginia Boltan (Argentina).

¹¹ O documentário, de acordo com a Cinemateca Brasileira, foi organizado por José Inácio de Melo Souza, que estabeleceu a data da

filmagem entre 27 de dezembro de 1923 e 3 de janeiro de 1924. Antes da edição realizada por Souza, o material examinado encontrava-se disperso em pequenos rolos referentes aos planos, sem letreiros ou intertítulos, num total de 340 metros. O filme restaurado pela Cinemateca Brasileira foi realizado no projeto Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro, financiado pela Caixa Econômica Federal, em 2007-2008.

Artigo recebido em julho de 2018. Aprovado em agosto de 2018.