

Estado da publicação: Não informado pelo autor submissor

Artefatos e atos corporais de memória: arte e vida para pensar a fina linha do presente

Eleonora Frenkel Barretto

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.5454>

Submetido em: 2023-01-17

Postado em: 2023-01-20 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

Artefatos e atos corporais de memória: arte e vida para pensar a fina linha do presente¹

Artifacts and bodily acts of memory: art and life to think the fine line of the present

Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto

Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras

Universidade Federal de Santa Catarina

<https://orcid.org/0000-0002-3279-2546>

Resumo: Propõe-se uma análise comparativa de produções artísticas, chamadas artefatos e atos corporais de memória, que possuem em comum a expressão de traumas coletivos latino-americanos, desde o genocídio físico e cultural promovido pela colonização às ditaduras militares, passando pela crise de migrações contemporânea. Um dos pressupostos apresentados é o de que tanto o arquivo (a literatura em livro, p.e.) quanto o repertório (as práticas incorporadas) constituem modos legítimos de transmissão de memória. São pensados o romance de Meruane, *Sistema nervioso* (2019), o documentário de Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010), poemas e performances de Vicuña e Galindo, a escultura de Fontes e o ato de busca de ossos no deserto pelas mulheres de Calama como performance. Apresenta-se como segundo pressuposto o de que estes artefatos e atos corporais de memória interpelam o real de modo contundente e que contribuem para elaborar traumas coletivos, ou, para “sair da cripta”: desatar os nós de memória e vivenciar socialmente o luto.

Palavras-chave: Poesia; Performance; Memória; trauma; América Latina.

Abstract: A comparative analysis of artistic productions, called artifacts and bodily acts of memory, is proposed, which have in common the expression of Latin American collective traumas, from the physical and cultural genocide promoted by colonization to military dictatorships, passing through the contemporary migration crisis. One of the assumptions made is that both the archive (book literature, for example) and the repertoire (incorporated practices) constitute legitimate modes of memory transmission. Meruane's novel, *Sistema nervioso* (2019), Guzmán's documentary, *Nostalgia de la luz* (2010), poems and performances by Vicuña and Galindo, Fontes' sculpture are considered, as well the act of searching for bones in the desert by the women of Calama is incorporated to the analysis as performance. It is presented as a second assumption that these artifacts and bodily acts of memory challenge the real in a forceful way and that they contribute to elaborate collective traumas, or, to “get out of the crypt”: to untie the knots of memory and socially experience mourning.

Keywords: Poetry; Performance; Memory; Trauma; Latin America.

Resumen: Se propone un análisis comparativo de producciones artísticas, llamadas artefactos y actos corporales de memoria, que tienen en común la expresión de traumas colectivos latinoamericanos, desde el genocidio físico y cultural llevado a cabo por la colonización a las dictaduras militares, pasando por la crisis de migraciones contemporánea. Una de las hipótesis presentadas es la de que tanto el archivo (la literatura en libro, p.e.) como el repertorio (las prácticas incorporadas) constituyen modos legítimos de transmisión de memoria. Se piensan la

¹ Uma versão completa e em língua espanhola deste artigo pode ser encontrada em: FRENKEL BARRETTO, E. “Artefactos y actos corporales de memoria: arte y vida para pensar la línea delgada del presente.” Em: ZAMBRANO, Lilibeth. (Org.). *Travesías intermediáticas: universos del diálogo*. Mérida-Venezuela: REDILIC/ULA, 2021: 63-90.

novela de Meruane, *Sistema nervioso* (2019), el documental de Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010), poemas y performances de Vicuña y Galindo, la escultura de Fontes y el acto de búsqueda de huesos en el desierto por la mujeres de Calama como performance. Se presenta una segunda hipótesis: esos artefactos y actos corporales de memoria interpelan lo real de manera contundente y contribuyen para elaborar traumas colectivos, o, para “salir de la cripta”: desatar los nudos de memoria y vivir socialmente el luto.

Palabras clave: Poesía; Performance; Memoria; Trauma; América Latina.

Urddura de memórias

No conjunto de produções artísticas aproximadas e analisadas neste artigo são ao menos três tempos que se costuram: o tempo das culturas ancestrais pré-colombianas e o sistemático extermínio colonialista; o tempo das ditaduras militares e a reconfiguração do colonialismo na América Latina durante o século XX; o tempo da crise das migrações e seus aspectos colonialistas no século XXI. Esses tempos que se enfrentam provêm, por sua vez, de diversos lugares: distintos pontos do deserto do Atacama, o deserto de Sechura, ao sul do Peru, um país ficcional do passado e do presente, com os quais se podem estabelecer relações com o Chile e os EUA, a Guatemala, o Rio da Prata.

Em *Nostalgia de la luz* (2010), o deserto de Atacama se apresenta como um grande livro aberto da memória. Desde as pedras marcadas por escrituras feitas por caravaneiros pré-hispânicos até o pó das estrelas que quase se podem tocar com as mãos, passando pelos esqueletos de homens de 10 mil anos atrás guardados como tesouros em um arquivo, que contrastam com os ossos dos desaparecidos políticos da ditadura de Pinochet, jogados sem identificação em fossas comuns e procurados pelas mulheres de Calama. Ali estão também as ruínas do campo de concentração de Chacabuco, que funcionou de 1973 até 1975, e que, por sua vez, era o espaço da *Oficina Salitrera Chacabuco*, construída em 1922 e abandonada em 1938.

Subindo rumo ao norte, até o sul do Peru, em outra zona desértica se conectam o grão da terra e o pó estelar. As linhas de Nazca se configuram como uma escritura dançada no deserto, para ser lida desde as estrelas. Os sulcos na terra se tornam legíveis das alturas, como se a constelação da Lhama os observasse pela noite, quando já ninguém pode vê-los. É assim que Vicuña os apresenta em seu poema “*Libro Desierto*”: “*Libro oxidado/textos bailados [...] escribo con cuerpo/danzando la marca [...] ¿quién lee los signos?/el cielo nocturno/el polvo estelar?*” (VICUÑA, 2013)

O deserto é um livro escrito pelas pegadas, pelos gestos, pela dança, pelos ritos que louvam a Pachamama, a mãe do Espaço/Tempo. O que houve com essas práticas incorporadas e esses saberes? Que outros rastros a humanidade optou por deixar sobre a Terra? Que outras memórias foram e estão sendo gravadas sobre os territórios que habitamos? E o que se esconde sob as águas, as memórias dos rios e dos oceanos?

Cruzando rumo ao sul da Argentina por alguns milhares de quilômetros, pisamos o Parque da Memória e ali, à beira do Rio da Prata, vemos a única escultura que se localiza nas águas desse imenso caudal. A "*Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*" é, segundo a artista: "*la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo*". (FONTES, 2019) Pablo Míguez era um adolescente quando desapareceu junto à sua mãe em 1977 e a escultura está no Rio da Prata porque nesse local foram lançadas muitas das vítimas da ditadura militar, de modo que o próprio rio é um referente simbólico do monumento.

Em outro livro, marcado sobre papel, uma narrativa conecta a imensidão do cosmos com as profundezas da terra, através de suas personagens: Ela, professora de astronomia ou "*ciencias planetarias extraterrestres*" (MERUANE, 2019, p. 18) e Ele, antropólogo forense que escava fossas. *Sistema nervoso* é um romance de sistemas que se anuncia desde a epígrafe de Feynman: "*Un sistema no tiene una sola historia sino todas las historias posibles*". Ao articular os sistemas que vão desde o corpo ao cosmos – passando pelo sistema da família, o sistema social, o sistema internacional, o sistema romance – a narrativa cria um sistema de memórias.

A protagonista carrega em seu corpo a memória da dor, desde acidentes de infância, episódios de violência doméstica, perdas e culpas, ao presente de uma moléstia física que a leva a um périplo por consultas médicas, exames, hospitais. Seu sistema nervoso guarda a memória de diversos danos e os revive, ao passo em que reflete sobre o esquecimento, sobre o que ficou em alguma zona obscura e inacessível de seu corpo: "*Pero si tiene memoria, piensa Ella con excesiva lentitud, pensándolo en presente y tal vez en otros tiempos, si mi cuerpo tiene memoria, entonces tendrá también olvido*". (MERUANE, 2019, p. 78)

A memória da história política de seu país natal (o país do passado) está igualmente cheia de esquecimentos, repleta de apagamentos, de buracos escondidos. Nesse país do passado, Ela vivera a epidemia da ditadura e desde sua juventude buscava

entender essas histórias dos mortos e desaparecidos e recompor lembranças da violência do Estado: “*Los habían calificado de ratas, a esos muertos. Pero ratas vivas era lo que les metían entre piernas vaginas aullidos a las prisioneras antes de asesinarlas.*” (MERUANE, 2019, p. 125)

Quais eram as vidas nuas nesse contexto? Essas vidas que a política de Estado e parte da sociedade consideram como legitimamente “matáveis”, aquelas que estão incluídas na vida social por sua exclusão, por seu abandono à condição de mera vida biológica sem direito político. É o que Agamben (2004) chama de tanatopolítica, o poder que o soberano possui de decidir sobre quem tem o direito ou não de viver. Estamos todas e todos submetidos a esse poder soberano e há grupos sociais que, em diversos contextos, são considerados como os ratos, os piolhos, os seres destituídos de sua condição humana para justificar seu extermínio, sejam os judeus na Alemanha nazista, sejam os palestinos tornados prisioneiros em seu território, sejam os ameríndios e os escravos africanos durante a invasão da América, sejam os opositores aos regimes ditatoriais latino-americanos, sejam os imigrantes e refugiados de países pobres etc.

Em *Sistema nervoso*, Ela assume também a dor e a memória dos imigrantes que vivem no país do presente. Essas pessoas sem papéis, que trabalham sem direitos, cuja relevância social é invisibilizada e que são submetidas a cruéis medidas repressivas. Seu companheiro, o antropólogo forense, não é imigrante, mas se junta à multidão na marcha por seus direitos. Ele conta a Ela que os corpos para dissecação no necrotério nas aulas de medicina costumam ser os corpos de imigrantes, aqueles a quem ninguém busca.

Em uma performance realizada em Minnesota, em 2001, Vicuña lê um poema escrito em 1997 que conta a história de um imigrante equatoriano em Nova Iorque, Luis Gómez, que trabalhava cavando um buraco para a companhia Con Edison e que, ao se sentir muito cansado, deitou-se para tirar uma soneca no fundo desse buraco e, enquanto isso, um de seus colegas de trabalho veio com uma grande máquina carregada com toneladas de cascalho e ali o despejou, cobrindo tudo com uma camada de cimento. O irmão, ao sentir sua ausência em casa, foi ao local de trabalho e perguntou aos colegas por Luis e ninguém sequer o lembrava. Vicuña sublinha que isso diz muito sobre a posição dos imigrantes: “*the position of the little dark ones/Nobody even notices/whether we are/or we are not/there*” (VICUÑA, 2018, p. 251-252). Este é o

poema dedicado por Vicuña à memória de Luis que, como imigrante equatoriano nos EUA, é considerado pelo sistema como um homem-rejeito, mais um traste para se jogar no lixo: “*Escoooooombro y olvido/sue-ño malherido/el enterrado vivo/el hombre deshecho*” (VICUÑA, 2018, p. 252)

Em uma performance realizada na Carolina do Norte, em 2015,² Galindo instalou um GPS em seu tornozelo para recriar um projeto conhecido como RGH 250, desenvolvido pelo Departamento de Segurança Nacional dos EUA para controlar e prender indivíduos que cruzam ilegalmente as fronteiras do país e que consiste na colocação de tornozeleiras com dispositivos GPS. A ação está registrada no *site* de artista, com a reprodução de um desenho feito a partir dos movimentos marcados pelo GPS em seu tornozelo, acompanhado do seguinte poema:

*Salí buscando nuevos caminos
nuevas rutas
nueva vida.
Dejé atrás mi mitad
para dejar también el hambre, la muerte, el miedo
pero el miedo no me abandonó.* (GALINDO, 2015)

A migração se apresenta como uma condição de sobrevivência, como uma forma de fugir da falta de condições de existência no lugar de partida, como uma oportunidade, mas revela a ausência do direito a permanecer em seu território de origem e a real falta de opção entre morrer ou morrer. As linhas marcadas pelo GPS seriam como aqueles rastros dançados no deserto de Sechura, agora pegadas virtuais mediadas por um dispositivo eletrônico ao serviço do controle do Estado, para serem lidas em uma tela e organizar a repressão dos corpos migrantes. Os saberes implicados em um e em outro caso são completamente diversos. E alguns dirão que a tecnologia avançou, enquanto nos constituímos como seres cada vez mais desconectados da terra e do cosmos e, cada vez mais como habitantes tecnocontrolados no ciberespaço.

Os ossos e a vida

Em *Sistema nervoso*, o personagem Ele identifica corpos a partir dos esqueletos, alguns encontrados em fossas clandestinas. A história dessas fossas no país do presente cruza com a história de outras fossas no país do passado:

² “*Un latino cerca de ti*”. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/> (Acesso: 15/12/2022)

Ese país del pasado estaba sembrado de fosas aún sin descubrir. La ciudad del presente estaba encontrando ahora las suyas propias. Cientos de cementerios clandestinos llenos de anónimos cadáveres que todos sabían a quiénes pertenecían. (MERUANE, 2019, p. 62-63)

As fossas com corpos de imigrantes no país do presente e as fossas com corpos de desaparecidos políticos no país do passado são histórias que reclamam sua presença, muitas delas estão na ficção, estão na arte, estão na vida, estão nas notícias, inclusive se transformaram em escândalos políticos.

Em 1987, a manchete do jornal *El País* anuncia: “*Descubren una fosa con restos de 26 personas en un desierto del norte de Chile*” (DÉLANO, 1987). A 10km da localidade de Calama, havia sido encontrada uma fossa com esqueletos que poderiam ser os restos de 26 pessoas fuziladas em 1973, depois do golpe militar de Pinochet. Os restos estavam junto ao lixo e esta tinha “indícios de ser recente”, segundo a notícia da época.

Em *Sistema nervoso*, a Amiga de Ela estava se recuperando de um colapso porque “*le acababan de entregar los huesos, los acababan de encontrar*”. (MERUANE, 2019, p. 152) Eram os ossos de seus pais desaparecidos. Não importa se são os mesmos encontrados perto de Calama, não nos interessa o referente empírico da narrativa, mas sim o cruzamento de histórias, a repetição e a presença, o trauma coletivo do qual não podemos nos desvencilhar.

Por sua vez, em 2015, o jornal BBC News recupera a descoberta, em 2013, de fossas comuns na localidade de Falfurrias-Texas, nas quais se identificaram cerca de 200 corpos de imigrantes sem documentos, a maioria proveniente do México, Guatemala, Honduras, El Salvador. Segundo a notícia, “*Muchos habían sido enterrados en bolsas de basura o incluso sin ningún tipo de envoltorio. En algunas bolsas estaban mezclados los huesos de varias personas*”. (GISPERT, 2015) O jornalista J. C. Frey declara: “*La gente que ha sido enterrada en esas fosas no son considerados seres humanos.*” (GISPERT, 2015)

Voltamos às vidas nuas, as vidas descartáveis, as vítimas do poder soberano que conta, por sua vez, com a convivência de parte da sociedade. Voltamos a esse emaranhado de problemáticas que configuram os diversos países do continente americano, salvas as diferenças, mas com elementos semelhantes que remetem a conflitos de poder de fundo colonialista e de violação dos direitos humanos.

Em 2013, Galindo realizou a videoperformance *Tierra*,³ que consiste em imagens de uma mulher nua no centro de um pedaço de terra rodeado de uma enorme vala que está sendo escavada nesse mesmo instante por uma máquina opressora. A fragilidade desse corpo contrasta com a imponência da retroescavadeira. A ação artística remete à estratégia da “terra arrasada”, levada a cabo durante a ditadura militar na Guatemala, com apoio financeiro dos EUA, que consistiu em aniquilar a base social rural da guerrilha e realizou uma “limpeza étnica” ao exterminar mais de quatrocentas comunidades indígenas.

A videoperformance nos traz mais uma história de horror, a memória do recente genocídio indígena na Guatemala. O testemunho que se transcreve como parte da obra de Galindo foi ouvido durante o julgamento de Ríos Montt, que foi condenado a 80 anos de prisão por crimes contra a humanidade e genocídio, ao ser considerado responsável pela morte de 1.171 indígenas no departamento de Quiché. Sua sentença, entretanto, foi anulada pela Corte de Constitucionalidade, órgão superior da Justiça no país, que declarou erros no processo.

As feridas estão abertas. Os traumas não foram superados. Os responsáveis não foram condenados. E a história da América Latina tem sido essa desde a invasão territorial há 500 anos. A questão aqui é pensar a potência dos diversos artefatos e atos corporais de memórias trazidos como exemplos nestes textos para elaborar esses traumas coletivos. Seligmann-Silva analisa a teoria do trauma, em particular a partir de estudos relativos aos sobreviventes de campos de concentração nazistas, e expõe o fato de que os traumas sofridos tenham ultrapassado a capacidade de elaboração dos sobreviventes e tenham marcado a geração seguinte:

Em certos casos, a identificação com o sofrimento dos pais levou ao que já foi denominado de ‘*télescopage*’ de duas ou até três gerações [...]: um desastre de engavetamento múltiplo que reduz três gerações ao espaço do tempo – fora do tempo! – do trauma. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 69)

Essa saída do espaço do tempo do trauma parece que nem sequer se experimentou nos casos aos quais me refiro aqui, seja o extermínio indígena que se repete de diversas maneiras nas mais diversas comunidades pelo continente, seja a

³ Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/> (Acesso: 15/12/2022)

matança perpetuada pelas ditaduras militares, seja a violência a que são submetidos migrantes econômicos e refugiados.

O caso das Mulheres de Calama é um exemplo desse “*télescopage*”, como o são também as Avós e Mães da Praça de Maio e a agrupação H.I.J.O.S (*Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), na Argentina: e os “filhos de nenhum lugar” que são os filhos das mais distintas formas de exílio, migração, refúgio por situações de guerra, conflitos políticos, violência social, ausência de garantia de sobrevivência em seu lugar de origem. Nas fotos disponíveis em *archivochile.com*, aparece “*la madre de Milton Muñoz, Fidelisa, junto a su nieta*”,⁴ como um exemplo do trauma da luta herdada pelas próximas gerações.

No filme *Nostalgia de la luz*, o cálcio dos ossos que as Mulheres de Calama buscam se conecta com o cálcio das estrelas descoberto pelos estudos científicos como o de George Preston. No deserto do Atacama, as constelações olham para os esqueletos jogados em algum lugar desconhecido e incansavelmente procurados por décadas.

Como diz Taylor, os ossos fazem parte do arquivo, esse registro da memória que se faz a partir de documentos, textos literários, cartas, restos arqueológicos, vídeos, disquetes (TAYLOR, 2011, p. 13). O repertório, por sua vez, “*consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto*”. (TAYLOR, 2011, p. 14) Nesse sentido, pensar a busca dos ossos como performance é um modo de pensar a complementariedade entre essas duas formas de transmissão de memória, a do arquivo e a do repertório. A história não se conta apenas pelo artefato arqueológico encontrado ou não, mas também pelo ato corporal de buscá-lo.

Ainda segundo Taylor, performance não é um referente estável e “*implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo*”. (TAYLOR, 2011, p. 28) A partir da Schechner, performance se pensa como uma conduta que é um comportamento repetido e essas condutas podem ocorrer no âmbito das “*artes, ritos y procedimientos curativos*”. (SCHECHNER, 2011, p. 36) Essa repetição é o que confere força simbólica ao ato, como no exemplo que aparece na apresentação do texto de Schechner:

⁴ Disponível em: http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/calama/Las_Mujeres_de_Calama.pdf (Acesso: 15/12/2022)

Esta repetición es lo que le da al performance su fuerza simbólica y reflexiva, como en el caso de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo de Argentina, quienes al volver cada jueves con sus pañuelos a marchar para reclamar por la aparición con vida de sus hijos desaparecidos, instauraron su acción no violenta como un potente ritual de denuncia que las posicionó como contundentes actores políticos. (M. F. Apud SCHECHNER 2011: 34)

Pensar esses atos das Mulheres de Calama ou das Mães da Praça de Maio *como* performance nos permite pensar esses espaços nos quais a arte cria a vida e a vida cria a arte, como na proposta de Jodorowsky que, desde os anos 1970, desloca a arte das galerias e apresenta uma perspectiva na qual o construído, o ato artístico, é reconhecido como “*copartícipe de lo real*” (TAYLOR, 2011, p. 21), ou nos atos levados à cena pelo grupo CADA (*Colectivo de Acciones de Arte*), que “*interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta*”. (TAYLOR, 2011, p. 9) Nessa via de mão dupla, a perspectiva antropológica de Turner, também nos anos setenta, pensa os “*individuos y grupos sociales como agentes que escenifican sus propios dramas*”. (TAYLOR, 2011, p. 17) Segundo Turner, o teatro e o drama social se desenvolvem em quatro momentos que os aproximam: o da ruptura, o da crise, o da conciliação e resolução ou aceitação da não resolução. A questão é que a não resolução desses dramas sociais é também o que se elabora na repetição em performances que funcionam como transmissoras da memória disso que não foi conciliado, como atos políticos que reivindicam que se tomem providências, como formas de experimentar e de elaborar traumas coletivamente.

Taylor reflete sobre a visita guiada que realiza a Villa Grimaldi, campo de concentração e extermínio da ditadura de Pinochet, que foi transformado em memorial e parque da paz. Nessa visita são simuladas as práticas de tortura ali realizadas, através de maquetes e objetos expostos; o guia, Pedro Matta, é um sobrevivente do campo. Taylor analisa a visita *como* performance e a relaciona com o trauma, ambos como algo sempre presente e que compartilham a restauração do comportamento, a repetição e a reiteração “nunca por primeira vez” (nos termos de Schechner). A presença do corpo e da narrativa de Matta conectam a espectadora com aquilo que o regime quis fazer desaparecer, não o lugar e sim o trauma. Quem acompanha Matta, embora não tenha vivido o mesmo que ele, contribui, ao escutá-lo, para completar sua tarefa de dar o testemunho do que ocorreu, manter frescos os caminhos dessa memória e “criar mais ativistas dos direitos humanos”. (TAYLOR, 2009, p. 9) O trauma de Matta *como*

performance de longa duração é essa presença reiterada, essa repetição ritualizada do que não se pode apagar.

Nesse lugar de memória, o futuro aparece simbolizado por uma flecha no chão que indica para uma nova “fonte da paz”. Mas o que Taylor nos faz ver é que esse futuro está ancorado em uma história que não foi passada a limpo: a tortura minou qualquer possibilidade de futuro para aqueles que sobreviveram a ela porque o trauma é o presente; além disso, os torturadores não foram devidamente responsabilizados, não foram obrigados a declarar onde estão os corpos dos desaparecidos. Nesse sentido, diz Taylor:

Na melhor das possibilidades, o futuro poderia significar transformar essa memória em história, essa caminhada testemunhal em evidência, a repreensão pessoal de Matta em indiciamentos legais e obrigatórios contra os perpetradores, e os visitantes em testemunhas, ativistas dos direitos humanos e eleitores. [...] Mas esse futuro está condicionado a um passado em que o trauma tenha sido transcendido ou resolvido. (TAYLOR, 2009, p. 11)

Matta voltará a percorrer o caminho, assim como as Mulheres de Calama ou da Praça de Maio o fizeram ao longo de décadas, conferindo força simbólica e política a esses atos reiterados. Performances como a de Galindo e narrativas como a de Meruane, por sua vez, contribuem, desde suas distintas formas de criação, para nos fazer, enquanto espectadoras/leituras, copartícipes de uma *realidadeficção* sobre a qual devemos, ao menos, refletir e, mais do que isso, ser capazes de criar possibilidades de resolução, embora esta seja limitada, uma vez que as vidas perdidas não se recuperam.

Nostalgia de la luz traz o testemunho de Valentina que diz que lhe parece que possui um “defeito de fabricação”, por ser filha de desaparecidos políticos, pai e mãe sequestrados pelo regime militar no Chile. Sente que seus filhos, em compensação, não têm esse “defeito” e ela gosta que seja assim. Toda pessoa deveria ter esse direito de imaginar um futuro livre para si mesma e para seus próximos. Em um colóquio sobre o filme, Guzmán (2011) dirá que Valentina é feliz e que essa é a melhor maneira de derrotar o fascismo. Reescrever a história desde a alegria seria como um ato político, o desafio está em criar espaços e possibilidades efetivas para a reescrita dessas histórias.

Desfazer os nós de memória ou sair da cripta

Mil quilômetros ao sul de Calama, no Observatório Astronômico de *la Silla*, encontra-se outro lugar de enfrentamento e superposição de tempos. Ali estão as escrituras rupestres da cultura *Molle*, que contrastam com os enormes telescópios instalados por uma organização intergovernamental europeia dedicada a estudos avançados de astronomia. Debaixo da terra, em *El Olivar*, foram encontrados vestígios arqueológicos, ossos e artefatos que remontam à cultura *Molle* e a de seus sucessores, os Diaguita-Inca. Nessa paisagem onde confluem diversos tempos e saberes, Vicuña pinta algumas rochas de vermelho, para criar um diálogo entre as culturas ancestrais e a ciência futura que ali se desenvolve. Como resultado de uma residência artística realizada em 2017, Vicuña apresenta “*Minga del cielo oscuro*” (Centro Cultural de Espanha, Santiago do Chile, 2019-2020), uma exposição na qual se destacam os trabalhos de artistas que valorizam os saberes pré-colombianos para criar uma “arte nova” e os de astrônomos e historiadores que redescobrem um sistema pré-colombiano de observação astronômica. A exposição se apresenta como um convite para “*pensar los pensamientos que han sido suprimidos de la educación chilena*”.⁵ Entre esses pensamentos suprimidos estão muitos elementos do amplo repertório de saberes e práticas pré-hispânicas incorporadas, que a epistemologia ocidental não registrou como legítimas nos arquivos de memória que se construíram para os territórios coloniais e, posteriormente, para as nações independentes com afãs civilizatórios.

Esse convite a uma virada epistemológica e estética configura uma opção ética, uma saída política dos domínios da hegemonia do pensamento ocidental colonialista, para reescrever histórias e imaginar futuros, baseados na valorização e no reconhecimento de cosmovisões que deliberadamente sofreram apagamentos. Esses borrões históricos percorrem muitos caminhos, desde o corpo individual ao coletivo, desde as biografias pessoais às histórias nacionais.

A experiência de Vicuña em *La Silla* se torna particularmente significativa quando diz que esse é o lugar ancestral do qual provém sua linha materna, pois sua avó era Diaguita, oriunda de La Serena; entretanto, a avó teria se imaginado ou concebido a si mesma como europeia e Vicuña somente soube de sua ascendência muitos anos depois, quando realizou um teste de DNA. Independentemente desse traço biológico, Vicuña

⁵ “Entrevista a Cecilia Vicuña”. CCESantiago. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5aCPRv5qqfw> (Acesso: 15/12/2022)

conta que decidiu se tornar indígena quando era criança e se deparou com o *Niño del Cerro El Plomo*, encontrado em 1954, e ela, ao visitá-lo no Museu, identificou-se profundamente. A questão apontada por Segovia (2019) sobre esse evento narrado por Vicuña é que ela intuía sua ascendência indígena, mas havia um apagão histórico na transmissão dessa herança cultural, de modo que o que ela poderia fazer seria inventar, imaginar essa cultura perdida.

É preciso tornar visíveis as pegadas apagadas, restituir os pedaços entre os escombros, tornar “*transitables los espacios borrados por la historia*” (SEGOVIA, 2019), porque, como o mostra Didi-Huberman, a questão da memória é a do esquecimento, como a da imagem é a cinza. Diante de uma imagem que arde pela memória que desperta quanto toca o real, o que devemos nos perguntar não é apenas o que mostra, mas qual é o complexo percurso que seguiu para chegar a ser vista sem ter sido destruída. E a maior pergunta está nas imagens ausentes, as que arderam na fogueira e se tornaram cinzas:

O próprio do arquivo é sua lacuna, sua natureza furada. E, com frequência, as lacunas são o resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. Com frequência o arquivo é cinza, não somente em virtude do tempo que passou, mas pelas cinzas de tudo o que o circundava e foi queimado. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 35)

No contexto da colonização do território ameríndio, muito antes que o fascismo mostrasse sua faceta nas ditaduras militares latino-americanas e se atirassem os vestígios do horror nas profundezas das águas ou das fossas comuns, o genocídio físico e cultural se ocupou de queimar os mais variados elementos do arquivo e proibir a maior parte do repertório das culturas erroneamente chamadas primitivas, limitando seus legados para as próximas gerações, sejam as línguas faladas, as danças, os instrumentos musicais, os ritos, os tecidos, as cerâmicas, os códices etc. Mas, como pergunta Benjamin (1985, p. 223): “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”

Ainda que a partir de ecos e de restos, muito foi restituído e reinventado. É o que ocorre com os *quipus*, um instrumento de corda com diversos nós, utilizado pelos incas (1400–1532) e por antigas culturas andinas, um dispositivo mnemônico de vital importância para o funcionamento do Império incaico. Os quipus foram proibidos depois da invasão espanhola, por serem considerados objetos de idolatria e o motivo

que determina a destruição e proibição desses objetos de memória e transmissão de conhecimento é um desejo de controlar todo registro de informação, especialmente as genealogias e a propriedade de terras.

Vicuña narra o encontro improvável que ela, como adolescente chilena nos anos 1960, teve com um quipu. O encontro ocorreu na biblioteca pessoal de arte pré-colombiana de Rosa Vicuña, sua tia, e ela conta que o que mais a impactou, nesse momento, foi o fato de que o quipu tinha sido apagado da história chilena. Desde seu desejo de inventar um modo de ser indígena, Vicuña começa a criar quipus. O primeiro deles, “*El quipu que no recuerda nada*”, era um quipu imaginado, não tátil, uma corda vazia que ela desenha em um caderno, e assim inicia um processo de imaginar o inimaginável: um novo quipu.⁶ Décadas depois, os quipus monumentais de Vicuña foram instalados em diversos lugares do mundo e se expuseram em espaços consagrados da arte contemporânea.

Embora tenham sido proibidos e se tentara apagá-los da história que se constrói para a nação chilena, os quipus continuaram presentes e, desde sua ausência, a arte e a ciência⁷ puderam imaginá-los e aproximar-se a uma compreensão possível. O que se pode sublinhar, entre outras coisas, é o gesto ético, o modo de desenvolver os contatos culturais, o espaço que se abre depois de décadas de opressão e esquecimento, para a lembrança e a reinvenção.

Nesse sentido, penso com Didi-Huberman, uma vez mais, a partir de Benjamin, sobre os quipus de Vicuña como objetos artísticos, como artefatos de memória e a responsabilidade que assumem, comum à do historiador:

O artista e o historiador teriam, então, uma responsabilidade comum, que é fazer visível a tragédia na cultura (para não a cortar de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não a separar de sua memória). (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 46)

A história da colonização do território ameríndio e a suposta civilização de seus povos estão marcadas pela tragédia de inúmeros extermínios e pela barbárie de que são acusados os “selvagens”. Desde a tragédia, ainda assim, se ouvem os ecos das vozes

⁶ Este relato está na gravação de “*Hablando de quipus, conversación de Cecilia Vicuña y Carolina Castro Jorquera*”. Disponível em: <<https://vimeo.com/309276282>> (Acesso: 15/12/2022)

⁷ Vicuña menciona os estudos de Gary Urton sobre os quipus e na exposição no *Brooklyn Museum* aparece a referência a seu livro *Signs of the Inka: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Texas Press, 2003.

silenciadas, erguem-se dos escombros dos objetos destruídos. Inventar um modo de se tornar indígena pode ser pensado como a assunção de uma responsabilidade, de uma dívida que não é pessoal, mas sim histórica e coletiva. Nesse sentido, sobre a visita a *Villa Grimaldi*, Taylor escreve que:

Aceito que esse, como muitos outros campos, é também de minha responsabilidade. Embora eu não aceite a responsabilidade por torturar ou matar outros seres humanos, eu participo de um contexto político que depende de fazer com que certas populações desapareçam. (TAYLOR, 2009, p. 10-11)

O desafio de assumir essa responsabilidade a partir da arte, da crítica, da docência ou de diversos campos de atuação individual é imenso, mas como diz Taylor sobre o livro *¡Presente! la política de la presencia* (2020): “*Este libro es un paso en el sentido de la responsabilidad sobre el presente en América.*” (SÁNCHEZ, 2021)

Ao abordar o romance *Sistema nervoso*, enfatizei a relação com a memória da ditadura militar e com o tema da crise das migrações, mas vale mencionar também o ensaio *Tornar-se Palestina* (2013/2019), no qual Meruane aprofunda em sua ascendência palestina e escreve seu testemunho sobre a atual situação na Palestina e sobre o conflito histórico que ali se estabelece. Mais do que um relato autobiográfico sobre sua palestinidade, o texto traz uma reflexão sobre a empatia e uma provocação a pensar a necessidade de não se calar sobre a opressão alheia. Está implicado aí o gesto ético de “tornar-se outro”, de empatizar e se ver desde o lugar alheio, e de assumir uma responsabilidade que, novamente, não é pessoal, mas se apresenta como uma exigência de, ao menos, não ser conivente através do silêncio com as diferentes formas de opressão sobre as quais temos conhecimento. Em uma entrevista sobre *Volverse Palestina*, Meruane diz que se trata de: “*Taking responsibility for a community that is being oppressed today*”⁸ e, no ensaio, escreve que: “Talvez este seja o único compromisso possível. O de voltar-se à história para poder retratar o presente”. (MERUANE, 2019a, p. 189)

Sem a pretensão de apresentar uma determinação com as reflexões sobre responsabilidade e compromisso, a ideia aqui é pensar como os distintos artefatos e atos corporais de memória contribuem para esse gesto ético de tornar-se outro, convocam à

⁸ “LALW Interview with Lina Meruane”. Disponível em: <[Facebook](#)> (Acesso: 15/12/2022).

empatia, abrem espaços para narrativas e perspectivas apagadas e silenciadas e, além disso, ajudam de alguma forma a elaborar traumas coletivos.

O pensamento de Seligmann-Silva sobre a “cripta” pode nos ajudar a dar mais um passo. A cripta é esse lugar escuro onde se escondem os “nós de memória”,⁹ algo que se cria como “resposta à incapacidade de enlutar”. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 73) Não se refere apenas à pessoa que viveu uma situação traumática e que não consegue representá-la, mas a sociedades inteiras marcadas pela violência e o terror, e que respondem a essa realidade com sua ocultação. A modernidade ocidental está marcada pelas catástrofes e pelas guerras, mas sua reprodução incansável nos diversos meios de comunicação contribui menos para elaborar o trauma do que para criar telespectadores cada vez menos sensíveis ao horror. Para quem vive a guerra desde sua representação virtual, o mandato de seguir adiante, sorrir e gozar a vida se impõe. Como anota Seligmann-Silva, é como se a sociedade escondesse sua realidade brutal por trás de um sorriso de fachada:

O ‘*keep smiling*’ e o ‘*the show must go on*’ – que assistimos novamente estes dias nos EUA, apesar de toda a paranoia e repetição (traumática) das imagens desrealizadas do choque que abalou o mundo, verdadeiras *Deckerinnerungen* (recordações encobridoras) dos verdadeiros traumas – servem para manter a fachada de uma sociedade que guarda a sua ‘realidade’ como um segredo. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 74)

Seligmann-Silva pensa o papel da literatura e destaca sua capacidade de “encenar a criação do ‘real’”. Embora exista algo que a separe do “real”, está marcada por ele e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Nesses caminhos, arte e vida se tocam, se enfrentam, se criam e se revelam mutuamente. A arte pode ajudar a sair da cripta porque os nós de memória, esses momentos encapsulados pelo discurso hegemônico, essa realidade que as sociedades muitas vezes preferem esconder, são sua matéria.

O relato de Galindo me parece importante para observar que a criação da cripta pode se dar em espaços de enfrentamento de forças, de graves conflitos políticos. Galindo conta que depois do julgamento de Ríos Montt, setores conservadores de seu

⁹ Segundo Seligmann-Silva, “a tradução desses ‘nós de memória’ – desses momentos encapsulados ou enterrados em uma cripta, para falarmos com Abraham e Torok – é o objetivo de toda terapia”. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 85); e, ainda segundo o crítico, a noção de *cripta*, desenvolvida por Nicolas Abraham e Maria Torok se desdobra na noção freudiana e ferencziana de trauma.

país rechaçam cada vez mais artistas, poetas e escritores/as que defendem os direitos humanos e os acusam de “*ensuciar la historia del país*”. “Qualquer tentativa de abordar ou esclarecer os massacres genocidas são relacionados, por esses conservadores, a terrorismo”. (GALINDO *Apud* GOULART, 2018, p. 125) Encapsular o trauma coletivo do genocídio histórico é uma postura ética para alguns. Para outros, a única opção é não deixar que essa memória seja enterrada.

Neste texto, são pensados exemplos de narrativa ficcional, de poesia e performance, de escultura e instalação, bem como de cinema documental que se mostram como imagens-memória abertas como janelas para o real. Não estão em questão as delimitações ou definições de cada uma das expressões artísticas ou do que é real ou ficcional, mas sim a tensão entre eles. O que se destaca é a potência da criação destes artefatos e atos corporais de memória para a invenção de um presente e a imaginação de um devir capaz de elaborar, e não de esconder, os traumas coletivos que marcam as diversas comunidades latino-americanas. Inclusive as pessoas que não sofrem, ou não sofreram, diretamente a violência colonialista, o genocídio, a escravidão, as diversas formas de racismo, o terror imposto pelo Estado, estão, de algum modo, marcadas pelos traumas que deles resultam. É sobre os cemitérios indígenas que se construíram as nações latino-americanas, é com os corpos de escravos e escravas negras que se levantaram as paredes das grandes edificações da invasão colonizadora, são os esqueletos dos desaparecidos políticos que jazem sem identificações nos desertos e mares. Falar deles é falar da vida que manteve esses países até aqui. Que a arte-vida seja essa força de memória capaz de tirá-los da cripta escondida.

Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. Homo Sacer. O Poder Soberano e Vida Nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Trad. H. Burigo.

Benjamin, Walter. Magia e técnica, Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. S. P. Rouanet.

Déllano, Manuel. “Descubren una fosa con restos de 26 personas en un desierto del norte de Chile”, *El País*, Calama, 20/04/1987. Disponível em: <[Descubren una fosa con restos de 26 personas en un desierto del norte de Chile | Internacional | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)> (Acesso 15/12/2022).

Didi-Huberman. A imagem queima. Curitiba-Paraná: Editora Medusa, 2018. Trad. H. Ribeiro.

Fontes, Claudia. “Parque de la Memoria: detalles de la única obra que está em las aguas del Río de la Plata”, Buenos Aires, La ciudad, 04/03/2019. Disponível em: <[Parque de la Memoria: detalles de la única obra que está en las aguas del Río de la Plata | Noticias | Buenos Aires Ciudad - Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires](#)> (Acesso: 15/12/2022).

Gispert, J. González de. “Las muertes de inmigrantes en Texas”, BBC Mundo, Lons Angeles, 18/08/2015. Disponível em: <[Las muertes de inmigrantes en Texas: "Si en esas fosas hubieran encontrado 200 perros habrían recibido más atención" - BBC News Mundo](#)> (Acesso: 15/12/2022).

Goulart, Ricardo. “Do poético ao politico em Tierra, de Regina José Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes”, Revista *Urdimento*, Florianópolis, 2018, v.3, n.33, pp. 112-126.

Guzmán, Patricio. “Coloquio entre Patricio Guzmán (Chile) y Diego Más Trelles”. Casa de América, 25/10/201. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=at_a7MHGDnE> (Acesso: 15/12/2022).

Guzmán, Patricio. Nostalgia de la luz. Alemanha/Chile/Espanha/França: Atacama Producciones, 2010. 90’.

Meruane, Lina. Sistema nervioso. Barcelona: Random House, 2019.

Meruane, Lina. Tornar-se Palestina. Belo Horizonte-MG: Relicário, 2019a. Trad. M. Sanchez.

Sánchez, Florencia, “Diana Taylor, teórica del performance”, *El Desconcierto*, Chile, 30/04/2021. Disponível em: <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/letras/2021/04/30/diana-taylor-teorica-del-performance-lo-mejor-que-ha-pasado-en-chile-es-que-lleguen-inmigrantes.html> (Acesso: 15/12/2022)

Schechner, Richard. “Restauración de la conducta”. Em: Taylor, D.; Fuentes, M. (org.). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011: 31-50. Trad. R. Rubio *et.al.*

Segovia, Ángela. “Poesía chilena posgolpe (8). Cecilia Vicuña (III). Siguiendo el hilo de *El zen surado*. Una arqueología de la imaginación.” Centro Virtual Cervantes, 23/05/2019. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_19/23052019_01.htm (Acesso: 15/12/2022)

Seligmann-Silva, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. SP: Ed. 34, 2018.

Taylor, Diana. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. Em: Taylor, D.; Fuentes, M. (org.). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011: 7-30. Trad. R. Rubio *et.al.*

Taylor, Diana. “O trauma como *performance* de longa duração”, *O Percevejo* online, Periódico do PPG em Artes Cênicas UNIRIO, vol. 1, fascículo 01, 2009, pp. 1-12. Trad. G. Ruiz.

Vicuña, Cecilia. *Spit temple. The selected performances of Cecilia Vicuña*. Brooklyn-NY: Ugly Duckling Presse, 2018. Ed. e trad. R. Alcalá.

Vicuña, Cecilia. *Livro deserto*. Curitiba-Paraná: Editora Medusa, 2013. Trad. R. Corona.

Declaração de conflito de interesse

A autora declara que não há conflito de interesse.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.