

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Mônica Vaz da Costa

O incêndio das imagens:
Arte e violência de Estado na América do Sul

Belo Horizonte
2022

Mônica Vaz da Costa

O incêndio das imagens:

Arte e violência de Estado na América do Sul

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Doutora em Artes.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

770.9
V393i
2022

Vaz, Mônica, 1982-
O incêndio das imagens [manuscrito] : arte e violência de Estado na América do Sul / Mônica Vaz da Costa. – 2022.
200 p. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Arte – Aspectos políticos – América do Sul – História e crítica – Teses. 2. Arte e fotografia – Teses. 3. Fotografia – Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Violência – América do Sul – Teses. I. Melendi, Maria Angélica, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DECLARAÇÃO

Declaramos para os devidos fins, que devido a problemas para assinatura da ata e folha de aprovação pela Profa. Dra. Juliana Cristina Pereira, os documentos deverão ser assinados pela Coordenação do Programa, de acordo com orientações da Pró-reitoria de Pós-graduação da UFMG.

Belo Horizonte, 14 de outubro de 2022.

Profa. Mariana de Lima e Muniz
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **MÔNICA VAZ DA COSTA** - Número de Registro - **2018664381**.

Título: "O incêndio das imagens: Arte e violência de Estado na América do Sul"

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Juliana Cristina Pereira – Titular – Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Karl Erik Schollhammer – Titular – PUC/Rio

Prof. Dr. Armando de Queiroz Santos Junior – Titular – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 22 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Armando de Queiroz Santos Junior, Usuário Externo**, em 23/09/2022, às 09:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo, Professora do Magistério Superior**, em 28/09/2022, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo Enrique Cifuentes Porras, Vice diretor(a)**, em 29/09/2022, às 12:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karl Erik Schollhammer, Usuário Externo**, em 07/10/2022, às 02:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1737691** e o código CRC **8E7F3CA2**.

Referência: Processo nº 23072.248353/2022-64

SEI nº 1737691

Folha de Aprovação EBA-CPGART 1737691

SEI 23072.248353/2022-64 / pg. 2



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 14/10/2022, às 20:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1834085** e o código CRC **D61C0288**.

Referência: Processo nº 23072.248353/2022-64

SEI nº 1834085

Agradecimentos

Uma pesquisa não é feita a duas mãos. Ainda que a leitura seja solitária e o processo de escrita seja individual, a pesquisa se constrói na troca. Os últimos dois anos de meu doutoramento, quando concluí os créditos necessários no Programa de Pós-Graduação, coincidiram com a chegada da Covid-19 ao Brasil e, conseqüentemente, nos foi imposto (de maneira acertada) um longo período de distanciamento social, o que fez cessar as idas à biblioteca, os encontros, as conversas aparentemente descompromissadas de corredor, as discussões presenciais em eventos acadêmicos. Juntos aprendemos a nos encontrar nos espaços virtuais e juntos descobrimos como seguir com nossas investigações.

Agradeço à Piti, minha orientadora, com quem enxergo a sombra de nosso tempo e que, ao seu lado, busco a resoluta luz. Ela me mostrou que cabe à arte a terrível responsabilidade de realizar um trabalho de memória que aponte para o futuro, e nós, enquanto artistas pesquisadores e pesquisadoras não podemos nos esquivar dela.

Foi bastante importante e proveitosa a banca de qualificação, que contou com a presença (virtual) da Professora Sara Rojo e do Professor Adolfo Cifuentes. Seus questionamentos e sugestões apontaram para um caminho diferente e mais proveitoso do que aquele no qual eu me encontrava.

A investigação foi afetada com o fechamento total das bibliotecas durante a maior parte da escrita desta tese, o que me levou a vasculhar as várias estantes dos queridos amigos André Pereira e Zepa Neves, com quem tive longas conversas que dissiparam boa parte das dúvidas. Os inúmeros textos enviados pelo amigo Gladston Costa ao longo desses anos, não importando o tamanho ou a dificuldade em encontrá-los, foram fundamentais para a pesquisa, assim como as conversas e trocas constantes. Agradeço também ao Professor Márcio Seligmann-Silva por disponibilizar on-line gratuitamente seus textos, que tanto me ajudaram a compreender alguns conceitos que permeiam esta tese.

Neste percurso, o olhar sensível e atento da Professora e amiga Juliana Crispe sobre meu trabalho me encheu de confiança para continuar a questionar e produzir.

Agradeço ao Professor e amigo Armando Queiroz que, com alegria, aceitou ao convite para participar da banca e que, prontamente, me enviou seu trabalho intitulado 252 para que compusesse a constelação desta tese.

Ao Professor Karl Erik Schollhammer pela leitura atenta deste texto e pelas palavras generosas no momento de minha defesa.

Desde o golpe de 2016, os orçamentos para a cultura, saúde, meio ambiente e educação, dentre outras áreas vitais para o Brasil, vêm sofrendo significativos cortes. Por essa razão, agradeço à CAPES pela bolsa temporária recebida ao longo de seis meses, relativa a conversão de custeio.

Aproveito para agradecer ao coordenador do PPG Artes, Amir Brito Cadôr, pela disponibilidade e empenho em auxiliar alunas e alunos. Nesse sentido, reconheço a paciência e atenção com que a secretária Natalia Arruda atendeu aos meus questionamentos nesses anos de vínculo com o Programa.

Sem o apoio e estímulo de meu companheiro de vida e de manifestações, Flávio Agostini, essa caminhada teria sido árdua e, talvez, impossível quando se iniciou. Obrigada por tudo e por tanto!

Agradeço ao Presidente Lula, que sempre foi luz em tempos tão sombrios.

Finalmente, assim como uma pesquisa não se constrói sem auxílio de outras pessoas, ela somente se completa quando compartilhada. Gostaria de agradecer a você que lê estas linhas, que me acompanhará nas páginas a seguir. Espero que a investigação à qual me dediquei nos últimos anos reverbere em você.

Resumo

Esta tese tem por objetivo investigar imagens que tratam da violência praticada pelo Estado, produzidas por artistas sul-americanos, a partir de 1980, período que coincide com o fim dos regimes ditatoriais e com os consequentes processos de redemocratização e abertura econômica em alguns países da região. A violência das imagens apresentadas nesta pesquisa não repousa sobre seu aspecto visível, mas naquilo que está por trás, além de sua superfície, fora do alcance dos olhos. Está no que não é perceptível na imagem. Desse modo, a imagem que carrega em si a brutalidade do Estado é violenta e não é, necessariamente, intolerável. Esse aspecto encontra-se na história e na memória evocadas pelas práticas artísticas daqueles que se colocam contrários, em forma de denúncia ou manifesto, às ações violentas e aos abusos contidos no exercício de poder. Em oposição às imagens veiculadas pela mídia de massa, as imagens que circulam no contexto da arte (ainda que sejam frequentemente apropriadas de jornais e revistas) estão em perspectiva. Por essa razão, fazemos uma leitura das obras que vai além de suas características formais, relacionando-as aos contextos sociais e políticos em que foram produzidas. Assim procedendo, essas imagens surgem como testemunhos de eventos brutais e antimonumentos que fazem cintilar memórias muitas vezes emudecidas, esquecidas ou ignoradas.

Palavras-chave:

Arte e violência. Conflitos políticos. Memória. Testemunho. Antimonumento.

Abstract

This thesis aims to investigate images that represent political violence, produced by South American artists since 1980, a period that coincides with the end of dictatorial regimes and with the sequent processes of redemocratization and economic opening in some countries in the region. The violence of the images presented in this investigation does not rest upon its visible aspect, but upon what is behind, beyond its surface, out of sight. It relies upon what is not perceptible in the image. Thus, the image that bears the brutality of the State is atrocious, and is not necessarily intolerable. We find this aspect in the History and memory evoked by the artistic practices of those who position themselves, in the form of denunciation or manifest, against violent actions and abuses within the exercise of power. In opposition to the mass media images, images that circulate within the context of art (although they are frequently appropriated from newspapers and magazines) are in perspective. For this reason, we observed the works beyond their formal characteristics, relating them to the social and political contexts in which they were produced. Thus, these images emerge as testimonies of brutal events and as antimonuments that spark memories that are often muted, forgotten or ignored.

Keywords:

Art and violence. Political conflicts. Memory. Testimony. Antimonument.

Lista de figuras

Figura 1 — Manifestação do dia 25/10/2019. Fotografia: Susana Hidalgo.....	14
Figura 2 — Batalha de Iwo Jima, 1945. Fotografia: Joe Rosenthal.....	16
Figura 3 – <i>A liberdade guiando o povo</i> , Eugène Delacroix, 1830.....	18
Figura 4 – Sônia Guajajara na Cúpula de Ação Climática da ONU.....	19
Figura 5 – <i>Cleaning the Drapes</i> , da série <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i> , Martha Rosler, 1967-1972.....	39
Figura 6 — Detentos iraquianos são amontoados nus e encapuzados enquanto os soldados Sabrina Harman e Charles Graner Jr. posam para foto, 2003.....	41
Figura 7 – Governador do Rio de Janeiro comanda operação “contra a bandidagem”.....	42
Figura 8 – Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith, em 7 de agosto de 1930, em Marion, Indiana, EUA.....	45
Figura 9 — Lenin dirige-se às tropas soviéticas. Fotografia: G.P. Goldshtein.....	47
Figura 10 — Lenin dirige-se às tropas soviéticas (manipulada).....	47
Figura 11 — Manuela D’Ávila (manipulada).....	48
Figura 12 — Manuela D’Ávila em entrevista à Rádio Guaíba (original).....	49
Figura 13 — Sandro Barbosa Nascimento com refém no ônibus 174.....	51
Figura 14 — Eloá Pimentel aparece à janela durante sequestro.....	51
Figura 15 — <i>Krieg dem Kriege!</i> , Ernst Friedrich, 1924. Príncipe herdeiro e proletário.....	53
Figura 16 — <i>Krieg dem Kriege!</i> , Ernst Friedrich, 1924. A face da guerra.....	55
Figura 17 — Emmett Till, 1955. Fotografia: David Jackson.....	56
Figura 18 — <i>Atentado ao poder</i> , Rosângela Rennó, 1992.....	61
Figura 19 — <i>Atentado ao poder</i> , Rosângela Rennó, 1992. (Detalhes).....	62
Figura 20 — <i>Siluetazo</i> . Manifestantes desenham silhuetas na Praça de Maio. Foto: Eduardo Gil.....	68
Figura 21 — <i>1er año, 6ta división, foto de clase 1967</i> , Marcelo Brodsky, 1996.....	71
Figura 22 — Fotos dos detidos na ESMA recuperadas por Víctor Bastera.....	74
Figura 23 — As fotos de Alex.....	75
Figura 24 — <i>Fernando na ESMA</i> , Marcelo Brodsky, 1992-1996.....	77
Figura 25 — Retrato de Lewis Payne, 1895. Fotografia de Alexander Gardner.....	79
Figura 26 — <i>Marcelo e Fernando</i> , Marcelo Brodsky, 1992-1996.....	81
Figura 27 — Série <i>Nosotros no sabíamos</i> , León Ferrari, 1976-92 e 2007. (Detalhes).....	84
Figura 28 — <i>Frames</i> do vídeo <i>Los durmientes</i> , Enrique Ramirez, 2014.....	85
Figura 29 — Capa do jornal <i>La Segunda</i> de 24 de julho de 1975.....	87
Figura 30 — <i>119</i> , Cristian Kirby, 2013 (detalhe). María Cristina López Stewart, Juan Bautista Maturana Perez, Nilda Patricia Peña Solari.....	89
Figura 31 — Edilberto Jiménez registra o testemunho de morador de Chungui.....	103
Figura 32 — <i>Chungui: violencia y trazos de memoria</i> , capa.....	105
Figura 33 — Felipe Guaman Poma de Ayala. “Corregidor de minas / como lo castiga cruelmente a los caciques principales, corregedores y jueces com poco temor de la justicia, con diferentes castigos, sin tener misericordia por Díos a los pobres / en las minas.”.....	106
Figura 34 — Felipe Guaman Poma de Ayala. “Padre / Muy bravo y colérico padre contra los caciques principales y contra sus indios, porque le defienden a las solteras y doncellas le mata de palos a los indios / doctrina”.....	107
Figura 35 — <i>Os desastres da guerra</i> , nº 5: “E são feras”. Francisco Goya, 1810-15.....	108
Figura 36 — <i>Os desastres da guerra</i> , nº 33: “Que se tem de fazer mais?”. Francisco Goya, 1810-15...108	108
Figura 37 — <i>Le cortaron la oreja y se la hicieron comer</i> . Desenho de Edilberto Jiménez a partir do testemunho de A.C.L.....	112
Figura 38 — <i>No tuvieron compasión</i> . Desenho de Edilberto Jiménez a partir do testemunho de C.C.L.....	113

Figura 39 — <i>Cortaban sus manos y orejas para dar cuenta al señor gobierno</i> . Desenho de Edilberto Jiménez a partir dos testemunhos de C.C., T.B. e R.O.....	115
Figura 40 — <i>Masacre a dos paramilitares</i> . Testemunho de Martha, ex-guerrilheira das FARC-EP, 2009. Pintura vinílica sobre MDF. 100 x 210 cm.....	117
Figura 41 — <i>Diálogos antes de la muerte</i> . Testemunho de Jhon Jairo E., ex-combatente das AUC, 2007. Pintura vinílica sobre MDF. 100 x 140 cm.....	121
Figura 42 — <i>El cumpleaños de la matanza</i> . Testemunho de Carlos Mario (Caliche), ex-combatente das AUC, 2008. Pintura vinílica sobre MDF. 150 x 110 cm.....	123
Figura 43 — <i>El cumpleaños de la matanza</i> (detalhes).....	124
Figura 44 — <i>La massacre 9 de abril</i> , Débora Arango, 1948.	127
Figura 45 — Deus Mercúrio na Fonte Alemã de Santiago pichado por manifestantes (detalhe). Fotografia: Francisco Ubilla.	144
Figura 46 — Estátua equestre de Sebastián Belalcázar derrubada em Popayán.	145
Figura 47 — <i>Sumando ausencias</i> . Doris Salcedo, 2016. Fotografia: Claudia Currea.....	150
Figura 48 — <i>Sumando ausencias</i> . Doris Salcedo, 2016. Fotografia: Claudia Currea.....	150
Figura 49 — <i>Fragmentos</i> , Doris Salcedo, 2018. Fachada.....	153
Figura 50 — <i>Fragmentos</i> , Doris Salcedo. Metal sendo trabalhado.....	155
Figura 51 — <i>Fragmentos</i> e Doris Salcedo, 2018. Vista superior.	156
Figura 52 — <i>Fragmentos</i> , Doris Salcedo, 2018.....	157
Figura 53 — <i>Novus Brasilia Typus: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural</i> , Jaime Lauriano, 2016. Fotografia: Filipe Berndt.	160
Figura 54 — <i>O Brasil</i> , Jaime Lauriano, 2014. Frame do vídeo.	162
Figura 55 — <i>O Brasil</i> , Jaime Lauriano, 2014. Frame do vídeo.	163
Figura 56 — Pichação sobre <i>Monumento às Bandeiras</i> , 2016. Fotografia: Rovená Rosa / Agência Brasil 166	166
Figura 57 — <i>monumento às bandeiras</i> , Jaime Lauriano, 2016. Fotografia: Filipe Berndt.	167
Figura 58 — <i>bandeirante #1</i> , Jaime Lauriano, 2019. Fotografia: Filipe Berndt.....	169
Figura 59 — <i>bandeirante #2</i> , Jaime Lauriano, 2019. Fotografia: Filipe Berndt.....	170
Figura 60 — <i>Brasil terra indígena</i> , Denilson Baniwa, 2020. Fotografia: Coletivo Coletores.....	172
Figura 61 — <i>Brasil terra indígena</i> , Denilson Baniwa, 2020. Fotografia: Coletivo Coletores.....	173
Figura 62 — <i>Série BRASIL brasileiro</i> , Sérgio Adriano H, 2019. Serigrafia sobre roupa de bebê.	175
Figura 63 — <i>O lugar que pertence</i> , Sérgio Adriano H, 2018. Fotografia, 80 x 120 cm.	176
Figura 64 — <i>O lugar que não pertence</i> , Sergio Adriano H, 2018. Fotografia, 80 x 120 cm.....	177

Sumário

Resumo	7
Abstract	8
Apresentação	13
QUEIMA!	13
Capítulo 1.....	26
IMAGENS DE VIOLÊNCIA	26
1.1 Tipos de violências e política de morte	27
1.1.1 Biopolítica	29
1.1.2 Necropolítica	31
1.2 Imagens de violência — mídia de massa e contexto da arte.....	34
1.2.1 Imagens incendiárias	53
Capítulo 2.....	64
O CORPO DESAPARECIDO: AUSENTE PRESENÇA; PRESENTE AUSÊNCIA	64
2.1 <i>El Siluetazo</i>	67
2.2 Marcelo Brodsky, <i>Buena memoria</i> , 1996	69
2.2.1 Claudio e Martín.....	69
2.2.2 As fotos de Bastera	72
2.2.3 Nando	76
2.3 Cristian Kirby.....	86
Capítulo 3.....	92
O CORPO SOBREVIVENTE: TESTEMUNHO	92
3.1 O testemunho como documento.....	95
3.2 Edilberto Jiménez – Peru	100
3.3 Juan Manuel Echavarría – Colômbia	116
3.4 Função-historiador	128
Capítulo 4.....	134
O CORPO APAGADO: ANTIMONUMENTO	134
4.1 Antimonumentos	146
4.2 Doris Salcedo – Colômbia	147
4.2.1 <i>Sumando ausencias</i>	148
4.2.2 <i>Fragmentos</i>	153
4.3 Jaime Lauriano – Brasil	158
4.3.1 Série <i>Bandeirantes: monumento às bandeiras (2016) e bandeirante (2019)</i>	164
4.4 Sérgio Adriano H. – Brasil.....	174

Considerações finais	181
Referências	188
Referências bibliográficas	189
Filmes	197
Referências eletrônicas	197
Anexo I	200

Apresentação

QUEIMA!

Figura 1 — Manifestação do dia 25/10/2019. Fotografia: Susana Hidalgo.



Fonte: BBC News Brasil.

Santiago, 25 de outubro de 2019. É a segunda semana de protestos em que a população, insatisfeita com a política neoliberal implantada no Chile desde o fim da ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), reivindica reformas sociais. Iniciadas no dia 18 daquele mês, as manifestações foram, a princípio, contra o aumento das passagens de metrô e logo somaram-se a elas outras insatisfações, como aposentadorias indignas, saúde precária, salários miseráveis, educação de baixa qualidade, dívida universitária vitalícia. Em suma, questões que o governo de Sebastián Piñera nem seus antecessores desde a redemocratização conseguiram apaziguar.¹ Naquela sexta-feira, 25 de outubro, o centro de Santiago foi palco da maior manifestação desde o fim do regime militar: 1,2 milhão de pessoas tomaram as ruas da capital chilena. Naquela ocasião, Susana Hidalgo registrou aquela que seria uma das imagens mais emblemáticas das manifestações no país (fig. 1).²

A imagem feita às pressas por meio de celular mostra dois manifestantes em cima da estátua equestre que representa o general Manuel Baquedano, herói da Guerra do Pacífico (1879-1883), quando o Chile enfrentou as forças conjuntas da Bolívia e Peru, motivados por disputas territoriais. Uma multidão ocupa o entorno da estátua, várias bandeiras chilenas tremulam e, no alto, um manifestante de braços

¹ Fontes: *Deutsche Welle*. Disponível em: <https://www.dw.com/es/por-qu%C3%A9-arde-am%C3%A9rica-latina/a-51040605>, acesso em janeiro de 2020.

Rede TeleSur. Disponível em: <https://www.telesurtv.net/news/chile-pueblo-mapuche-protestas-simbolo-20191031-0006.html>, acesso em janeiro de 2020.

² O site *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* é um “arquivo dinâmico” que contém imagens de intervenções em monumentos chilenos. O projeto teve início em outubro de 2019 e conta com contribuições constantes de qualquer um que tenha registro de intervenções em monumentos ocorridas durante as manifestações. Cf. <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/>

abertos, empunha sobre a atmosfera enfumaçada a bandeira Mapuche.³ Atrás, o fundo do ar é vermelho⁴ e Santiago queima.

Figura 2 — Batalha de Iwo Jima, 1945. Fotografia: Joe Rosenthal.



Fonte: Bol Notícias.

O gesto de erguer uma bandeira em meio a conflitos, sobre feridos ou escombros de guerra, é recorrente. Representa a vitória, ainda que momentânea, de

³ Durante a invasão espanhola, foi o único grupo indígena que não teve suas terras ocupadas, negociando diretamente com o rei da Espanha, e seu território só começou a ser recortado com as guerras de independência do século XIX. Atualmente ocupa a região centro-sul do Chile e o sudoeste da Argentina e é símbolo de resistência e da luta por autonomia na região.

⁴ *O fundo do ar é vermelho*, documentário de Chris Marker, 1977.

determinado grupo sobre outro e tanto o fotojornalismo quanto a arte em diferentes momentos históricos se encarregaram de eternizá-lo em imagens. Joe Rosenthal, em 23 de fevereiro de 1945, registrou o momento em que fuzileiros navais colocam a bandeira estadunidense no topo do monte Suribachi, durante a Batalha de Iwo Jima, uma das mais sangrentas da Segunda Guerra Mundial, contra o Japão (fig. 2). Essa fotografia que atravessou décadas e tornou-se uma imagem emblemática de vitória e de soberania dos Estados Unidos foi, contudo, encenada, dirigida pelo fotógrafo, para que se tornasse uma imagem simbólica de triunfo daquele país vitorioso.

Ainda que vejamos ressoar o mesmo gesto, há uma diferença que grita entre a fotografia de guerra e a imagem feita no Chile: enquanto vemos na primeira o Estado como vencedor do conflito (representado por soldados), na segunda, o manifestante coloca-se contra o Estado. E, por esse caráter popular de insurgência, vemos nos braços levantados e na bandeira erguida pelo manifestante chileno sobreviver o gesto da liberdade pintado 189 anos antes por Eugène Delacroix. Em *A liberdade guiando o povo* (fig. 3), o pintor representa a Revolução de 1830 (de caráter liberal e popular, liderada pela burguesia francesa), que teve como propulsoras a dissolução do Parlamento francês e a suspensão da liberdade de imprensa pelo então rei Carlos X, ou seja, o descontentamento com a restauração da monarquia que se deu ao final do império de Napoleão Bonaparte, em 1814.⁵ Na tela, a liberdade é representada por uma mulher com os seios desnudos que carrega na mão esquerda um fuzil com baioneta e na direita, no ponto mais alto da composição, ergue a bandeira francesa criada em 1794, à época da Revolução Francesa (1789-1799). A roupa drapeada, a bandeira que tremula e sua inclinação sugerem que ela caminha para frente e, no entanto, olha para trás em direção a seus companheiros igualmente armados, mas também ao passado revolucionário francês. A liberdade, mulher guerreira, caminha triunfante sobre os mortos sacrificados no conflito. Ao fundo, Paris também queima.

⁵ Cf. HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*.

Na fotografia da manifestação chilena, no entanto, os mortos estão no lugar mais alto da composição: são representados pela bandeira Mapuche.

Figura 3 – *A liberdade guiando o povo*, Eugène Delacroix, 1830.



Fonte: Wikipedia.

Um mês antes de terem início as manifestações no Chile, Sônia Guajajara, coordenadora da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), à ocasião da Cúpula de Ação Climática da Organização das Nações Unidas (ONU), realizada nos Estados Unidos em 23 de setembro de 2019, também carregou uma bandeira com sangue indígena como forma de protesto contra as políticas do Estado (fig. 4).

Naquele ano houve um aumento de 30% dos focos de queimadas na Amazônia,⁶ ameaça constante à sobrevivência dos povos indígenas brasileiros. Em suas próprias palavras proferidas durante o evento, Guajajara disse:

Neste momento, a imagem da Amazônia em chamas está no mundo inteiro, essa imagem me aterroriza, tenho certeza que a vocês também. Quem queima não são só as árvores, o solo, o ar, os rios. Somos também nós, o povo da floresta. Queima a nossa história e as nossas formas de viver.⁷

Figura 4 – Sônia Guajajara na Cúpula de Ação Climática da ONU.



Fonte: Mídia Ninja.

⁶ De acordo com dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE). Disponível em: <http://www.inpe.br/>

⁷ Trecho do discurso de Sônia Guajajara na Cúpula de Ação Climática, Disponível em: <https://midianinja.org/news/confira-o-discurso-de-sonia-guajajara-na-cupula-do-clima-da-onu/>

Enquanto a Amazônia queimava, o então ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, disse, em entrevista durante o encontro, que “o Brasil é o país, dentre os países da ONU, que mais está fazendo pelo combate à mudança climática.”⁸ Sete meses após a Cúpula de Ação Climática da Organização das Nações Unidas, em abril de 2020, o mesmo ministro exonerou o diretor de Proteção Ambiental do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA), Olivaldi Azevedo, e outros dois servidores que chefiavam operações de fiscalização. Também em abril, Salles disse, em reunião ministerial, haver uma “oportunidade” para o governo “ir passando a boiada” da desregulação da proteção ao meio ambiente, uma vez que a imprensa estava voltada exclusivamente para a pandemia do coronavírus.⁹ Dentre as causas do aquecimento global, o desmatamento é uma delas e, de agosto de 2018 a julho de 2019, foram desmatados 9.762 km², um aumento de 29,5% em relação ao período anterior.¹⁰

Nas imagens mostradas acima, os países europeus erguem suas flâmulas para declarar triunfos e vitórias, enquanto os países latino-americanos, para reivindicar direitos e denunciar atrocidades. O descaso em relação aos povos originários é denunciado nas duas bandeiras erguidas nos protestos mencionados: pelo anônimo manifestante chileno e por Sônia Guajajara, contradizendo o presidente brasileiro em seu discurso na cerimônia de posse em 1º de janeiro de 2019, que afirmou: “nossa bandeira jamais será vermelha”.

⁸ Entrevista concedida à ONU News, durante o encontro. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2019/09/1687952>

⁹ Cf. <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-05-22/salles-ve-oportunidade-com-coronavirus-para-passar-de-boiada-desregulacao-da-protecao-ao-meio-ambiente.html>

¹⁰ Cf. <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2020/02/brasil-ja-sente-impactos-das-mudancas-climaticas-e-situacao-pode-se-agravar>

A imagem feita às pressas por Susana Hidalgo carrega em si muito mais do que está visível, relaciona-se a outros tempos e contextos políticos e sociais, além de fazer referência também à história da arte. Ela é incandescente, queima, não pelo fogo dos protestos, mas porque nos permite conhecer à medida que vasculhamos seu avesso, a desdobramos e olhamos para aquilo que não é aparente, mas que está ali pulsando. A fotografia é incendiária porque está carregada de real, o tateia, manifesta no imperceptível da imagem, ou ainda, no além do visível, a urgência daquele momento e de outros momentos que também toca, e produz significados. É, por tudo isso, uma imagem sintoma.

Ela é também uma centelha capaz de iluminar e relacionar distintos momentos, ela toca um real de violência praticada pelo Estado chileno e que vemos ressoar em outros países da América do Sul. Seria possível, então, partir de outras imagens, fotográficas ou não (pinturas, desenhos, esculturas, instalações, [anti]monumentos etc) para produzir conhecimento? E ainda, uma vez produtoras de saber, seriam as imagens aptas a preencher as lacunas da história, de tornar visível aquilo que foi propositalmente apagado, silenciado e destruído?

Georges Didi-Huberman também indaga:

“[...] a que tipo de conhecimento a imagem pode dar lugar? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de trazer esse ‘conhecimento pela imagem’?”¹¹

Partimos, então, da fotografia de Susana Hidalgo e das inquietações acima para evidenciar, com base em imagens produzidas a contar da década de 1980, histórias de violências praticadas pelo Estado que foram apagadas dos registros oficiais na América do Sul, ou que sequer foram documentadas. Foi, principalmente,

¹¹ DIDI-HUBERMAN, *Arde la imagen*, 2012, p. 11. Traduzido de: “¿a qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué clase de contribución de conocimiento histórico es capaz de aportar este ‘conocimiento por medio de la imagen’?”.

a partir daquela década que os países da região retomaram os regimes democráticos, após golpes militares, e implementaram políticas neoliberais. Nem todas as ditaduras tiveram fim na década de 1980, mas nesse período foram empreendidas políticas econômicas que tiveram início no Chile, na década anterior, e que, em seguida, espalharam-se pela América Latina: Carlos Menem na Argentina (1989-1999), Alberto Fujimori no Peru (1990-2000), Carlos Salinas de Gortari no México (1988-1994), Cesar Gaviria Trujillo na Colômbia (1990-1994), e, por último, Fernando Henrique Cardoso no Brasil (1995-2003). A abertura dos mercados, celebrada por muitos, aprofundou a desigualdade social, sentida por milhões ainda hoje.

É certo que a violência do Estado não é exclusiva nos países que adotaram políticas neoliberais ou governos militares antidemocráticos e, no Capítulo 1, com base no conceito de “necropolítica”, traçado por Achille Mbembe em livro homônimo e em *Crítica da razão negra*, partimos da “política da morte” como alicerce social e econômico dos países latino-americanos, onde houve escravização dos povos indígenas e, mais tarde, de pessoas negras africanas. Os diferentes tipos de violência identificados por Slavoj Žižek ampliam o conceito de Mbembe, na medida que nos auxiliam a compreender de que maneira a violência estrutura o funcionamento da sociedade.

Ainda no Capítulo 1, com base nos textos de Susan Sontag e John Berger, averiguamos a tripla existência de imagens produzidas a respeito de conflitos violentos, quando veiculadas em distintos contextos: função de espetáculo, função de vigilância por parte do Estado¹² e “uso alternativo”.¹³ Este último uso amplia os significados daquilo que se vê quando as imagens são postas em relação com outras imagens e textos, permitindo questionar aquilo mesmo que apresentam. Para Boris

¹² SONTAG, *Sobre fotografia*, 2015.

¹³ BERGER, *Para entender uma fotografia*, 2017.

Groys¹⁴ e Jacques Rancière,¹⁵ o sistema da arte, em oposição ao contexto da mídia de massa, é o cenário ideal (mas não exclusivo) para que as imagens aprofundem seus significados para além de seus aspectos visíveis. Essa capacidade de adentrar as imagens, de questioná-las e confrontá-las, relaciona-se também aos espectadores que são mais atentos, no primeiro sistema, e desinteressados e passivos, no segundo.¹⁶

Tendo em vista essa capacidade das imagens que circulam no sistema da arte de produzirem conhecimento, nos capítulos que se seguem selecionamos artistas de diferentes países da América do Sul que enxergam o escuro de seus tempos, o colocam em relação com outros momentos e, utilizando diferentes linguagens, o abordam em suas obras. Para Giorgio Agamben,

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.¹⁷

Os artistas contemporâneos são, no contexto desta tese e segundo o entendimento de Agamben, não aqueles que compartilham determinado momento histórico, mas homens e mulheres inquietos com seu tempo, que enxergam, não a luz, mas a sombra do presente, que o questionam, confrontam e o colocam em

¹⁴ GROYS, *Arte, poder*, 2015.

¹⁵ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, 2015.

¹⁶ Idem.

¹⁷ AGAMBEN, *O que é o contemporâneo?*, 2009, p. 72.

diálogo com outros tempos, que fixam o olhar sobre o que é obscuro e produzem centelhas para que nós, espectadores, consigamos enxergar. Mas essa pequena luz é furtiva, é preciso saber olhar para as imagens em busca da chama incendiária.

A escolha dos artistas que compõem o corpus desta tese foi feita a partir de uma constelação (anexo 1) que construímos levando em conta as aproximações formais e/ou conceituais entre eles. De certo, foram esquecidos diversos autores e obras no desenho dessa pequena constelação (que também extrapola o recorte geográfico proposto nesta pesquisa), mas nossa intenção não é criar um inventário de artistas. Nosso propósito é apresentar o artista como um agente capaz de preencher as lacunas da história de países da América do Sul, ou ao menos lançar o olhar para episódios brutais apagados ou ignorados pelos Estados dessa região, considerando outros atores (além dos “oficiais”), aqueles que foram desaparecidos, torturados, mortos e silenciados, para questionar e propor outra escrita da história.

Uma vez feitas as conexões entre os artistas, organizamos a pesquisa em três categorias, que correspondem aos capítulos: “Capítulo 2 – O corpo desaparecido: ausente presença; presente ausência”; “Capítulo 3 – O corpo sobrevivente: testemunho” e “Capítulo 4 – O corpo apagado: antimonumento”. Em cada um deles partimos das análises das imagens, de seus aspectos formais, e, aos poucos, mergulhamos nos contextos sociais e políticos que tocam, nas violências praticadas e permitidas pelo Estado que se revelam após esse aprofundamento.

Se a fotografia apressada de Hidalgo com a qual iniciamos esta tese é uma centelha capaz de iluminar e relacionar distintos momentos, seriam outras imagens, aquelas que se inserem no sistema das artes visuais, fotográficas ou não, também capazes de tocar o real e produzir conhecimentos a respeito dele? E ainda, uma vez produtoras de conhecimento, estariam elas aptas a preencher os buracos da história, de tornar visível aquilo que foi propositalmente apagado, silenciado e destruído?

Essas são algumas das perguntas que procuramos esclarecer nas páginas que se seguem.

Capítulo 1

IMAGENS DE VIOLÊNCIA

1.1 Tipos de violências e política de morte

O levante de outubro de 2019, no Chile, aconteceu em decorrência dos anos de insatisfação popular, da situação de total impotência diante das violentas políticas neoliberais instituídas naquele país desde a década de 1990.

[...] quando um povo protagoniza um levante (ou mesmo para que esse povo se subleve), ele deve sempre partir de uma situação de *impotência*. O levante seria, então, o gesto pelo qual os sujeitos desprovidos de poder manifestam — fazem surgir ou ressurgir — em si mesmos algo como uma *potência* fundamental.¹⁸

Didi-Huberman nos diz que o levante é a potência que surge de uma impotência, é uma força que “se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas do alto”.¹⁹ É o movimento lento da onda que passa imperceptível até que tudo desmorone. E esse movimento fez-se perceptível não só no Chile, mas em outros países da América Latina no mesmo ano de 2019. Com reivindicações parecidas, mas em menor intensidade, Bolívia, Haiti, Equador e Peru também se colocaram contra o violento sistema político e econômico estabelecido nesses países. Portanto, faz-se necessário compreender o funcionamento das estruturas que geram a violência e que tão cedo aprendemos a aceitar, que muitas vezes não percebemos, ou ainda, que preferimos voluntariamente ignorar.

Slavoj Žižek distingue três tipos de violência, uma subjetiva e duas objetivas. Segundo o autor, violência “subjetiva” é diretamente visível, praticada por um agente que podemos identificar, violência exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas. É a violência física direta. As violências “objetivas” podem ser “simbólica”, encarnada na linguagem e suas

¹⁸ DIDI-HUBERMAN. *Levantes*, 2017, p. 311.

¹⁹ Idem. “Ondas, torrentes e barricadas”, 2019, p. 115.

formas, ou “sistêmica”, inerente ao sistema econômico e político em que vivemos e suas sutis formas de coerção, que impõem relações de dominação e exploração.²⁰ A violência sistêmica está relacionada à violência estrutural, “[...] essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima”.²¹ Ela cria condições para as explosões de violência subjetiva, fazendo com que os três tipos de violência determinados pelo autor estejam conectados.

[...] as violências subjetiva e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado “normal” de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento.²²

Com isso, Žižek nos diz que o “estado normal”, o “grau zero”, é permeado por uma violência imperceptível, que estrutura o funcionamento da sociedade e seria, portanto, uma violência “justificada”.

Neste ponto é preciso discorrer brevemente sobre o conceito de “biopolítica” estabelecido por Michel Foucault, e a relação entre raça e o Estado moderno.

²⁰ ŽIŽEK. *Violência: seis reflexões laterais*, 2014, p. 24.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² *Ibidem*, p. 18.

1.1.1 Biopolítica

Na “Aula de 17 de março de 1976”,²³ proferida no Collège de France, Michel Foucault examina de que maneira a noção de raça é um fator fundamental para o funcionamento do Estado moderno.

A partir do século XIX, o filósofo francês percebe uma inversão do direito soberano que fora até aquele momento caracterizado pelo direito de fazer morrer e deixar viver seus súditos. Nos séculos XVI e XVII, apareceram técnicas de poder centradas nos corpos dos indivíduos, procedimentos de controle, vigilância e disciplina que organizavam (e seguem regulamentando) os espaços e comportamentos. Essa tecnologia disciplinar da vida e do trabalho visava aumentar a força útil dos corpos e, conseqüentemente, uma maior produtividade. Surgiu, na metade do século XVIII, uma outra tecnologia de poder que não excluiu a primeira: por meio de pesquisas, estatísticas, investigações, medições globais, o Estado passou a controlar o coletivo, e não mais o corpo individual, com intuito de baixar a morbidade, controlar os acidentes, estimular a natalidade, alongar e otimizar a vida. Uma tecnologia que visava garantir a vida, uma “biopolítica”. Assim, uma sociedade saudável produz e consome, e o Estado deve, portanto, assegurar as condições de sociabilidade e do modelo econômico.

Foucault identifica um paradoxo nessa tecnologia que tem como objeto e objetivo a vida: para assegurá-la é preciso matar. “Como [...] é possível, para um poder político, matar, reclamar a morte, pedir a morte, mandar matar, dar a ordem de matar, expor à morte não só seus inimigos, mas mesmo seus próprios cidadãos? [...] Como exercer o poder da morte, como exercer a função da morte, num sistema centrado no biopoder?”²⁴ A resposta ao paradoxo, segundo ele, é o racismo, que

²³ FOUCAULT, 2005, pp. 285-315.

²⁴ Ibidem, p. 304.

emergiu nos mecanismos do Estado junto com o biopoder. O racismo é um corte entre quem deve viver e quem deve morrer, que traça uma linha divisória entre superiores e inferiores; bons e maus; saudáveis e doentes; sãos e degenerados; logo, cabe ao Estado eliminar o perigo biológico e garantir o fortalecimento da própria espécie, deixando a vida em geral mais pura e sadia. Além disso, o racismo de Estado pretende fragmentar o contínuo biológico da espécie humana, criando hierarquias, classificações de raças. Essa linha divisória e a fragmentação pretendem naturalizar a morte do outro e fazer dela algo positivo. O assassinato ocorre também de maneira indireta: encarceramento, privação de direitos políticos e sociais, expulsão, exclusão. É a morte em vida. Para o Foucault, o regime nazista é um exemplo de Estado disciplinar, em que as regulamentações biológicas foram adotadas de maneira persistente para garantir seu bom funcionamento. A eliminação (por meio de encarceramento e/ou extermínio) daqueles que representavam o perigo ao fortalecimento da própria espécie é, segundo o autor, a exceção dentro desse sistema de garantia da vida.

A biopolítica é a organização do poder para otimizar e alongar a vida por meio de mecanismos disciplinares individuais e regulamentadores da população (escolas, campanhas de vacinação e de higiene, controle de natalidade, recenseamento demográfico etc). Nesse sistema, a boa qualidade de vida é garantida a alguns, em detrimento de outra parcela da mesma população que, aos olhos do Estado, representam uma ameaça biológica, e que deve, por essa razão, ser eliminada: os loucos, doentes, os menos aptos ao trabalho, os “anormais”. Estes devem morrer ou ser retirados do convívio com o resto da população: são internados, aprisionados e sua morte (em vida ou não) não é sentida pelo coletivo e, não raro, é celebrada.

1.1.2 Necropolítica

Sem negar a biopolítica, ao contrário, o filósofo camaronês Achille Mbembe²⁵ parte desse conceito para inverter a lógica: se Foucault fala a partir da metrópole, do país europeu colonizador, Mbembe está do outro lado, na colônia, onde a morte e a exclusão são a regra do sistema, o estado de exceção é a norma. Existe, portanto, um tipo de organização na metrópole, que assegura a vida, e outro nos territórios coloniais, onde o direito soberano segue sendo o de fazer morrer e deixar viver.

Para Foucault, o biopoder dá-se a partir da divisão *biológica* dos seres humanos, na eliminação da “raça adversa” que seria o perigo biológico à pureza e ao fortalecimento da espécie. Por isso, segundo ele, o racismo é a tecnologia que permite o exercício do biopoder, que naturaliza a exclusão e eliminação do outro. Mbembe, por sua vez, detém-se mais atentamente sobre essa ficção elaborada a respeito da separação das raças. Em *Crítica da razão negra* ele afirma:

Primeiramente, a raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica, cuja função é desviar a atenção de conflitos considerados, sob outro ponto de vista, como mais genuínos – a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo.²⁶

²⁵ Achille Mbembe nasceu em 1957, na parte francesa de Camarões. Após a Primeira Guerra Mundial, o território, que até então era colônia alemã, foi dividido entre a Grã-Bretanha e a França. O país tornou-se independente da França em 1960, adotando o nome de República de Camarões. A parte sul de Camarões britânicos, através de referendo em 1961, também se tornou independente e foi anexada imediatamente aos antigos Camarões franceses, enquanto a parte norte de Camarões britânicos foi anexada à Nigéria. Ainda que a independência tenha ocorrido há mais de seis décadas, muitos camaroneses afirmam que a antiga colônia ainda é onipresente. Cf. <https://www.dw.com/pt-002/camar%C3%B5es-60-anos-de-independ%C3%Aancia-e-nada-a-comemorar/a-51845558>

²⁶ MBEMBE. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*, 2018b, pp. 28-29.

Idealizada pelo homem europeu, única sociedade considerada por eles civilizada, a ideia das distintas raças fragmenta a espécie humana e cria o mito da superioridade racial. Aos homens bons, dotados de razão, aptos ao trabalho, aplicam-se as leis, garante-se a vida, a todos os outros seres humanos, ao “resto”, aos “ninguéns”, cabe uma vida não-humana, sem direitos, uma existência objetificada, que pode e deve ser exterminada. Pouco importa se essa divisão dá-se sob o signo da religião ou da cultura, é preciso marcar os grupos populacionais, “fixar o mais precisamente possível os limites em que podem circular, determinar o mais exatamente possível os espaços que podem ocupar, em suma, assegurar que a circulação se faça num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral.”²⁷ A raça é um dispositivo de segurança, “é ao mesmo tempo ideologia e tecnologia de governo.”²⁸

Para Foucault, o regime nazista foi o Estado mais disciplinar e que fez o controle biológico da população, sendo um exemplo nítido da biopolítica. Mbembe, por outro lado, identifica na escravidão (de negros africanos e indígenas americanos) uma das primeiras manifestações da biopolítica.²⁹ Foi sob esse sistema que se deu o extermínio de povos inteiros nas Américas; a deportação de africanos para as Américas; o neocolonialismo europeu da África no século XX e a formação de Estados racistas (a exemplo da África do Sul). Assim, nessa ordem colonial a violência empregada pelos europeus contra os “primitivos”, os “selvagens” e “incivilizados”, os “outros” cujas vidas não importavam, não era a exceção que visava garantir o

²⁷ Ibidem, p. 74.

²⁸ Ibidem, p. 75.

²⁹ Foucault identifica as primeiras manifestações da biopolítica no século XVIII, mas Mbembe reconhece suas características dois séculos antes, nas colônias em que foi adotado o sistema de *plantation*.

fortalecimento e produtividade. Era, ao contrário, a norma, e é neste ponto que a biopolítica empregada na metrópole converte-se em política de morte nas colônias.

A violência empregada nos territórios colonizados (a partir daqui faremos referência às colônias nas Américas), não objetivava somente a produtividade ou o respeito das pessoas subjugadas, era preciso desumanizá-las. Para tanto, fez-se uso dos dois tipos de violência estabelecidos por Žižek: as objetivas, em que os escravizados foram tratados como coisa, mercadoria, “seres humanos sem alma” e, portanto, inferiorizados, e a subjetiva, que torturou, mutilou e eliminou seus corpos. Ao subjugar africanos e indígenas americanos, o europeu garantiu sua superioridade e poder sobre os demais povos. No entanto, à garantia de poder vinculou-se a onipresença da ameaça, do risco e do perigo da insurgência daqueles que foram dominados, estabelecendo, assim, um estímulo à cultura do medo, fazendo com que ele (o medo) fosse um dispositivo de gestão social, o que Fanon chama de violência atmosférica.³⁰ O dominador, a fim de garantir seu lugar de privilégio, o fazia pelo uso da força; o escravizado, por sua vez, temia a tortura e, ainda de acordo com Fanon, as pessoas escravizadas libertariam-se somente pela violência, pois é ela que “unifica o povo”, uma vez que “a vida é um combate sem fim”,³¹ um estado constante de alerta e barbárie. É essa situação de violência em uma sociedade fragmentada, dividida em tipos distintos de seres humanos, herdada do período colonial, da escravidão e da morte justificadas pelo acúmulo de capital, que mantemos até hoje.

Se até aqui discorremos a respeito das mazelas que eram restritas aos escravizados nas colônias, Mbembe afirma que, com o neoliberalismo, elas se espalham por todo o mundo, inclusive para dentro das fronteiras dos grandes centros

³⁰ FANON. *Os condenados da Terra*, 1968, p. 54.

³¹ *Ibidem*, p. 73.

econômicos (que foram em outro momento as metrópoles), e faz com que “todas as humanidades subalternas” experimentem a “condição negra”, que não é mais restrita aos povos oriundos do continente africano, mas a todos aqueles que têm seus direitos revogados, suas condições de trabalho precarizadas, que são peças produtivas descartáveis dentro desse sistema econômico. É o que o filósofo chama de “devir negro do mundo”³² e foi contra essa forma de produção e opressão que o Chile, por exemplo, se levantou em 2019 (fig. 1) e que se agravou com a pandemia de Covid-19, no primeiro semestre de 2020.³³

1.2 Imagens de violência — mídia de massa e contexto da arte

A importância de refletir sobre a violência em qualquer um de seus três tipos dá-se não somente pela tomada de consciência das vidas perdidas, das subjetividades ignoradas, mas também por uma tentativa de compreender o funcionamento das estruturas que se utilizam da violência e que aceitamos como dadas. Em “Violência e autoritarismo sociopolítico”, Marilena Chaui aponta quais seriam as brutalidades que consideramos naturais no Brasil. Entre elas, a autora explicita: analfabetismo, fome e desnutrição, inexistência de moradias, de serviços públicos sanitários e de saúde para a maioria da população, inexistência de serviços coletivos de transporte urbano, conflitos violentos pela terra,³⁴ discriminação racial e sexual, entre outras violências praticadas e estimuladas pelo Estado.

³² MBEMBE, op. cit., pp. 17-19.

³³ Com a diminuição das atividades industriais e comerciais ampliou-se a possibilidade de demissões em massa. As condições de trabalho que já eram insatisfatórias, tornaram-se mais precárias.

³⁴ A Comissão Pastoral da Terra mantém atualizados registros de massacres ocorridos no campo, desde 1985 até os dias atuais. Essas informações são disponibilizadas no *site* da CPT: <https://www.cptnacional.org.br/mnc/index.php>, acesso em setembro de 2020.

A luta pela terra (1978) e *Origens agrárias do Estado brasileiro* (1984), de Octavio Ianni, e *O massacre dos posseiros* (1982), de Ricardo Kotscho, são leituras que auxiliam na compreensão desses violentos conflitos. “No Brasil, a democracia nunca chegou ao campo, nem como ensaio; apenas

Não me refiro ao fato de uma ou outra pessoa, em toda e qualquer sociedade, aceitar naturalmente um ou outro desses fatos. Refiro-me ao fato de que toda a sociedade brasileira aceita todos esses fatos como naturais e até mesmo necessários, e grita furiosamente contra quem se opõe a eles. Em outras palavras, nossa sociedade aceita a violência como algo natural, pois sequer a percebe.³⁵

Segundo ela, o brasileiro estaria, assim, acostumado ao autoritarismo e à violência. Curioso perceber que a filósofa brasileira pontua em seu texto quase exclusivamente formas de violência objetiva (sistêmica e simbólica) permitidas e praticadas pelo Estado (à exceção dos violentos conflitos no campo). Faz-nos pensar que talvez não percebamos essas práticas como exercícios brutais uma vez que não há um cadáver, sangue ou feridos, e que, portanto, não perturba o estado de coisas consideradas normais. E é precisamente essa normalidade o estado violento.

Se, então, crueldade traça os contornos da nossa sociedade e determina o nosso dia a dia há cinco séculos, e se carregamos a herança cultural da escravidão e vemos com naturalidade e, portanto, aceitamos a violência institucionalizada do Estado, a arte deve também lidar com essas questões para que elas não fiquem restritas às páginas de jornais e aos noticiários sensacionalistas, com um fascínio ambíguo, entre atração e repulsa, sem propor ou oferecer qualquer debate em torno da violência apresentada. Cabe também aos artistas que se sentem afetados pela imensa desigualdade socioeconômica que nos caracteriza denunciar e questionar o necroestado e expor suas arbitrariedades.

como promessa. O pouco que se fez, em favor da democracia, foi e continua a ser o resultado das lutas de camponeses, operários rurais e índios” (IANNI, 1984, p. 155).

³⁵ CHAUI, 2017, p. 173.

De acordo com Glauber Rocha, em “Estetyka da fome 65”,³⁶ uma vez que a fome e a miséria na América Latina são os propulsores da violência, seria urgente e necessário que se lançasse mão de uma estética da violência. Seria preciso abandonar os paradigmas europeus, “onde o autor se castra em exercícios formais”,³⁷ legitimados por um sistema igualmente condicionado aos valores do “colonizador”. Para ele a arte deveria confrontar diretamente essa estética importada, lidar com a miséria de sua própria sociedade e não buscar fora de suas fronteiras, além das soluções formais, suas inquietações.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.³⁸

O artista comprometido com a miséria de seu povo *deve* apresentar personagens feios, sujos, que matam, protagonizando filmes igualmente feios e sujos, gritados e desesperados, de difícil compreensão e digestão, pois a fome e a miséria o são. Que essas imagens violentem o público, pois a fome e a miséria são violentas.

Karl Schollhammer sinaliza no mesmo sentido de Glauber Rocha e reconhece a violência como um elemento presente no cotidiano brasileiro, como um “insistente barulho de fundo que nunca se dissipa por completo”³⁹ a tal ponto que afirma, em

³⁶ Texto apresentado em janeiro de 1965, em Gênova, durante as discussões em torno do *cinema novo*, no *Seminário do Terceiro Mundo*. In: ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, pp. 63-67.

³⁷ *Ibidem*, p. 64.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ SCHOLLHAMMER. *Cena do crime: violência e crime no Brasil contemporâneo*, 2013, p. 7.

concordância com Chauí, nos acomodamos nessa realidade. Segundo ele, é por meio da literatura e das artes visuais que tentamos apreender a violência em toda sua dimensão e capturar os aspectos fugidios dos atos violentos:

[n]arrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão.⁴⁰

Que os artistas nos apresentem, então, imagens insuportáveis. Imagens de questionamento, de reflexão, de tentativa de compreensão e, por que não, de denúncia daquilo que se pretende esconder, esquecer, que as forças de poder não querem que se manifeste. Não sofrer com essas imagens, não se deixar afetar por elas, apontaria um anestesiamento ou falta de empatia. Mas não daquele que mostra, e sim daquele que vê.

Em “Arte em guerra”,⁴¹ Boris Groys discorre sobre as imagens de guerra, terror e violência, imagens “inquestionavelmente verdadeiras”, nas palavras do autor, e os dois contextos de exibição dessas fotografias e vídeos: a arte e a mídia de massa. Ele inicia o texto mostrando a relação de dependência entre o guerreiro e o artista da era clássica. O primeiro participava da luta e cabia ao segundo a função de narrá-la ou ilustrá-la; uma relação de mútua dependência. No entanto, com o passar do tempo, o artista perdeu a exclusividade da “cobertura de guerra”. Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18) ainda não era possível cobrir o conflito propriamente dito, e as fotografias daquela guerra retratavam, frequentemente, as

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Texto originalmente publicado como “The Fate of Art in the Age of Terror”, Bruno Latour and Peter Weibel (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005, p. 970-977. Aqui utilizamos a versão do texto publicado pela Editora UFMG, em 2015.

consequências: os feridos e mortos, os escombros, os soldados em retirada. À medida em que foram desenvolvidos aparelhos cada vez mais sofisticados, baratos e de fácil manuseio, a produção das imagens (e sua conseqüente divulgação) cresceu, aquele que passou a ilustrar e narrar os conflitos foi se aproximando da ação e a cobertura de guerras começou a ser feita por fotojornalistas. Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag faz um breve histórico desse desenvolvimento do registro dos conflitos e sua relação com os meios de comunicação:

A monitoração fotográfica da guerra tal como a conhecemos teve de esperar mais alguns anos, até ocorrer o drástico aprimoramento do equipamento profissional: câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar a máquina fotográfica. Agora era possível tirar fotos no calor da batalha, se a censura militar permitisse, e registrar closes bem cuidados das vítimas civis e dos soldados exauridos enferrujados. A Guerra Civil Espanhola (1936-39) foi a primeira guerra testemunhada (“coberta”) no sentido moderno: por um corpo de fotógrafos profissionais nas linhas de frente e nas cidades sob bombardeio, cujo trabalho era imediatamente visto nos jornais e revistas da Espanha e do exterior. A guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã [1955-75], a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teleintimidade com a morte e a destruição.⁴²

A partir da Guerra do Vietnã, o combate adentrou os lares e passou a fazer parte do cotidiano das pessoas com apenas um pequeno gesto: o de apertar o botão do televisor. O que passou a se ver não eram mais as imagens estáticas da fotografia outrora publicadas nos jornais impressos, mas o conflito animado, em cores e com

⁴² SONTAG. *Diante da dor dos outros*, 2003, p. 22.

som. Martha Rosler faz colidir duas realidades em um mesmo espaço na série de fotocolagens intitulada *House beautiful: Bringing the war home* (fig. 5). Na série, a artista justapõe imagens de interiores de casas de classe média estadunidense com fotografias de vítimas e combatentes da Guerra do Vietnã. Na colisão entre esses dois cenários (a guerra versus a vida doméstica idealizada) a artista recria uma terceira e incômoda realidade, tornada possível através da cobertura televisiva, onde o conforto e a segurança do lar são maculados pela violência apresentada diariamente por meio dos telejornais. Suas fotocolagens dão sentido ao termo “living room war”,⁴³ como ficou conhecida a Guerra do Vietnã, um conflito que, pela primeira vez, a televisão levou para dentro dos lares estadunidenses e ao redor do mundo.

Figura 5 – *Cleaning the Drapes*, da série *House Beautiful: Bringing the War Home*, Martha Rosler, 1967-1972.



Fonte: Moma.

⁴³ Cf. PACH, Chester. “Lyndon Johnson’s Living Room War”. In: *The New York Times*, 30 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/30/opinion/lyndon-johnson-vietnam-war.html>, acesso em junho de 2020.

Não só o produtor das imagens passou a fazer parte da ação dos conflitos, como os meios de divulgação desses registros tornaram-se cada vez mais rápidos. A partir da virada do século XX, qualquer pessoa munida com uma câmera digital (e, mais tarde, com celular) passou a ser capaz de capturar o acontecimento no instante mesmo em que ocorre (lembremos de Susana Hidalgo e sua imagem capturada das manifestações chilenas). A divulgação é imediata e todo ato de terror e de guerra é capturado, exibido e narrado pela mídia. Em alguns casos, como na Guerra do Iraque (2003), os registros dos atos de tortura praticados por soldados estadunidenses na prisão militar de Abu Ghraib foram feitos pelos próprios soldados e mercenários.⁴⁴ As imagens foram publicadas pela primeira vez em maio de 2004 pela revista *The New Yorker*,⁴⁵ após receber o relatório das investigações militares que descreve as cenas de tortura sem, contudo, incluir as centenas de fotografias e vídeos, por serem “de natureza demasiadamente sensível” (fig. 6). Vemos nas fotografias as sessões de torturas física e psicológica a que os inimigos iraquianos foram submetidos. Nelas a dimensão sexual é central: vemos homens e mulheres frequentemente nus, homens simulando sexo ou masturbação em outro detento, uma soldada segura uma coleira amarrada ao pescoço de um iraquiano nu, corpos vestindo apenas capuz se amontoam enquanto soldados estadunidenses se regozijam com a desumanização do outro. A nudez e a proximidade forçada com outros detentos igualmente nus e

⁴⁴ Consideramos importante abordar tais imagens nesta tese, ainda que não se refiram ao nosso recorte geográfico, pois, além de serem exemplos muito claros da superioridade das pessoas brancas do norte sobre os habitantes do Oriente Médio, e de terem sido registradas pelos próprios soldados e soldadas estadunidenses, são imagens que circularam e fazem parte de um imaginário em torno dos abusos de guerra por parte do Estado, além de exemplificarem de maneira muito direta o ideia de raça (e, logo, de separação).

⁴⁵ Seymour M. Hersh, “Torture at Abu Ghraib”, *The New Yorker*, 10 de maio de 2004. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>

soldados — principalmente mulheres — é um ataque premeditado à cultura e religião islâmica.⁴⁶

Figura 6 — Detentos iraquianos são amontoados nus e encapuzados enquanto os soldados Sabrina Harman e Charles Graner Jr. posam para foto, 2003.



Fonte: The New Yorker.

As fotografias nos apresentam as torturas sexuais, físicas e psicológicas infligidas por aqueles soldados que invadiram o Iraque (mesmo sem autorização da ONU) com a missão libertadora de combater o “eixo do mal”, derrubar Saddam Hussein e recuperar supostas armas químicas e biológicas de destruição em massa.⁴⁷

⁴⁶ EISENMAN, 2014, p.49.

⁴⁷ Fonte: BBC Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43479249>, acesso em maio de 2020.

As violências subjetiva e objetiva descritas no início deste texto por Slavoj Žižek são explícitas nas imagens, onde o outro não é reconhecido como semelhante, como alguém que deva ser identificado (seus rostos estão quase sempre escondidos pelos capuzes) e, como bestas, podem e devem ter seus corpos e cultura violentados.

No Brasil, no dia 4 de maio de 2019, o então governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, a bordo de um helicóptero da Polícia Civil, comandou uma operação em que atiradores ameaçavam a população civil de Angra dos Reis, a pretexto de “acabar com a bandidagem que está aterrorizando a nossa cidade maravilhosa de Angra dos Reis” (fig. 7). Moradores afirmaram que os disparos foram feitos contra uma lona estendida no Morro do Campo Belo, utilizada para descanso e orações por religiosos.

Figura 7 – Governador do Rio de Janeiro comanda operação “contra a bandidagem”.



Helicóptero usado por Witzel para sobrevoar comunidade do RJ efetuou disparos e atingiu tenda de grupo evangélico, diz morador

Moradores dizem que tiros destruíram tenda evangélica e dois apartamentos #G1

• 07/05/2019 14:30:00



Fonte
G1

Fonte: G1

Orgulhoso da operação, a ação foi filmada com celular pelo próprio governador e divulgada em suas redes sociais e pela mídia brasileira.⁴⁸ Para ele, os policiais e o prefeito daquela cidade, Fernando Jordão, que também estava a bordo da aeronave, as vidas ali em baixo eram menores, não importavam, pois julgam ser todos bandidos, ao contrário dos homens do alto que sobrevoavam o morro, responsáveis por limpar a sociedade do mal. Naquele dia não houve nenhuma morte. Talvez, aos olhos da tripulação armada, tivesse sido azar.

Retornamos a Achille Mbembe. Quando os povos são divididos em raças, em “nós” e “eles”, o outro não é considerado um semelhante e sim uma ameaça. Assim, sob as mesmas bandeiras libertadoras, civilizadoras e humanitárias da colonização nos continentes africano e americano, a violência empregada na invasão militar do Iraque (e de tantos outros países) e da operação em Angra dos Reis (e de incontáveis outras), o aniquilamento do outro — o *alterocídio* — passa a ser justificado. Por essa razão, ainda que tenham causado horror em quem viu as imagens, os soldados sentiram-se autorizados a torturar e matar, e o chefe do poder executivo do estado do Rio de Janeiro viu-se como o responsável para ameaçar e, possivelmente, matar.

Mbembe descreve raça:

Em sua dimensão fantasmagórica, é uma figura da neurose fóbica, obsessiva e, por vezes, histérica. De resto, consiste naquilo que se consola odiando, manejando o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o outro não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total.⁴⁹

⁴⁸ Disponível em: <https://www.band.uol.com.br/noticias/brasil-urgente/videos/witzel-acompanha-operacao-com-helicoptero-em-angra-dos-reis-16646336>, acesso em dezembro de 2021.

⁴⁹ MBEMBE, op. cit., p. 27.

O autor nos diz que a violência é uma estratégia que busca impor a superioridade de um sobre outro: há os “terroristas” e “bandidos” que os homens e mulheres “de bem” devem eliminar para que se estabeleça o bom funcionamento da sociedade. Como se não bastassem todos os abusos praticados, aniquilar o outro não é suficiente, é preciso registrar. Nesse sentido, tanto as fotografias de Abu Ghraib quanto o vídeo de Angra dos Reis nos permitem pensar nas violentas imagens de pessoas negras enforcadas nos Estado Unidos a partir de 1880, veiculadas em cartões postais.⁵⁰ Sob diferentes acusações, homens, mulheres e crianças foram brutalmente torturados e executados por homens brancos. São imagens de corpos negros sem vida pendurados em árvore, poste ou ponte, que nos dizem da crueldade humana, do que um homem é capaz de fazer com outro. Nas execuções dos homens e mulheres negros, os homens e mulheres brancos interpretam quatro papéis diferentes: vítimas, juízes, júri e carrascos. Os linchamentos eram espetáculos públicos, onde a plateia eufórica se deleitava com as brutais torturas sobre o corpo do outro que julgavam ser menos que humanos.⁵¹ Dentes, dedos, mechas de cabelo eram arrancados das vítimas (algumas ainda vivas) para serem vendidos como lembranças da “justiça” e as fotografias seriam transformadas em cartões postais para comemorar o evento.⁵²

⁵⁰ Os postais foram bastante populares no mundo no início do século XX. Não se limitavam a paisagens e retratos, mas diversos tipos de imagens, incluindo cenas de conflitos violentos. A circulação de imagens de guerras por meio de cartões postais também ocorreu no Brasil, mas foi nos Estados Unidos que as fotografias explícitas de corpos mutilados, mortos e torturados teve ampla veiculação e, por essa razão, nos referimos a elas nesta parte do texto.

⁵¹ *A primeira pedra*, 2018, documentário dirigido por Vladimir Seixas, investiga os linchamentos no Brasil e como essa violência praticada por pessoas que se dizem “de bem”, desejosas por fazer justiça com as próprias mãos (uma vez que se sentem desamparadas pelo Estado), tornou-se cotidiana.

⁵² Em 2000 foi publicado o livro *Without sanctuary: lynching photography in America*, uma reunião de centenas de imagens fotográficas dos linchamentos, entre os anos 1890 e 1930, coletadas por James Allen. No site <https://withoutsanctuary.org/> é possível acessar essas imagens e obter informações sobre as vítimas. Além disso, pode-se ler as transcrições das mensagens nos versos dos cartões postais.

Como em Abu Ghraib, não era suficiente executar o outro, eliminar sua existência, era necessário, além de desumanizá-lo, produzir e fazer circular os troféus da brutalidade e impunidade, linchadores posam e apontam sorridentes e orgulhosos para os linchados sem vida, para seus corpos ensanguentados e mutilados, apontam para “a carne mais barata do mercado”⁵³ (fig. 8).

Figura 8 – Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith, em 7 de agosto de 1930, em Marion, Indiana, EUA.



Fonte: Without Sanctuary.

⁵³ “A carne mais barata do mercado”, música de Elza Soares que compõe o álbum *Do cóccix até o pescoço*, 2002, da gravadora Tratore.

Em 1978, John Berger publicou o texto intitulado “Usos da fotografia”,⁵⁴ em resposta a Susan Sontag, que um ano antes publicara *Sobre fotografia*.⁵⁵ Nele, o autor afirma que as fotografias são um vestígio do real, muito mais do que uma pintura ou um desenho, no sentido de capturar com maior precisão os aspectos visuais de determinado referente, e ainda que as cenas possam ser simuladas (como mencionado acima a respeito da fig. 2), fotografias nos aproximam do evento ocorrido. “Diferentemente de qualquer outra imagem visual, uma fotografia não é uma versão, uma imitação ou uma interpretação de seu tema, mas efetivamente um vestígio dele”.⁵⁶ São, de acordo com o autor, imagens da verdade e não da imaginação. Portanto, desde o surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX, era preciso fotografar e veicular a imagem para atestar que tal evento de fato ocorreu.

Conscientes deste “poder de verdade” atribuído às imagens fotográficas, diferentes grupos políticos, ao longo da história, valeram-se dele para propagar mentiras, deturpar o acontecimento real, ao contrário da figura 2, que, mesmo encenada, enaltece o fato histórico, ou ainda de outras fotografias que são coloridas de maneira analógica ou digital, ou que têm o contraste aumentado, por exemplo, para torná-las “mais belas”. Constantemente, importantes personagens (companheiros tornados desafetos ou mesmo inimigos) foram apagados ou inseridos em fotos, como é o caso da conhecida fotografia de Vladimir Lenin dirigindo-se às tropas soviéticas, em frente ao Teatro Bolshoi, feita por G.P. Goldshtein, em 1920. Na imagem original (fig. 9), Leon Trotsky aparece em pé nas escadas, ao lado direito do palanque. Com a morte de Lenin, em 1924, Trotsky e Josef Stalin passaram a

⁵⁴ Publicado pela primeira vez em 1978. In: BERGER. *Para entender uma fotografia*. 2017.

⁵⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2015, p. 13.

⁵⁶ BERGER, 2017, p. 76.

dividir influência dentro do Partido Comunista. Após intensa disputa interna, em 1925, Stalin saiu vitorioso, assumiu o poder e tratou de eliminar a memória do rival. A fotografia de Lenin falando aos soldados passou então a ser veiculada sem a figura de Trotsky (fig. 10).

Figura 9 — Lenin dirige-se às tropas soviéticas. Fotografia: G.P. Goldshtein.



Figura 10 — Lenin dirige-se às tropas soviéticas (manipulada).



Fonte: Aventuras na História.

No Brasil, 92 anos após o apagamento de Trotsky da fotografia, uma imagem da então pré-candidata à presidência da República Manuela D'Ávila foi amplamente

divulgada em redes sociais e aplicativos de mensagens. Manuela aparece com tatuagem do médico e guerrilheiro argentino que atuou na revolução cubana Che Guevara, no peito esquerdo, e de Lenin, no braço esquerdo; olheiras profundas e faixa presidencial mal desenhada e distorcida (fig. 11). Analisada pela agência Lupa⁵⁷ e contestada pela própria pré-candidata, a manipulação digital foi feita sobre fotografia de 10 de novembro de 2017, quando Manuela participou de entrevista na Rádio Guaíba (fig. 12). Na imagem original, a pré-candidata não tem as tatuagens dos líderes comunistas e, no lugar da faixa presidencial, há um colar de pequenos búzios brancos. Suas olheiras foram nitidamente aumentadas na imagem manipulada.

Figura 11 — Manuela D'Ávila (manipulada).



⁵⁷ A Agência Lupa é a primeira agência de *fact-checking* do Brasil e, desde 2015, analisa falas de agentes públicos, informações e imagens que circulam na internet para corrigi-las e divulgar dados corretos.

Figura 12 — Manuela D’Ávila em entrevista à Rádio Guaíba (original).



Em 2018, a imagem manipulada de Manuela D’Ávila voltou a circular, quando a jornalista disputou as eleições presidenciais como vice de Fernando Haddad, e foi, mais uma vez, classificada como falsa por plataformas de notícias e agências de verificação. A associação da então candidata ao comunismo é imediata, o que fica evidente em suas supostas tatuagens, e os olhos contornados por grandes círculos escuros a torna mais assustadora e ameaçadora. Ela traz a “verdade” sobre Manuela, que precisava ser denunciada e eliminada, uma vez que a candidata não era compatível com os ideais conservadores que seus opositores almejavam para Brasil. O compartilhamento por um grande número de pessoas, em pouco tempo, confirma a eficácia da imagem, ainda que percebamos a falta de cuidado na manipulação.

Seja para encobrir um fato histórico ou para depreciar a reputação de distintos personagens políticos, o que as duas imagens manipuladas mencionadas acima têm

em comum é que a falsificação se deu na pós-produção e não na captura fotográfica. Sendo assim, as imagens originais conservam o vestígio do real, guardam com grande precisão os aspectos visuais dos referentes. Por essa razão, ainda que simuladas, referimo-nos acima como “fotografias” somente aquelas imagens (analógicas ou digitais) que, por meio da captura da luz, fixam sobre diferentes suportes os aspectos visuais de determinado evento e às falsificações visuais chamamos simplesmente de “imagens”.

Como apontamos anteriormente, o artista foi completamente eliminado da mediação entre realidade e memória, ele foi alijado dos campos de batalha, passando tal responsabilidade para os fotojornalistas e, mais tarde, aos soldados e terroristas. A veiculação das imagens é intensa e contínua. A mídia garante que acompanhem, em tempo real, por fotografia ou vídeo, qualquer evento violento (lembremos do sequestro do ônibus 174, em 2000, e do sequestro seguido de morte da jovem Eloá, em 2008 [fig. 13 e 14, respectivamente], entre tantos outros). Contudo, por mais atrozes e repugnantes que possam ser, essas imagens precisam existir e ser vistas. Se a fotografia é o vestígio do real, é o objeto que atesta que determinado fato ocorreu, então precisamos vê-las, porque assim, então, teremos conhecimento do real e, por esta razão, suprimi-las, por serem demasiadamente fortes ou sensíveis, seria censurar em nome de valores morais. Contudo, essas imagens de violência devem ser acompanhadas de uma crítica que as analise, para evitar que sejam meramente reprodução daquilo que aconteceu.

Figura 13 — Sandro Barbosa Nascimento com refém no ônibus 174.



Fonte: Aventuras na História

Figura 14 — Eloá Pimentel aparece à janela durante sequestro.



Fonte: R7

Se por um lado a câmera é capaz de fixar a aparência das coisas, por outro, as imagens fotográficas veiculadas pela grande mídia não preservam o significado, não narram. Em *Sobre fotografia*, Sontag afirma que uma sociedade capitalista é baseada em imagens com duas funções claras: entreter as massas (espetáculo), “[...] a fim de estimular o consumo e anestesiar as injúrias de classe, raça e gênero”, e como objetos de vigilância, por parte do governo, reunindo “[...] quantidades ilimitadas de informação, para melhorar a exploração dos recursos naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar emprego a burocratas”.⁵⁸ Berger afirma que é possível um terceiro uso que ele chama de “uso alternativo”.⁵⁹ Para que narrem, segundo ele, as imagens precisam ser colocadas dentro de um contexto, construído com palavras e outras imagens (fotográficas ou não), um contexto em que haja diálogo entre todos os elementos que o constituem. Assim, as fotos seriam “recolocadas no tempo — não sem seu próprio tempo original, pois isso seria impossível, mas no tempo narrado”.⁶⁰ Dessa maneira, a imagem em diálogo com outras imagens e textos amplia seus significados para além das questões formais que a compõe, extrapola o referente, “o vestígio de real”. É importante ressaltar que essas significações podem se modificar à medida em que os contextos em que são apresentadas são alterados, uma vez que os sentidos se dão na relação dialética.

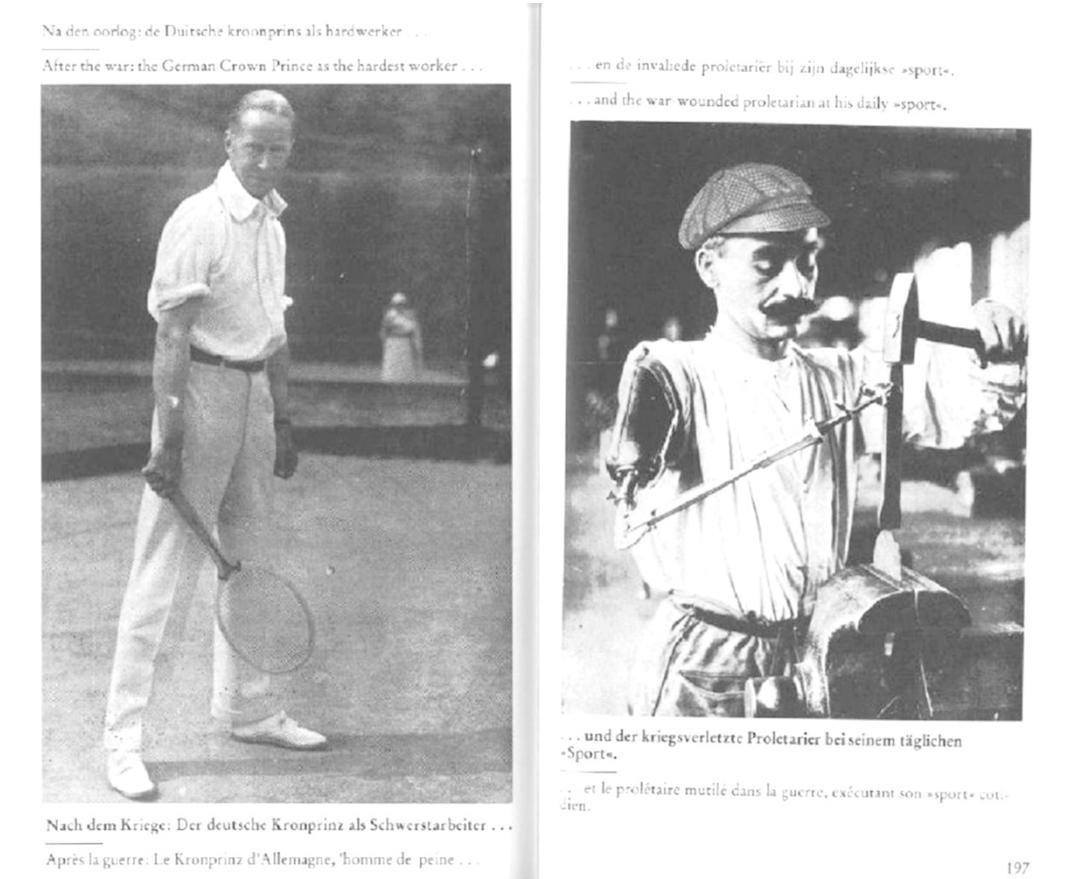
⁵⁸ Sontag, in: BERGER, op. cit., p. 81.

⁵⁹ Ibidem, p. 84.

⁶⁰ Ibidem, p. 86.

1.2.1 Imagens incendiárias

Figura 15 — *Krieg dem Kriege!*, Ernst Friedrich, 1924. Príncipe herdeiro e proletário.



Fonte: FRIEDRICH, 1924.

Publicado em 1924, *Krieg dem Kriege!* (*Guerra à guerra!*) é um compilado de fotografias do acervo militar e médico alemão da Primeira Guerra Mundial e nos serve como exemplo de imagens violentas organizadas em um contexto com outras imagens e textos que alargam seus sentidos. No livro, Ernst Friedrich apresenta várias imagens de ruínas, meios de transporte e bosques destruídos, combatentes mortos nos campos de batalha, e cria um jogo de palavras e imagens, sempre em pares. Em uma dessas duplas de imagens, na página da esquerda vemos uma fotografia de um homem de meia idade bem vestido, com cabelos penteados para trás, relógio no braço

esquerdo e, na mão direita, segura uma raquete de tênis. Na página ao lado, um homem com blusa clara, boina e espessos bigode e sobrelhas segura um martelo com a mão esquerda. No lugar do seu braço direito há uma prótese com a qual ele segura um objeto de metal. Friedrich faz um irônico jogo de palavras. Escrito em quatro línguas, lemos sobre a imagem do jogador de tênis: “Depois da guerra: o príncipe alemão como um árduo trabalhador...” e continua na página seguinte, referindo-se à fotografia do homem com prótese: “... e o proletário ferido de guerra em seu ‘esporte’ diário”.⁶¹ O homem com raquete de tênis é Guilherme, príncipe herdeiro da Alemanha, o da direita não tem título de nobreza, sequer tem nome, é apenas um soldado ferido, um trabalhador (fig. 15).

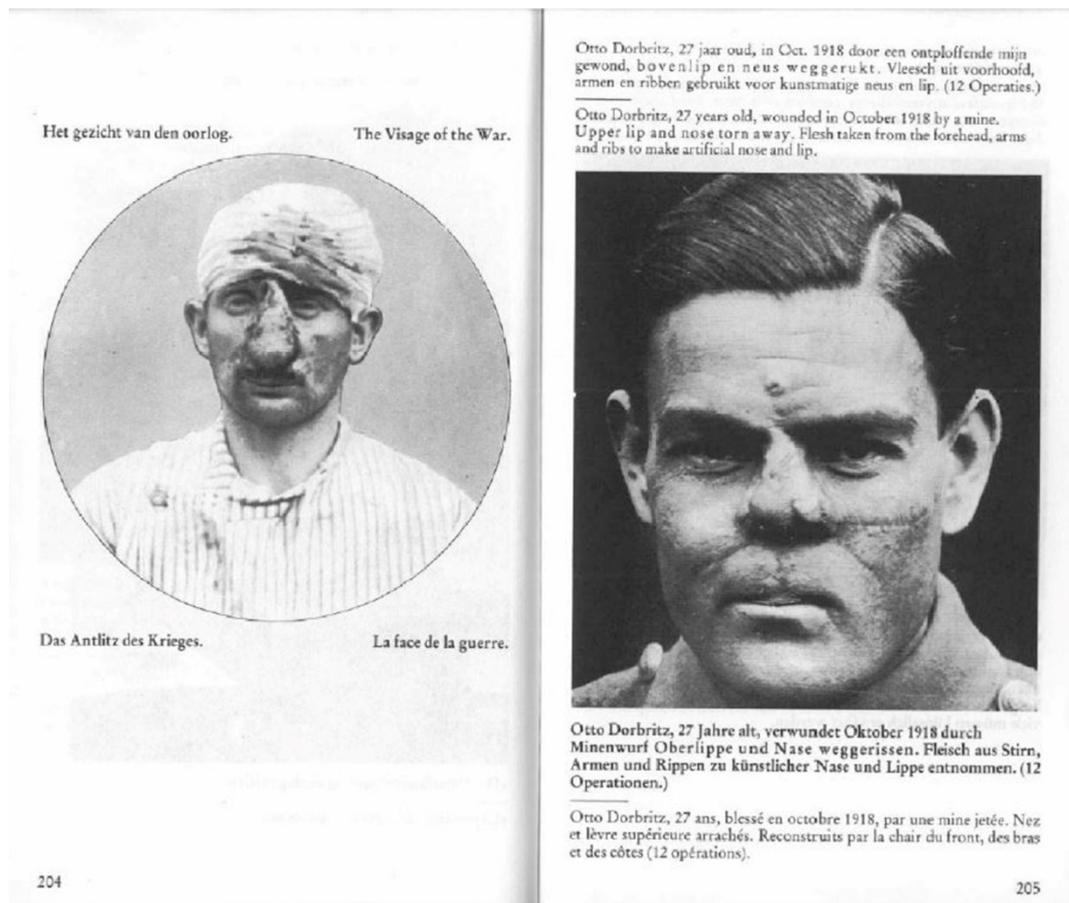
Em seguida, o autor faz uma sequência de vinte e quatro imagens de combatentes com seus rostos mutilados, intitulada “A face da guerra” (fig. 16). As fotografias são acompanhadas por um breve texto contendo nome do soldado, idade, ocupação, data e local onde foi ferido. Em algumas somos informados sobre os tratamentos a que esses homens foram submetidos. São imagens horríveis, que violentam o observador, mas a guerra o é e olhar para esses homens deformados é tomar conhecimento do que foi aquele conflito em seu horror, é olhar o conflito de frente em toda sua violência. Ao contrário dos italianos futuristas, que exaltavam a violência da guerra e encontravam beleza em seu horror,⁶² Friedrich usa as fortes imagens para fazer um chamado contra as guerras e dedica seu livro “àqueles que planejam batalhas — àqueles que lideram batalhas — aos entusiastas de todos os

⁶¹ FRIEDRICH, p. 196-197. Traduzido de: “After the war: the German Crown Prince as the hardest worker”, “...and the war-wounded proletarian at his daily ‘sport’”.

⁶² “Nós pretendemos glorificar a guerra — a única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias pelas quais vale a pena morrer e o menosprezo à mulher”. Trecho do Manifesto Futurista. Traduzido de: “We intend to glorify war — the only hygiene of the world — militarism, patriotism, the destructive gesture of anarchists, beautiful ideas with dying for, and contempt for woman.” F.T. Marinetti, “Founding and Manifesto of Futurism”, in: RAINEY; POGGI; WITTMAN (orgs.). *Futurism an anthology*. 2009, p. 51.

países”.⁶³ Friedrich lança mão das inúmeras imagens e cria um contexto onde palavra e fotografia se fortalecem em uma contundente crítica ao combate armado. As imagens de destroços, cadáveres e feridos, mais do que ilustrações para o texto, servem como apoio para seu posicionamento contrário ao conflito ao nos mostrar o outro lado — o das vítimas e da destruição — aquilo que os jornais não publicam por ser pavoroso.

Figura 16 — *Krieg dem Kriege!*, Ernst Friedrich, 1924. A face da guerra.



Fonte: FRIEDRICH, 1924.

⁶³ FRIEDRICH, op. cit., p. 3. Traduzido de: “To those who plan battles — to those who lead battles — to war enthusiasts of all countries — this book is dedicated.”

A escolha do autor por mostrar tais imagens é a mesma que fez Mamie Till, em 1955. Em agosto daquele ano, seu filho, Emmett, negro, de apenas 14 anos, visitava parentes no Mississippi. Acusado de flertar com uma mulher branca, o jovem foi sequestrado e linchado pelo marido e cunhado da mulher. Mamie insistiu para que o caixão do garoto permanecesse aberto durante o velório em Chicago, para que as milhares de pessoas que compareceram pudessem ver seu corpo deformado. Além disso, a mãe solicitou que David Jackson fotografasse seu filho morto e publicasse as imagens na revista *Jet* (fig. 17).⁶⁴

Figura 17 — Emmett Till, 1955. Fotografia: David Jackson.



Fonte: Time.

⁶⁴ Fundada em Chicago em 1951, a revista era voltada para o público afro-americano e seu conteúdo variava entre atualidade, entretenimento e cultura. Sua última publicação foi em 2014.

Em uma das fotografias publicadas, Mamie é abraçada por Gene Mobley Jr., que a segura com firmeza. Os olhos do homem de chapéu ocupam o centro da imagem e eles nos encaram. Na mão esquerda carrega seus óculos. A mãe tem as mãos unidas e entre elas, um lenço. O olhar de ternura de Mamie guia nossos olhos para o corpo à sua frente, o corpo irreconhecível de seu filho. Essa fotografia foi veiculada pela mídia e Mamie queria que as pessoas vissem o que ela viu ao reconhecer o corpo do filho no necrotério no Mississippi, que as pessoas identificassem no cadáver de Emmett a forma da violência. Nessa imagem, o vestígio do real, o “isto foi”, está além do velório de um jovem de 14 anos, ele repousa não nos indivíduos presentes no quadro, ou na cena, mas na brutalidade praticada por homens e consentida pelo Estado.

A fotografia de Emmett Till e as imagens contidas em *Krieg dem Kriege!* denunciam a violência subjetiva (aquela que é visível e repousa sobre os corpos das vítimas) do racismo e da Primeira Guerra Mundial, respectivamente, e o horror provocado por elas se faz necessário, pois “se a realidade é violenta, que o espectador se sinta violentado e horrorizado pelas imagens para que conheça”, é o que parecem nos dizer Mamie Till e Ernst Friedrich, ou ainda, como escreveria Susan Sontag décadas mais tarde: “é isto que os seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam”.⁶⁵ São imagens que escapam à fugacidade do instante que apresentam, que não estão “no presente” justamente porque precisam do exercício da memória e de montagem, de se colocarem diante de outras imagens e textos para que signifiquem,⁶⁶ ou ainda, para que ampliem seu sentido. Para Didi-Huberman, as imagens ardem em seu contato com o real não por serem um recorte sobre a

⁶⁵ SONTAG, 2003, pp. 95-96.

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN. *Arde la imagen*, 2012, p. 22.

visualidade daquilo que ocorreu, como afirmado por John Berger, mas porque são vestígios visuais daquele tempo que tocam e, além disso, contêm em si outras temporalidades e, sendo assim, estão vivas, nos inquietam, estimulam, angustiam e produzem conhecimento. Elas “queimam”, pois à medida em que uma fenda é aberta, esses significados surgem aos poucos diante de nossos olhos e somos iluminados por um clarão: o conhecimento se faz. Olhar essas imagens requer tempo e paciência, não são imediatas, pois convergem em si mesmas as diversas temporalidades que as compõem. E nós, enquanto espectadores, alcançamos esses significados para além das questões formais e técnicas que estão postas, pois elas (as imagens) estão contidas em revista, livro, museu ou galeria, espaços que nos permitem (ou nos facilitam) abrir a fenda. É preciso saber olhar.

A mídia de massa é uma poderosa máquina de produzir e distribuir imagens de violência, muito mais efetiva do que o sistema de arte, afirma Boris Groys. No entanto, ainda que haja maior profusão de imagens de guerras, catástrofes e horror nesses contextos midiáticos, elas são desprovidas de crítica, e sua diversidade é pequena se comparada com as que circulam na arte contemporânea. Para Groys, não é possível fazer a crítica da representação no contexto da mídia contemporânea, pois são veículos que, de maneira geral, não questionam aquilo mesmo que apresentam, sendo desprovidas de análise. Por isso, as imagens que circulam nesse contexto estão *no presente* (ao contrário das imagens em chamas de Didi-Huberman) e *do presente*. A esse respeito, Groys diz que:

[...] a mídia nos mostra somente a imagem do que está acontecendo agora. Em contraste com a mídia de massa, as instituições de arte são locais de comparação histórica entre passado e presente, entre promessa original e realização contemporânea dessa promessa e, assim, elas possuem meios e habilidade para serem locais de discurso crítico — porque cada discurso desse tipo precisa de comparação. Dado nosso atual clima cultural, as instituições de arte são

praticamente os únicos lugares onde podemos, de fato, recuar do nosso próprio presente e compará-lo com outras épocas históricas.⁶⁷

Para complementar, segundo Martha Rosler, ao contrário da mídia de massa que pasteuriza tudo, inclusive as maiores atrocidades com intenção de consumo e alienação (a função de espetáculo, segundo Susan Sontag), a arte tenta interpretar e compreender o horror, dando-lhe contornos mais nítidos para que seja reconhecido e decifrado:

Enquanto a indústria do entretenimento, personificada em Oprah, promete que tudo é de fácil digestão, inclusive assassinato em massa, a arte às vezes produz leituras do social resistentes à interpretação, leituras dotadas de significados complexos e que parecem dar corpo ao monstruoso e ameaçador.⁶⁸

Além das imagens em si, o observador comporta-se de maneiras distintas diante das imagens que circulam nos dois sistemas. De acordo com Jacques Rancière, o espectador da televisão é muitas vezes desinteressado e passivo diante daquilo que vê, com olhar distraído; já o segundo espectador, aquele que tem a sua frente uma obra de arte, está mais atento e ativo, e é capaz de criar relações com outras obras e momentos históricos e, logo, aprofundar os significados a partir daquilo observa.⁶⁹

⁶⁷ GROYS, op. cit., p. 162.

⁶⁸ ROSLER. *Imágenes públicas: la función política de las imágenes*, 2007, p. 159. Traduzido de: “Mientras la industria del entretenimiento, personificada en Oprah, promete que todo es fácil de digerir, incluso el asesinato en masa, el arte a veces produce lecturas de lo social que se resisten a la interpretación, lecturas dotadas de significados complejos y que parecen dar cuerpo a lo monstruoso y lo amenazante.”

⁶⁹ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, 2012.

É preciso ressaltar que as imagens que divulgadas pelos veículos de comunicação de massa são com frequência apropriadas pelos artistas e inseridas nos espaços da arte.

Tomemos a instalação *Atentado ao poder* (1992), de Rosângela Rennó (fig. 18), como exemplo da apropriação (ou do deslocamento) de fotografias de jornais pela arte. O trabalho consiste em quinze retângulos (treze fotografias em preto e branco e dois retângulos pretos nas extremidades) dispostos diretamente sobre o chão e apoiados na parede, com duas lâmpadas fluorescentes verdes no verso. Acima delas lê-se: “THE EARTH SUMMIT” (A CÚPULA DA TERRA). São treze imagens de corpos masculinos ensanguentados e sem vida, assassinados, caídos no chão, sem nomes, identificados no trabalho apenas por algarismos romanos. Rosângela Rennó mantém a retícula das fotografias, anunciando que foram retiradas de jornais sensacionalistas. Rosângela Rennó ampliou as imagens de jornais que circularam no Rio de Janeiro entre os dias 3 e 14 de junho de 1992, período da primeira Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, também conhecida como Eco-92, que aconteceu na mesma cidade de circulação dos periódicos, e as posiciona verticalmente (em oposição à horizontalidade original). Não há legendas explicativas, apenas o texto em inglês e a luz verde no verso que parece emanar dos corpos. Se nos jornais em que foram primeiro publicadas as imagens desses homens brutalmente mortos são corriqueiras (ao menos um cadáver por dia), no trabalho da artista evidenciam a violência ignorada durante a conferência internacional. A Eco-92 foi considerada um sucesso.

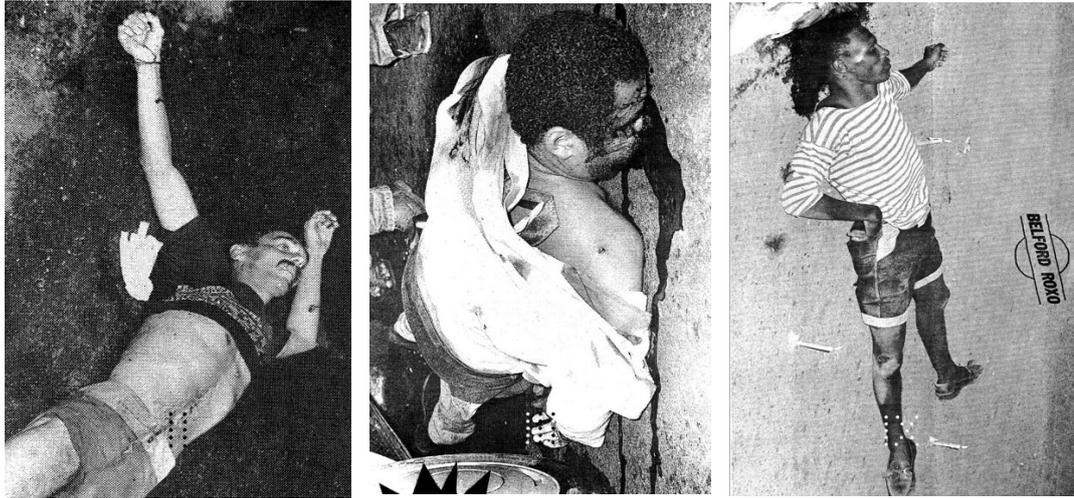
Assim, podemos estabelecer o campo da arte (ou contextos da arte, como denominou Berger) como o local onde as imagens de horror são colocadas em perspectiva. Esse contexto compreende um conjunto de obras que criam significados a partir da relação dialética entre outros elementos que também constituem os trabalhos e, assim, evocam outras imagens da tradição artística e/ou contextos históricos e sociais em um constante exercício de memória. O artista, ao fazer comparação ou questionamento do presente e do passado a partir das obras de arte,

aproxima-se do historiador benjaminiano, para quem a história não é algo fechado ou linear, ao contrário, ela é aberta, portanto incompleta, e pode ser constantemente reinterpretada de acordo com o lugar de onde se olha para trás. O passado não passou, ele atua e reverbera no presente e constrói o agora.

Figura 18 — *Atentado ao poder*, Rosângela Rennó, 1992.



Figura 19 — *Atentado ao poder*, Rosângela Rennó, 1992. (Detalhes)



Fonte: rosangelarenno.com

Para Walter Benjamin, a história apresenta-se por imagens: “a história se decompõe em imagens, não em histórias”,⁷⁰ é um pensamento que se forma por meio da visualidade e, sendo assim, um conhecimento que é transmitido também através de imagens (fotográficas ou não). O artista produz, então, testemunhos visuais de sua época que, nos espaços de arte, serão agrupados, colocados em relação, constituindo, assim, um conjunto que produz significados. Cabe ao historiador, portanto, questionar, fazer uma leitura ao revés da história a partir da montagem dos fragmentos do passado e do presente, em um exercício infinito de ressignificação e transformação do passado. Essa é também a responsabilidade do artista.

Que as imagens sejam, então, documentos que nos digam não só a respeito das escolhas formais do artista, mas também dos acontecimentos de determinada sociedade em um dado momento histórico. O “real” das imagens apresentadas é o que está além do visível, repousa sobre aquilo que não se vê, desencadeado por aquilo que se vê. As imagens são os pontos de partida que nos permitem conhecer as

⁷⁰ BENJAMIN. *Passagens*, 2007, p. 518.

conjunturas sociais, políticas e históricas que propiciaram que a violência em determinada ocasião – que muitas vezes não é explícita, mas está lá, em suas dobras – fosse praticada pelo Estado contra aqueles que matou, torturou ou consentiu que fossem violentados. E mesmo em relação às imagens dos corpos mutilados, torturados ou mortos, o insuportável não deve se esgotar nos referentes, mas devemos buscar compreender a estrutura que permitiu que esses corpos fossem violentados. É justamente ali, nos desdobramentos das imagens, àquilo que elas nos remetem, que reside o intolerável. Portanto, se a arte lida com esses contextos (sociais, políticos), suas imagens devem ser igualmente inquietantes, incômodas. Elas devem violentar o espectador, porque a realidade é violenta. Ainda que jamais alcancemos o horror em sua totalidade, precisamos vê-lo para termos ideia de sua dimensão, para que conheçamos e permaneçamos em estado de alerta.

Jaime Ginsburg, a respeito dos horrores praticados no campo de concentração e extermínio de Auschwitz e das políticas de esquecimento nos diz que:

A banalização dos atos desumanos praticados nos campos de concentração, associado à política do esquecimento exercida em diversos segmentos da educação e da produção cultural, é a legitimação necessária para que eles se repitam constantemente.⁷¹

Ainda que tomar consciência das ações praticada por Estados violentos não garanta que elas cessem ou não aconteçam novamente, conhecer, denunciar e questionar por meio da arte torna-se um poderoso gesto de resistência às tentativas de apagamento ou banalização de seus atos cruéis. Que as estratégias visuais dos artistas toquem o real e nos permitam abrir a fenda das imagens para que elas queimem.

⁷¹ Jaime Ginsburg, in: KEIL; TIBURI, *O corpo torturado*, 2004, p. 147.

Capítulo 2

O CORPO DESAPARECIDO: AUSENTE PRESENÇA; PRESENTE AUSÊNCIA

Então, num determinado momento, um homem, uma mulher, ou até crianças, desaparecem. São arrancados, do meio da rua, são arrancados de suas casas e de seus locais de trabalho e ninguém sabe mais informar. As indagações pelos canais regulares, pelos meios judiciais, ou os reclamos da opinião pública não têm eco. A grita das famílias não tem eco. E ninguém sabe exatamente o que aconteceu.⁷²

Os desaparecimentos forçados de pessoas são frequentemente utilizados como estratégia de terror em uma sociedade. Na América Latina, tal prática foi empregada como política de segurança nacional, durante os regimes militares. De acordo com a Organização das Nações Unidas,

[s]ão consideradas formas de desaparecimento forçado a prisão, detenção, sequestro ou qualquer outra forma de privação de liberdade por agentes do Estado ou pessoas e grupos agindo com a autorização, apoio ou consentimento do Estado, seguindo-se a isso a recusa do reconhecimento da privação da liberdade ou o encobrimento de destino ou localização de pessoa desaparecida, privando a pessoa da proteção da lei.⁷³

Mais do que “desaparição” é “desaparição forçada”. É como se, de repente, a pessoa sumisse. Ninguém sabe o que aconteceu porque, se em muitos casos há testemunhas dos sequestros, não há registros por parte dos órgãos repressores e o que se tem é uma negação constante. Portanto, os sequestrados mantidos nos centros

⁷² Hélio Silva, in: CABRAL; LAPA . “Desaparecidos, criação da ditadura militar de 64”, 1979, p. 26.

⁷³ Disponível em: <https://nacoesunidas.org/nova-convencao-sobre-desaparecimentos-forcados-entra-em-vigor/>. Acesso em setembro de 2020.

de detenção (clandestinos ou não) não são apenas desaparecidos, são detidos-desaparecidos, pois seu paradeiro é conhecido, mas insistentemente negado.⁷⁴ Contudo, como afirma Enrique Serra Padrós, muitos detidos-desaparecidos não retornaram ao final dos períodos militares e seu desaparecimento passou a ser equivalente à morte.

Concretamente, no final das ditaduras, salvo raríssimas exceções, os desaparecidos não apareceram nem com a abertura das prisões nem com as leis de anistia que possibilitaram o abandono dos esquemas protetores da clandestinidade ou do exílio. Isso significou reconhecer que a possibilidade da existência de detidos-desaparecidos em mãos do Estado havia deixado de existir. A partir daí, verificou-se que, diferentemente do ocorrido com detidos-desaparecidos soltos ou legalizados como presos políticos, a maioria não voltou. Passaram a ser denominados desaparecidos no sentido estrito ou, simplesmente, “os desaparecidos”. Com o início da redemocratização, rapidamente concluiu-se que desaparecimento era sinônimo de morte violenta (execução) cometida em nome do Estado e da Segurança Nacional.⁷⁵

Esse é um processo institucionalizado, administrativo e burocrático. O regime recrutou e treinou agentes, estabeleceu lugares de detenção e tortura, disponibilizou e direcionou verba e fiscalizou o serviço. A prática do desaparecimento alicerçou-se na impunidade que partia de uma ficção idealizada e tornada premissa básica: se não havia corpo, não havia vítima; e se não havia vítima, não havia crime. A censura à

⁷⁴ Apesar das denúncias de testemunhas e da existência de indícios que apontavam para o desaparecimento forçado de pessoas durante as ditaduras militares no Cone Sul, a negação da detenção por parte do Estado fez surgir a condição de detido-desaparecido.

⁷⁵ PADRÓS. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e segurança nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar*, 2005, p. 641.

imprensa imposta por esses regimes ajudou a respaldar a ideia de que não havia desaparecidos políticos.

A América do Sul foi uma das regiões onde a política de desaparecimento como método de terror de Estado se impôs com grande impacto e eficiência. Aos desaparecimentos forçados somam-se outras modalidades repressivas como torturas e extermínios. Além disso, esses sequestros afetam não só suas vítimas diretas – os sequestrados –, mas também aqueles que permanecem sem notícias sobre seu paradeiro. São esposas que não podem reivindicar pensões, filhos que não têm direito à herança, familiares e amigos que permanecem na angústia e expectativa por notícias e que não têm sequer a confirmação da morte, uma vez que não há corpo. Esses corpos, com vida ou não, foram e continuam a ser reivindicados por familiares.

2.1 *El Siluetazo*

Em 21 de setembro de 1983, nos meses finais da ditadura argentina, durante a III Marcha da Resistência, convocada pelas Mães da Praça de Maio, teve início o “Siluetazo”. Os artistas visuais Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel propuseram às Mães e Avós da Praça de Maio e a outras organizações em defesa dos direitos humanos traçar o contorno do corpo sobre papel ou muros daquela cidade, como forma de representar e tornar presente a incômoda ausência dos detidos-desaparecidos (fig. 20).

A ação, que se estendeu a outras duas manifestações na cidade (em dezembro daquele ano e em março de 1984), marca “esses momentos excepcionais da história em que uma iniciativa artística coincide com a demanda de um movimento social e toma corpo a partir do impulso de uma multidão”.⁷⁶ A proposta dos três artistas era

⁷⁶ LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 8. Tradução livre de: “esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud.”

fazer as silhuetas de 30.000 corpos, número que corresponde aos detidos-desaparecidos. 1.500 desenhos foram feitos previamente para serem colados pelas ruas no início do ato e tantos outros foram improvisados ao ar livre, e contaram com a participação de centenas de pessoas, seja traçando os contornos dos corpos, emprestando seu próprio corpo para o desenho, ou ainda colando as silhuetas em tamanho real sobre muros, árvores, postes e monumentos. Foi uma ação coletiva estética e política que clamou pelos corpos com vida dos detidos-desaparecidos.⁷⁷

Figura 20 — *Siluetazo*. Manifestantes desenhavam silhuetas na Praça de Maio. Foto: Eduardo Gil.



Fonte: LONGONI; BRUZZONE. 2008.

⁷⁷ Além do retorno dos desaparecidos com vida, as Mães da Praça de Maio reclamam a responsabilização e castigo dos responsáveis, conforme a *Carta de las Madres de Plaza de Mayo convocando al segundo Siluetazo*: “Como siempre reclamaremos la aparición con vida de los ‘detenidos-desaparecidos’ y el castigo a los responsables de esta gravísima violación a los derechos humanos.” Ibidem, p. 69.

Nos anos que se sucederam aos términos das ditaduras militares na América do Sul outros artistas também denunciaram, por meio de seus trabalhos, os desaparecimentos de pessoas, ampliando, assim, o alcance da voz que grita em busca de justiça e garantindo que aqueles ausentes estejam presentes e que não sejam esquecidos.

Escrevo estas páginas na semana que marca os 30 anos da abertura da vala clandestina no cemitério Dom Bosco, localizado no bairro de Perus, em São Paulo (no dia 4 de setembro de 1990), de onde foram retirados 1.049 sacos contendo ossos humanos sem identificação, que seriam de indigentes, vítimas dos esquadrões da morte e desaparecidos políticos – os inimigos do Estado. Das ossadas exumadas, 41 seriam de militantes políticos desaparecidos e foram lá enterradas clandestinamente como forma de encobrir as violações de direitos humanos praticadas pelos governos militares. Desde a abertura da vala, foram identificadas cinco ossadas de desaparecidos políticos. Hoje, quando o atual governo federal retira verba e anuncia a não renovação dos contratos com empresas e laboratórios fundamentais para a identificação dessas ossadas, a reivindicação das famílias passa a ser também que lhes seja garantido o direito de enterrar seus mortos com dignidade.

2.2 Marcelo Brodsky, *Buena memoria*, 1996

2.2.1 Claudio e Martín

Trinta e dois jovens estão sentados em uma arquibancada, dispostos em quatro fileiras. Aparentam ser pré-adolescentes e todos eles vestem uniforme escolar: os rapazes usam paletó e gravata, as garotas, saia, algumas vestem casaco sobre a blusa branca de gola. Uma menina que sorri na primeira fileira carrega no colo (ajudada pela colega de sala) uma placa identificando ano e local eternizados pela

fotografia: Colégio Nacional de Buenos Aires, 1967. Alguns olham diretamente para a câmera, outros têm o olhar em algo ou alguém atrás da lente, uns sorriem e poucos mantêm-se sérios e com postura ereta para o registro daquele instante. Sobre a imagem em preto e branco, há vários escritos coloridos, indicando onde cada um vive, sua profissão, quantidade de filhos e algumas lembranças corriqueiras daquele ano e do convívio com aquele grupo de jovens: “Gabriel trabalha com produção audiovisual”, “Ruth vive em Viena”, “Alicia tem um monte de filhos”, “Maria Teresa mentia, mas ninguém acreditava nela. Vive”, lê-se em algumas anotações. Sobre três rostos há círculos cortados, indicando que aqueles alunos estão mortos. Sob o círculo branco: “Pablo morreu de uma doença incurável”. Nos outros dois, em vermelho, as observações: “Mataram Claudio em um confronto”, diz em uma; “Martín foi o primeiro que levaram. Não chegou a conhecer seu filho Pablo, que hoje tem 30 anos. Era meu amigo, o melhor”, afirma na outra. No canto inferior direito a assinatura do artista e o ano e local em que fez aquelas anotações: Buenos Aires, 1996 (fig. 21).

No aniversário de vinte anos do último golpe civil-militar na Argentina (de 1976 a 1983, conhecido como “Processo de Reorganização Nacional”), o “artista e ativista pelos direitos humanos” (conforme sua própria descrição em seu *site*) Marcelo Brodsky parte da fotografia feita no Colégio Nacional⁷⁸ e concebe *Buena memoria*, “um ensaio visual que trata da memória coletiva durante os anos da ditadura, inspirado nas emoções e experiências pessoais de quem as viveram”, nas palavras do próprio artista. A exposição traz inúmeras fotografias de seu acervo pessoal, imagens de seu álbum de família, outras que tira para a exposição e se

⁷⁸ Fundado em 1863, o Colégio Nacional de Buenos Aires é referência no ensino público argentino. As vagas são disputadas em um duro processo de seleção entre aqueles que buscam um ensino de excelência. Entre os alunos egressos figuram quatro presidentes e dois prêmios Nobel. Cf. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/27/internacional/1430093261_978920.html, acesso em setembro de 2020.

apropriada de apenas uma imagem que não faz parte de seu arquivo (retornaremos a ela mais adiante).

Figura 21 — 1er año, 6ta división, foto de clase 1967, Marcelo Brodsky, 1996.



Fonte: marcelobrodsky.com

Na imagem do Colégio, passado e futuro encontram-se por meio das anotações de Brodsky. Nada no olhar, na postura ou nos gestos e sorrisos daqueles jovens nos aponta para qualquer pista a respeito do que vai lhes acontecer. O artista, personagem presente na imagem de 1967, retoma a fotografia 29 anos depois com os olhos do futuro e registra seus destinos em poucas palavras, nos diz quem permanecerá vivo e quem será morto. Existe, assim, uma inocência na imagem fotográfica justamente por esse desconhecimento, por ignorar o por vir que sequer desponta no horizonte.

Nelly Richard, a respeito das imagens de desaparecidos políticos, escreve:

A foto da vítima retrata a inocência de um *antes* que desconhece o mal, e que traz agora vibrações auráticas porque designa o “único” e “irrepetível” do momento de vida em que esses sujeitos acreditavam estar definitivamente *a salvo*. A tensão latente entre o rosto despreocupado do tempo passado da fotografia que não sabe da iminência do drama e do tempo presente no qual olhamos tragicamente a foto de alguém logo convertido em vítima da história, compõem um desesperado *punctum* que emociona e choca essas fotos de álbum de desaparecidos.⁷⁹

O que Brodsky faz com suas anotações é tensionar passado e futuro, confrontar o “rosto despreocupado” com a realidade que se aproximará: você será morto. Quando o artista escreve que Martín foi o primeiro a ser levado e que Claudio morreu em um confronto, ele nos revela que ambos foram vítimas de um ato violento. Sabemos, porque conhecemos a história daquele país, tratar-se do terrorismo de Estado, da ditadura civil-militar que matou e desapareceu cerca de 30.000 pessoas nos períodos que foram de 1966 a 1973 e de 1976 a 1983. Os militares alegam terem matado “apenas” 8.000.

2.2.2 As fotos de Bastera

Víctor Melchor Bastera, trabalhador gráfico e militante das Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), foi sequestrado em 10 de agosto de 1979, junto à sua esposa e filha de apenas dois meses, e levado à Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), centro clandestino de detenção em Buenos Aires. Lá foram colocados em cativeiro e torturados. Esposa e filha foram liberadas depois de cinco dias e Víctor permaneceu

⁷⁹ RICHARD. *Políticas y estéticas de la memoria*, 2000, p. 168.

na condição de detido-desaparecido até o final da ditadura naquele país, em 1983.⁸⁰ Devido à sua ocupação de gráfico e fotógrafo, foi encaminhado para trabalhar, em 1980 e até o final de seu sequestro, como mão-de-obra não remunerada, no laboratório fotográfico que funcionava no Centro de Documentação, dentro da ESMA, onde eram falsificados passaportes, documentos de identidade, escrituras de militares e, em alguns casos, também de seus conhecidos. Naquele ano, 1980, a vigilância sobre Víctor foi abrandada e ele passou a copiar e coletar fotos e documentos que serviriam de provas do que se passava naquele centro clandestino de detenção. O material coletado pode ser dividido em três grupos:

a) fotografias dos militares utilizadas nos documentos falsos: ao invés de tirar somente quatro fotografias, ele tirava cinco e escondia uma junto ao papel fotossensível para burlar as constantes buscas em seu laboratório;

b) fotografias tiradas por Basterra e por outros dois sequestrados também designados ao laboratório de fotografia, Daniel Merialdo e Carlos Muñoz, que registravam os espaços físicos do centro clandestino de detenção (sótão, estacionamento e Escritórios de Inteligência), além de documentos confidenciais;

c) o terceiro grupo contém imagens de desaparecidos feitas pelos militares (fig. 22). São fotografias de frente e de perfil, como as imagens de identificação de arquivos policiais. Em dezembro de 1983, quando os militares preparavam para queimar provas de suas atividades clandestinas, Basterra enfiou a mão em uma sacola contendo negativos fotográficos que seria queimada e os escondeu. Em um dos negativos, Víctor Basterra reconheceu sua própria imagem.

⁸⁰ Já no período democrático, Víctor Basterra foi vigiado e perseguido por seus sequestradores até 1984.

Figura 22 — Fotos dos detidos na ESMA recuperadas por Víctor Bastera.



Fonte: Museo de Arte y Memoria de La Plata.

Correndo risco de morte, Bastera conseguiu levar aqueles documentos fotográficos escondidos dentro de suas roupas para além dos portões da ESMA, em algumas saídas permitidas e vigiadas pelos sequestradores militares. Esses três conjuntos de fotos são evidências do mecanismo burocrático dentro do aparato repressivo, além de comprovarem suas ações corruptas. Mais tarde, em outubro de 1984, essas imagens foram usadas como provas judiciais em investigações em torno do terrorismo de Estado na Argentina. As “fotos de Bastera” trazem em si um elemento invisível, mas é nele que podemos encontrar a faísca de horror dessas imagens. Ao fotografar escondido, furtar, esconder as fotos e revelar os negativos percebemos um gesto de coragem (ao colocar em risco sua própria vida) e de resistência e de enfrentamento diante da máquina repressora. Era urgente, naquele momento, arrecadar provas que tornassem evidentes a existência negada daquele centro clandestino.

O gesto arriscado e urgente, repleto de medo e coragem de Víctor Bastera, naquele momento de perigo em que se encontrava a Argentina nos remete a outro personagem quase anônimo, pois desconhecemos seu sobrenome, no verão de 1944. Alex foi um judeu grego prisioneiro do campo de extermínio em Auschwitz e designado pela SS⁸¹ como membro do *Sonderkommando*. Essa unidade especial de

⁸¹ *Schutzstaffel* era a unidade paramilitar nazista, conhecida pela sigla SS.

comando composta por judeus presos tinha como obrigação matar outros judeus também prisioneiros nos campos de extermínio. Os membros do *Sonderkommando* deveriam encaminhar os outros judeus às câmaras de gás, escutar seus gritos, gemidos e súplicas; depois de mortos, deveriam despir os cadáveres e procurar em seus corpos por dentes de ouro ou qualquer outro objeto de valor que pudesse ter sido escondido em seus orifícios; uma vez vasculhados, esses corpos sem vida eram carregados aos crematórios. O trabalho humilhante dos *Sonderkommando* consistia em destruir a si mesmos.⁸²

Figura 23 — As fotos de Alex.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2004.

⁸² DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo*, 2004, p. 18.

No verão de 1944, munido com uma câmera fotográfica que fora contrabandeada para dentro do campo de extermínio pela Resistência polonesa, Alex faz quatro fotografias daquele cotidiano de morte (fig. 23). O horror de suas imagens não repousa somente nos cadáveres sendo lançados às valas ao ar livre para serem incinerados ou nos corpos nus de mulheres encaminhadas à câmara de gás. Os enquadramentos descuidados e a falta de foco nos revelam o medo da antecipação da morte e da coragem daquele prisioneiro quase anônimo. Além disso, evidenciam a urgência em registrar e tornar conhecidas as atrocidades cometidas dentro daquele campo, que chegou a exterminar, em um único dia, vinte e quatro mil judeus húngaros.

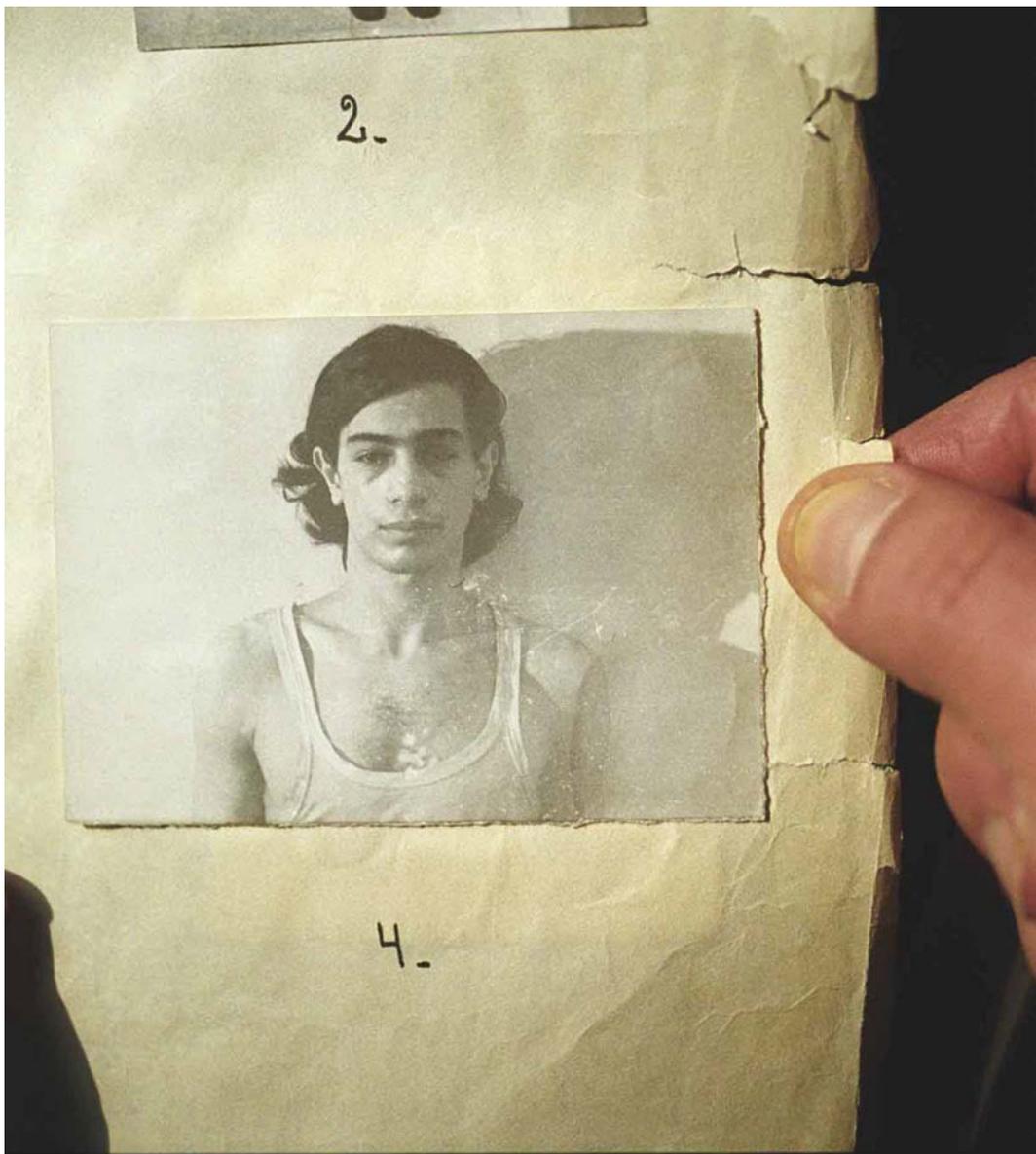
Quase quarenta anos separam Alex e Víctor, mas o gesto de resistir, de produzir ou acumular imagens que denunciam as atrocidades praticadas por regimes cruéis os une. Ambos certamente aterrorizados, mas impulsionados pela necessidade de tornar visível o horror, confrontam a história oficial de negação das mortes e contam a versão dos desaparecidos, torturados e executados. Víctor, quarenta anos mais tarde, em 1984, do outro lado do oceano, em um movimento rápido, sem cálculo (como Alex fez ao fotografar sem olhar pelo visor) enfia a mão em uma sacola e captura as imagens de maneira aleatória. Eram cerca de vinte fotografias e alguns negativos, nítidos e bem enquadrados, contendo imagens de frente e de perfil. Além da sua própria, Víctor resgatou a fotografia de Fernando.

2.2.3 Nando

Retornamos a *Buena Memoria*, ensaio visual concebido vinte e dois anos após a soltura de Víctor Basterra. Nele, Marcelo Brodsky também nos apresenta uma fotografia em que uma mão segura um papel amarelado e com pequenos rasgos na borda direita, com dois números escritos (2 e 4) e, entre eles, uma fotografia colada. A imagem em preto e branco é de um rapaz jovem de vinte e poucos anos, cabelos

um pouco acima dos ombros penteados de lado, magro, com olheiras profundas. Não nos mostra seu corpo inteiro, apenas sua cabeça e parte do tórax vestido com uma fina regata branca. À esquerda do rapaz, uma longa sombra que cobre também parte de seu rosto. Essa seria a última foto de Nando (fig. 24).

Figura 24 — *Fernando na ESMA*, Marcelo Brodsky, 1992-1996.



Fonte: marcelobrodsky.com

A imagem é o retrato de identificação, resgatado por Bastera, de Fernando, irmão de Marcelo Brodsky. Nando desapareceu no dia 14 de agosto de 1979, aos 22 anos. “22 não é idade para morrer”, escreve seu irmão, Marcelo. Olhamos para a imagem em busca de algum rastro da realidade, ou ainda do que o aguarda. Seu rosto aparenta cansaço devido às sessões de tortura? A camiseta fina e levemente desalinhada estaria suja de sangue, fezes e urina? A respeito da procura do observador da imagem fotográfica, Walter Benjamin escreve:

[...] o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.⁸³

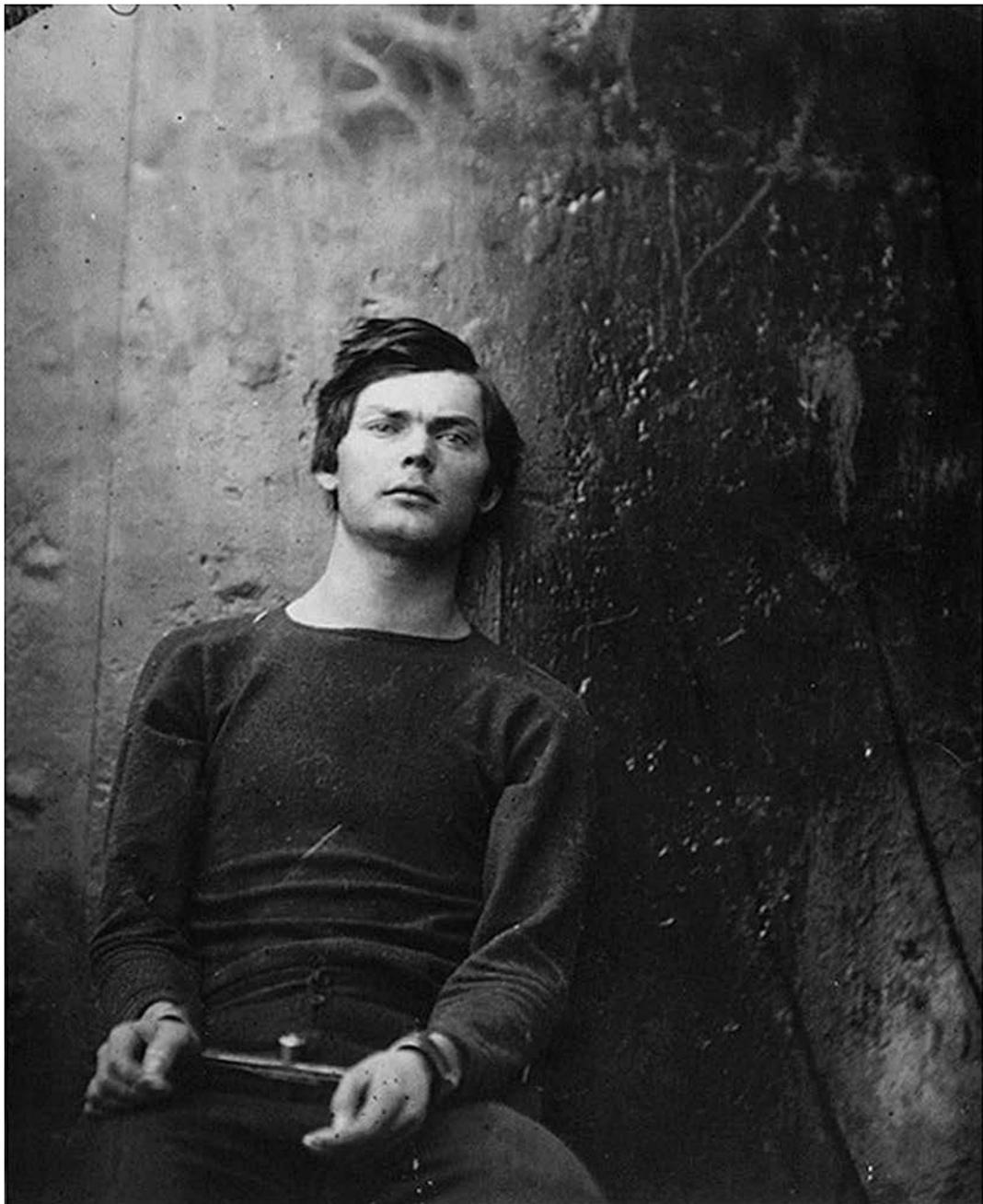
Ao deixar aparecer parte de sua mão na foto da foto, o artista mais uma vez aproxima passado e futuro e olhando para trás, para a fotografia de Nando, com os olhos de hoje, podemos responder às perguntas feitas acima. A resposta pode, quase certamente, ser sim para ambas. Assim, só podemos replicá-las porque não estamos no presente daquela imagem, porque no futuro temos as informações necessárias para a resposta.

Nos atormenta ainda a inquietante aproximação da fotografia de Nando com o retrato feito por Alexander Gardner de Lewis Payne (fig. 25), o jovem que tentou assassinar em 1865 o então secretário de Estado americano W. H. Seward. Os jovens não se assemelham entre si, tampouco o enquadramento, a postura ou os cenários das duas imagens são parecidos e, no entanto, o que nos inquieta, nos punge, é olhar para o rosto de Nando e detectarmos precisamente aquilo que Roland Barthes escreveu a respeito do jovem americano fotografado mais de um século antes: “o

⁸³ BENJAMIN. “Pequena história da fotografia”, 1994, p. 94.

punctum é: *ele vai morrer*”.⁸⁴ Payne fora condenado à forca, logo, sabia de sua morte iminente. Mas Nando fora torturado e mantido vivo, pois a tortura deveria continuar. Não havia sentença de morte declarada, portanto ainda deveria haver esperança nos olhos que vemos em seu último retrato.

Figura 25 — Retrato de Lewis Payne, 1895. Fotografia de Alexander Gardner.



⁸⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, 1984, p. 142.

Ao nosso ver, a imagem mais inquietante de *Buena memoria* é aquela em que os irmãos Fernando e Marcelo estão lado a lado em um barco sobre as águas do Rio da Prata, em um dia bastante iluminado e frio (constatamos pelos casacos que vestem os meninos). Atrás deles, as águas marrons do rio (que ocupam cerca de 2/3 da fotografia) e o horizonte inclinado, indicando o movimento do barco. Ao lado dos meninos vemos uma placa onde lê-se: “proibido permanecer neste lugar” (fig. 26). Nenhum aspecto formal da imagem colorida nos salta aos olhos. Não é a composição ou mesmo a pequena transgressão dos dois rapazes (com a conivência daquele por trás da lente) que nos aflige, que nos faz querer arrancar Nando daquele barco. Essa imagem não está “no presente”, porque só compreendemos o sinistro que ela carrega com distanciamento histórico, ao olharmos para trás com os olhos e conhecimentos de hoje. Didi-Huberman nos diz que “[...] é justamente porque as imagens não estão ‘no presente’ que são capazes de fazer visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem à *memória na história*”.⁸⁵ E é quando vemos a fotografia disposta ao lado e o texto sob ela escrito que temos a sua total compreensão: sobre uma imagem das águas marrons do Rio da Prata, Marcelo Brodsky escreve: “Ao rio os atiraram. Se converteu em sua tumba inexistente”. Prática comum nas ditaduras da América do Sul, os opositores do regime eram torturados (no caso das mulheres eram também estupradas), anestesiados, colocados em um pequeno avião e posteriormente lançados em pleno voo ao rio ou mar, o que ficou conhecido como “voo da morte”. Brodsky, assim, nos dá a entender que, não somente seu irmão, mas também seus colegas do Colégio Nacional, Claudio e Martín, foram lançados ao rio — seu último repouso, sua tumba inexistente.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN. “Cuando las imágenes tocan lo real”, 2013b, p.22.

Figura 26 — *Marcelo e Fernando*, Marcelo Brodsky, 1992-1996.



Fonte: marcelobrodsky.com

Como milhares de outros desaparecidos políticos, lá permanecerão até que, quem sabe um dia, seus cadáveres apareçam na costa argentina. E muitos retornaram, foram devolvidos pela água, como Luis Fernando Veríssimo escreveu na crônica “Como na Argentina”, publicada pela primeira vez no *Jornal Zero Hora*, em 1982, momento em que cadáveres apareciam nas praias próximas da fronteira do Brasil com Uruguai:

Como na Argentina

Não é fácil eliminar um corpo. Uma vida é fácil. Uma vida é cada vez mais fácil. Mas fica o corpo, como o lixo. Um dos problemas desta civilização: o que fazer com o próprio lixo. As carcaças de automóveis, as latas de cerveja, os restos de matanças. O corpo bóia. O corpo vai dar na praia. O corpo brota da terra, como na Argentina. O que fazer com ele? O corpo é como o lixo atômico. Fica vivo. O corpo é como o plástico. Não desintegra. A carne apodrece e ficam os ossos. Forno crematório não resolve. Ficam os dentes, ficam as cinzas. Fica a memória. Ficam as mães. Como na Argentina.

Seria fácil se o corpo se extinguisse com a vida. A vida é um nada, acaba-se com a vida com um botão ou com uma agulha. Mas fica o corpo, como um estorvo. Os desaparecidos não desaparecem. Sempre há alguém sobrando, sempre há alguém cobrando. As valas comuns não são de confiança. A terra não aceita cadáver sem documentos. Os corpos são devolvidos, mais cedo ou mais tarde. A terra é protocolar, não quer ninguém antes do tempo. A terra não quer ser cúmplice. Tapar os corpos com escombros não adianta. Sempre sobra um pé, ou uma mãe. Sempre há um bisbilhoteiro, sempre há um inconformado. Sempre há um vivo.

Os corpos brotam do chão, como na Argentina. Corpo não é reciclável. Corpo não é reduzível. Dá para dissolver os corpos em ácido, mas não haveria ácido que chegasse para os assassinados do século.

Valas mais fundas, mais escombros, nada adianta. Sempre sobra um dedo acusando. O corpo é como o nosso passado, não existe mais e não vai embora. Tentaram largar o corpo no meio do mar e não deu certo. O corpo bóia. O corpo volta. Tentaram forjar o protocolo – foi suicídio, estava fugindo – e o corpo desmentia tudo. O corpo incomoda. O corpo faz muito silêncio. Consciência não é biodegradável. Memória não apodrece. Ficam os dentes.

Os meios de acabar com a vida sofisticam-se. Mas ainda não resolveram como acabar com o lixo. Os corpos brotam da terra, como na Argentina. Mais cedo ou mais tarde os mortos brotam da terra.⁸⁶

Em 1976, León Ferrari⁸⁷ iniciou a série *Nosotros no sabíamos* (fig. 27). O artista recortava notícias de jornais argentinos que, de alguma maneira, passaram pela censura imposta pelo regime militar e noticiavam, entre outras atrocidades do Estado, os cadáveres que apareciam às margens do Rio da Prata ao longo daquele primeiro ano do Processo de Reorganização Nacional (1976-1983). Esse trabalho consiste em oitenta e duas folhas no formato A3 (42 x 29,8 cm) contendo os recortes acompanhados da data em que foram publicados (em 2007 seria publicado em forma de livro). O título da série confronta o descaso da população em geral em relação ao terror de Estado, que argumentava desconhecer a violência daquele governo. “Nós não sabíamos”, eles diziam, ainda que, apesar da censura, os jornais tenham noticiado as atrocidades.

⁸⁶ VERÍSSIMO. “Como na Argentina”, 1985.

⁸⁷ Nascido em Buenos Aires, Argentina, em 1920. Exilou-se no Brasil entre 1976 e 1991. Faleceu em 2013 na capital argentina.

Figura 27 — Série *Nosotros no sabíamos*, Léon Ferrari, 1976-92 e 2007. (Detalhes).



Fonte: MoMA

Em *Los durmientes* (fig. 28), vídeo de 2014, o artista chileno Enrique Ramirez⁸⁸ trata também desses corpos sequestrados, desaparecidos e jogados à água por agentes da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional — polícia secreta do governo de Augusto Pinochet), muitos ainda com vida. A palavra em espanhol *durmientes* refere-se tanto ao corpo sonolento devido à anestesia dada por um médico a bordo da aeronave das Forças Armadas chilena, quanto aos dormentes ferroviários a que essas pessoas eram amarradas como forma de garantir que, uma vez lançados ao mar do Pacífico, os cadáveres não boiariam. O vídeo foi filmado nas costas de Puerto Viejo, Horcón e Quintero. Nesta última praia foram encontrados, em 2004,

⁸⁸ Nascido em Santiago, Chile, em 1979, filho de um confeccionador de velas para barcos, o artista vive e trabalha em Paris, França.

os primeiros dormentes utilizados para amarrar aos corpos dos detidos-desaparecidos. Estima-se que foram lançados ao Pacífico mais de 400 corpos de militantes opositores ao regime militar.⁸⁹

Figura 28 — *Frames do vídeo Los durmientes*, Enrique Ramirez, 2014.⁹⁰



Fonte: enriqueramirez.net

Dividido em três partes independentes e exibidas simultaneamente em três telas distintas, predominam, no filme de Ramirez, o som do helicóptero misturado ao barulho das ondas do mar, e a cor azul das águas e do céu. Em uma das telas, a câmera sobrevoa o mar, mostrando suas águas ondulantes. Em outra, um homem mais velho, vestindo terno, anda pela praia e traz um peixe morto em suas mãos. Ele encontra um homem mais novo, um encontro de duas gerações, uma coexistência de passado e futuro. Na terceira tela, vemos cruzeiros boiando na superfície do mar. Uma

⁸⁹ Cf. <https://www.emol.com/noticias/nacional/2004/09/22/159209/buzos-extraen-rieles-con-que-fueron-hundidos-cuerpos-de-dddd.html>

⁹⁰ Versão online disponível na página do Vimeo do artista: <https://vimeo.com/enriqueramirez>

voz em *off* narra: “Saltar / correr / mirar / respirar / Mirar/ mirar el fondo / mirar cómo se deshace todo / mirar cómo desaparece / mirar el silencio / la boca con sal / Fabrica la vida / el silencio / el miedo / la búsqueda”. Ao final, a câmera é lançada à água e, nas piruetas que faz até alcançar a “tumba inexistente”, céu e mar se confundem. Vemos aquilo que os sequestrados pelo regime de Pinochet, dormentes, devem ter visto pela última vez, se estivessem ainda vivos. Na obra de Enrique Ramirez, o mar é, frequentemente, um protagonista. Em *Los durmientes* é esse personagem imponente quem engole para sempre e dá repouso para os mortos.

2.3 Cristian Kirby

Em 2013, o artista também chileno Cristian Kirby criou a série *119*. A obra é parte de uma investigação que consistiu em um registro de todos os lugares em que desapareceram os 119 militantes de esquerda sequestrados e assassinados pela DINA entre os anos 1974 e 1975. Esse trabalho apresenta o caso da “Lista dos 119”, uma operação articulada entre o governo e a Operação Condor,⁹¹ que contou com o apoio decisivo da imprensa à Operação Colombo (considerada o primeiro episódio da Operação Condor). Em 1975, em uma operação articulada com os meios de comunicação de massa do Chile, Brasil e Argentina foram divulgadas as versões oficiais do governo chileno, noticiando que 119 desaparecidos políticos chilenos estariam no exterior e afirmavam que muitos deles haviam sido “mortos como ratos” pelos próprios companheiros de organização ou por confrontos com forças de segurança estrangeiras (fig. 29).

⁹¹ A Operação Condor, cujo nome faz referência à ave andina que se alimenta exclusivamente de animais mortos, foi uma aliança formalizada em outubro de 1975 entre as ditaduras instaladas nos países do Cone Sul – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai –, com conhecimento da CIA, para realização de atividades coordenadas clandestinas, com o objetivo de vigiar, perseguir, sequestrar, torturar, assassinar e desaparecer militantes opositores dos regimes ditatoriais desses países. Cf. <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados>

Figura 29 — Capa do jornal La Segunda de 24 de julho de 1975.



Fonte: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

A circulação de notícias falsas nos meios de comunicação de massas tinha como objetivo acobertar os agentes do Estado responsáveis pelas mortes e, ao mesmo tempo, ampliar o repúdio aos grupos guerrilheiros na América do Sul e desqualificar as organizações que se opunham ao governo. Essa operação (Colombo) culminou com a publicação de duas listas em 1975, uma no Brasil e outra na Argentina, com os nomes de 119 opositores que estavam desaparecidos. As manchetes dos periódicos chilenos anunciavam que eles se encontrariam no exterior, afirmando que muitos

deles haviam morrido pelos próprios companheiros de organização ou por confrontos com forças de segurança estrangeiras.

A manipulação das manchetes, dos fatos e, logo, da memória de uma população é uma estratégia cruel e efetiva de poder e de dominação. A esse respeito, Jacques Le Goff escreve:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores deste mecanismo de manipulação da memória coletiva.⁹²

Assim, ao falsear as notícias da imprensa, o governo, “senhor da memória”, garantiu que apenas sua versão seria contada oficialmente e difundida entre seus leitores, criando um sentimento de repúdio aos “terroristas assassinos inimigos do Estado”.

Na série (fig. 30), Kirby executou uma espécie de álbum cartográfico, uma colagem, fusão, do retrato de família com a cartografia de Santiago, imprimindo a foto sobre o mapa ou sobre o índice das ruas daquela cidade, no local exato onde cada vítima fora sequestrada. Na realização do projeto, o artista apropriou-se de imagens de arquivo dos retratos dos 119 detidos-desaparecidos, que são aqueles que seus familiares carregavam, buscando verdade e justiça, criando 120 obras.⁹³ O artista cria por meio da sobreposição de imagens uma relação de presença e ausência dos corpos, recolocando-as naquele que seria o endereço de seu desaparecimento, da

⁹² LE GOFF. “Documento/Monumento”, p. 426.

⁹³ As fotografias das quais Kirby se apropriou podem ser encontradas em <http://archivochile.com/entrada.html>, assim como outras informações sobre os 119 detidos-desaparecidos.

sua ausência. Durante anos esses retratos pertenceram ao âmbito privado, compondo os álbuns de família de foram arrancados para peregrinarem por hospitais, centros de detenção e necrotérios nas mãos das mães que procuravam por seus filhos. No presente, essas lembranças familiares compõem pequenos objetos de memória e de denúncia do Estado.

Figura 30 — 119, Cristian Kirby, 2013 (detalhe). María Cristina López Stewart, Juan Bautista Maturana Perez, Nilda Patricia Peña Solari.



Fonte: Museu da Resistência de São Paulo

Nas palavras do artista, “o retrato nos singulariza e nos diferencia como indivíduos. O retrato nos identifica como únicos e irrepetíveis. Representa nosso pertencimento e testemunha nossa existência”.⁹⁴ Assim, o recurso das imagens dos desaparecidos não só opera como estratégia de evocação dos ausentes, como é também uma maneira de ressaltar o vazio deixado por eles. “Nós um dia existimos e deixamos de existir quando fomos desaparecidos nestes endereços onde fomos vistos publicamente pela última vez” é o que as colagens de Kirby parecem nos dizer. 119 é um número pequeno perto dos números oficiais da ditadura chilena: 3.200

⁹⁴ Cf. <http://www.memorialdaresistencia.org.br> . Acesso em setembro de 2020.

peças mortas pelo Estado, das quais 1.192 seguem desaparecidas e mais de 33.000 sequestradas e torturadas.

Há algo de fantasmagórico, de paradoxal, uma incômoda “ausência na presença” (mas também “presença na ausência”) nas fotografias de Marcelo Brodsky e Cristian Kirby aqui apresentadas. Os corpos de Claudio, Martín, Nando e dos 119 chilenos estão ali, os vemos, mas ao olhar para essas imagens hoje sabemos que estarão por pouco tempo, que em breve serão mortos. No caso de Nando, ele aparece de pé naquela que será sua tumba e os militantes chilenos são colocados novamente no último local público em que foram vistos ainda com vida por testemunhas. Nesses trabalhos, a relação entre fotografia e morte sobre a qual insistentemente nos diz Roland Barthes torna-se evidente “[...] essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”.⁹⁵ E, de acordo com Nelly Richard:

Mais que qualquer outra prática, a fotografia encontra-se perturbadoramente ligada à morte, à desaparecimento do tempo e do corpo vivos, à consigna da lembrança do *já foi*, e é por isso que a fotografia desempenha um papel determinante na reflexão crítica e social sobre memória e memorialidade.⁹⁶

Brodsky e Kirby não rememoram somente o irmão, colegas e militantes desaparecidos e assassinados pelo Estado, eles trazem à tona a história de perseguição, violência e violação dos direitos humanos comum aos países da América

⁹⁵ BARTHES, op. cit., p.20.

⁹⁶ RICHARD, op. cit., p.165.

do Sul que estiveram sob regimes truculentos, que viam o sangue daqueles que consideravam inimigos como medalhas e a matança era um ato de heroísmo.⁹⁷

No atual momento de perigo em que nos encontramos, no qual vemos emergir e circular novamente os discursos de ódio, de intolerância e principalmente de negação da história em países da América Latina, é imprescindível que essas imagens do passado relampejem no presente, e que sejam evidência do *isso foi*, dos milhares de Claudios, Martíns e Nandos, daqueles que não se calaram em face do horror e que por isso foram torturados e executados.

⁹⁷ “La sangre para ellos era como medallas / La matanza es un acto de heroísmo”. Trecho da música *Estadio Chile*, de Víctor Jara (1932-1973), escrita enquanto esteve detido no Estadio Chile em 1973. Jara foi um músico, professor do Departamento de Comunicação da Universidad Técnica del Estado, ator e diretor de teatro e militante político chileno preso no dia seguinte ao golpe militar que depôs Salvador Allende. Foi detido, torturado e executado no estádio em 16 de setembro de 1973.

Capítulo 3

O CORPO SOBREVIVENTE: TESTEMUNHO

La vida ya era muerte. – A.B., Peru.

*Una cosa es uno escuchar, otra cosa es mirar, o sea...
estar uno en el sitio.* – María Lilia, Colômbia.

A palavra “testemunha” deriva do latim *testis*, que significa aquele que se coloca como terceiro em um processo ou ação envolvendo duas partes, sendo capaz, portanto, de julgá-las e de dar um *testemunho neutro*.⁹⁸ *Supertes*, também em latim, refere-se a testemunha, mas “indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso”.⁹⁹ Para Giorgio Agamben, essa seria a “verdadeira testemunha”, aquela que fitou a górgona, que foi até o fundo da experiência traumática e isso a matou ou emudeceu. São os combatentes que retornaram silenciosos do campo de batalha da Primeira Guerra Mundial, descritos por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza”,¹⁰⁰ privados da capacidade de intercambiar experiências, de transformar suas vivências na guerra em conhecimento transmissível.

Em grego, a palavra testemunha é *martis*, mártir, e denota sacrifício ou sofrimento. “Martírio”, por sua vez, indica a morte dos cristãos perseguidos que,

⁹⁸ Utilizamos aqui uma qualidade atribuída por Agamben ao *testis*, quando se refere a Primo Levi: “[...] ele não é suficientemente neutro para tal, não é um *testis*.” Ibidem, p. 27. Discordamos do autor ao afirmar que existe uma testemunha imparcial, neutra. Entendemos que toda testemunha ocupa certa posição, em determinados contextos histórico e social e que sua compreensão dos fatos se dá a partir dessas condições.

⁹⁹ Ibidem, p. 27.

¹⁰⁰ BENJAMIN, 1994, pp. 114-119.

dessa forma, davam testemunho de sua fé.¹⁰¹ Mas nem todas as testemunhas sacrificam-se para atestar sua crença. De acordo com Agamben, o termo *martis* deriva de um verbo que significa “recordar”. Logo, a testemunha não é exclusivamente quem morreu em decorrência do sacrifício para provar algo, mas também aquele que sobreviveu e que tem “a vocação da memória”.¹⁰²

Ao estabelecer somente duas categorias de testemunhas (uma neutra que assiste à ação, *testis*, e outra que participa do evento, mas não consegue narrá-lo,¹⁰³ *supertes*), Agamben afirma ser impossível para quem sofreu a ação e sobreviveu a determinado acontecimento testemunhá-lo. É paradoxal pensarmos que o único indivíduo que tenha percorrido todo o evento violento seja justamente aquele que retorna incapacitado de narrar, de transformar sua vivência em algo possível de ser compartilhado, de convertê-lo em experiência.¹⁰⁴ Com isso, Agamben nos diz que os eventos violentos, o horror, não podem ser reduzidos a palavras, são impossíveis de serem simbolizados e, portanto, compartilhados. No entanto, trataremos neste capítulo de testemunhos dados por indivíduos que sobreviveram a distintos acontecimentos violentos (vítimas e agressores) que, por meio da fala e da produção de imagens, conseguiram narrar suas experiências. Devemos considerar, então, em uma terceira categoria de testemunha, aquela que percorreu o evento até o final, que olhou de maneira indireta, oblíqua, para o horror e que, por esta razão, não emudeceu ou morreu, conseguiu sobreviver. Esta outra testemunha elabora de

¹⁰¹ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, 2008, p. 35.

¹⁰² *Ibidem*, p, 36.

¹⁰³ “As ‘verdadeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que ‘tocaram o fundo’, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sempre sobre um testemunho que falta.” AGAMBEN, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁴ BENJAMIN, *op. cit.*

maneira simbólica o trauma e relata com parcialidade o que seria o evento “indizível” para a “verdadeira testemunha” de Agamben, aquela que, muda, não consegue testemunhar. Trata-se do sobrevivente que retorna com desejo, ou ainda, com urgência de compartilhar sua experiência através da fala ou de outro recurso simbólico, embora haja lacunas e espaços em branco devido à dificuldade em lembrar e não por uma recusa (consciente ou não) em alcançar tais acontecimentos. Assim, a memória – construção individual e social do passado, pautada em vivências e emoções, portanto flexível e com falhas – atua sobre a história, e torna-se um elemento significativo para elaboração e compreensão daquilo que foi.

3.1 O testemunho como documento

Por um longo período a construção da história baseou-se unicamente sobre o texto escrito, em detrimento de outras fontes históricas.¹⁰⁵ Se os documentos estavam ligados à noção de prova, por que o relato da testemunha, aquela que se sacrifica para provar sua fé, tem sua veracidade questionada? Lembremo-nos que uma das expressões utilizadas como sinônimo para “testificar” ou “afirmar como verdade” é “dar fé”, e quem o faz é a testemunha. Reconhecer os testemunhos como documentos significa democratizar a história, garantindo, assim, que vozes que estão à margem, que foram silenciadas, sejam ouvidas. Aquele que retorna de eventos violentos e narra passa da condição de “outro”, de objeto de análise e estudo de um terceiro que recolhe, organiza e narra seu passado, a sujeito detentor de sua própria história. O que foi silenciado passa a ser visto como igual e, ao admitir a fala do “outro”, seria reconhecê-lo como semelhante, como “um de nós” portador de voz, já que “[o] ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutores”.¹⁰⁶ Ouvir também é um ato de autorização em direção

¹⁰⁵ Nos aprofundaremos nesta questão no capítulo 4.

¹⁰⁶ KILOMBA, 2020, p. 42.

àquele que fala,¹⁰⁷ pois requer atenção dos interlocutores, e quando quem fala não é ouvido, significa que este não é reconhecido como semelhante e, portanto, não pertence. Assim, nesse processo dialético de fala e escuta, o “outro” passa a pertencer e pode, então, narrar sua própria vivência e, dessa forma, tornar-se protagonistas de seu passado, presente e futuro. Posicionar aqueles que estavam às margens no centro e ouvir suas vozes desestabiliza o privilégio daqueles que dominam, pois tornam conhecidas outras versões da história que foram propositalmente apagadas dos registros oficiais. Por esta razão, por questionar as vozes hegemônicas da história, outras fontes são vistas com desconfiança e são desqualificadas.

É também por meio do testemunho, que se mantém viva e presente uma determinada experiência coletiva¹⁰⁸ sobre a qual, muitas vezes, não há registro – pois não foram produzidos ou os agentes da violência garantiram que os documentos materiais fossem destruídos – e a memória torna-se a única maneira de acessar o evento, de preencher a lacuna deixada pelas fontes escritas. Essa memória não seria somente uma lembrança, mas um não-esquecimento constante, uma memória ativa que age e transforma o presente, ou seja, uma rememoração.

A rememoração (*Eingedenken*), como desenvolvido por Walter Benjamin, valoriza o presente como um tempo decisivo para compreensão do passado. Suas ruínas são analisadas à luz do agora que muda constantemente, tendo em vista tudo o que veio depois do fato e, portanto, também modifica a história. “[...] não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Em “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”, João Camillo Penna diferencia autobiografia e testemunho. Segundo o autor: “[...] enquanto o *Bildungsroman*, ou a autobiografia, narra histórias de vidas individuais, o testemunho de [Rigoberta] Menchú, ou o testemunho em geral, narra a construção de subjetividades coletivas [...]”. In: SELIGMANN-SILVA (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes* 2003, p. 311.

escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”,¹⁰⁹ escreveu Benjamin sobre o encontro dessas temporalidades. Esses acontecimentos que se passaram em determinado lugar deixam vestígios permanentes: as “ruínas da história”, que não são somente sinais daquilo que desapareceu, mas também, e principalmente, a sua sobrevivência. O passado não passou, ele atua, reverbera e sobrevive no presente (são os “ecos de vozes” e “sopros de ar”), constrói o agora e esboça uma outra possibilidade de futuro, para além da repetição infinita daquilo que foi.

Rememorar é, por isso, uma maneira importante para se compreender os acontecimentos do presente e altamente política quando se coloca como uma resistência ao apagamento proposital imposto pelas forças de poder. Essa memória é um esforço para que as atrocidades do passado não aconteçam novamente (mas, infelizmente, não cessam de se reproduzir).

Na América do Sul, lembrar e narrar foi um exercício importante para a instalação de um princípio de reparação e justiça após períodos de violência de Estado (como veremos adiante, não exclusivamente durante as ditaduras civis-militares). Em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo é contumaz na defesa dos relatos de testemunhas como ferramenta imprescindível para a reconstrução do passado recente e a elaboração de um novo sistema de governo na América Latina:

[...] a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central de transição democrática, apoiado às vezes pelo Estado e, de

¹⁰⁹ BENJAMIN, op. cit., 223.

forma permanente, pelas organizações da sociedade.¹¹⁰

De acordo com a autora, a violência durante os governos militares não se deu somente nas práticas de perseguições, torturas e assassinatos. Esquecer e apagar a história (“passar a página” como se diz frequentemente em relação ao período de transição), silenciar as vítimas, não autorizá-las a comunicar suas memórias e não reconhecê-las como peças importantes do passado são também maneiras de violentar. E como escreveu Georges Didi-Huberman a respeito da queima de documentos referentes aos prisioneiros dos campos de extermínio nazistas: “[...] o esquecimento do extermínio é parte do extermínio”.¹¹¹ Não bastou destruir os fornos crematórios, era preciso fazer desaparecer a memória da destruição.

Sarlo, em referência a Agamben, nos diz ainda que “[...] uma história jamais poderá ser totalmente contada e jamais terá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade”.¹¹² Estamos de acordo com a impossibilidade de representação de um dado evento, recente ou não, em sua totalidade por meio de palavras ou imagens. Algo sempre escapará. Pode ser que não existam palavras ou imagens que deem conta do horror, ou testemunhas dispostas a falar que não alcançaram o fundo da experiência, outras tantas que morreram e seus relatos foram para sempre perdidos, há quem não se lembre ou não queira se lembrar. Contudo, é preciso fazer o esforço. Esforço para lembrar e compartilhar, esforço para ouvir. A literatura e as artes visuais, ainda que não sejam capazes de representar a atrocidade completamente, que

¹¹⁰ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* 2007, p. 20.

¹¹¹ Traduzido de: “[...] el olvido del exterminio forma parte del exterminio.” DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 47.

¹¹² SARLO, op, cit., p. 42.

não consigam reduzir a face da górgona a palavras e/ou imagens, são instrumentos eficazes para manter viva a memória para que, quem sabe, nunca mais aconteça.

Antes de avançarmos, faz-se necessário estabelecer uma diferenciação entre dois tipos de testemunhos dados por sobreviventes de eventos violentos, pois relacionam-se a diferentes momentos históricos. Para tanto, recorreremos aos estudos literários, área em que esse campo de estudos interdisciplinar encontra-se bastante desenvolvido.

A partir da segunda metade do século XX, o tema da memória e do testemunho ganhou um novo espaço no campo dos estudos literários, notadamente após o genocídio de judeus europeus praticado nos campos de extermínio nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Aqueles que sobreviveram aos campos enfrentaram, simultaneamente, a necessidade de falar e a incapacidade de fazê-lo, devido à falta de palavras possíveis para recobrir o vivido. Soma-se a isso, a dificuldade de compreensão do relato por parte daqueles que o ouvem, dada à impossibilidade de se imaginar tamanho sofrimento. Auschwitz é inimaginável, indizível e está além do vocabulário. Assim, a falta, a ausência, o inalcançável e, em consequência, a não-representação são centrais para a literatura de testemunho dos sobreviventes da Shoah.¹¹³

Na América Latina, por outro lado, a literatura de testemunho não se notabilizou por problematizar os limites da representação. Na região, o testemunho ganhou visibilidade a partir dos anos 1980, apesar de ter surgido como forma autoconsciente nos anos 1960, em torno da revolução cubana (1959), e predominou uma escrita de denúncia, fazendo convergir política e literatura. Esse *boom*

¹¹³ Em hebraico, significa devastação, catástrofe. “Holocausto” tem conotação sacrificial e é, portanto, inadequada para referir-se ao genocídio judeu ocorrido nos campos de extermínio. Cf. AGAMBEN, op. cit., p. 37.

testemunhal coincidiu com o fim dos governos militares na América Latina e também com o surgimento de movimentos identitários, que pretendiam retomar para si a escrita de sua própria história. Aqueles que sobreviveram às perseguições e torturas praticadas pelos Estados na América Latina, precisavam dar testemunho do que aconteceu no passado recente para também garantir que tais atrocidades nunca mais acontecessem. Para além dos opositores aos regimes militares, também por meio do testemunho as populações historicamente oprimidas que se encontravam à sombra, no campo ou na cidade, tiveram suas vozes ouvidas. São algumas dessas vozes que ouviremos neste capítulo.

3.2 Edilberto Jiménez – Peru

Em maio de 1980, após doze anos, chegou ao fim a ditadura militar peruana. O presidente eleito, Belaúnde Terry,¹¹⁴ instalou medidas econômicas neoliberais que aumentaram a dívida externa e o desemprego, diminuíram o PIB e os salários, paralelamente ao crescimento do setor informal e da inflação; cerca de 50% da população foi reduzida à extrema pobreza,¹¹⁵ levando à radicalização dos trabalhadores e a greves gerais que chegaram a durar meses. Nesse contexto, houve um recrudescimento das atividades guerrilheiras de grupos como o Partido Comunista do Peru Sendero Luminoso (PCP-SL) e Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), que tinham sido reprimidos e desmantelados em 1965. Em 1984, Belaúnde autorizou as Forças Armadas a realizarem operações antissubversivas em todo território nacional. Assim, tem-se início o longo conflito entre a guerrilha armada, as forças de ordem (termo que inclui também as Forças Policiais, além das Forças Armadas) e Defesa Civil (ou Comitês de Autodefesa:

¹¹⁴ Fernando Belaúnde Terry foi eleito duas vezes presidente do Peru: a primeira no período de 1963-1968, quando foi deposto por um golpe militar, e entre 1980-1985.

¹¹⁵ Cf. <http://www.usp.br/memoriaeresistencia>

camponeses treinados pelas forças de ordem para combater o Sendero Luminoso) tendo, ao centro, a população campesina.

Em 1996, o distrito de Chungui, Ayacucho (composto por onze comunidades e quarenta e dois povoados), cuja parte sul é mais conhecida como Oreja de Perro, recebeu a visita de Edilberto Jiménez,¹¹⁶ então promotor de cultura e comunicação do Centro de Desenvolvimento Agropecuário de Ayacucho (CEDAP) e radialista. Os habitantes daquela região expuseram-lhe suas urgências – melhorias na estrutura da escola, água potável, estrada que chegasse a Chungui, são algumas delas – e Jiménez comprometeu-se a levá-las à rádio. Aos poucos ele passou a fazer parte daquela comunidade, compartilhando seu trabalho e suas festas, e conquistou, gradativamente, a confiança dos moradores. “Pouco a pouco, a invisível barreira que nos separava foi desaparecendo”, ele diz a esse respeito no documentário *Horror sin lágrimas ...una historia peruana*.¹¹⁷ Jiménez tinha algum conhecimento sobre a ação do grupo guerrilheiro Sendero Luminoso de inspiração maoísta naquela região, mas os *comuneros* negavam-se a falar sobre aquele período. Jiménez diz sobre o pacto silencioso: “Era como se toda a população tivesse feito um acordo para não dizer uma palavra sequer sobre os atropelos cometidos, primeiro, pelos senderistas, depois pelos militares e, em seguida, pelos comitês de defesa”.¹¹⁸ Em uma noite, Jiménez foi levado por um de seus amigos de Chungui a um local onde disse ter sido obrigado pelos soldados a cavar uma vala onde foram enterradas quinze pessoas. Jiménez foi guiado a outras valas contendo os restos de trinta e cinco pessoas, a outra destinada a enterrar crianças, e a mais uma destinada às mulheres. Com isso, foi rompido o

¹¹⁶ Edilberto Jiménez Quispe nasceu no distrito de Alcamenca (na província de Fajardo, Ayacucho). É jornalista e antropólogo formado pela Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

¹¹⁷ DEGREGORI. *Horror sin lágrimas... una historia peruana*, 2010.

¹¹⁸ Idem.

longo período de silêncio em torno daquele período de terror. Os habitantes do distrito de Chungui, depois de algum período de mudez, precisavam falar, relatar os horrores a que foram submetidos e ao qual sobreviveram.

Jiménez percorreu todo o distrito em várias viagens ao longo de sete anos com intuito de conhecer como se deu a violência naquela região durante os anos de barbárie. Ele gravava e anotava os testemunhos, mas logo percebeu que as palavras eram insuficientes para registrar e representar a dor vivida por aquelas pessoas. Passou, então, a fazer esboços, desenhos rápidos dos relatos (aos quais retomou e finalizou mais tarde) e notou que isso aproximou a vítima de sua experiência que, aos poucos, era narrada (fig. 31). Os *comuneros* lhe diziam: “assim como está desenhando, foi assim que aconteceu”.¹¹⁹ Seus desenhos, portanto, preenchem uma lacuna, não do testemunho como descreve Giorgio Agamben, mas da compreensão, algo que as palavras somente não parecem ser suficientes para alcançar. Edilberto Jiménez necessitou traduzir em imagens as vozes e gestos daqueles sobreviventes que querem ser ouvidos para, ao menos, tentar tornar os eventos cruéis imagináveis.

¹¹⁹ Idem.

Figura 31 — Edilberto Jiménez registra o testemunho de morador de Chungui.



Fonte: *Horror sin lágrimas ...una historia peruana*

Em Chungui, as duas atividades de Jiménez – antropólogo e artista – encontraram-se para criar uma maneira eficaz de reconstruir a história e dar voz aos sobreviventes do período conhecido como “la violencia” – conflito armado que matou e desapareceu cerca de 1.384 pessoas entre 1983 e 1994, cerca de 17% da população do distrito em 1984, de acordo com o relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), instaurada em 2002, da qual Edilberto Jiménez foi membro. Ao contrário dos demais países do Cone Sul, o Peru foi o único que implantou uma Comissão da Verdade para investigar a violência cometida por governos democraticamente eleitos (Belaúnde Terry, Alan García e Alberto Fujimori) e não pela ditadura civil-militar.

Em 2005, foi publicada pela Comissão de Direitos Humanos (COMISEDH), dois anos após a entrega do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação

(2003), a primeira edição do livro *Chungui: violencia y trazos de memoria*,¹²⁰ onde Edilberto Jiménez reúne mais de cento e oitenta páginas contendo noventa testemunhos verbais e visuais (fig. 32). Assim como Felipe Guaman Poma de Ayala enviou uma longa carta ilustrada ao rei Felipe III da Espanha, no início do século XVII,¹²¹ descrevendo, entre outros temas, os sofrimentos dos povos indígenas na colônia (fig. 33 e 34), Jiménez publicou uma extensa denúncia da violência sofrida ao longo de uma década e também evidenciou o descaso em relação àquela população. Seus desenhos junto aos relatos dos sobreviventes são documentos que tornam perene e visível a história ainda recente daquela região, em que a violência se constituiu como um modo de vida e que, até sua ida a Chungui, era desconhecida para além do distrito.

¹²⁰ O Ministério da Cultura do Peru disponibiliza gratuitamente o documento na íntegra em seu *site*. Cf.: <https://lum.cultura.pe/cdi/documento/chungui-violencia-y-trazos-de-memoria>. JIMÉNEZ. *Chungui: violencia y trazos de memoria*, 2018.

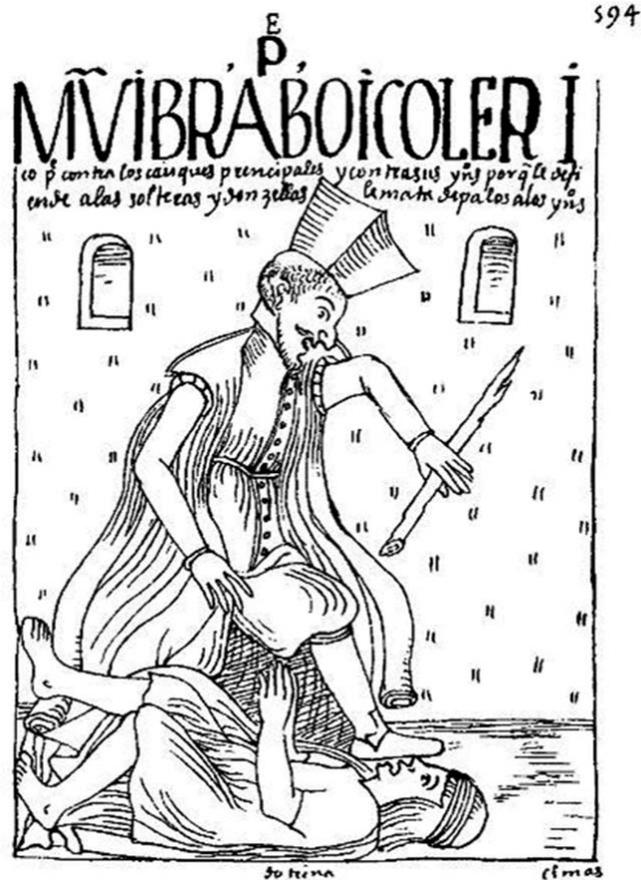
¹²¹ *Nueva corónica y buen gobierno*, datada de 20 de novembro de 1615. Nela, o cronista inca narra por meio de palavras e imagens os sofrimentos que padeciam os povos indígenas e propõe maneiras de dar-lhes fim. Pouco se conhece a respeito de Guaman Poma.

Figura 32 — *Chungui: violencia y trazos de memoria*, capa.

Figura 33 — Felipe Guaman Poma de Ayala. “Corregidor de minas / como lo castiga cruelmente a los caciques principales, corregidores y jueces con poco temor de la justicia, con diferentes castigos, sin tener misericordia por Díos a los pobres / en las minas.”



Figura 34 — Felipe Guaman Poma de Ayala. “Padre / Muy bravo y colérico padre contra los caciques principales y contra sus indios, porque le defienden a las solteras y doncellas le mata de palos a los indios / doctrina”



Fonte: *Nueva corónica y buen gobierno*.

Como Francisco Goya em “Os desastres da guerra” (1810-15), em que o artista faz uma leitura a contrapelo do que foi a Guerra da Independência Espanhola contra os franceses (1808-14) em uma série de oitenta e cinco gravuras (fig. 35 e 36), Jiménez fez uma escritura visual da violência praticada pelo grupo guerrilheiro, forças de ordem e Defesa Civil narrada pelos sobreviventes. A ele foram descritos sequestros, queima das casas e dos alimentos, estupros, mães que eram forçadas a matar seus filhos quando estes choravam de fome e medo. Essas mulheres não podiam sequer chorar, pois corriam o risco de também serem assassinadas.

Figura 35 — *Os desastres da guerra*, nº 5: “E são feras”. Francisco Goya, 1810-15.



Figura 36 — *Os desastres da guerra*, nº 33: “Que se tem de fazer mais?”. Francisco Goya, 1810-15.



¿Qué hai que hacer más?

Fonte: Wikipédia.

Os relatos em quechua foram gravados em fita cassete, transcritos e, em seguida, traduzidos para o espanhol, foram então editados e dispostos em ordem cronológica. Jiménez esboçou os desenhos enquanto os sobreviventes davam seus testemunhos e, posteriormente, os finalizou. Percebemos os diferentes níveis de registro dos relatos – gravação, transcrição, tradução, edição, desenho e novamente

edição –, conformando um corpus que não pertence mais somente aos indivíduos que narraram suas experiências. Uma vez compartilhados, a memória dos sobreviventes ajudou a reconstruir a história apagada de uma comunidade isolada e também do Peru e, para isso, o trabalho como historiador desempenhado por Jiménez foi fundamental. Sua contribuição vai além dos processos de edição e organização dos relatos: por meio dos desenhos, o artista coloca-se junto aos camponeses como mais uma voz que testemunha. Jiménez não é apenas um canal entre as vítimas e todos aqueles que desconhecem os eventos narrados: ele criou *junto* às vítimas uma maneira mais apropriada de simbolização daquelas memórias que, muitas vezes, escaparam às palavras.

Todos os desenhos são lineares e em preto e branco. Na maior parte deles, o artista representa as cenas no mesmo plano das personagens, como se também tivesse estado ali e, conseqüentemente, posiciona o observador como participante daquela cena (raramente o artista utiliza a vista aérea, somente quando a testemunha descreve determinado caminho percorrido ou edificação). Nenhuma figura humana – senderistas, soldados, membros da Defesa Civil ou camponeses – sorri. Não raro, o artista as representa chorando e também faz chorar o sol e a lua.

No livro, Jiménez organizou os testemunhos de maneira cronológica e em páginas duplas: em uma, o testemunho verbal e, na outra, o visual. Assim, lemos e vemos o desenrolar dos acontecimentos violentos em Chungui ao longo de 180 páginas, desde a chegada do Sendero Luminoso às escolas da região com intuito de doutrinar e mobilizar jovens para a luta armada, a chegada das Forças Armadas, a organização da população em Defesa Civil, o retorno dos camponeses a suas comunidades, até a chegada de uma delegação da Comissão de Verdade e Justiça em 14 de outubro de 2002.¹²² Todas as testemunhas são identificadas pelas iniciais e datadas de acordo com o ano em que determinado evento ocorreu.

¹²² Datado de 2007, esse relato foi adicionado à segunda edição, publicada em de 2009.

Diante de nossos olhos faz-se uma história de violência em que, de acordo com os camponeses, não há distinção entre guerrilha e Estado, ambos agiam com igual violência. Ao longo do conflito narrado, as Forças Policiais e Armadas, que deveriam proteger a população campesina, também estupraram, torturaram, assassinaram e aterrorizaram. A truculência perpetrada por ambos os lados era, simultaneamente, um meio – de manter a ordem através do medo – e um fim. Aos olhos do Estado, a comunidade rural indígena não era composta por cidadãos peruanos (eles sequer falavam a língua oficial do país), ela era formada pelos “outros”, aqueles que deveriam ser mantidos à margem e que poderiam, facilmente, ser mortos. Vemos a permanência da lógica colonial (que descrevemos no início desta tese) em que o Estado é o dominador e deve, através de quaisquer dispositivos de truculência que dispuser, garantir que aqueles considerados “menos que humanos” não desarranjem o estado normal, o grau zero de não violência. No prólogo, Carlos Iván Degregori expõe a política de morte do Estado peruano agindo sobre seus inimigos:

Pode-se dizer que, no meio do conflito, se atualizaram reflexos pós-coloniais nunca superados pelo Estado peruano, com medo dos “Outros” – indígenas, jovens de extração indígena/rural – como potenciais inimigos; ou a naturalização da exclusão: esses Outros não eram cidadãos peruanos. A suspensão do alistamento em Ayacucho durante boa parte da década de 1980 foi o exemplo mais cruel da debilidade de um Estado pós-colonial que temia a seus próprios súditos, e um dos episódios mais dolorosos para a autoestima de muitos *ayacuchanos*, urbanos e rurais.¹²³

¹²³ Traduzido de: “Puede decirse que, en medio del conflicto, se actualizaron reflejos poscoloniales nunca superados por el Estado peruano, con el miedo a los “Otros”–indígenas, jóvenes de extracción indígena/rural– como potenciales enemigos; o la naturalización de la exclusión: esos Otros no eran ciudadanos peruanos. La suspensión de la leva en Ayacucho durante buena parte de la década de 1980 fue el ejemplo más crudo de la debilidad de un Estado poscolonial que temía a sus propios

Nos testemunhos de A.C.L. e C.C.L. (fig. 37 e 38, respectivamente) percebemos com clareza a manutenção do medo e das torturas física e psicológica por parte do Estado (na figura das Forças Armadas):

[...] ali nos obrigaram a deitar no chão e, com as mãos na nuca, nos castigaram com pisões. Era proibido mexer. Estávamos deitados em silêncio, eles pisavam em nossas barrigas, nossos peitos, nos chutavam e xingavam de tudo. Obrigaram mulheres e crianças a se retirarem.

[...]

Depois, diante de nós, agarraram um camponês de Rumichaca, dizendo: “Terrorista de merda, agora vai contar tudo, se quiser viver.” Nesse instante, cortaram sua orelha e o fizeram comer, caladinho. Entre lágrimas, comeu sua própria orelha.¹²⁴

súbditos, y uno de los episodios más dolorosos para la autoestima de muchos ayacuchanos, urbanos y rurales.” DEGREGORI, in: JIMÉNEZ, 2009, p. 27.

¹²⁴ Traduzido de: “[...] allí nos obligaron a echarnos al suelo y con las manos en la nuca y nos castigaron pisándonos. Estaba prohibido moverse. Estuvimos echados en silencio, nos pisaban en la barriga, el pecho, nos pateaban, nos gritaban de todo. A las señoras y niños los obligaron a que se retiren. [...] Después, delante de nosotros, agarran a un comunero de Rumichaca, diciendo: “Terruco de mierda, ahora vas a contar todo si quieres vivir.” En ese instante le cortaron la oreja y se la hacen comer, calladito, entre lágrimas se comió su propia oreja.” Depoimento de A.C.L. In: JIMÉNEZ, 2009, p. 162.

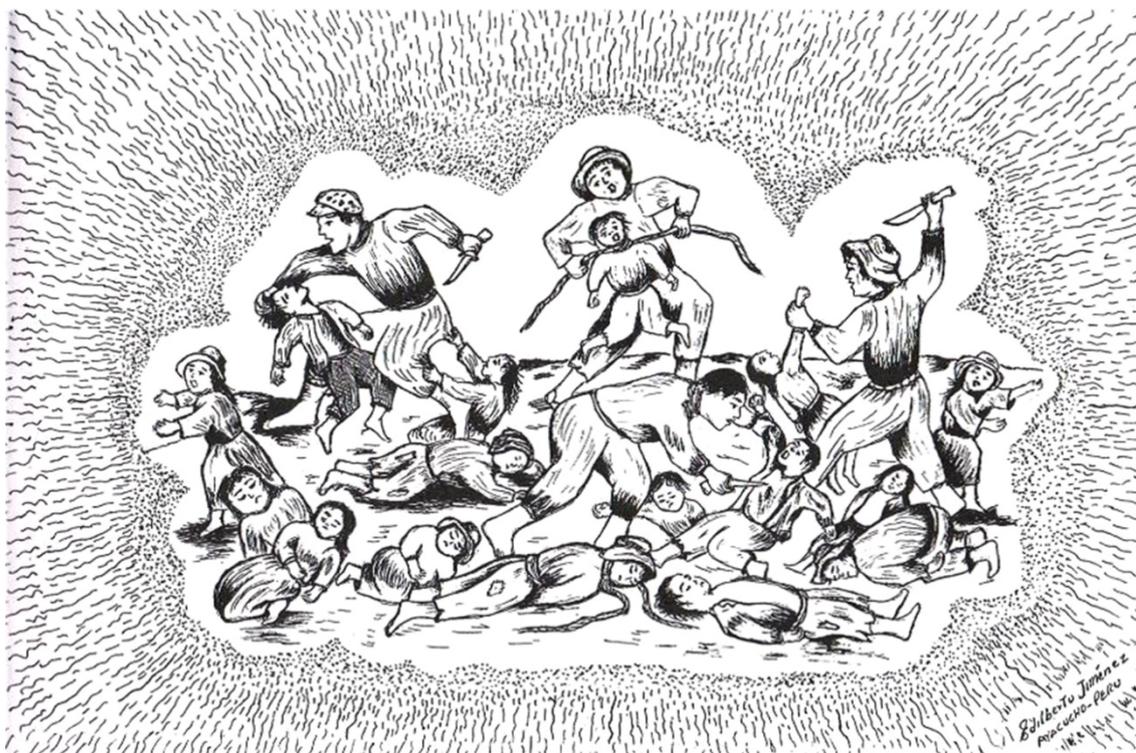
Figura 37 — *Le cortaron la oreja y se la hicieron comer.* Desenho de Edilberto Jiménez a partir do testemunho de A.C.L.



Os militares e a Defesa Civil não tinham compaixão com ninguém. Os senderistas também matavam mulheres, crianças e velhos. Esse dia, quando os militares e os da Defesa agarraram as mulheres, pegaram seus filhos e as trancaram em uma casa. Primeiro mataram as mulheres e, em seguida, todas as criaturas. Eu mesmo encontrei todas elas trancadas na casa, assassinadas com facas. Tudo estava cheio de sangue e ali encontrei meu filho que tinha apenas dois anos. Parece que eles o enforcaram com uma corda.¹²⁵

¹²⁵ Traduzido de: “Los militares y los de Defensa Civil no tenían compasión a nadie. También los senderistas mataban mujeres, niños y ancianos. Ese día, cuando los militares y los de Defensa agarraron a las mujeres, les quitaron a sus hijos y las encerraron en una casa. Primero mataron a las mujeres y luego a todas las criaturas. Yo mismo encontré a todas las criaturas asesinadas con cuchillos encerradas en la casa. Todo estaba lleno de sangre y allí encontré a mi hijito que apenas tenía 2 años, parece que le habían ahorcado con una soga.” Depoimento de C.C.L, *ibidem*, p. 216.

Figura 38 — *No tuvieron compasión*. Desenho de Edilberto Jiménez a partir do testemunho de C.C.L.



Os relatos e as imagens são assombrosos, pois descrevem em detalhes e de maneira bastante clara as atrocidades ocorridas entre 1980 e 2000. Edilberto Jiménez torna visíveis as memórias dolorosas, o passado ainda recente de violência. Se nos primeiros encontros os sobreviventes de Chungui nada disseram sobre os eventos que ali ocorreram, com as visitas cada vez mais frequentes do artista-antropólogo o silêncio foi rompido, e mesmo quando alguma testemunha dizia não querer mais recordar, ela relatava, em detalhes, o que se passou. É preciso lembrar, apesar de tudo. É o caso de C.C., T.B. e R.O. (fig. 39) que, a princípio não querem evocar os eventos brutais do passado e, no entanto, fornecem um relato rico em detalhes da atuação das Forças Armadas:

Ah, vida... é difícil recordar, já não quero recordar essa vida de morte. Vivíamos como viscachas [pequenos roedores] nos buracos. Quando acontecia qualquer coisa, para se esconder, você tinha que escapar e esconder. Se vinham helicópteros, tinha que se esconder para que não te vissem. Os helicópteros

traziam os soldados, os *sinchis* [paraquedistas], e eles nos caçavam como veados para nos matar, para abusar das mulheres. Queimaram nossas casas, nossas sementeiras de milho e batata.

[...]

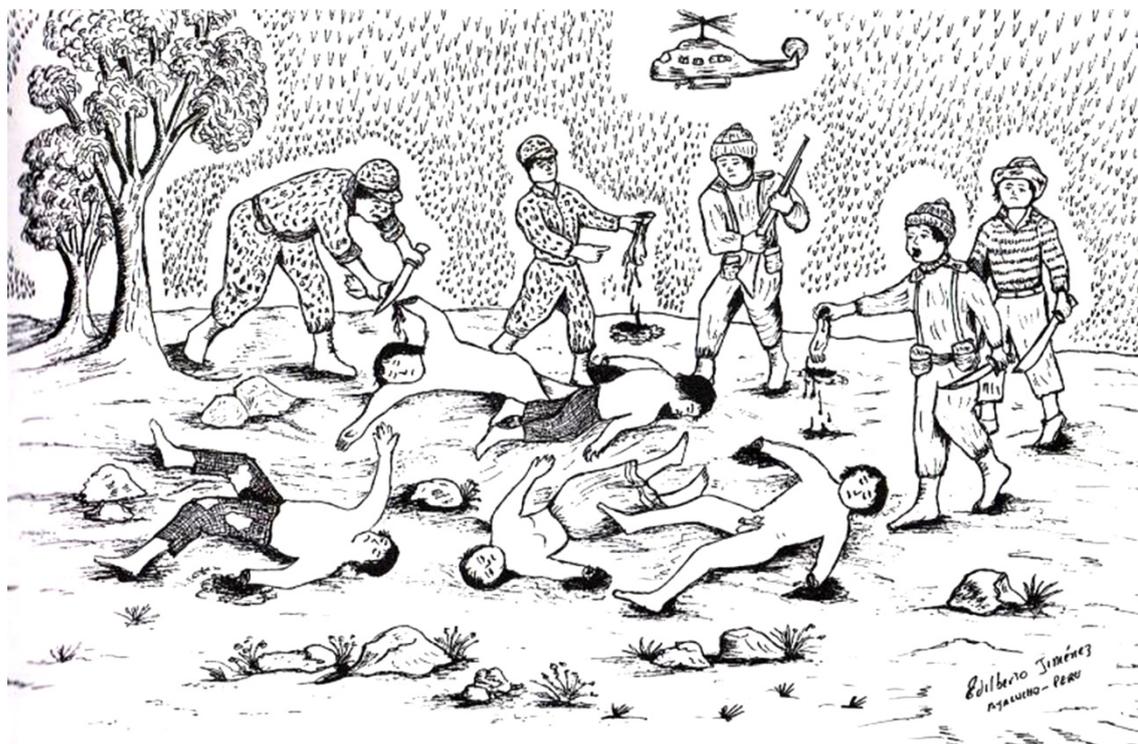
Eles eram como os filhos do diabo. [...] Depois de matar, ainda cortavam as mãos e as orelhas, e as levavam de helicóptero para prestar contas ao sr. Governo. Quando entregavam mãos e orelhas, dizem que o Governo pagava muito dinheiro.

[...]

A vida não valia nada, eles andavam nos helicópteros e nós nos escondíamos. Ninguém nos protegia, nos caçavam como animais e até hoje vivemos no esquecimento.¹²⁶

¹²⁶ Traduzido de: “Ay vida, es difícil recordar, yo ya no quiero recordar esa vida de muerte. Vivíamos como vizcachas en los huecos. Cuando había cualquier cosa, a ocultarse, como podías tenías que escapar y ocultarte. Si venían helicópteros, a esconderte para que no te vean. Los helicópteros traían a los soldados, a los sinchis, y estos nos buscaban como a venados para matarnos, para abusar de las mujeres. Quemaban nuestras casas, nuestras siembras de maíz y papa. [...] Fueron como hijos del diablo. [...] Después de matar todavía cortaban las manos y las orejas, y se las llevan en helicóptero para dar cuenta al Señor Gobierno. Cuando entregaban manos y orejas dicen que el Gobierno les pagaba mucha plata. [...] La vida no valía nada, ellos andaban en los helicópteros y nosotros ocultándonos. Nadie nos protegía, nos cazaban como a los animales y hasta ahora vivimos olvidados.” Depoimento de C.C., T.B. e R.O. Ibidem, p. 242.

Figura 39 — *Cortaban sus manos y orejas para dar cuenta al señor gobierno.* Desenho de Edilberto Jiménez a partir dos testemunhos de C.C., T.B. e R.O.



Não há documentos oficiais que relatam a história violenta ocorrida na região de Oreja de Perro, restam somente os testemunhos dos sobreviventes e os inúmeros cadáveres enterrados em valas comuns, muitas ainda não encontradas.¹²⁷

¹²⁷ De acordo com Edilberto Jiménez, até 2005 foram registrados 321 túmulos, 300 valas comuns e ainda faltava encontrar mais de 250 locais de enterro. *Ibidem*, p. 100.

3.3 Juan Manuel Echavarría – Colômbia

Entre os anos 2007 e 2009, com apoio da Fundación Puntos de Encuentro,¹²⁸ Juan Manuel Echavarría,¹²⁹ Fernando Grisález¹³⁰ e Noel Palacios¹³¹ organizaram quatro ateliês de pintura com ex-combatentes de diferentes grupos armados colombianos: Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP), soldados feridos em combate do Batallón de Sanidad del Ejército de Colombia e mulheres desmobilizadas das FARC-EP. Os encontros não tinham por objetivo ensinar técnicas de desenho ou pintura, mas estabelecer um espaço de conversa e confiança que possibilitasse aos participantes compartilhar suas histórias na guerra. No espaço do ateliê, os ex-combatentes puderam falar e elaborar suas memórias e, a partir daí, registrar seus testemunhos por meio de imagens.

As mais de 480 pinturas que compõem o acervo do projeto foram feitas com tinta sobre módulos de madeira de 50x35cm e têm dimensões variáveis. Ainda que os pontos de vista sejam de ex-membros de grupos armados rivais, todos os painéis têm em comum a predominância da vista aérea da paisagem rural, palco dos confrontos. Os ex-combatentes, agora pintores, colocaram-se ao alto, como uma ave que sobrevoava e observava a cena, em uma posição de distanciamento em relação

¹²⁸ Fundada em 2006 por iniciativa de Juan Manuel Echavarría, a organização sem fins lucrativos desenvolve atividades que visam a reconstrução e o fortalecimento do tecido social na Colômbia através de encontros com comunidades de algumas áreas atingidas pelo conflito armado naquele país. <http://fundacionpuntosdeencuentro.org/>

¹²⁹ Juan Manuel Echavarría Olano nasceu em Medelim, em 1947.

¹³⁰ Fernando Grisález nasceu em Líbano, Colômbia, em 1971. É artista visual, acessor e co-gestor da Fundación Puntos de Encuentro.

¹³¹ Noel Palacios é músico e ministra oficinas na Fundación Puntos de Encuentro. É um dos sobreviventes do massacre de Bojayá, ocorrido em 2 de maio de 2002, e participa, cantando, do vídeo *Bocas de ceniza* (2003-2004), de Echavarría.

às ações, muitas vezes, praticadas por eles (fig. 40). Tal ponto de vista abrange uma grande área, sendo um recurso interessante para que os observadores tomem conhecimento dos cenários em que os episódios violentos testemunhados pelos ex-combatentes se desenrolaram.

Figura 40 — *Masacre a dos paramilitares*. Testemunho de Martha, ex-guerrilheira das FARC-EP, 2009. Pintura vinílica sobre MDF. 100 x 210 cm.



Fonte: *La guerra que no hemos visto*

Martha, ex-combatente das FARC-EP, representou a captura e tortura de dois paramilitares e, em depoimento que acompanha seu testemunho visual no *site* do projeto, relatou que ambos sofreram por mais de seis horas antes de morrer.

O que aconteceu é que entraram dois paramilitares no povoado, eles foram levados vivos ao acampamento e lá nos mandaram fuzilá-los. Esta pintura é dentro do monte Zabaleta, Caquetá. Ao pé do rio Caquetá. Estes somos nós, guerrilheiros. Mas com os que eu fui, não cumpriram as ordens. Um foi amarrado pelo pescoço. Colocaram dois paus enterrados na terra, o pararam lá e o amarraram a

uma árvore. Ele foi pendurado pelo pescoço, depois o puxaram e o levantaram. O outro estava amarrado, de joelhos pedindo ajuda para que não os matássemos, que não eram paramilitares. Eles fizeram todas essas coisas e eles contaram toda a verdade. Mas sofreram muito ao morrer. Este foi enforcado, porque não se podia atirar, porque tinha uma casa perto e não podia fazer barulho. Eles o pegaram e o mataram com um garrote. Partiram um pau grosso, o descascaram e o mataram com um garrote. Eu estava aqui olhando, não fazia nada além de ver e tremer, naquele momento senti medo de verdade, senti pesar. Eu dizia que eles são de um grupo e nós de outro, mas não é assim que eles devem sofrer. Isso foi às nove da manhã, quando nos mandaram, e por volta das três e meia da tarde terminou tudo, quando confessaram a verdade. Os que fizeram isso a eles foram para o conselho de guerra, por não cumprirem as ordens, e foram punidos. Eles eram essas pessoas que pegam uma arma e sentem que pegaram o céu com as mãos.¹³²

¹³² Traduzido de: “Lo que pasa fue que entraron dos paramilitares al pueblo, los cogieron vivos, los llevaron al campamento y allá nos mandaron a fusilarlos. Esta pintura es dentro del monte de Zabaleta, Caquetá. Al pie del Río Caquetá. Estos somos guerrilleros. Pero con los que yo iba, no cumplieron las órdenes. A uno lo amarraron del cuello. Pusieron dos palos, enterrados en la tierra y lo pararon ahí y lo amarraron de un árbol. Lo colgaron del cuello y luego lo jalaban y lo alzaban para arriba. El otro estaba amarrado, estaba arrodillado ahí pidiendo auxilio, que no los mataran que ellos no eran paramilitares. Se pusieron a hacerles todas esas cosas y ya ellos cantaron toda la verdad. Pero ellos sufrieron mucho al morir. A este sí lo mataron ahorcado, porque no se podía disparar porque había una casa cerquita entonces no se podía hacer bulla. A éste lo cogieron y lo mataron a puro garrote. Partieron un palo así grueso, lo pelaron, lo mataron a puro garrote. Yo estaba acá mirando, yo no hacía sino ver y temblar, en ese momento sí sentí temor de verdad, sentí pesar. Yo decía pues ellos son un grupo y nosotros somos otro, pero no es la forma de que ellos sufran de esa manera. Eso fue a las nueve de la mañana que nos mandaron y como a las tres y media de la tarde terminó todo a lo que confesaron la verdad. Los que les hicieron esto a ellos, se fueron para consejo de guerra por no cumplir las ordenes, salieron sancionados. Ellos eran de esas personas que cogen un arma y se sienten que cogieron el cielo con las manos.” Depoimento de Martha, disponível em: <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/masacre-a-dos-paramilitares/>

Ao privilegiar a vista aérea, Martha permite aos observadores conhecerem o espaço em que ocorreram as mortes em decorrência dos conflitos armados. Somente em um local isolado, como o que ela nos apresenta, é possível torturar por longas horas ao ar livre.

É recorrente, nas pinturas, o predomínio da paisagem natural e as ações (cenas de mortes e/ou torturas) ocuparem uma porção pequena nas composições, sendo, por vezes, reduzidas a detalhes. O olhar é seduzido pela profusão de verdes da vegetação e azuis do rio e céu e, aos poucos, percebemos os corpos esquartejados, cobertos de sangue, torturados ou enforcados. Nas pinturas, há um choque entre a paisagem bucólica, vasta e calma, e as ações violentas, (muitas vezes) pequenas e descentralizadas. Assim como os confrontos reais são desconhecidos de grande parte da população, pois se desenrolaram em regiões remotas e de difícil acesso, praticados por grupos à margem da sociedade, suas representações ressaltam o aspecto recôndito dos eventos.

A princípio, algumas pinturas nos fazem esboçar um pequeno sorriso, pois assemelham-se a composições infantis. A perspectiva é distorcida, as figuras são desproporcionais entre si, as cores, chapadas e as figuras humanas, vegetação e outros elementos estão representados de maneira simplificada. A falta de técnica, tanto do desenho quanto da pintura, remete a um mundo visualmente ingênuo, inventado, quase de faz-de-conta, em que as casas flutuam e homens ou mulheres são do mesmo tamanho que árvores. No entanto, o sorriso se esvai quando o olhar repousa sobre cadáveres ensanguentados, corpos mutilados. As composições, que à primeira vista são agradáveis e paradisíacas, aos poucos, transformam-se em imagens do horror. É o segundo contraste presente nas pinturas que compõem a série: entre a técnica e o tema, que faz perder a inocência inicial.

No testemunho visual de Jhon Jairo E. (fig. 41), o ex-combatente das AUC pintou, de maneira pueril, seu primeiro assassinato. Em depoimento, Jhon relatou a

dificuldade em olhar para um homem de joelhos à sua frente, implorando que não lhe matasse, enquanto seus companheiros o apressavam, pois “não tinham o dia todo”.

Aquela era a primeira vez que fazia isso. Eu tremia, não sabia o que fazer, se o matava ou se me matariam, não sabia o que fazer. Olhava, olhava... o que eu mais olhava era uma igreja, a cruz, a igreja. Fazer isso na frente de uma igreja, matar uma pessoa na frente de uma igreja, era muito... muito sombrio, muito aleatório. Isso foi no Bajo Cauca, Antioqueño. Era a primeira vez que uma pessoa se ajoelhava para mim. Ele tinha o olhar de susto e de tristeza. E a única coisa que ele fez foi pegar minha mão e pedir que não o matasse. Eu o olhei... e disse: é ele ou eu. Eu não sabia o que fazer, olhava para trás, olhava para quem estava mandando, esse senhor que fumava um cigarro. Ele me dizia: “Faz logo, que não vamos ficar o dia todo!” Quando fiz esse quadro, quando me desenhei ali, senti um descanso... Naquela época eu tinha uns dezenove anos.”¹³³

Vemos, em sua pintura, o evento atroz representado em uma composição com elementos estilizados e desproporcionais, mas está tudo lá: o senhor com um cigarro à boca, o homem prestes a ser assassinado segurando sua mão enquanto implora, de

¹³³ Traduzido de: “Esta era mi primera vez que hacía eso. Yo temblaba, yo era pálido, yo no sabía qué hacer, si matarlo o que me mataran a mí, no sabía qué hacer. Miraba, miraba... lo que yo miraba más que todo era la iglesia, lo que era la cruz, la iglesia. Hacer eso al frente de una iglesia, matar una persona al frente de una iglesia, es como muy... como muy tenebroso, muy azarador... Eso fue para el Bajo Cauca, Antioqueño. Era la primera vez que una persona a mí se me arrodilla. Él tenía mirada como de susto y tenía mirada de tristeza. Y él lo único que hizo fue cogerme la mano y decirme que no lo matara. Yo lo miré...y yo decía: es él o soy yo. Yo no sabía qué hacer, yo miraba para atrás, miraba al que nos estaba mandando, a ese señor que estaba fumando cigarrillo. Él me decía: ‘¡Hágale pues que no nos vamos a quedar todo el día, dele pues!’ Yo cuando hice ese cuadro, cuando me dibujé ahí, yo sentí como un descanso... En ese entonces yo tenía como 19 años.” Depoimento de Jhon Jairo E., disponível em: <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/dialogo-antes-de-la-muerte/>

joelhos, que não lhe mate. Quase ao centro, Jhon posicionou a igreja, elemento de grande importância em seu relato, pois é o que faz o combatente hesitar em matar.

Figura 41 — *Diálogos antes de la muerte*. Testemunho de Jhon Jairo E., ex-combatente das AUC, 2007. Pintura vinílica sobre MDF. 100 x 140 cm.



Fonte: *La guerra que no hemos visto*

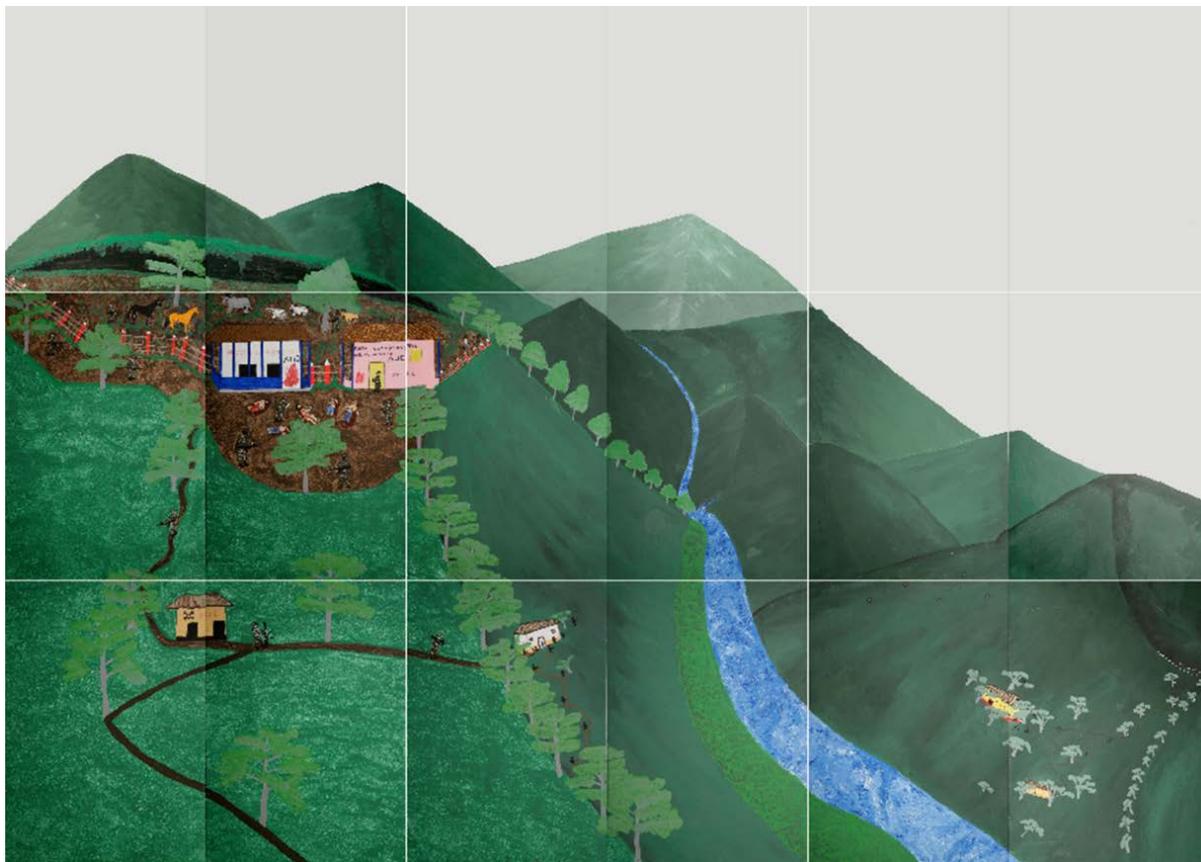
Ainda que as pinturas possam remeter a composições ingênuas, há grande vontade e esforço por parte dos ex-combatentes em lembrar e registrar os acontecimentos como eles ocorreram, ainda que sejam memórias dolorosas, “como um pesadelo”. A grande maioria das composições realizadas no projeto representam, simultaneamente, as vistas aérea e frontal. Os caminhos, estradas e rios aparecem de maneira detalhada, como em um mapa, vistos de cima, enquanto as casas, vegetação, montanhas e figuras humanas são representadas verticalmente. Esta é uma solução engenhosa dos testemunhos visuais pois, devido à simultaneidade dos pontos de vista, mais informações sobre os confrontos são oferecidas ao observador.

Carlos Mario, também ex-combatente das AUC, pintou a execução de uma família no dia do aniversário da filha, que completava quinze anos (fig. 42). Seu depoimento não menciona o motivo do massacre, mas deduzimos, pela pintura, que a família seria contrária às AUC, devido às manifestações na fachada da casa: “muerte a guerrilleros AUC” e “fuera colaboradores del comunismo AUC”. Mãe e filha foram estupradas antes de serem degoladas. Com uma vassoura embebida no sangue dos mortos, o comandante manchou as paredes. O rio surge pequeno ao centro do painel e guia nosso olhar por entre as montanhas até a parte inferior, onde está localizada outra edificação em meio a algumas árvores e, minúsculos, imperceptíveis aos olhos desatentos, estão jogados ao seu redor sete corpos ensanguentados. A pintura representa o que Carlos viveu, ou como viu as coisas. Foi um sábado sangrento.

Isso é em Pacelli, ao norte de Santander, perto de Tarra. Lá, a única coisa que se vê é coca. Estamos falando por volta dos anos 2000. Nesse dia estávamos em busca de uma coluna guerrilheira das FARC. Era para reforçar sessenta soldados, militares. Eles nos ajudavam e nós os ajudávamos. Chegamos e fingimos ser “farianos” [relativo às FARC], o pai, muito ingênuo, nos deu boas vindas, nos recebeu com cerveja, nos deram frango para comer... Foi um sábado sangrento. O dia do aniversário da garota. Eram seus quinze anos. A primeira pessoa que morreu foi ela. Ela é a do meio. Ela foi degolada. Antes de ser assassinada, a estupraram. Depois a mãe, esse mesmo comandante também a estuprou e degolou. Então o comandante pegou uma vassoura esfregou as casas com o sangue do massacre. As pessoas dessa região tiveram que sair às pressas. Como está representado na pintura é como eu vivi aquilo, como vi as coisas. Isso é o pior que alguém

pode viver na vida. Foi um dos piores pesadelos que eu vivi dentro das AUC.¹³⁴

Figura 42 — *El cumpleaños de la matanza*. Testemunho de Carlos Mario (Caliche), ex-combatente das AUC, 2008. Pintura vinílica sobre MDF. 150 x 110 cm.



¹³⁴ Traduzido de: “Esto es en Pacelli, Norte de Santander, cerca al Tarra. Allá lo único que se ve es coca. Estamos hablando por ahí del 2000 más o menos. Nosotros ese día veníamos en busca de la columna guerrillera de las FARC. Era para reforzar a sesenta soldados, militares. Ellos nos prestaban ayuda, nosotros le prestábamos ayuda a ellos. Llegamos fue haciéndonos pasar por ‘farianos’, el papá muy ingenuo dijo que bienvenidos, nos recibió con cerveza a todos, nos pusieron a comer gallina... Fue un sábado sangriento. El día del cumpleaños de la muchacha. Eran sus 15 años. La primera persona que murió fue ella. Es la del medio. A ella la degollaron. Antes de asesinarla, la violaron. Luego a la mamá, este mismo comandante también la hizo violar y también la degolló. Luego el comandante cogió una escoba y con la sangre de la masacre se la untó a las casas. La gente de esas regiones todas le tocó fue salir de la noche a la mañana. Como está representado acá en la pintura es como yo lo viví, o como vi las cosas. Eso es lo peor que uno puede vivir en la vida. Fue una de las peores pesadillas que yo viví dentro de las AUC.” Depoimento de Carlos Mario, disponível em: <https://laguerraquenoheimosvisto.com/es/el-cumpleanos-de-la-matanza/>

Figura 43 — *El cumpleaños de la matanza* (detalhes).

Fonte: *La guerra que no hemos visto*

Juan Manuel Echavarría deseja conhecer a fundo a trajetória da guerra não declarada que, há décadas, assola a Colômbia. O tema central do conjunto de sua obra é o conflito armado iniciado há mais de seis décadas e que perdura até hoje, a despeito do mais recente acordo de paz firmado entre o Estado e as FARC, em 2016, e das tentativas anteriores, nas décadas de 1980 e 1990.¹³⁵

Em 9 de abril de 1948 foi assassinado o então candidato liberal à presidência Jorge Eliécer Gaitán, o que levou a uma insurreição popular na capital da Colômbia, conhecida como “El Bogotazo”. Os efeitos do bipartidarismo (liberais versus conservadores) sobre a população rural que perdurou por dezesseis anos, 1948-1964, ficou conhecido, assim como no Peru, como “la Violencia”.¹³⁶ Bandos de camponeses

¹³⁵ Cf. <https://www.telesurtv.net/news/colombia-acuerdo-de-paz-medio-incumplimientos-asesinatos-20201123-0039.html>

¹³⁶ Em *Matar, rematar y contramatar: las masacres de La Violencia en Tolima – 1948-1964*, María Victoria Uribe investiga as circunstâncias históricas do confronto armado na Colômbia e seus efeitos

liberais e conservadores assassinavam outros camponeses; a polícia, aliada a poderosos conservadores, passou a perseguir os liberais, resultando em vários assassinatos coletivos; as elites liberais, por outro lado, aliaram-se à população rural perseguida por sua orientação política, dando origem a grupos camponeses de autodefesa e às guerrilhas liberais.¹³⁷ A partir de 1953, com o governo do general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), somou-se ao enfrentamento bipartidarista a repressão militar oficial contra os grupos de autodefesa. Nesse período, muitos membros dos grupos liberais, anistiados pelo governo, foram perseguidos e assassinados por mercenários conservadores protegidos pelas autoridades.

Este período de violência resultante da disputa entre duas forças políticas colombianas despertou, entre os artistas, uma urgência em abordar o violento cenário político em suas obras. Entre esses artistas comprometidos com a realidade,¹³⁸ que não emudeceram diante daquele conturbado contexto, Débora Arango¹³⁹ teve um papel importante no cenário artístico colombiano, mesmo anterior ao período de la Violencia, pois tratou de temas como prostituição, assédio sexual, instituições sobre a população do campo, sobretudo no estado de Tolima, onde camponeses indefesos foram massacrados coletivamente.

¹³⁷ Anos mais tarde, esses grupos familiares liberais dividem-se entre “limpios”, que têm os conservadores como seus únicos inimigos, e “comunes”, influenciados pelo Partido Comunista. Membros deste último grupo fundaram, mais tarde, as FARC. URIBE, 1990, p. 55.

¹³⁸ Entre os artistas homens com igual comprometimento social e político – Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa, Alejandro Obregón – optamos por discorrer brevemente, nesta tese, sobre o trabalho de Débora Arango pela importância de sua obra, que é pouco conhecida no Brasil, e, não menos importante, por se tratar de uma artista mulher, na Colômbia, pintando o brutal contexto político e social.

¹³⁹ María Débora Arango Pérez, nasceu em Medelim, em 1907 e faleceu em 2005. Trabalhou principalmente com pinturas a óleo e aquarelas. Em 1940 foi convidada pelo então ministro da educação Jorge Eliécer Gaitán a fazer sua primeira exposição individual no Teatro Colón de Bogotá. Àquela ocasião, sua exposição foi fechada pela oposição conservadora sob a alegação de que “seu trabalho corrompia as bases da sociedade colombiana”. GÓMEZ, 2016, p. 110.

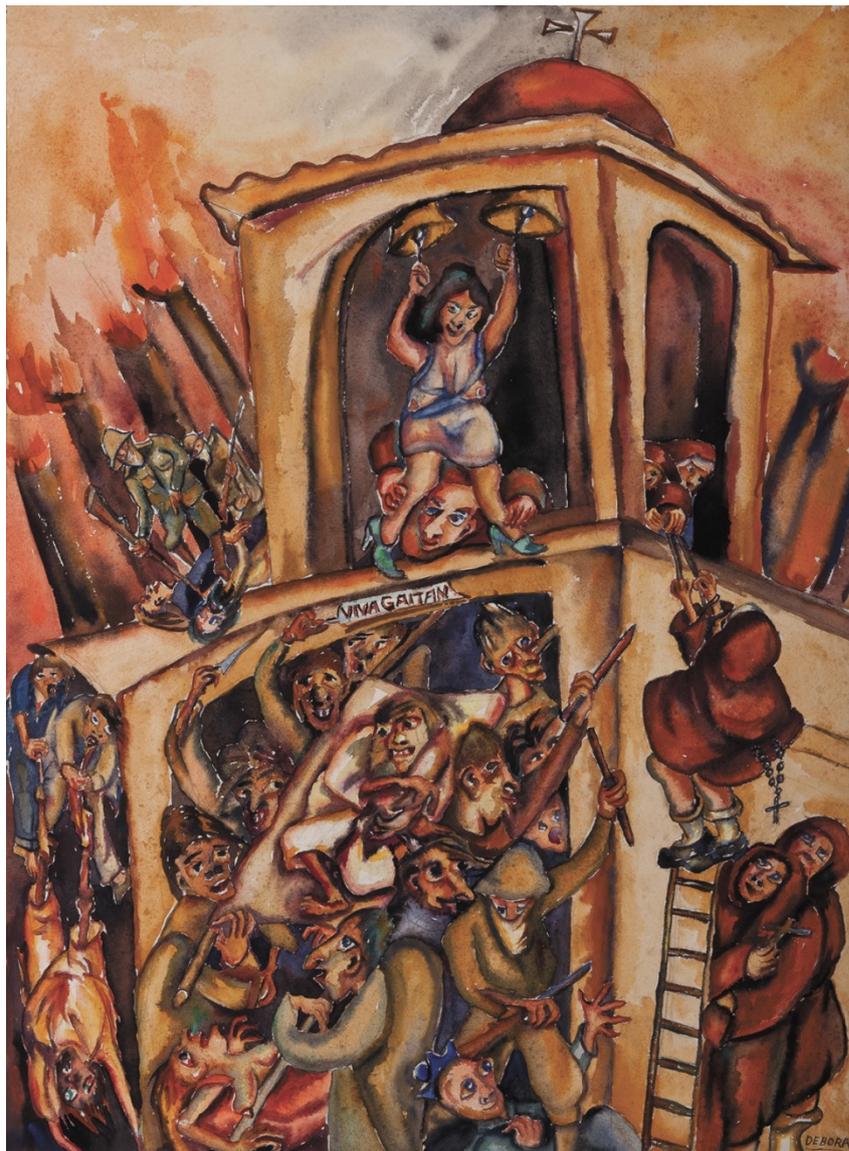
eclesiásticas, pobreza, desafiando os valores conservadores da sociedade daquele país. Ao longo de sua obra, a artista pintou (a óleo ou aquarela) a dor, a violência, a angústia e a morte. De acordo com Sara Fernández Gómez, Débora Arango, com suas pinturas,

[...] dinamita as bases de uma sociedade hipócrita e conformista que não se atrevia a encarar a realidade terrível em que estava vivendo. Em sua obra fazem-se evidentes as contradições de uma época, a agitação social e os problemas da industrialização.¹⁴⁰

Estreitamente vinculada a questões políticas e sociais, a artista pintou o violento episódio desencadeado pela raiva popular, el Bogotazo (fig. 44). No calor das manifestações que tomaram conta das ruas de Bogotá após o assassinato de Gaitán, Arango pintou, enquanto escutava no rádio as notícias sobre os acontecimentos, os personagens envolvidos naquele conturbado contexto: homens e mulheres civis, militares, clero (símbolo do conservadorismo daquela sociedade) e cadáveres. Na aquarela, vemos uma multidão armada que tomou a igreja: um soldado armado com baioneta e o que parece ser um pedaço de pau ataca um homem na parte mais baixa da composição; ao lado, uma mulher está caída com seios à mostra; no canto esquerdo, dois homens arrastam um corpo pelos pés; outros dois soldados atacam, também com baioneta, dois homens caídos ao chão no telhado da igreja; ao lado direito da composição, freiras carregando crucifixo e terço fogem às escondidas com auxílio de uma escada; no campanário, uma mulher usando vestido branco e saltos azuis tem suas pernas seguradas pelo padre e toca os sinos, parecendo instigar a multidão colérica. No centro da composição, abaixo dos pés da mulher e sobre a massa de gente armada lemos: “viva Gaitán”.

¹⁴⁰ GÓMEZ, 2016, p. 116.

Figura 44 — *La massacre 9 de abril*, Débora Arango, 1948.



Durante o período da Frente Nacional (1958-1974), houve uma diminuição significativa da violência devido à distribuição paritária dos cargos públicos. Findo o período histórico conhecido como la Violencia, caracterizado pelo enfrentamento bipartidário, e com a inclusão das forças paramilitares, estão postos os personagens que seguem a guerra violenta naquele país. Inicia-se, portanto, uma nova etapa da luta guerrilheira. Durante as décadas de 1980 e 1990, a Colômbia passou a ser o

maior fornecedor de drogas ilícitas dos Estados Unidos. Soma-se, assim, mais um importante personagem ao contexto violento colombiano: o narcotráfico.¹⁴¹

3.4 Função-historiador

Nos trabalhos apresentados tomamos conhecimento de relatos a respeito de distintos e duradouros conflitos armados. Curiosamente, as testemunhas ocupam lugares opostos: as primeiras são camponeses sobreviventes das atrocidades praticadas por guerrilheiros do Sendero Luminoso, pelo Estado e Defesa Civil; em seguida, são os próprios agentes da violência na Colômbia – ex-guerrilheiros das FARC e AUC e ex-soldados – que narram suas experiências. Ao propor os ateliês de pintura, Echavarría pretendeu escutar, pela primeira vez em sua busca por entendimento do conflito armado colombiano, os agressores. Para que se compreenda amplamente o que ocorreu – e, infelizmente, continua ocorrendo – na Colômbia, é preciso escutar todos aqueles que retornaram. Por outro lado, Jiménez foi interpelado pelos sobreviventes de um período atroz da história peruana do qual ele apenas tinha pouco conhecimento a respeito.

Além de lidarem com episódios brutais ocorridos em ambos os países, outro aspecto comum aos dois trabalhos é que tanto Jiménez quanto Echavarría não sobreviveram aos eventos, pois não participaram deles, não têm qualquer experiência (no sentido de uma vivência compartilhada) dos conflitos que abordam. Identificamos uma renúncia da chave analítica *artista-testemunha*, do indivíduo real que insere suas experiências em sua própria produção artística, que se relaciona a uma cisão entre o *sujeito criador*, o indivíduo real que produz, e a *posição-de-autoria*,

¹⁴¹ Não é nosso intuito, nesta tese, esgotar as origens e desdobramentos do conflito armado colombiano. A literatura sobre o tema é vasta e apresentamos, de maneira bastante breve, os principais personagens e grupos que deram início ao conflito, para que seja possível vislumbrar o cotidiano de violência e medo, com o propósito de compreendermos os contextos que os pintores testemunham.

que Peter Osborne denominou *função-artista*. Viviane Palma Braga dos Santos desenvolve, em sua tese de doutoramento,¹⁴² o termo *função-historiador*, em expansão da *função-artista* de Osborne, como uma nova proposta teórica, formulada como “contraposição ao modelo artístico de *artista-testemunha* que frequentemente iguala uma *autoridade testemunhal* à *autoridade artística*”.¹⁴³

A ruptura entre *sujeito-criador* e *posição-de-autoria* foi estabelecida primeiramente por Michel Foucault, na esteira do texto de Roland Barthes, “A morte do autor”,¹⁴⁴ publicado no ano anterior, em 1968. Barthes defendeu o apagamento, afastamento, da figura do autor para que somente a linguagem e a estrutura falem e a fim de garantir que a multiplicidade do texto se dê somente em seus diversos leitores, que não deveriam sofrer influência dos dados biográficos e psicológicos daquele que escreve determinado texto. Para Barthes, “o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino.”¹⁴⁵ A escrita deveria ser “esse neutro”,¹⁴⁶ desprovida de qualquer laço com o indivíduo que a produz.

Na conferência “O que é um autor?”, proferida na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, Foucault foi um pouco além e propôs a cisão do autor em *sujeito*

¹⁴² Tese intitulada *Função-historiador: Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas*, defendida em 2018, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Dária Jaremtchuck.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 34.

¹⁴⁴ In: BARTHES, 2012.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 64

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 57.

real – aquele que escreve, dotado de referências biográficas e psicológicas – e o *autor* (ou *posição-de-autoria*, como utilizado por Santos) – autoridade que caracteriza “um certo modo de ser do discurso”,¹⁴⁷ que garante unidade de escrita – com intuito de identificar “as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas”.¹⁴⁸ Ao contrário de Barthes, ele reconhece que o discurso não é totalmente neutro, pois há sempre elementos que remetem ao autor e que garantem uma certa homogeneidade ao conjunto de obras de determinado autor (e não ao indivíduo real).

A *função-autor* é uma característica do discurso, do seu “modo de existência, de circulação e de funcionamento no interior de uma sociedade”,¹⁴⁹ que se dá na cisão entre o sujeito real criador e a *posição-de-autoria*, e é precisamente a autoridade percebida nos elementos contidos nos discursos (livros e conjuntos de textos) e na complexidade interna das obras, levando em conta os contextos de inserção e suas condições de circulação. Foucault sinalizou a possibilidade de atribuir a *função-autor* à música e à pintura, mas limitou sua análise a livros e textos escritos .

Peter Osborne,¹⁵⁰ em expansão à *função-autor*, de Michel Foucault, elaborou a *função-artista*, tendo identificado um novo modelo de autoria artística produzida *nos e pelos* coletivos artísticos no cenário contemporâneo, em que o núcleo autoral não se vincula mais a um *sujeito criador*, mas a uma *autoridade artística*, ou *função-artista*.

Viviane Santos propõe a *função-historiador*, identificada na relação entre artes visuais contemporâneas e conflitos políticos recentes, como uma variação na *função-*

¹⁴⁷ FOUCAULT, 2009, p. 274.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 267.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 274.

¹⁵⁰ OSBORNE. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, 2010.

artista. A partir do estudo da produção do artista libanês Walid Raad sobre guerras ocorridas no Líbano, de 1975 a 1990, centrada na criação e manutenção do *The Atlas Group Project* (Projeto Grupo Atlas), “serve a designar uma *posição-de-autoria artística* reconhecida em práticas artísticas que abordam conflitos políticos fazendo uso de materiais, estruturas, procedimentos similares àqueles utilizados no campo da história para a construção de suas narrativas”.¹⁵¹ Santos identificou, portanto, uma modificação da *autoridade artística* em *autoridade de historiador*. Dessa forma, a *função-historiador* funda-se justamente pela renúncia da base da chave analítica de *artista-testemunha*, do sujeito que elabora determinado trabalho artístico tendo como princípio uma abordagem autobiográfica. As imagens podem ou não ser produzidas pelo artista ou apropriadas de diferentes fontes arquivísticas, mas esses materiais são sempre manejados como documentos históricos, contendo, portanto, uma atribuição informativa.

O termo *função-historiador* é utilizado para designar certa *posição-de-autoria*, em que outro tipo de engajamento é desenvolvido. São “formas de compor e contar histórias no campo das artes visuais, ao mesmo tempo em que, por meio das suas proposições, colocam em questão as estruturas pelas quais narrativas históricas são regularmente constituídas”.¹⁵² Notamos que, no confronto com as formas tradicionais e oficiais de se construir história, há uma força política que pretende lançar luz sobre eventos do passado para propor maneiras de agir no presente. Santos explica:

Ao invés de uma valorização da *autoridade testemunhal* do artista, verifica-se um posicionamento diante dos conflitos políticos de seu tempo que se faz pela via da história e pela potência

¹⁵¹ SANTOS, op. cit., p. 48.

¹⁵² Ibidem, p. 42.

política que tal *produção* compreende; visto que nossas *formas de historização*, nossas imagens (e elaborações de escrituras) sobre o passado, são indissociáveis de nossos modos de compreensão do tempo, conseqüentemente, da maneira como agimos *nele e sobre ele*.¹⁵³

Santos tomou como exemplo paradigmático o *Projeto Grupo Atlas*, mas não único, de um novo modelo de *posição-de-autoria*. Encontramos também em *Chungui: violencia y trazos de memoria* e em *La guerra que no hemos visto a função-historiador* desenvolvida por Viviane Santos em sua tese. Em ambos os trabalhos, a *autoridade testemunhal* está claramente distanciada do *sujeito-artista*, pois este não vivenciou os eventos violentos (no caso de Edilberto Jiménez, ele sequer tinha conhecimento do conflito a ele narrado). Os trabalhos desenvolvidos por ambos os artistas, Jiménez e Echavarría, não foram elaborados a partir de suas experiências, mas manejaram os testemunhos orais e visuais dos sobreviventes dos conflitos violentos como documentos históricos, capazes de preencher lacunas presentes nas histórias do Peru e Colômbia, respectivamente.

Jiménez escutou, gravou, transcreveu, traduziu, editou e organizou os testemunhos em ordem cronológica. Além disso, enquanto lhe eram relatados os acontecimentos violentos, traduziu em imagens as palavras dos sobreviventes, com intuito de preservar todos os elementos da memória, gestos ou expressões. As imagens acudiram onde faltavam as palavras. Echavarría também escutou os testemunhos dos sobreviventes, mas foram eles mesmos quem transpuseram para a pintura suas experiências enquanto participantes do conflito armado na Colômbia. Percebemos nos dois trabalhos, a renúncia do *artista como testemunha* dos eventos com os quais lidam, mas reconhecemos neles a *função-historiador*, pois as experiências dos artistas não são tomadas como direcionamento para o entendimento

¹⁵³ Ibidem, p. 178.

dos trabalhos. O que é relevante para a compreensão é a maneira como manipulam os documentos e propõem, a partir disso, uma nova maneira de se narrar a história.

Assim, as imagens que compõem *Chungui: violencia y trazos de memoria* e *La guerra que no hemos visto* são documentos imprescindíveis para um amplo entendimento do que foram (no caso da Colômbia, continua sendo) os conflitos armados nos dois países. Jiménez lançou o olhar sobre um longo período violento ocorrido em um pequeno distrito no Peru, sobre o qual não há registros oficiais. Echavarría, por outro lado, escutou as vozes daqueles que são comumente silenciados, os agressores, e os munuiu com pincel e tinta. Ambos lançaram mão de diferentes estratégias de pesquisa e de escuta e alcançaram diferentes resultados visuais, mas ambos confrontaram as versões oficiais do passado e do presente (ao referir-nos ao contexto colombiano). Eles tornam visíveis aquilo que não era possível de ser imaginado por ser, simultaneamente, demasiado atroz e desconhecido. As imagens têm função de plasmar o indizível, dar ferramentas para se imaginar o inimaginável e são, portanto, os olhos da história, por sua vocação de tornar visível,¹⁵⁴ e a arte se reafirma como um espaço de memória.

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 67.

Capítulo 4

O CORPO APAGADO: ANTIMONUMENTO

*Nunca houve um monumento de cultura
que não fosse também um monumento de barbárie.*

Walter Benjamin

*En la guerra se habla de ataque y contraataque.
En la paz se habla de monumento y contra-monumento.*

Doris Salcedo

O termo “monumento” vem do latim *monere* que significa avisar, advertir. São objetos da arte, arquitetura ou escrita que têm como objetivo determinante manter presente na consciência das gerações futuras feitos realizados em um passado grandioso e as personagens que os protagonizaram. Os monumentos são, portanto, dotados de uma função memorativa e de permanência (tanto do passado quanto de sua própria materialidade, uma vez que são construídos com materiais duráveis), e estão intrinsecamente associados à memória coletiva e identidade de determinados grupos sociais. São, de acordo com Aleida Assmann, “pontes sobre o abismo do esquecimento”¹⁵⁵ que conectam duas temporalidades, passado e presente, mas também o futuro, já que os monumentos se relacionam com um desejo de permanência.

Assim como os monumentos, os documentos também guardam a memória coletiva. Em “Documento/monumento”,¹⁵⁶ Jacques Le Goff dá início ao texto delineando as diferenças entre esses dois tipos de materiais: os monumentos estariam relacionados a tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, um

¹⁵⁵ ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011, p. 60.

¹⁵⁶ LE GOFF, 1996.

legado à memória coletiva, ao poder de perpetuação das sociedades históricas, que pode ser involuntário ou não. Escritos e obras comemorativas de escultura ou arquitetura seriam exemplos de monumentos. Os documentos estariam ligados à noção de prova e, no final do século XIX e início do século XX, com a escola histórica positivista, passam a ser considerados os fundadores do fato histórico. É a prova histórica de determinado evento e, além disso, é essencialmente um testemunho escrito. Para os positivistas, os historiadores deveriam manter-se o mais próximo possível do texto (e somente dele) e fazer sua leitura desprendidos de ideias preconcebidas.

Já no século XX, os fundadores da revista *Annales d'histoire économique et sociale* (1929)¹⁵⁷ insistiram na necessidade de se ampliar o conceito de documento, pois a história também se faz na ausência dos documentos escritos. Para eles, o historiador deve basear-se em “[...] tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.”¹⁵⁸ Havia a necessidade de se pensar os processos históricos de maneira mais ampla, buscando compreender como uma sociedade pode dizer muito sobre si mesma através dos silêncios, das relações de poder, dos índices econômicos, da língua, da cultura. Era preciso, então, alargar o conceito de documento e fazer com que as coisas mudas falassem, colocando-as em relação umas com as outras e, a partir daí, produzir significados. Essa *revolução documental* interessa-se por todos os homens e mulheres, não somente os “grandes homens” protagonistas de “grandes eventos” e, além disso, mudou a postura do historiador diante do documento. A partir dessa mudança de entendimento do objeto

¹⁵⁷ Este periódico francês teve como destaque novas proposições em torno da Teoria da História, dando origem à Escola do Annales, da qual Jacques Le Goff e Pierre Nora fizeram parte da terceira geração: 1968-1989.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 540.

histórico, Le Goff afirma que todo documento é monumento, pois resulta do “esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”,¹⁵⁹ todo documento evoca o passado e perpetua a recordação de determinado grupo de pessoas. Cabe ao historiador selecionar o documento dentre o conjunto de dados do passado, atribuir-lhe um valor de testemunho (o que depende de sua própria posição na sociedade de sua época) e problematizar o documento e sua produção a partir de um olhar lúcido, que entenda que sua presença ou ausência depende de causas humanas.

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente.¹⁶⁰

Deve-se desconfiar, portanto, de todo documento, pois eles podem ser manipulados e escolhidos pelo historiador e não existe, segundo o autor, um documento-verdade.

É preciso, neste ponto, traçarmos as diferenças entre memória e história, que comumente se confundem e entrelaçam entre si. Pierre Nora afirma que:

[a] memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações

¹⁵⁹ Ibidem, p. 548.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 547.

sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.¹⁶¹

A memória, segundo Nora, está viva, pois modifica-se, é perdida (esquecida) constantemente e só existe na mente daqueles que, vivos, a carregam, por isso ela ocorre sempre no presente. A memória, de acordo com ele, divide-se em dois tipos:

- 1) memória verdadeira, tradicional: aquela que é transmitida e sobrevive nos gestos, hábitos e costumes. São as recordações não-oficiais, não-institucionalizadas;
- 2) memória voluntária, não espontânea, memória oficial.

A história é a disciplina que, a partir da análise e manipulação de documentos (materiais ou imateriais), busca reconstruir o passado. Acontecimentos e personagens podem ser arbitrariamente apagados para que determinada narrativa se imponha ou, involuntariamente, exibir lacunas (pela escassez de fontes, por exemplo). Ainda que “o que não existe mais” não esteja presente (um determinado evento, personagens), não quer dizer que não modifique e atue no presente. Cabe também aos historiadores compreender a reverberação daquilo que passou no momento atual.

A memória, portanto, sobrevive nas mentes das sociedades e indivíduos vivos e pode ser materializada em objetos e lugares a fim de garantir sua permanência. A história, por sua vez, conserva-se nos documentos (em suas mais variadas formas), e pode lançar mão da memória para preencher seus espaços vazios, suas lacunas.

Ambos os tipos de memória descritos por Nora são elementos essenciais da identidade, que pode ser individual ou de determinado grupo. Neste capítulo,

¹⁶¹ NORA. “Entre memória e história. A problemática dos lugares”, 1993, p. 9.1993, p. 9.

deteremos no segundo tipo de memória, oficial e coletiva, manipulada pelo Estado como objeto e instrumento de poder. É precisamente neste ponto que, de acordo com Le Goff, todo documento é também monumento, uma vez que os dois são manipulados para a construção de uma narrativa. O monumento materializa-se em locais e objetos (os documentos também o poderiam ser), porém, são relíquias com função de validação do passado,¹⁶² e não de reconstrução como a história. Eventualmente, tais relíquias podem transformar-se em documentos que atestam mais a respeito de quem as ergueu ou construiu e do contexto em que foram criadas do que dos eventos e personagens que representam. Quando compreendemos além daquilo que está visível, abrimos uma fenda nessas esculturas, vasculhamos seu avesso, e entendemos os contextos em que foram criadas, erguidas e impostas nas cidades, é aí que esses monumentos se transformam em documentos da barbárie.¹⁶³ Pode-se, a partir desses monumentos transformados em documentos, fazer o exercício de reconstrução do passado. Defendemos que existe, então, um duplo aspecto nos monumentos: de celebração – que repousa no que está visível – e de reconstrução – está além do que se vê.

Quando localizados em espaço coletivo, aqueles que detêm poder político impõem, através dos monumentos, o que se deve lembrar e quais são os personagens históricos exemplares que devem constituir a memória oficial de determinada sociedade. Um exemplo de resgate de figura histórica para a construção de uma identidade nacional foi Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Por conspirar contra os altos impostos cobrados pela Coroa portuguesa junto a advogados, mineradores, padres, membros da alta patente militar e magistrados na insurgência

¹⁶² ASSMANN, op. cit., p. 60.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN. *Arde la imagen*, 2012, p. 19.

que ficou conhecida como Conjuração Mineira¹⁶⁴ (1789), Tiradentes assumiu responsabilidade e recebeu um castigo (a pena capital) que deveria servir de exemplo aos revoltosos republicanos: foi enforcado, decapitado e esquartejado, tendo seus membros exibidos em diferentes pontos da Estrada Real. Sua morte ocorreu em 1792, mas foi somente na República (1889) que houve o uso de sua figura a fim de personificar a identidade republicana no Brasil. Era preciso criar um herói nacional. O primeiro monumento em homenagem a Tiradentes foi erguido na praça que leva seu nome na cidade de Ouro Preto (MG), em 1894, cento e dois anos após sua execução, e somente cinco anos após a Proclamação da República. Em 1965, o então ditador militar brasileiro, marechal Castelo Branco, instituiu o dia 21 de abril como feriado nacional e Tiradentes como, oficialmente, Patrono da Nação Brasileira. Era preciso, mais uma vez, afirmar o aspecto ufanista do regime, materializado na figura daquele rebelde republicano.

As figuras heroicas, detentoras das qualidades que deveriam ser atribuídas a determinados grupos, são estrategicamente posicionadas nas cidades, feitas com materiais duráveis (bronze, granito, mármore), elevadas para que sejam vistas de longe e para que, de perto, o observador pequeno erga o olhar (como quem contempla uma imagem no céu). A escolha consciente de representar determinado corpo (ou evento), em detrimento de outro, é em si uma manifestação de poder. Em artigo publicado na revista *Artforum*, Paul B. Preciado, a respeito da derrubada de monumentos, afirma:

¹⁶⁴ Também chamada de Inconfidência Mineira. Em entrevista ao programa *Espaço Público*, exibido pela TV Brasil, em abril de 2015, a historiadora e coordenadora do Projeto República Heloísa Starling esclarece que os conspiradores (ou conjurados) foram acusados pelo crime de inconfidência (traição e deslealdade) pela Coroa portuguesa. Assim, decidimos pelo uso do termo utilizado pelos republicanos, e não aquele utilizado pela Coroa que os puniu. Programa disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/espacopublico/episodio/historiadora-heloisa-starling-analisa-os-desafios-do-brasil-republicano>

[é] preciso reconhecer a força performativa de dar forma a determinado corpo e não a outro – representado em pose de vitória ou derrota; armado ou desarmado; montado em cavalo ou a pé; vestido ou nu; como simples busto ou de corpo inteiro – e incorporando-o ao espaço da cidade com materiais duráveis que desafiam a erosão e alteração.¹⁶⁵

Assim, as representações de determinados corpos em detrimento de outros e a maneira como é feita, são escolhas conscientes daqueles que detêm o poder a respeito de quais corpos merecem ser transformados em estátuas e como devem ser celebrados. Ainda segundo Preciado, as estátuas são fantasmas do passado com intuito de provocar “adoração e respeito, reverência e temor, exaltação e obediência” como “imensos ex-votos coletivos”.¹⁶⁶ Apagar (e não esquecer, pois este é um ato involuntário, enquanto o primeiro é voluntário) do espaço coletivo¹⁶⁷ determinados corpos e narrativas é um gesto de poder e de extrema violência objetiva, pois nega a existência dessas outras memórias que poderiam ser evocadas pela presença dos monumentos. De acordo com Maria Angélica Melendi, “o monumento era a cristalização de um bem moral que o Estado situava como *exemplo e guia* – uma estrutura vertical imperecível, *uma lição de quem ‘sabe’ para quem deve*

¹⁶⁵ Traduzido de: “It is necessary to acknowledge the performative force of giving shape to one body and not another—representing it in victory or defeat, armed or unarmed, on horseback or on foot, clothed or nude, as a simple bust or from head to toe— and embedding it in the space of the city with durable materials that defy erosion and change.” PRECIADO. “When statues fall”, 2020. Disponível em: <http://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375>

¹⁶⁶ Traduzido de: “[...] statues are ghosts of the past, petrified in order to arouse adoration and respect, reverence and fear, exaltation and obedience. They are oversized collective ex-votos [...]”. Ibidem.

¹⁶⁷ Paulo Preciado confronta a ideia de “espaço público”, pois é equivocado que ele seja neutro e igualitário. “Em sociedades patriarcais de herança colonial, ‘espaço público’, de fato, não existe.” Os corpos femininos ou afeminados, imigrantes, não-brancos, não-heterossexuais, pobres, são constantemente vigiados, perseguidos, violentados, silenciados, excluídos e mortos. Ibidem.

‘aprender’”,¹⁶⁸ evidenciando uma relação hierárquica violenta em que o Estado impõe o que deve ser lembrado.

Por essa razão, quando monumentos são derrubados, quebrados ou pichados, a história não é apagada, pois as estátuas ou construções arquitetônicas em si não são reconstrução do passado, são a materialização de determinados eventos e personagens que compõem a narrativa oficial, elas representam aquilo que deve ser constantemente lembrado e celebrado. Confronta-se a violência materializada no monumento; enfrenta-se, principalmente, o poder vigente que permite, estimula, protege e comemora personagens e eventos históricos violentos. E se o faz é porque tal poder é igualmente violento.

Estátuas caem por diferentes razões:

1) são esquecidas, abandonadas ou deixadas à disposição das intempéries, o que pode levar a sua lenta destruição caso não haja iniciativas para preservá-las;

2) são removidas pelo Estado quando as memórias representadas pelos monumentos não servem à narrativa oficial e podem ser ou não substituídos por novos heróis;

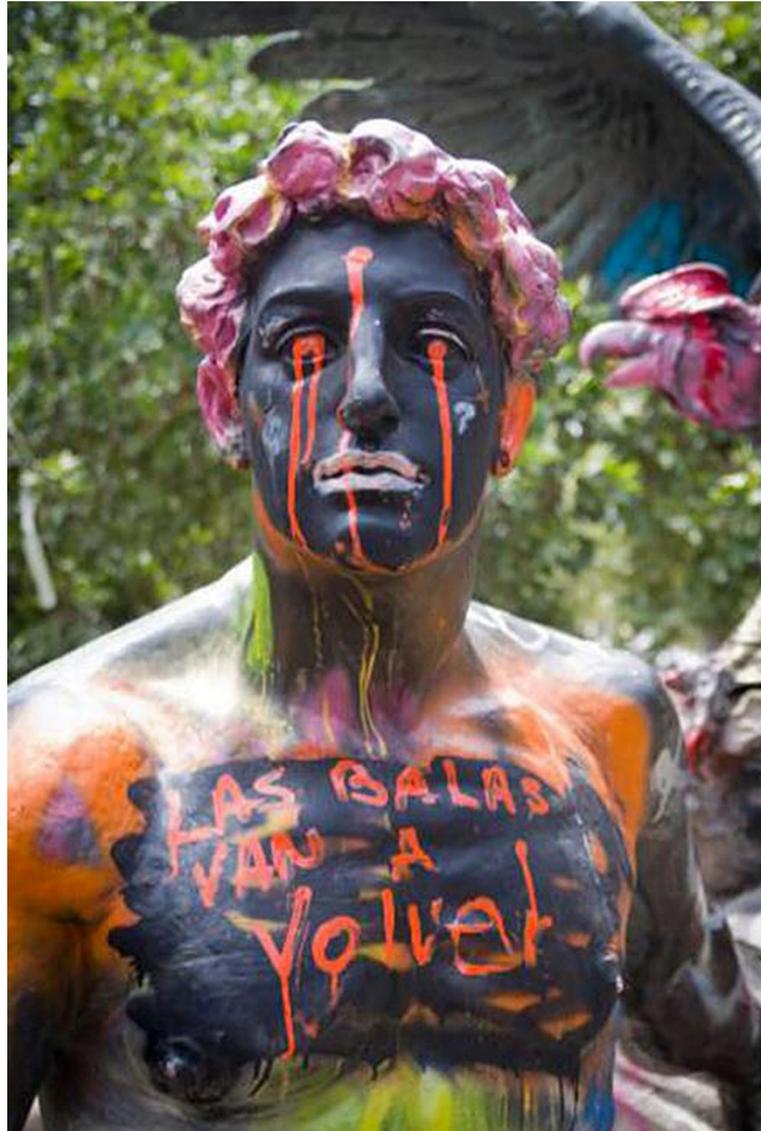
3) são tombadas, desfiguradas, desmembradas por um esforço popular coletivo e não autorizado daqueles que confrontam simbolicamente o poder e a memória oficial vigentes. O gesto iconoclasta é bastante significativo e traz em si a insatisfação popular e o desejo de que outros eventos e personagens sejam comemorados. Contudo, acreditamos que o movimento catártico de destruição não deve dirigir-se somente aos monumentos, isso não causaria mudanças eficazes. É necessário que esse movimento modifique de maneira efetiva a sociedade e não somente seus símbolos de poder.

¹⁶⁸ MELENDI, 2017, p. 260. Grifo nosso.

Em três meses de manifestações no Chile (que, conforme visto no início desta tese, tiveram início no dia 18 de outubro de 2019), pelo menos 329 monumentos foram danificados pelos protestantes (24 deles foram totalmente destruídos). Principalmente nas cidades de Santiago e Valparaíso, as esculturas nas ruas e praças transformaram-se em espaços para reivindicações sociais: os monumentos foram apropriados e ressignificados pela população insatisfeita com as políticas sociais e econômicas vigentes e com os abusos policiais. O deus Mercúrio (fig. 45), parte da Fonte Alemã, do escultor Gustavo Eberlein, localizada no epicentro dos protestos em Santiago, agora com cabelos cor de rosa, teve seus olhos pintados de vermelho, de onde escorre a tinta como se fosse sangue, em uma clara referência aos tiros nos olhos dos manifestantes com balas de borracha dados pela polícia, causando cegueira permanente.¹⁶⁹ Na testa, a simulação de um tiro que também escorre. Em seu peito lê-se: “las balas van a volver”.

¹⁶⁹ Em um mês de protesto, ao menos 230 pessoas haviam perdido a visão em decorrência da violência policial. Cf. <https://www.dw.com/pt-br/mais-de-200-pessoas-perderam-vis%C3%A3o-em-protestos-no-chile/a-51269419>

Figura 45 — Deus Mercúrio na Fonte Alemã de Santiago pichado por manifestantes (detalhe).
Fotografia: Francisco Ubilla.



Fonte: El País.

Na Colômbia, a estátua do conquistador escravista espanhol Sebastián de Belalcázar, localizada no Morro de Tulcán – local sagrado para os indígenas Misak, onde, antes da invasão espanhola, havia um templo e seus ancestrais foram enterrados –, em Popayán, cidade que fundou, foi derrubada em setembro de 2020 (fig. 46). A retirada da estátua não pretendeu apagar o passado colonial, isso seria impossível já que a violência daquele período se sente nos dias atuais e materializou-se na escultura sobre o território Misak. Reivindicou-se a recuperação da memória

obliterada e resgate do local sagrado.¹⁷⁰ Ao contrário das ações de Belalcázar no passado, o gesto simbólico de derrubada do monumento em sua homenagem não tem consequências sobre a integridade de outras pessoas.¹⁷¹

Figura 46 — Estátua equestre de Sebastián Belalcázar derrubada em Popayán.



Fonte: BBC.

O iconoclasmo atual¹⁷² não pode ser igualado ao revisionismo do historiador negacionista inglês David Irving – que, em 2000, moveu um processo contra Deborah

¹⁷⁰ Cf. <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-54186047>

¹⁷¹ No *site* Esfera Pública - Espacio de Discusión Sobre Prácticas Artísticas há uma série de fotografias e textos reflexivos acerca da derrubada de monumentos na Colômbia a partir de 2020. Disponível em: <https://esferapublica.org/nfblog/>.

¹⁷² Chamamos de “iconoclasmo atual” os movimentos para derrubada de estátuas a partir de 2017, quando supremacistas brancos e grupos antirracismo enfrentaram-se em Charlottesville, no estado da Virgínia, nos EUA. A marcha “Unir a Direita” foi convocada devido aos planos de remoção da estátua equestre em bronze de Robert E. Lee, general confederado que lutou na Guerra Civil daquele país. Em 2020, monumentos ao redor do mundo que celebravam personagens históricos relacionados à colonização, ao tráfico, exploração e assassinato de pessoas negras e indígenas foram derrubados ou depredados.

Lipstadt, professora da Emory University, nos Estados Unidos, para provar que os campos de extermínio nazistas eram uma farsa¹⁷³ –, pois este último visa negar responsabilidade histórica, justificar crimes e manter regimes de opressão. O movimento atual reconhece os crimes do passado, busca uma representação mais abrangente da história e construir uma sociedade mais igualitária e menos opressiva. Derrubar monumentos não muda o que aconteceu, mas pode mudar a forma como nos lembramos e lidamos com o que passou. Os atuais manifestantes iconoclastas não negam o passado, é justamente por conhecerem o que passou que não podem aceitar que determinados personagens e eventos sejam celebrados.

Além da derrubada, danificação, deslocamento e ressignificação de estátuas, há uma outra estratégia que contribui para a rememoração do passado apagado e das vítimas de atos violentos: os antimonumentos.

4.1 Antimonumentos

De acordo com Andreas Huyssen, a cultura modernista foi marcada por um desejo de antecipação do futuro (“futuros presentes”). No entanto, a partir da década de 1980, ainda segundo o autor, com a emergência da memória como preocupação política e social houve um deslocamento da experiência do tempo, passando para “passados presentes”. Não havia mais o desejo utópico de antecipar o futuro, era preciso retomar o passado.¹⁷⁴

É sob a noção de “passados presentes” que a estética dos antimonumentos se desenvolveu na Alemanha, em um contexto de memorialização de Auschwitz, em oposição à monumentalização do Terceiro Reich e rejeição da tradição das estátuas

¹⁷³ Cf. <https://www.newyorker.com/magazine/2001/04/16/blood-libel>

¹⁷⁴ HUYSEN. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia, 2000.

equestres e gestos triunfais. Eles não glorificam os “vencedores da história” ou personagens exemplares (mártires como Tiradentes). Ao contrário, são locais e objetos de lembrança da violência que prestam homenagem aos mortos, às vítimas não contempladas nos livros de história, reivindicam memórias excluídas do espaço coletivos e, nas palavras de Márcio Seligmann-Silva: “de certa maneira, funde[m] a tradição do monumento com a comemoração fúnebre”.¹⁷⁵

Cabe à arte, que rejeita a autonomia e neutralidade, comprometida com os contextos sociais e políticos com os quais dialoga, evocar “o sentimento de pertencimento de uma totalidade maior”,¹⁷⁶ recusando a ideia de memória exemplar imposta pelo Estado. O retorno ao passado não deve resumir-se a um acúmulo de lembranças, é preciso que sirva ao presente e à construção do futuro. De acordo com Melendi: “Sabemos que o trabalho de memória, que por definição é seletiva, não há de se esgotar na recuperação do passado, mas deve apontar para um desejo de futuro. Essa terrível responsabilidade foi depositada na arte” e se manifesta, entre outras maneiras, na forma de antimonumentos.

4.2 Doris Salcedo – Colômbia

É no mesmo contexto de violência colombiana em que atua Juan Manuel Echavarría apresentado anteriormente, da extensa guerra interna colombiana, que direciona, em grande parte, a obra de Doris Salcedo.¹⁷⁷ A artista coloca no centro de seu trabalho as vítimas anônimas dos conflitos, mortas ou desaparecidas, sejam elas os agentes da violência ou não, todos igualmente vítimas. Em entrevista, Salcedo afirma sobre seu trabalho, sua intenção e seu aparente fracasso: “as memórias das

¹⁷⁵ SELIGMANN-SILVA. “Antimonumentos: trabalho de memória e resistência”, 2016, p. 50.

¹⁷⁶ MELENDI, op. cit., p. 261.

¹⁷⁷ Bogotá, 1958.

vítimas são sempre obliteradas. Eu tento resgatar essa memória, se possível. Mas eu não tenho sucesso, é claro.”¹⁷⁸

4.2.1 *Sumando ausencias*

No dia 11 de outubro de 2016, Doris Salcedo ocupou a Plaza de Bolívar em Bogotá – onde está situado o Palácio da Justiça –, importante espaço de manifestações e de mobilizações políticas da capital colombiana. Salcedo foi impulsionada pela incredulidade diante do resultado do plebiscito ocorrido poucos dias antes (no dia 3 de outubro) em que foi votado o acordo de paz entre o governo e o grupo guerrilheiro FARC-EP (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - Exército do Povo), prevalecendo o “não” por uma pequena diferença: dos 37% da população que compareceram às urnas, 50,2% rejeitaram o acordo de paz, contra 49,8% que votaram favoráveis. Diante do resultado, a artista escreveu com cinzas em pedaços de tecido branco com 2,5 metros de largura 1.900 nomes de vítimas da violência naquele país. Os tecidos foram costurados entre si e, ao final de 12 horas, ocuparam o chão da praça.

A ação coletiva *Sumando ausencias* (fig. 47 e 48) é um memorial às incontáveis vítimas do longo conflito político armado colombiano. Escrever os nomes de cerca de 2.000 mortos significa identificar e, portanto, humanizar os números frios e impessoais em que essas vítimas foram transformadas. Mais uma vez, não há diferenças entre aqueles que perderam a vida: todos são representados sobre o mesmo tecido, de igual tamanho, com o mesmo material – cinzas – que representam o pó

¹⁷⁸ Traduzido de: “The memories of anonymous victims are always being obliterated. I’m trying to rescue that memory, if it could be possible. But of course I don’t succeed”. Doris Salcedo em entrevista ao *site* Art21. Disponível em: <https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/> . Acesso em junho de 2021.

“de onde viemos e para onde retornaremos”.¹⁷⁹ Dar-lhes nomes faz com que, ainda que seus corpos estejam ausentes, se façam presentes na praça e na lembrança daqueles que sobreviveram e sobrevivem diariamente ao conflito. A escrita também atua como importante mecanismo de perpetuação da memória. De acordo com Rosani Ketzer Umbach, no antigo Egito a escrita era vista como “o meio mais eficiente contra a segunda morte, a morte social, o esquecimento”.¹⁸⁰ Doris Salcedo retomou essa prática com intuito de fazer com que esses sujeitos sejam lembrados e permaneçam na memória e na história colombiana. Grafar seus nomes é resistir ao esquecimento e, principalmente, ao apagamento, mas também retira do Estado e toma para si e para aqueles que participaram da ação, ainda que de maneira simbólica, o poder de decidir o que será lembrado no espaço coletivo.¹⁸¹

¹⁷⁹ “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.” Gênesis 3, 19. E também: “Tudo caminha para um mesmo lugar; tudo vem do pó e tudo volta ao pó.” Eclesiastes 3, 20.

¹⁸⁰ UMBACH. “Violência, memórias da repressão e escrita”. In: SELIGMANN-SILVA; GINZBURG; HARDMAN. 2012. p. 217.

¹⁸¹ Escrever os nomes das vítimas de violência como maneira de recordação e permanência é um recurso que foi utilizado pela artista em diferentes trabalhos. Em *Palimpsesto* (2017), os nomes daqueles que se afogaram no mar Mediterrâneo e no oceano Atlântico em tentativa de emigrar de seus países de origem em busca de melhores condições de vida são escritos com água por meio de um elaborado sistema hidráulico. Em *Quebrantos* (2019), em mais uma ação coletiva na Plaza de Bolívar, foram grafados com vidros quebrados os nomes de 165 líderes sociais assassinados no país (em um total de 470 mortes de janeiro de 2016 a maio de 2019).

Figura 47 — *Sumando ausencias*. Doris Salcedo, 2016. Fotografia: Claudia Currea.



Figura 48 — *Sumando ausencias*. Doris Salcedo, 2016. Fotografia: Claudia Currea.



Fonte: Art21 Magazine.

Os números imprecisos das vítimas totais do longo conflito revelam descaso por parte do Estado colombiano em reconhecer todas as mortes, pois não há corpo, ou parte dele, fotografias, ou testemunhos que as confirmem, ou porque não são

peças que merecem ter suas mortes reconhecidas. É imprescindível que as vidas perdidas sejam contadas e nomeadas, pois toda vida conta e, se o Estado não reconhece tais mortes, é porque assumiria, assim, a violência e sua incapacidade de lidar com ela. O desaparecido (pois enquanto não há corpo, não há morte confirmada) “não está nem vivo nem morto, mas interminavelmente espectral”,¹⁸² tornando o luto impossível para aqueles que buscam respostas sobre familiares e amigos desaparecidos, uma vez que só se pode enlutar quando se tem o reconhecimento da morte. Se o Estado lança mão de seu poder de decidir sobre quem pode viver e quem deve morrer, ele se sente autorizado também para determinar quais vidas devem ser sentidas, choradas e lembradas.

Em 2009, no contexto da guerra do Afeganistão,¹⁸³ Judith Butler publicou *Quadros de guerra* em que focaliza as violências perpetradas sobre determinados grupos (*gays*, muçulmanos, prisioneiros de guerra, mulheres). No livro, a filósofa estadunidense afirma que determinadas vidas são passíveis de lamento, pois são consideradas pessoas, em detrimento de outras que são apagadas e, por essa razão, faz-se necessário compreender como se constrói esse enquadramento. Butler diz:

[p]odemos pensar a guerra como algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos. Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vivida.¹⁸⁴

¹⁸² BUTLER. *Vida precária: Os poderes do luto e da violência*, 2019, p. 54.

¹⁸³ A guerra do Afeganistão teve início no mês seguinte ao ataque ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, e terminou em agosto de 2021.

¹⁸⁴ BUTLER. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, 2015, p. 64.

Essas vidas apagadas não contam como vividas aos olhos do Estado que elimina todos aqueles que não se encaixam no que estabelece como regra: corpos brancos, saudáveis, masculinos, heterossexuais, cis gênero. No contexto colombiano, soma-se ao grupo de “pessoas aceitáveis” os “cidadãos de bem” que não questionam o Estado, não reivindicam seus direitos e cumprem, sem ruídos, seus deveres.

Como Antígona,¹⁸⁵ Salcedo reivindicou frente ao Estado o direito dos cidadãos colombianos de enterrar e chorar seus mortos sem diferenciá-los ou hierarquizá-los: todas as vidas merecem ser lembradas e todas as mortes devem ser enlutadas. A artista criou no espaço coletivo (junto a centenas de mãos que se voluntariaram para unir os tecidos) um memorial às vítimas da violência, distribuiu igualmente o luto e, ao contá-las e nomeá-las, tornou suas vidas valiosas e passíveis de lamento.

Após a rejeição da primeira versão do pacto, no mês seguinte, em 24 de novembro de 2016, depois de uma série de alterações no texto original, foi firmado novo acordo de paz entre as FARC-EP e o governo colombiano que visou o fim da guerra; verdade, justiça e reparação às vítimas; combater o narcotráfico; melhoria na vida no campo diminuindo, assim, a pobreza. Um dos pontos importantes do Acordo Final foi o compromisso dos guerrilheiros revolucionários em entregar voluntariamente suas armas como forma de garantir o cessar fogo.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Creonte, rei de Tebas, proibiu aos cidadãos que enterrassem e chorassem o corpo de seu sobrinho Polínice, por ser considerado inimigo daquele reino. Antígona, contrariando o decreto real, enterrou o irmão e, por isso, foi condenada à morte.

¹⁸⁶ O governo colombiano disponibiliza *online* uma cartilha sobre o acordo. *ABC del Acuerdo Final: Cartilla Pedagógica*, disponível em: <https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/cartillaabcdelacuerdofinal2.pdf>

4.2.2 *Fragmentos*

As FARC-EP finalizaram a entrega das 7.132 armas e munições (totalizando 69 toneladas) à Organização das Nações Unidas no dia 26 de junho de 2017, poucos meses depois da assinatura do acordo de paz. Trinta e sete toneladas dos armamentos depostos foram convertidas em placas de metal que se transformaram em piso e, ao seu redor, foram erguidas paredes de vidro dando forma a um espaço de memória e reflexão sobre a violência na Colômbia, um antimonumento.

Um terreno contendo as ruínas de uma casa colonial – localizado próximo ao Palacio de Nariño (sede do governo da Colômbia) e a poucos quarteirões da Plaza de Bolívar – foi doado pelo Ministério da Cultura. O espaço foi projetado pelo arquiteto Carlos Granada (em parceria com Salcedo), que manteve as ruínas como uma referência ao passado visto a partir do presente, construído mirando aquilo que passou (fig. 49).

Figura 49 — *Fragmentos*, Doris Salcedo, 2018. Fachada.



Fonte: Toquica.

O revestimento do piso criado por Salcedo consiste no metal fundido e moldado em 1.288 tabuletas, quase todas com 60 x 60 cm, 6 mm de espessura e 40 kg, trabalhados individualmente por mulheres sobreviventes de violência sexual, vítimas de diferentes grupos armados. Essas mulheres, outrora consideradas objetos sexuais pelos homens, de maneira simbólica passam a ser agentes transformadores da violência e construtoras (ou escultoras) da memória. As armas com as quais haviam sido ameaçadas foram ressignificadas pelas vítimas, que golpearam as folhas de aço e, em seguida, receberam o metal fundido, dando forma e textura aos módulos (fig. 50). As armas são a metonímia da violência naquele país e, por isso, é expressivo que as próprias vítimas pudessem transformá-las em matéria-prima da memória colombiana com seu trabalho, lembranças, experiências e raiva: “Quando tivemos que ir a Bogotá fundir as latas... eu não sei como se chama... é lata, e nós fizemos ‘bum, bum, bum’ e pareciam tiros e, a princípio, senti raiva. Comecei a bater com força e rápido e pegava outra lata e batia com força de novo”, relata Estebana Roa Montoya. “Martelei com raiva, com ira, por mim e pelas outras, martelei minha história e as de outras, porque conheci muitas histórias de mulheres vítimas e martelei, martelei”, diz Nancy Gomez Ramos.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Documentário *Fragmentos*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0IV8>.

Figura 50 — *Fragmentos*, Doris Salcedo. Metal sendo trabalhado.



Fonte: Conexión U. Externado

Para as mulheres sobreviventes, participar da construção do antimonumento significou um reconhecimento das vítimas e da violência sofrida por elas e representa também parte de uma reparação que nunca haviam tido. Como muitas relatam no documentário mencionado, trata-se ainda de um “processo de perdão sem esquecimento”, de “cicatrização, mas com justiça e não repetição dos abusos sexuais”.

Nesse sentido, Salcedo afirma sobre a obra: “Para mim é extraordinário ter a possibilidade de destruir armas que geraram dor e, com elas, construir uma possibilidade de vida”.¹⁸⁸ Devemos entender essa “possibilidade de vida” como uma

¹⁸⁸ Idem.

promessa, não só para os sobreviventes do conflito, mas para toda a sociedade colombiana. Por essa razão, era imprescindível que a obra não enaltecesse as armas ou sequer reproduzisse suas imagens, pois são objetos associados à destruição e ameaça à existência do outro e não à vida ou ao processo de reparação que se vislumbrava naquele momento.

Fragmentos não representa os homens do poder com gestos vitoriosos montados em seus cavalos robustos de bronze, não é vertical, não ergue os olhos dos observadores ao céu e sequer os apequena. Ao contrário, é necessário abaixar os olhos e enxergar a superfície rugosa, como cicatrizes sobre a pele, e escura sob os pés que cobre todo o espaço. Como *Sumando ausencias*, *Fragmentos* não é um monumento como os conhecemos tradicionalmente, não trata da memória de triunfos, não celebra as vidas de personagens históricos ou eventos gloriosos. Representa violência, sofrimento e mortes, as incontáveis vítimas (muitas anônimas) do longo conflito armado e, por por isso, é um antimonumento (fig. 51 e 52).

Figura 51 — *Fragmentos* e Doris Salcedo, 2018. Vista superior.



Figura 52 — *Fragmentos*, Doris Salcedo, 2018.



Fonte: Toquica

A artista é enfática na defesa da obra como um espaço de reflexão e exercício de memória erguido sobre (ou a partir de) a violência naquele país. Nele, caminha-se sobre o passado violento. No documentário já citado, a artista diz:

Fragmentos conforma, delimita um lugar de memória. É um lugar vazio, silencioso, porque a guerra nos deixou silêncio, ausência, vazio. Demarca um espaço no qual podemos pensar, refletir e recordar o que nos aconteceu. As armas então se conformam como o piso, a base ou o fundamento sobre o qual podemos exercitar a memória.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Depoimento de Doris Salcedo no documentário *Fragmentos*.

Além disso, o antimonumento é também um espaço de diálogo (não só entre passado e presente) mas entre artistas. Ao longo de 53 anos (tempo de duração do conflito armado) *Fragmentos* exibirá exposições de diferentes artistas que tratem desse período da história colombiana, dialogando, portanto, com a obra de Doris Salcedo, ainda que, eventualmente, com um ponto de vista contrário ao da artista.

Após a assinatura do Acordo de Paz no dia 24 de novembro de 2016, foram registrados 1.217 assassinatos de líderes sociais, defensores dos direitos humanos e signatários do pacto até o dia 24 de julho de 2021, segundo o Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz). De janeiro a julho de 2021 foram mortos 101 e, nesse mesmo período, foram assassinados ou desaparecidos 29 ex-combatentes das FARC. Seus nomes podem ser lidos no *site* do Indepaz, que atualiza a lista permanentemente.¹⁹⁰

4.3 Jaime Lauriano – Brasil

Em um contexto social, político e histórico distinto daquele em que Doris Salcedo está inserida e atua, com outros agentes, mas também violento, Jaime Lauriano¹⁹¹ faz uma revisão e reelaboração coletiva da história do Brasil, fundado sobre violência desde o primeiro encontro dos navegantes portugueses com os povos nativos e, mais tarde, com o sequestro e escravização de pessoas africanas. O artista aborda, ao longo de sua obra, as violências subjetiva (física) e objetiva (estrutural e cultural) reproduzidas e naturalizadas ao longo de séculos, chegando até os

¹⁹⁰ Disponível em: <http://www.indepaz.org.co>. Acesso em julho de 2021.

¹⁹¹ São Paulo, 1985. Jaime Lauriano é filho de mãe branca retirante do sertão de Minas Gerais que parou de estudar na quinta série, e de pai negro, descendente de africanos escravizados. Após a separação de seus pais, Lauriano, a mãe e a irmã ,foram morar de favor com uma tia em Osasco, onde dividiram dois pequenos cômodos.

descendentes distantes daqueles que primeiro sofreram com a invenção do Brasil. É importante frisar que o atual governo brasileiro reafirma tais violências com frequência e com bastante naturalidade.¹⁹²

Em oposição à exuberância nas ilustrações de mapas criados por artistas europeus nos séculos XVI e XVII,¹⁹³ Lauriano cria a série *Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural* (fig. 53), com trabalhos que datam de 2015-2017. Se os mapas de outrora eram exuberantes em cores, indicando a abundância e fertilidade da terra explorada, e representavam o relevo, a vegetação, a fauna e, de maneira estereotipada, o modo de vida dos indígenas – preguiçosos, violentos e antropófagos –,¹⁹⁴ agora, pelas mãos do artista negro, são desenhados com pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre tecido de algodão preto (remete às roupas das pessoas escravizadas), representando uma terra já devastada e violentada. O artista utiliza-se da cartografia do colonizador para denunciar como, de fato, se deu o processo colonizatório, aquilo que não se vê nos mapas europeus (revela seu avesso), e que estrutura até hoje nossa sociedade. As palavras que dão título à série são grafadas em todos os desenhos, indicando os tipos de violência empreendidos no “novo mundo”. O contraste neste trabalho de

¹⁹² Cf.: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/24/cada-vez-mais-o-indio-e-um-ser-humano-igual-a-nos-diz-bolsonaro-em-transmissao-nas-redes-sociais.ghtml> e <https://br.noticias.yahoo.com/bolsonaro-volta-dizer-que-negro-182800654.html>

¹⁹³ O artista faz releituras a partir dos seguintes mapas: *Accuratissima Brasiliæ tabula*, *America meridionalis*, *Novus Brasiliæ Typus* (datados da primeira metade do século XVII) e *Terra Brasilis* (1519). Disponíveis no acervo digital da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>.

¹⁹⁴ O preconceito contra os povos nativos é confirmado pela legenda ao alto do mapa *Terra Brasilis*, que diz: “Esta carta é da região do grande Brasil e do lado ocidental alcança as Antilhas do Rei de Castela. Quanto à sua gente, é de cor um tanto escuro. Selvagem e crudelíssima, alimenta-se de carne humana. Este mesmo povo emprega, de modo notável, o arco e as setas. Aqui [há] papagaios multicores e outras inúmeras aves e feras monstruosas. E encontram-se muitos gêneros de macacos e nasce em grande quantidade a árvore que, chamada Brasil, é considerada conveniente para tingir o vestuário com a cor púrpura”. Ibidem.

Lauriano não se dá somente pelo branco do giz sobre o preto do tecido, mas também entre os cartógrafos europeus brancos de antes, que representam o colonizador, o explorador, e o artista negro de agora, que representa o sequestrado, o trabalhador explorado e torturado no “novo mundo descoberto”.

São também objetos de escrutínio para o artista, que faz uma leitura contrária da história oficial, revisita e reescreve o passado por meio de imagens, a violência perpetrada durante os anos da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), o controle da sociedade por meio da propaganda e dos slogans ufanistas que tentavam mascarar a suspensão dos direitos civis a partir de dezembro de 1968 e o uso político do futebol por aquele governo.

Figura 53 — *Novus Brasilia Typus: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*, Jaime Lauriano, 2016. Fotografia: Filipe Berndt.



Fonte: Jaime Lauriano.

Em *O Brasil* (2014), Lauriano faz uma montagem com notícias de jornais impressos entre 1964 e 1968 e propagandas em defesa do Estado veiculadas pela televisão (fig. 54 e 55). O vídeo começa com sons que parecem ser de protesto ou confronto, gritos e falas indecifráveis sobrepostas, assobios e bombas (ou tiros). Aos poucos o som dissonante do que inferimos ser de confronto com tiros transforma-se em uma paisagem com foguetes, palmas, tambor, algo parecido com a torcida entusiasmada de um jogo de futebol. Na tela, o artista nos apresenta o contexto daquilo que escutamos, os anos entre 1964 e 1968, período em que o país viveu sob um regime de estado de exceção, “em que ainda se acreditava que uma ditadura plena não seria estabelecida” até a promulgação do Ato Institucional número 5, de 13 de dezembro de 1968, que, entre outras determinações, levou o Brasil a uma ditadura militar. Lemos, em seguida: “Neste período, a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) desenvolveu diversos ‘filmetes’ como forma de aproximar o governo do povo, e esconder as suspensões de direitos civis que o Regime Militar implantava no Brasil”,¹⁹⁵ imagens que serão mostradas ao longo de cerca de dezesseis minutos do vídeo. Misturado aos gritos da torcida, uma voz em *off* narra entusiasmada (como a torcida) a vacância da presidência da república em 1964, ao mesmo tempo em que vemos a imagem da primeira página do jornal Última Hora, denunciando o golpe militar. Em seguida, é mostrada a primeira página do jornal O Globo, em que o “restabelecimento da democracia” é celebrado. O vídeo tem início com o confronto entre a versão oficial dos eventos que se desenrolaram e as vozes opositoras, entre aqueles que chamavam “revolução” (assegurada pelo O Globo) e os poucos que gritavam “golpe”.¹⁹⁶ Finda essa primeira parte, em que são apresentadas as posições antagônicas daquele momento de instauração de um governo não democrático,

¹⁹⁵ *O Brasil*, 2014, disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/o-brasil>.

¹⁹⁶ O jornal Última Hora foi um dos poucos veículos de comunicação a fazê-lo e seu fundador, Samuel Wainer, perdeu seus direitos políticos e exilou-se na França em maio de 1964.

Lauriano traz uma sequência de propagandas veiculadas pela televisão durante os anos do governo militar, em que as Forças Armadas e os símbolos nacionais são exaltados; a defesa do nacionalismo como instrumento fundamental de “um país que vai para frente” (nesta frase repetida diversas vezes no vídeo, fica explícita a ideia de progresso, defendida por aquele regime); há harmonia entre as raças; a invasão do Brasil e o encontro dos povos indígenas com as primeiras caravelas portuguesas é coroado com um arco-íris. Estabelecido o golpe e delineado seu caráter nacionalista e desenvolvimentista, são exibidas, a seguir, outras imagens de jornais que anunciam a instauração do AI-5. “A paz se faz com quem ama o mesmo chão”, é a última frase do vídeo, dita ao fim de uma propaganda em que jovens brancos e negros andam sorridentes de mãos dadas, dançam alegres, batendo palmas, com trabalhadores rurais ao som de violino em volta de uma fogueira. Pode-se ler nas entrelinhas dessa frase curta que qualquer pessoa que se opusesse à alegria e igualdade encenadas não estaria em busca da paz e, portanto, não amaria seu país.

Figura 54 — *O Brasil*, Jaime Lauriano, 2014. Frame do vídeo.

Magalhães Pinto
Lança Manifesto

AND XIII — Rio de Janeiro, 8ª Edição, 1 de Abril de 1964 — Nº 1.265

Ultima Hora
FALCO DO EXEMPLAR

General Mourão
Exige Renúncia

Expectativa e Intranquilidade em Todo o País
SUBLEVAÇÃO EM MINAS
PARA DEPOR JANGO

O Exército Federal iniciou, ontem, a noite, o deslocamento de tropas para isolar e conter a sublevação chelada, em Minas Gerais, pelo Governador Magalhães Pinto e pelo Comandante da 1ª Brigada Militar, General Mourão Filho. Os demais comandos mi-

litares do País manifestaram sua integral obediência aos ordens do Presidente da República. Em São Paulo, Rio Grande do Sul e Pernambuco, a situação é de calma. Quanto aos demais Estados, apenas Alagoas está agitada por uma greve naval. (Leia nas páginas 2, 3, 4, 5 e 12)

Jango:—O Golpe Está Condenado

Figura 55 — *O Brasil*, Jaime Lauriano, 2014. Frame do vídeo.



Fonte: Jaime Lauriano.

Tanto na série *Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural* quanto em *O Brasil* Jaime Lauriano reinterpreta documentos (mapas, propagandas oficiais e notícias de jornais impressos) relativos a dois momentos históricos no Brasil, em que o Estado praticou diferentes tipos de violência. No primeiro ainda não havia o Estado brasileiro, mas a violência nos processos de colonização e exploração (tanto da terra quanto da mão-de-obra) por parte da Coroa portuguesa é fundante do país que surgiria cerca de dois séculos mais tarde. Em seguida, o artista trata do Brasil seis Constituições mais tarde,¹⁹⁷ nas décadas de 1960 e 1970, mas ainda violento, governado por um Estado militar que seguiu torturando e matando pessoas indígenas e negras e, somadas a elas, seus opositores políticos.

Ao longo de sua obra, o artista confronta a política de morte do Estado brasileiro e a história por ele oficializada e sinaliza a urgência de pôr os olhos no

¹⁹⁷ Constituições brasileiras: 1824 (Brasil Império); 1891 (Brasil República); 1934 (Segunda República); 1937 (Estado Novo); 1946; 1967 (Regime Militar); 1988 (Constituição Cidadã).

passado apagado, sobre o qual não se fala, mas que se faz presente e mantém as mesmas estruturas de poder e de controle de outrora.

4.3.1 Série *Bandeirantes: monumento às bandeiras (2016) e bandeirante (2019)*

Entre os séculos XVI e XVII, as expedições bandeirantes tiveram como ponto de partida a capitania de São Vicente (atual estado de São Paulo) e seguiram em direção ao interior do território com intuito de capturar pessoas negras rebeladas e indígenas para utilizá-los como mão-de-obra escrava, quando não exterminados, combater os quilombos e buscar metais e pedras preciosas. Os bandeirantes, desconsiderando o Tratado de Tordesilhas (1494), seguiram os cursos dos rios e seus pontos de apoio, muitas vezes, transformaram-se em cidades. Às vésperas das comemorações de cem anos da Proclamação da Independência era preciso, mais uma vez, criar a figura de um herói nacional e, assim, esses caçadores rudes, tidos como fortes e valentes desbravadores, responsáveis por expandir o território lusitano e ocupá-lo tornaram-se um mito paulista.

Data de 1920 a primeira maquete do *Monumento às Bandeiras*,¹⁹⁸ de Victor Brecheret,¹⁹⁹ encomendada ao artista pelos intelectuais de São Paulo Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Menotti Del Picchia, em reação ao projeto da comunidade portuguesa de São Paulo de erguer um monumento em homenagem aos bandeirantes, “ligando irremediavelmente a história daqueles supostos heróis a Portugal”.²⁰⁰ No entanto, de acordo com Tadeu Chiarelli, essa versão da

¹⁹⁸ Projeto que somente seria executado a partir de 1936, sendo inaugurado em 1953. A maquete foi acidentalmente destruída em 1947.

¹⁹⁹ Escultor ítalo-brasileiro, nasceu em Farnese, Itália, em 1894. Viveu a maior parte de sua vida em São Paulo, onde faleceu em 1955.

²⁰⁰ CHIARELLI. “O doutor e os monumentos”, 2019.

historiografia modernista deixou de lado outros projetos de monumento às bandeiras: em 1911, Afonso A. Pinto manifestou-se sobre a necessidade de um monumento que homenageasse a figura do bandeirante, e o projeto comissionado pelo Estado a Nicola Rollo,²⁰¹ artista italiano residente em São Paulo, em 1920.

Chiarelli informa ainda que, ao deixar em segundo plano os projetos anteriores ou contemporâneos ao de Brecheret, os pesquisadores destacaram somente a história da escultura desse artista, mas:

[p]or outro lado, não se deve esquecer também que, se existe o mito do bandeirante paulista, os pesquisadores “históricos”, aqueles comprometidos com os primeiros relatos sobre o modernismo de São Paulo, foram responsáveis pela criação de outro mito: justamente aquele dos intelectuais e artistas comprometidos com aquele movimento, vistos como jovens intrépidos que começaram uma revolução do nada, numa São Paulo despossuída de um debate cultural e artístico preexistente. Uma narrativa que deixa de lado um ponto fundamental, ou seja, aquele que demonstra terem sido os modernistas, por origem ou por adesão, partidários da elite econômica e cultural que dava as cartas na cidade no início do século XX.

A escultura, encomendada pelo estado de São Paulo, foi inaugurada em 1953, mais de três décadas, portanto, desde a divulgação da primeira maquete, a pedido de artistas e intelectuais, alguns futuros modernistas de 1922. Com duzentos e quarenta blocos de granito, cada um pesando cinquenta toneladas, o *Monumento às Bandeiras* mede cinquenta metros de comprimento e dezesseis de altura e está localizado em frente ao Parque Ibirapuera, no início da Avenida Brasil (fig. 56).

²⁰¹ Escultor ítalo-brasileiro, nasceu em Bari, Itália, em 1889. Veio para o Brasil aos 24 anos. Faleceu em São Paulo, em 1970.

Figura 56 — Pichação sobre *Monumento às Bandeiras*, 2016. Fotografia: Rovena Rosa / Agência Brasil



Fonte: Agência Pública

Sessenta e três anos após a inauguração, em 2016, Jaime Lauriano criou, a partir do monumento de Brecheret, o seu *monumento às bandeiras*,²⁰² uma miniatura do primeiro colocada sobre um tijolo com marca do que parece ser de sola de sapato (fig. 57). Medindo 20 x 9 x 7 cm, o conjunto escultórico foi fundido em latão de cartuchos de munições utilizados pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras (conforme consta na ficha do trabalho).

²⁰² O nome do trabalho em caixa baixa segue a grafia do próprio artista em seu *site*.

Figura 57 — *monumento às bandeiras*, Jaime Lauriano, 2016. Fotografia: Filipe Berndt.



Fonte: Jaime Lauriano

O antimonumento de Lauriano confronta não só o passado de assassinatos e exploração dos bandeirantes nos séculos XVI e XVII, mas também o passado mais recente da década de 1920, quando esses caçadores foram elevados à condição de heróis. A escultura em pequena escala (do tamanho de um palmo), em oposição à grandiosidade e imponência do monumento de Brecheret, nos diz que não há nada a ser celebrado. A violência com a qual se deram as incursões bandeirantes no sertão do país não deve ser grandiosa e imponente, representada com orgulho, mas envergonhada, minúscula, em caixa baixa e sem destaque. Por outro lado, Francisco Camêlo, ao descrever o pequeno antimonumento de Lauriano em sua tese de doutoramento,²⁰³ relaciona a escala do trabalho às histórias invisibilizadas pelo

²⁰³ Tese intitulada *Miniatura, miniaturização*: dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin, defendida em 2021, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio, sob orientação da Profa. Dra. Rosana Kohl Bines.

monumento que celebra a barbárie: “[...] as histórias minúsculas que jazem nas obras arquitetônicas construídas às custas do trabalho de minorias, cujas vozes permanecem silenciadas e oprimidas”.²⁰⁴ Enquanto os responsáveis pelos massacres negro e indígena dão nomes a ruas e avenidas em São Paulo (e em outras cidades no Brasil) e têm seus monumentos vigiados pelas Guardas Civis Municipais, as identidades das vítimas permanecem desconhecidas, reafirmando a política de apagamento.

Em 2019, Lauriano criou duas miniaturas de bandeirantes, a partir de réplicas compradas em mercados de pulga, feiras de antiguidade e casas de leilões, também em latão e cartuchos de munições (fig. 58 e 59). Essas pequenas figuras estão posicionadas sobre um paralelepípedo fabricado com a técnica de taipa de pilão, a mesma com que os bandeirantes construíram as casas que abrigavam suas tropas.

²⁰⁴ Ibidem, p. 254.

Figura 58 — *bandeirante #1*, Jaime Lauriano, 2019. Fotografia: Filipe Berndt.



Figura 59 — *bandeirante* #2, Jaime Lauriano, 2019. Fotografia: Filipe Berndt.



Fonte: Jaime Lauriano

Em julho de 1969, o Estado brasileiro prestou mais uma homenagem oportuna a esses personagens da história do Brasil: lançou a Operação Bandeirante (Oban), o maior centro de tortura e assassinatos da ditadura, no bairro Paraíso, em

São Paulo. Sob direção do Centro de Informações do Exército (CEI), a Oban, que teve financiamento de grandes empresários de São Paulo e de multinacionais, com apoio da Federação das Indústrias (FIESP), foi criada para centralizar as investigações e o desmantelamento das organizações de oposição ao regime militar. O órgão serviu de modelo para a posterior criação, em 1970, dos Destacamentos de Operações de Informação – Centros de Operações de Defesa Interna, os DOI-Codi, centros do terror do Estado no Rio de Janeiro, Recife, Brasília, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Belém, Fortaleza e Porto Alegre.

Por isso, a escolha do material para a construção dos antimonumentos apresentados acima (munições utilizadas pelo Estado) salienta aquilo que se pretende confrontar: as mortes de antes e de agora, a violência do passado, sobre a qual o Brasil foi construído (associada diretamente à figura do bandeirante), e do presente, na figura do Estado que segue matando os descendentes daqueles que foram explorados, torturados e mortos. Evidencia também, nas palavras do artista: “a centralidade da figura de verdadeiros genocidas, como os bandeirantes, na construção da identidade nacional e da noção de segurança e soberania nacional”.²⁰⁵

Não podemos deixar de referir a projeção *Brasil terra indígena* (2020) feita por Denilson Baniwa²⁰⁶ no mesmo conjunto escultórico erguido por Brecheret (fig. 60 e 61), que abriu a mostra *Vozes contra o racismo*.²⁰⁷ A animação de quase cinco minutos²⁰⁸ começa com um navio com uma única vela erguida que traz a imagem da

²⁰⁵ Jaime Lauriano sobre a escolha dos materiais de sua obra. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/bandeirantes>. Acesso em julho de 2021.

²⁰⁶ Artista, curador e ativista indígena do povo Baniwa, nasceu em 1984, na aldeia Darí, conhecida como Barreira, em Barcelos (AM), à beira do Rio Negro.

²⁰⁷ O projeto aconteceu na cidade de São Paulo, entre os dias 24 de julho e 24 de agosto de 2020, e teve curadoria de Amarilis Costa, Helio Menezes, Ligia Rocha e Thamires Cordeiro.

²⁰⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wg34UtOxM1g>.

cruz da Ordem de Cristo, sendo afundado após um incêndio devido a um raio que a atingiu e, por isso, não chega ao seu destino. Em seguida, surge uma profusão de imagens de vegetação e animais nativos desta terra que tomam conta da superfície de granito onde são projetadas. Por alguns minutos, o *Monumento às Bandeiras* é apagado e, em seu lugar, toda a vida que outrora ocupava este território retorna à vida, ao lugar de onde foram retirados pela força. Por alguns minutos, a sutileza dos desenhos e vence a rigidez e dureza do granito, a delicadeza vence a brutalidade dos processos de invasão e colonização desta terra que é indígena.

Figura 60 — *Brasil terra indígena*, Denilson Baniwa, 2020. Fotografia: Coletivo Coletores.



Figura 61 — *Brasil terra indígena*, Denilson Baniwa, 2020. Fotografia: Coletivo Coletores.



Fonte: Archidaily

*

Aqueles que ergueram monumentos que representam as atrocidades do passado e que celebram os agressores são também agentes violentos, pois impõem a memória dos vencedores sobre os vencidos. Achille Mbembe, a respeito dos monumentos erguidos nas colônias europeias no continente africano, afirma que: “[o] papel das estátuas e dos monumentos coloniais é, portanto, fazer surgir no palco do presente os mortos que, quando vivos, atormentaram, muitas vezes, pelo fio da espada, a existência dos negros”.²⁰⁹ É uma violência que não cessa com o fim dos processos coloniais, uma memória que se faz sempre presente, viva, que lembra insistentemente quem é o vencedor.

²⁰⁹ MBEMBE. *Crítica da razão negra*, 2018a, p. 227.

4.4 Sérgio Adriano H. – Brasil

Se os monumentos buscam validar a figura do herói “oficial”, os antimonumentos são, portanto, pós-heroicos: evidenciam a parcialidade da memória coletiva e questionam o “sistema da verdade”, como define o artista Sérgio Adriano H.²¹⁰ Por meio de sua obra, o artista, como Lauriano, instiga o observador a refletir sobre o racismo estrutural e o mito da igualdade racial, fundante do Brasil republicano. Em um trecho do hino da Proclamação da República (1890), lê-se:

Nós nem cremos que escravos outrora
 Tenha havido em tão nobre País
 Hoje o rubro lampejo da aurora
 Acha irmãos, não tiranos hostis
 Somos todos iguais! Ao futuro
 Saberemos, unidos, levar
 Nosso augusto estandarte que, puro
 Brilha, ovante, da Pátria no altar!

A obra do artista é permeada pelo desejo de confrontar as violências objetiva e subjetiva sofridas por ele e por todas as pessoas negras no Brasil, cotidianamente hostilizadas com palavras violentas (quando não mortas), o que faz ruir o mito da democracia entre as raças. Na série *BRASIL brasileiro* (fig. 62), Sérgio grava sobre roupas de bebês expressões racistas atribuídas e associadas a pessoas negras logo no início da vida. Quem é negro no Brasil já nasce carimbado socialmente.

²¹⁰ Joinville, 1975. Sérgio é filho de mãe negra e pai branco. De família carente, em determinado momento de sua vida, comeu farinha com açúcar para saciar sua fome. Ele diz em entrevista que é preciso enfatizar esse contexto para compreendermos o ponto de partida de sua produção. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nAS5A9hNDuw>. Acesso em agosto de 2021.

Figura 62 — Série *BRASIL brasileiro*, Sérgio Adriano H, 2019. Serigrafia sobre roupa de bebê.



Fonte: Galeria Choque Cultural.

Em *O lugar que pertença* (fig. 63), performance realizada na Rua 13 de Maio, em São Paulo, data que, desde 1888, se “comemora” o fim da escravidão, Sérgio Adriano H. coloca seu corpo preto nu dentro de uma lixeira. Se antes o corpo negro era tido como mercadoria, depois da abolição “[...] ele é jogado e colocado à marginalidade, sem receber nada para uma nova construção de suas vidas, vivências, histórias, deixados sem terra, sem dinheiro, sem trabalho, sem comida, sem uma condição básica para sua existência”.²¹¹

²¹¹ CRISPE. “E essa tal liberdade, aonde é que anda, aonde é que vai?”. Texto curatorial para exposição na Galeria Choque Cultural, em 2020.

Figura 63 — *O lugar que pertença*, Sérgio Adriano H, 2018. Fotografia, 80 x 120 cm.



Imagem gentilmente cedida pelo artista.

Em oposição ao corpo descartado, em *O lugar que não pertença* (fig. 64), Sérgio ergue-se sobre um pedestal vazio na Praça Dom José Gaspar (não há indícios a respeito da escultura que o ocupava), no centro da cidade de São Paulo, e coloca, não o *seu* corpo, mas os corpos de todas as pessoas negras em situação de equivalência (enquanto figuras que merecem ser homenageadas e lembradas) com outros personagens históricos presentes na mesma praça: Dante Alighieri, de Bruno Giorgi; Camões, de José Cucé; Cervantes, de Rafael Galvez; e Goethe, de Tao Sigulda.

Figura 64 — *O lugar que não pertence*, Sergio Adriano H, 2018. Fotografia, 80 x 120 cm.



Imagem gentilmente cedida pelo artista.

Sérgio ocupa o lugar em que, no Brasil, não são celebradas pessoas negras, lugar comumente destinado àqueles (homens brancos) responsáveis pela violência contra corpos pretos. O artista toma esse espaço para questionar o passado colonial, o presente ainda violento e a história escrita para excluir corpos como o dele, para afirmar que os corpos negros resistem e existem, apesar das tentativas sucessivas de apagamento e silenciamento (muitas bem-sucedidas). Em suas palavras:

É preciso investigar o passado histórico colonialista escrito por homens brancos e anular os apagamentos propositais da construção da cultura/imagem negra no Brasil, uma história que meus antepassados não participaram com palavras, mas sim com mão de obra forçada na escravidão que ainda não acabou. Simplesmente se transformou. Porque Negros como eu nascem sem voz, sem ouvir, sem poder pensar,

pelo simples fato de ser “Preto”. Um corpo sem direito a palavra.

Minha arte é um chamado interno. Tem o objetivo maior que resistir. É sobre minha existência, da minha família e de mais de 50% da população brasileira, os NEGROS.

O momento atual é de provocar o pensamento, fomentar perguntas sobre o que “achamos” que já não existe mais. O quilombo nunca terminou. O quilombo agora é invisível. Só vê quem sente.²¹²

Colocar-se dentro de uma estrutura designada ao lixo ou sobre pedestal constitui a necessidade de rememorar e evidenciar outros aspectos do passado (aqueles que foram apagados ou ignorados por não corroborar os feitos daqueles que detêm o poder). Além disso, evidencia o silenciamento de mais da metade da população brasileira no processo de construção do passado, presente e futuro e o emudecimento a que essas pessoas foram submetidas ao longo de mais de cinco séculos.

Sérgio Adriano H. e Jaime Lauriano “escovam a história a contrapelo”²¹³: ressaltam as atrocidades da colonização e dos governos militares, comumente ensinado nas escolas como processos pacíficos ou em que a violência é justificada em nome de um bem maior (a democracia ou a guerra aos comunistas, por exemplo), que são camufladas ou apagadas na organização do passado e naquilo que se impõe como memória coletiva de determinado grupo. Os artistas destacam a violência nos processos de manutenção e rememoração do passado por parte do vencedor, o Estado, que propositalmente ignora e se esforça para apagar outras memórias: a dos vencidos, dos mortos e torturados, dos perseguidos, dos herdeiros das pessoas

²¹² Sérgio Adriano H. *apud* CRISPE.

²¹³ BENJAMIN. 1994, p. 225.

violentadas que não podem chorar suas perdas, pois as vidas perdidas não são reconhecidas. Sérgio e Jaime tornam visível a tragédia presente na história e nos objetos de cultura, assim como nos processos de transmissão. Nas palavras de Walter Benjamin:

[...] os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.²¹⁴

Com exceção do filme *O Brasil*, de Jaime Lauriano, não reconhecemos nas obras apresentadas dos dois artistas a *função historiador* – ao contrário de Edilberto Jiménez e Juan Manuel Echavarría que também se utilizam da potência do fazer história como um modo de agir politicamente –, mas podemos aproximar o fazer de ambos à tarefa do historiador descrita na tese 7 do texto de Benjamin. Suas leituras dos documentos do passado não negam ou buscam apagar eventos e personagens históricos. Ao contrário, eles os reconhecem, formulam perguntas – atitude outrora negada a pessoas negras, que deveriam servir e não questionar – e, armados com

²¹⁴ Idem.

pemba e algodão e com o próprio corpo, tomam o poder para si e redesenham o passado em seu horror e nos mostram que a barbárie continua presente não só como memória, mas como realidade dos que sofrem perseguições e torturas e que continuam morrendo diariamente. Eles apontam para aspectos tão normalizados da sociedade e de nosso comportamento que não mais os vemos e propõem uma alternativa à narrativa em vigor. No entanto, não há cisão entre a *posição de autoria* e o *sujeito-artista*, que é o indivíduo real, dotado de referências biográficas e psicológicas. Ao contrário, a força política de seus trabalhos é ampliada ao sabermos que se trata de artistas que moldaram suas maneiras de perceber e se comportar na sociedade a partir experiências de preconceitos racial e de classe, artistas e cidadãos negros que confrontam o poder vigente, constroem a história a partir desse lugar e criam (anti)monumentos que celebram as memórias daqueles que foram subjugados em diferentes momentos históricos. Por essa razão, estendemos as informações biográficas de Jaime Lauriano e de Sérgio Adriano H. para além do ano e local de nascimento, pois aqui importa quem fala.

O prefixo anti sugere, no contexto deste capítulo, reflexão. Um antimonumento não é a ausência ou negação do objeto escultórico em si, mas uma objeção à imposição de memórias parciais oficiais. Como os monumentos, os antimonumentos carregam em si marcas do passado, tocam o real muitas vezes doloroso, mas os primeiros o celebram e ignoram a dor dos outros. O antimonumento reconhece a vítima e sua dor e parece dizer: para que nunca mais aconteça.

Considerações finais

E quando nos perguntarem o que estamos fazendo, poderemos dizer: estamos lembrando. É aí que, no longo prazo, acabaremos vencendo.

Ray Bradbury

“Não há imagem sem imaginação”, escreve Didi-Huberman no início de *Cuando las imágenes tocan lo real*.²¹⁵ Para enxergar realmente uma imagem e tentar apreender toda a ramificação de seus significados é preciso ir além delas mesmas, de seus estímulos visuais, ou ainda, partir deles para criar conexões com elementos da memória, com o já conhecido, com outras imagens (da arte, da mídia ou do cotidiano), com outros sistemas de representação simbólica e com a história. Podemos dizer, então, que essas imagens que nos permitem criar essas relações são imagens em movimento.

As obras que apresentamos ao longo desta pesquisa são, sem exceção, imagens de violência. Ainda que não se apresentem como brutais, não sejam representações miméticas de corpos violentados e que não façam com que os olhos dos leitores desviem e procurem outra superfície “mais agradável”, todas elas carregam em si a violência praticada pelo Estado, e esse componente violento só é percebido quando colocadas em perspectiva, pois aquilo que é visível é um estímulo capaz de nos fazer ver o que não está visível.

²¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 9.

O artista contemporâneo (no sentido de Agamben que salientamos no início desta tese) é comprometido com a memória e a história de um povo. Identificamos, nas obras apresentadas ao longo desta pesquisa, uma responsabilidade social dos artistas ao produzirem imagens de contrainformação, que confrontam a versão oficial da história, contada por aqueles que detêm poder político. As memórias violentas dos países que compõem a América do Sul são, não raro, rasuradas, ignoradas, ou ainda, minimizadas, com intuito de que a história registre somente a versão “dos vencedores”. O artista contemporâneo, aquele que percebe o escuro de seu tempo e o encara de frente em busca de luz, de conhecimento, produz imagens, nos oferece vestígios visuais, sacode o observador com intuito de acordá-lo de uma possível apatia social e de fazê-lo enxergar aquilo que não está visível na superfície da imagem ou na narrativa histórica e cobra um posicionamento do espectador, pois, uma vez que se olhou para o escuro, não é mais possível ser indiferente em relação a ele. As obras que o artista contemporâneo produz são centelhas que nos permitem compartilhar com ele a visão sombra que enxerga e, por esta razão, suas obras queimam, são incendiárias, pois estar diante delas é colocar-se perante diferentes tempos e distintas conjunturas sociais e políticas. Suas obras são espaços de combate, em que assumem para si a responsabilidade de enfrentar a injustiça e o sofrimento de antes e de agora de tantos que foram e continuam sendo violentados e invisibilizados.

Se história é a operação intelectual incompleta de reconstrução e organização daquilo que não existe mais, a memória é aquilo que sobrevive nos grupos vivos e, por isso, ela é viva e só existe no presente, nas teias de rememoração ativas do passado. Por meio de suas obras, dos lugares de memória²¹⁶ que produzem, o artista

²¹⁶ Segundo Pierre Nora, *lugares de memória* não se referem, necessariamente, a espaços físicos, podendo relacionar-se a gestos, ações, objetos, manuais, arquivos ,e tudo que fizer parte de um ritual. O que os constitui são um jogo entre memória e história e a interação entre elas [...]“ .a razão fundamental de ser um lugar de memória é parar o tempo ,é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais ,é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de

contemporâneo insere na escrita da história as memórias que foram abafadas e apagadas. Identificamos em seus trabalhos uma responsabilidade social e política, pois não se acomodam com a situação dominante e propõem, portanto, uma mudança no modo de percepção da história ao preencherem suas frestas com as memórias de personagens tornados pequenos ou inexistentes nos documentos oficiais. Em seus trabalhos ouvimos as vozes dos silenciados, marginalizados, ignorados, mortos, desaparecidos e dos apagados, mas nunca esquecidos, pois ainda sobrevivem nas lembranças de alguns. Suas obras dependem do exercício da imaginação e bloqueiam o trabalho do esquecimento e da rasura, por meio de um jogo entre memória e história.

Os artistas sobre os quais discorreremos neste trabalho rejeitam a indiferença em relação à violência de Estado. Eles tratam de episódios violentos que traçam os contornos das sociedades em que vivem, reconhecem-se como sujeitos implicados em um corpo social e tomam posição frente ao horror. Por tudo isso, suas obras tocam o real. Mesmo que possam ter como ponto de partida situações pessoais, como o desaparecimento forçado de Nando, irmão de Marcelo Brodsky, por exemplo, todos os trabalhos sobre os quais nos debruçamos ao longo desta pesquisa lidam com o coletivo, com as políticas de morte, sob a justificativa de “bom funcionamento” dos Estados em que cada artista vive. É impossível que as obras deem conta de todo o passado e presente, algo escapa, mas é, mesmo com falhas, necessário produzi-las e mostrá-las, devido à necessidade de trazer à luz a realidade desprezada. A arte, portanto, ajuda a romper o silêncio, a chamar as coisas pelo nome, ainda que faltem as palavras.

A mídia (televisiva ou impressa) é hábil em produzir e disseminar imagens de violência (subjetiva e objetiva). Ela é capaz de cobrir, em tempo real, rebeliões,

memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprescindível de suas ramificações.” NORA, 1993, p. 22.

massacres, sequestros, torturas, assassinatos, e podem gerar, ao mesmo tempo, repulsa e atração. Mas os vídeos e fotografias, por si só, não questionam ou buscam compreender a violência que apresentam e os contextos sociais, econômicos e políticos que a provocam. Não estão em movimento e não têm, portanto, imaginação. Imagens da imaginação estão em constante movimento, em articulação com outras imagens, testemunhos e fontes. Esta, segundo Boris Groys, é função das imagens da arte e os locais onde circulam são, portanto, espaços de discurso crítico.

Tal capacidade de mobilização social da arte pode ser comprovada se observarmos no passado e no presente os ataques de governos autoritários: perseguição a artistas, censura de obras e exposições e criação de novos paradigmas do que seria uma estética aceitável. Em 2 de janeiro de 2019, um dia após tomar posse em Brasília, o presidente eleito, Jair Bolsonaro, extinguiu o Ministério da Cultura, criado em 1985, sob a justificativa de o Ministério ser “apenas centro de negociações da Lei Rouanet”.²¹⁷ Transformada em secretaria vinculada, primeiro, ao Ministério da Cidadania e, depois, ao Ministério do Turismo, a pasta foi chefiada por Roberto Alvim, a partir de novembro de 2019. Dois meses mais tarde, em janeiro de 2020, em vídeo que lançou o Prêmio Nacional das Artes, o então secretário afirmou:

A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional; será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional, e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo – ou então não será nada.²¹⁸

²¹⁷ Cf.: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/03/29/bolsonaro-defende-a-extincao-do-ministerio-da-cultura.htm>, acesso em dezembro de 2021.

²¹⁸ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNqAiyMxYRw>, acesso em dezembro de 2021.

Para o secretário, a arte estaria no campo do sagrado e deveria abordar “as virtudes da fé, do autossacrifício e da luta contra o mal”, qualquer outro tema não caberia na “nova arte brasileira”. A fala de Alvim foi comparada a um discurso de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda na Alemanha nazista, e gerou grande repercussão negativa que extrapolou a área da cultura, provocando sua demissão. Qualquer manifestação que fuja a esse novo modelo proposto é, na atual gestão, alvo de ataques e censura, é depreciada e ridicularizada, pois a arte não ocupa somente o espaço do sagrado, é também campo de questionamento e de produção de conhecimento, como defendemos ao longo desta tese. A arte não é capaz de mudar as estruturas sociais, de derrubar governos violentos ou de acabar com a política de morte, mas ela pode, de maneira eficaz, iniciar uma discussão, expor as injustiças, as desigualdades, a sombra de seu tempo. E eles, os detentores do poder que controlam e implementam a necropolítica, sabem disso e se amedrontam.

Conforme apresentamos no início de nossa pesquisa, o levante é uma a força que “se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas do alto”.²¹⁹ A arte também tem essa capacidade de sensibilizar e estimular mudanças, ainda que de maneira lenta, mas eficiente. Judith Butler nos diz sobre esse poder mobilizador e revolucionário da arte:

[...] embora nem a imagem nem a poesia possam libertar ninguém da prisão, nem interromper um bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer as condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para provocar um horror e uma indignação mais generalizados, que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência.²²⁰

²¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 115.

²²⁰ BUTLER. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*, 2015, pp. 26-27.

Portanto, *apesar de tudo* – do silenciamento de inúmeras vozes, da obliteração de memórias e da crueldade praticada sobre corpos e sociedades –, mas também *por causa de tudo*, os artistas nos apresentam as imagens de violência. Para nos fazer ver, nos fazer conhecer, para que estejamos alertas diante do perigo, para que não esqueçamos. Apesar de tudo e por causa de tudo, é urgente ver para produzir reflexão, sentido, inteligibilidade e ação.

Referências

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALONSO, Angela; ESPADA, Heloisa (orgs.). *Conflitos*. São Paulo: IMS, 2017.

AMADEO, Javier (org.). *Violência de Estado na América Latina*. São Paulo: Unifesp, 2019.

AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ARMAS, Florencia Larralde. “Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina”. In: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, 2015, n° 54, p. 79-102.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BEIGUELMAN, Giselle. “Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória”. *Folha de S. Paulo*. 12 de junho de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml>. Acesso em julho de 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pp. 114-119.

_____. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pp. 91-107.

_____. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pp. 222-232.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRAGA DOS SANTOS, Vivian Palma. *Função-historiador: Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BRASIL: NUNCA MAIS. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

BRUZZONE, Gustavo A.; LONGONI, Ana (orgs). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CAMÊLO, Francisco. *Miniatura, miniaturização: dispositivos de pensamento e de criação artística, a partir de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHIARELLI, Tadeu. “Andar por São Paulo faz com que São Paulo também ande em nós”. In: *Metrópole: experiência Paulistana*. Catálogo da exposição homônima. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017.

_____. “O doutor e os monumentos”. Portal ARTE!Brasileiros. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/o-doutor-e-os-monumentos/>. Acesso em julho de 2021.

CRIMP, Douglas. “On the Museum’s Ruins”. *October*, v. 13, Summer, 1980, pp. 41-57.

CRISPE, Juliana. “E essa tal liberdade, aonde é que anda, aonde é que vai?”. Galeria Choque Cultural. Disponível em: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/06/15/choque-cultural-apresenta-exposicao-solo-de-sergio-adriano-h/>. Acesso em agosto de 2021.

DE AYALA, Felipe Guamán Poma; Franklin Pease García (org.). *Nueva corónica y buen gobierno. Tomos I e II. Colección Librería Ayacucho. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1980.*

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Serieve, 2012.

_____. “Casas”. *Serrote*, n.13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013a. Pp.98-133.

_____. “Cuando las imágenes tocan lo real”. In: *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2013b.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013c.

_____. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. “Ondas, torrentes e barricadas.” *Serrote*, n.33. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019. Pp. 115-143.

_____ (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

EINSENMAN, Stephen F. *El efecto Abu Ghraib: una historia visual de la violencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2014.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. “História, tempo presente e história oral”. *Topoi* (Rio de Janeiro) [online] dezembro de 2002, vol 3, n. 5, pp. 314-332.

FOSTER, Hal. “Arquivos de arte moderna”. In: *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

_____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. “Aula de 17 de março de 1976”. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da família patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2016.

GARCÍA, Luis Ignacio; LONGONI, Ana. “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos”. In: *Grumo*, Buenos Aires; Rio de Janeiro, 2012, n° 9, p. 12-21.

GINSBURG, Jaime. “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia. *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política – Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GÓMEZ, Sara Fernández. *História y arte: una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el periodo de la Violencia*. Medelim: UPB, 2016.

GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUASCH, Ana Maria. *El arte en la era de lo global: 1989-2015*. Madri: Alianza Editorial, 2016.

GURBEN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

HALFON, Mercedes. “Poner el cuerpo”. In: *Página 12*. 19 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8849-2013-05-19.html>. Acesso em setembro de 2020.

HERZOG, Hans-Michel (org.). *Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HUYSEN, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. In: *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2001.

_____. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. Nova York: Routledge, 1995.

IANNI, Octavio. *A luta pela terra: história social da terra e da luta pela terra numa área da Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. *Origens agrárias do Estado brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

JIMÉNEZ, Edilberto. *Chungui: Violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOTSCHO, Ricardo. *O massacre dos posseiros (conflito de terras no Araguaia - TO)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

LARA, María Pía. *Narrar el mal: Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2009.

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História e memória*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo A. (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

MARCO, Valéria de. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”. *Lua nova* [online]. 2004, n.62, pp. 45-68. ISSN 1807-0175.

MARQUEZ, Gabriel García. *A aventura de Miguel Littín: clandestino no Chile*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

_____. *Notícia de um sequestro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

_____. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MBEMBE, Achille; NUTTALL, Sarah. “A questionnaire on monuments”. In: *October Magazine*, Massachusetts: MIT Press, 2018, n° ,165 pp. 111 -114.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

_____. “2020-1990. Brasil: Uma arte de retaguarda”. In: CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno (orgs.). *Arte e política na América Latina*. Belo Horizonte: Brígida Campbell, 2021.

MORAES, Fabiana; DOS ANJOS, Moacyr. “Arte-jornalismo: representação, subjetividade, contaminação”. *Lumina: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*. Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF, v. 14, n. 2, p. 39-54, ma./ago. 2020.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NORA, Pierre. “Entre memória e história. A problemática dos lugares”. In: *Revista Projeto História*, São Paulo, dezembro de 1993, v. 10, pp. 7-28.

OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC, 2010.

OSPINA, Sonia Natalia Cogollo. “Poéticas imágenes del horror: memorias del conflicto Colombiano a través de la obra de Juan Manuel Echavarría”. In: ORRICO, Evelyn Goyannes Dill... (et al.) (org.). *Memória e política*. Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2015, pp. 145-160.

OTTE, Georg. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v.4, p. 211-223, out. 1996.

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e segurança nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar*. 2005. 874 f. Tese. (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaio*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PRECIADO, Paul B. “When statues fall”. In: *Artforum*. Setembro de 2020. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375>. Acesso em maio de 2021.

PRINS, Gwyn. “História oral”. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REY, Lucero de Vivanco Roca (ed.). *Memoria en tinta*. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

RICHARD, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

RIEGL, Alois. *Culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSLER, Martha. *Imágenes públicas: la función política de las imágenes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

RUIZ, Elena Rosauero. Hipervisibles o desaparecidos: diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina. *Archivos de la Filmoteca*, Valência, n.73, p. 157-172, 2017.

SANDLER, Daniela. “Counterpreservation: Decrepitude and Memory in Post-Unification Berlin”. *Third Text*, Issue 6, v. 25, November, 2011, p. 687–697.

_____. “Derrubar para lembrar”. *Folha de S. Paulo*. 16 de agosto de 2020, p. B10.

SANTOS, Ana Carolina Lima. “Entrevendo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas”. *Ars*, São Paulo, v.16, n.34, p.233-259, 2018.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *Arte como provocação à memória*. Curitiba: Editora CRV, 2014.

SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e crime no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Antimonumentos: trabalho de memória e resistência”. *Psicologia USP*, n. 1, v. 27, 2016, p. 49-60.

_____. “Do museu como prisão de imagens ao triunfo da cidade como obra de arte total”. *Remate de Males*, Campinas-SP, v.39, n.1, pp. 38-62, jan./jun. 2019.

_____. “Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens”. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

_____. *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

_____. *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Hélio. “Desaparecidos, criação da ditadura militar de 64”. In: CABRAL, Reinaldo; LAPA, Ronaldo (Org.). *Desaparecidos Políticos. Prisões, seqüestros, assassinatos*. Rio de Janeiro: Opção, 1979.

SÓFOCLES. *Antígona*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf>. Acesso em junho de 2021.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Regarding the torture of others”. In: *The New York Times Magazine*. 23 de maio de 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.htm>. Acesso em junho de 2020.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

URIBE, María Victoria. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en Tolima*. Bogotá: Controversia, 1990.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. “Como na Argentina”. In: *A mãe do Freud*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

ŽIŽEK, Slavoj“ .Entre duas mortes .”In: Folha de S. Paulo. 06 de junho de 2004. Disponível em :<http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0606200403.htm>. Acesso em junho de 2020.

_____. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Filmes

A imagem que falta. Direção de Rithy Panh. Camboja, França, 2014. (182min.)

A primeira pedra. Direção de Vladimir Seixas. Brasil, 2018. (56min.)

Brasil terra indígena. Denilson Baniwa. Brasil, 2020. (4 min. 52 seg.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wg34UtQxM1g> . Acesso em setembro de 2021.

Chungui: horror sin lágrimas... una historia peruana. [documentário]. Produção e Direção de Felipe Degregori. Peru, 2010. (62 min.) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D6OGGkuD_Kw . Acesso em março de 2020.

Condor. Direção de Roberto Mader. Brasil, 2007. (110 min.)

Fragmentos. Direção de Mayté Carrasco. Colômbia, 2020. (24min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8>. Acesso em junho de 2021.

O fundo do ar é vermelho. Direção de Chris Marker. França, 1977. (180 min.)

O dia que durou 21 anos. Direção de Camilo Galli Tavares. Brasil, 2012. (80 min.)

Salvador Allende. Direção de Patricio Guzmán. Chile, 2004. (100 min.)

Referências eletrônicas

ABC del Acuerdo Final: Cartilla Pedagógica. Disponível em: <https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/cartillaabcdelacuerdofinal2.pdf>. Acesso em junho de 2021.

Agência Pública. Disponível em: <https://apublica.org/>. Acesso em julho de 2021.

Allen, James. Entrevista. *C-Span*. 18 de junho de 2005. Disponível em <https://www.c-span.org/video/?187245-4/without-sanctuary>. Acesso em junho de 2020.

Archivo Chile. Disponível em: <http://archivochile.com/entrada.html>. Acesso em setembro de 2020.

Centro de Antropologia e Arqueologia Forense (CAAF). Disponível em: <https://www.unifesp.br/reitoria/caaf/>. Acesso em agosto de 2020.

Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em agosto de 2020.

Comissão Pastoral da Terra. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/>. Acesso em setembro de 2020.

Enrique Ramírez. Disponível em: <http://enriqueramirez.net/>. Acesso em julho de 2020.

Esfera Pública. Disponível em: <https://esferapublica.org/>. Acesso em junho de 2021.

Field Journal. Disponível em: <http://field-journal.com/>. Acesso em abril de 2020.

Fundación Puntos de Encuentro. Disponível em: <http://fundacionpuntosdeencuentro.org/>. Acesso em janeiro de 2021.

H., Sérgio Adriano. Entrevista. *Em casa com a SCAR!* 10 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nAS5A9hNDuw>. Acesso em agosto de 2021.

Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz. Disponível em: <http://www.indepaz.org.co/>. Acesso em julho de 2021.

Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena. Disponível em: <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/>. Acesso em abril de 2020.

Jaime Lauriano. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/>. Acesso em junho de 2021.

Juan Manuel Echavarría. Disponível em: <https://jimechavarria.com/>. Acesso em dezembro de 2020.

Juan Manuel Echavarría. Entrevista. *Comisión de la verdad*. 28 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oCBijs2YY>. Acesso em janeiro de 2021.

La guerra que no hemos visto. Disponível em <https://laguerraquenohemosvisto.com/>. Acesso em dezembro de 2020.

Marcelo Brodsky. Disponível em: <https://marcelobrodsky.com>. Acesso em agosto de 2020.

Memória e Resistência. Disponível em: <http://paineira.usp.br/memresist/>. Acesso em janeiro de 2021.

Memorial da Resistência de São Paulo. Disponível em: <http://www.memorialdaresistenciasp.org.br/memorial/#>. Acesso em agosto de 2020.

Memórias da Ditadura. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em setembro de 2020.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl/>. Acesso em agosto de 2020.

Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/>. Acesso em setembro de 2020.

Rosângela Rennó. Disponível em: <https://www.rosangelarenno.com.br/> Acesso em junho de 2022

Salcedo, Doris. Entrevista. *Art21*. Abril de 2013. Disponível em: <https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/>. Acesso em junho de 2021.

Salvador escravista. Disponível em: <https://www.salvadorescravista.com/>. Acesso em outubro de 2021.

Without Sanctuary. Disponível em: <https://withoutsanctuary.org/>. Acesso em abril de 2020.

