

## CHILE (11/9/1973 – ...): A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA

Annateresa Fabris<sup>1</sup>

Mariarosaria Fabris<sup>2</sup>

Salvador Allende, numa das sacadas do Palácio de La Moneda, é observado por algumas pessoas, enquanto outras não se dão conta do que está acontecendo. Funcionários fiéis a Allende até o fim são presos diante da indiferença de transeuntes. Uma família passa pelo número 80 da rua Morandé, alheia à retirada do corpo do presidente por bombeiros e militares. Mães e crianças caminham despreocupadas num cenário de batalha, sob a mira de um fuzil. Um militar revista a sacola de uma moça. Soldados queimam livros numa avenida de Santiago. Augusto Pinochet e outros militares aparecem no interior de uma igreja. Estas são algumas imagens da série *La persistencia de la memoria* (2014), com a qual Andrés Cruzat propõe uma reflexão sobre a relação entre memória e história no Chile contemporâneo.

Para compor suas fotomontagens nas quais o passado irrompe num presente interessado em “virar a página, fechar o capítulo” (RICHARD, 2013,

---

1 Professora Titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autora de *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (2004), *Fotografia e arredores* (2009), *A vertigem do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (2011, v. 1; 2013, v. 2) e *A fotografia e a crise da modernidade* (2015). E-mail: neapolis@ig.com.br

2 Pós-Doutora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* (1994) e *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura* (1996), coordenou a edição dos catálogos *Esplendor de Visconti* (2002) e *Roberto Rossellini: do cinema e da televisão* (2003) para o Centro Cultural São Paulo e a publicação de 5 volumes de *Estudos Socine de Cinema* (2003-2005; 2011). E-mail: neapolis@bol.com.br

p. 128) daquele livro particular dedicado à história do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, Cruzat insere imagens retiradas de fotografias feitas naquele momento dramático por Horacio Villalobos, Juan Enrique Lira, Chas Gerretsen e Koen Wessing, dentre outros, em tomadas atuais. Essa concepção de fotomontagem, marcada pela instauração de uma visualidade conflituosa e contraditória, tem como ponto de referência as refotografias computadorizadas do russo Serguei Larenkov, também conhecidas como fotografias de perspectiva igualada, em virtude do cuidado em recriar o ângulo de tomada e a posição da câmera das imagens originais. Entre 2009 e 2010, Larenkov debruçou-se sobre os “fantasmas” da Segunda Guerra Mundial, a partir de imagens de arquivo e tomadas contemporâneas, as quais, combinadas, estabelecem um confronto entre a violência militar do passado e a vida atual em cidades como Petersburgo, Moscou, Viena, Praga, Paris e Berlim, num arco de tempo que vai de 1940 a 1945.

Do mesmo modo que nas séries de Larenkov, a contraposição entre ontem e hoje é confiada por Cruzat a dois registros diferentes: fragmentos de fotografias em preto e branco e imagens coloridas. A partir desse contraste cromático, o artista coloca em pauta uma questão crucial para a sociedade chilena contemporânea: o passado recente vivido como ausência, como negação, sem aquilatar a existência de suas marcas no presente. A junção de dois tempos numa única imagem, sem a evidência de fraturas e vazios, demonstra que o choque buscado por Cruzat se baseia na visão da fotomontagem como construção de um gesto crítico, capaz de injetar um novo sentido nas imagens do passado. Gesto análogo ao realizado por Edgar Endress em “La procesión”, primeira parte do vídeo-díptico *La memoria de los caracoles* (2001), baseada na confrontação de uma comunidade rural centrada na ritualidade e na participação espontânea dos fiéis a uma procissão com um desfile militar num espaço urbano, assistido, por decreto governamental, por alunos e mestres de uma escola próxima. Só o pai do artista, professor de História, recusa-se a participar do ato, fechando as persianas da sala de aula e sendo preso por sua desobediência. A obrigatoriedade de assistir a um desfile militar e a punição do educador integram a exibição de um poder arbitrário e total, que emitia a clara mensagem de que “toda a população estava exposta a um direito de mor-

te por parte do Estado. Um direito que se exercia com uma única racionalidade: a onipotência de um poder que queria parecer-se com Deus” (CALVEIRO, 2014, p. 58). A montagem paralela da procissão e do desfile reforça essa ideia de sacralidade com que os militares se revestiam.

Pensados desse modo, o vídeo de Endress e as fotomontagens de Cruzat podem ser analisados à luz da metáfora de “retocar o retrato”, proposta por Ludmila da Costa Catela, Mariana Giordano e Elizabeth Jelin (apud BLEJMAR, 2013, p. 179), para quem a ideia de retoque é congenial à

relação entre fotografia, que fixa um passado, e memória, que trabalha a partir do presente [...]. É justamente nessa ação de “retocar” que a memória imprime seu trabalho. No presente, essas imagens que chegam do passado se revestem e adquirem novos significados a partir das relações sociais, das novas perguntas e das identidades que se interpelam.

Tais operações inserem-se no âmbito de uma memória insatisfeita com as narrativas oficiais, interessadas em transformar o passado num depósito de significados inativos. Demonstram, assim, que a memória é um processo aberto de reinterpretação do passado, capaz de reescrever outras hipóteses e conjecturas para desmontar “o final explicativo das totalidades demasiado seguras de si” (RICHARD, 2013, p. 135). É o que evidencia também o vídeo *Lecciones nocturnas* (1997-1998), no qual Guillermo Cifuentes torna a contextualizar a experiência histórica coletiva do golpe militar em termos subjetivos. Para tanto, lança mão de material fotográfico e televisivo da década de 1980, relativo a três episódios marcantes de violação dos direitos humanos: sequestro e degola de José Manuel Parada Maluenda<sup>3</sup>; confissão pública forçada de Karin Alicia Eitel Villar<sup>4</sup>; disparo contra Pachi Santibáñez.<sup>5</sup> A opção pelo material de arquivo não significa que o artista o trate como simples documento; ao contrário,

3 Militante comunista, trabalhava no Vicariato da Solidariedade, órgão de defesa dos direitos humanos ligado à Igreja Católica. Foi sequestrado, junto com um colega, em 29 de março de 1985. No dia seguinte, os corpos dos dois e de mais uma pessoa foram encontrados degolados e com sinais de tortura.

4 Considerada porta-voz da Frente Patriótica Manuel Rodríguez, foi acusada de participação no sequestro do coronel Carlos Carreño Barrera (1/9/1987). Presa em 1 de novembro, passou por torturas físicas e psicológicas. Um interrogatório ao qual foi submetida – segundo ela, manipulado – foi transmitido pelo Canal 7 de Televisão (3/12), ocasião da libertação de Carreño em São Paulo.

5 Vítima de uma bala disparada na nuca por um carabineiro, durante uma manifestação estudantil em frente ao Teatro Municipal de Santiago (24/9/1987).

ele envereda por um caminho pessoal e psicológico, manipulando as imagens eletronicamente pela reiteração, por um efeito de veladura-revelação (como se as estivesse escaneando), por uma aproximação progressiva até fixar-se num detalhe, pela granulação e pela coloração, o que leva a uma mediação entre o documento e sua representação. Nas palavras do próprio Cifuentes (2007, p. 22-23), as três partes do vídeo são

variações numa meditação sobre as tensões e contradições inerentes a qualquer processo de mediação (da memória, do sentimento, da presença, da realidade). A primeira e mais radical distância que procuro encurtar é a que me separa pessoalmente da história que referenciam. Eu não vivi, nem presenciei diretamente nenhum desses eventos, ou algo parecido. Entretanto, é logo o *status* da história *enquanto representação* o que está em jogo nos vídeos.

Para encurtar a distância, no início da obra, o artista se vale da busca de identificação entre um corpo torturado do passado e um corpo que, do presente, tenta aproximar-se, apropriar-se da vivência do outro, para entender a extensão da ferida. Contra a apresentação do corpo como mero “corpo de evidência”, Cifuentes (2006, p. 15) propõe ver na pele desse corpo a inscrição da memória coletiva dos que atravessaram a longa noite autoritária:

A insistência em encontrar um elo físico (corporal, gestual) com essas representações é fundamental para possibilitar a ativação de um processo de rememoração diferente. Esses vínculos gestuais sustentam um reconhecimento das múltiplas brechas (entre o passado e o presente, o corpo real e o representado, o gesto executado e o imitado, eventos vividos e lembrados...) sobre as quais esses rituais privados da memória buscam, com toda a sua fragilidade, lançar pontes (CIFUENTES, 2007, p. 23).

Trabalhos como os de Cruzat, Endress e Cifuentes colocam-se na contramão da política implementada pelo governo de transição democrática (1989-1999), baseado no modelo consensual da “democracia dos acordos”, ou seja, na passagem da política como *antagonismo* para a política como *transação*. Pluralismo e consenso foram os temas convocados para interpretar uma nova mul-

tipicidade social, cujos fluxos de opinião deveriam, supostamente, expressar diferenças, reguladas, no entanto, pelos pactos de entendimento e negociação, destinados a conter seus excessos, a fim de não reeditar os choques de forças ideológicas que haviam dividido o passado. No governo de Concertação, a memória foi transformada numa “citação respeitosa, mas quase indolor”. Com essas palavras, Nelly Richard (2013, p. 133-137) refere-se a uma memória alicerçada em trâmites jurídicos e placas comemorativas, porém destituída da “matéria ferida da lembrança. [...] O discurso público salda formalmente sua dívida com o passado, sem demasiado pesar, sem passar quase nunca pelas aversões, suplícios, hostilidades e ressentimentos, que dilaceraram os sujeitos biográficos”.

A essa memória moldada pela “fala mecanizada do consenso”, Richard (2013, p. 137) contrapõe o documentário *Chile, la memoria obstinada* (*Chile, a memória obstinada*, 1997), de Patricio Guzmán. Regressando a seu país com rolos de *La batalla de Chile* (*A batalha do Chile*) debaixo do braço, o diretor empreende uma nova luta, desta vez contra a falsificação da história nacional em virtude da amnésia coletiva imposta pelo governo Pinochet. Uma visita ao Palácio de La Moneda, na companhia de Juan, que sobreviveu ao bombardeio do local e aos acontecimentos posteriores, segmentos do documentário de 1972-1979, fotos relativas ao golpe, um giro por lugares emblemáticos da repressão e trechos de transmissões televisivas constituem o material de que se vale Guzmán, ao lado dos depoimentos de outros sobreviventes e das reações de jovens secundaristas ao discutirem sobre o período e ao assistirem, pela primeira vez, a *La batalla de Chile*.

Ao dar voz a esses sobreviventes, o filme coloca em pauta não o evento em si, mas o valor do testemunho, não os fatos meramente objetivos, mas como estes repercutiram em cada um dos protagonistas. Nos vários depoimentos, o significado da memória vai se estruturando em camadas sucessivas: ela guarda apenas o que tem um valor significativo; é uma ferida aberta que precisa cicatrizar; é um momento de sofrimento e de vida ao mesmo tempo; é um ato de superação da dor para que possa surgir a lembrança; é uma negação da morte, na medida em que nela repousam, mas ainda vivas, as recordações do passado; é, por fim, a experiência rememorada, a qual não representa um naufrágio, mas um pequeno tremor de terra.

Opondo-se aos que consideram a memória do golpe um assunto superado e enfatizando que a rememoração do passado é uma construção do presente, Guzmán intercala as falas com momentos de tensão. É o caso da passagem de uma banda de jovens tocando “Venceremos!”, o hino da Unidade Popular, que causa reações bem diferentes entre os transeuntes. É o caso também do embate entre representantes da nova geração sobre o governo Allende. Ademais há sequências que tocam mais a emoção, como a rememoração dos horrores do Estádio Nacional, a visita a Villa Grimaldi, centro de detenção e tortura, e, principalmente, a reação comovida dos jovens depois de assistirem a *La batalla de Chile*, quando estes se dão conta de que foram educados para desconhecer a própria história. A esse momento do filme pode ser aplicada a reflexão de María Eugenia Horvitz Vásquez (apud PREDA, 2013, p. 56) sobre o papel do documentário como instrumento de contrainformação:

Na América Latina, o documentário desenvolveu-se como expressão de rebeldia contra o que foi ocultado pelas ditaduras e nos processos de transição para a democracia [...] [Indo] além do que foi escrito e das fontes habitualmente utilizadas pela história política, essas imagens de primeira mão complicam a realidade [...]. Os relatos cinematográficos [...] desvelam [...] o peso das circunstâncias de então e os resíduos do que sobra para alcançar a democracia.

Ao longo de *Chile, la memoria obstinada*, o diretor desdobra o papel da testemunha: são testemunhas oculares tanto os que viveram os fatos lembrados, quanto os jovens confrontados com um passado que se tentou silenciar, assim como os espectadores colocados diante do *continuum* ontem-hoje. A primazia concedida ao subjetivo e as múltiplas falas sobre o significado da memória colocam a testemunha no centro do filme. Uma vez que muitas fontes foram suprimidas pelos agentes da repressão, os atos de memória são uma peça fundamental não só para manter vivo o que aconteceu, mas também para restaurar “laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado” (SARLO, 2012, p. 59).

Mais recentemente, essa mesma resposta emotiva foi dada por Claudia Aravena em *11 de septiembre* (2002), em que as imagens das Torres Gêmeas

queimando em Nova York trazem à memória o outro episódio ocorrido na mesma data, 28 anos antes. O vídeo tem como eixo a problemática da memória juntando os dois acontecimentos, para que esse passado (o da artista, o de seu país) se torne presente não só pelas imagens resgatadas, mas também por trechos de *Hiroshima mon amour* (1959), em que o corpo se configura como lugar de memória. A citação de fragmentos do filme de Alain Resnais, não é casual, pois nele os corpos dos dois amantes servem de trâmite para criar um elo entre a História – bomba atômica que arrasou Hiroshima e ocupação da França pelos alemães – com as histórias pessoais dos personagens. O encontro dos dois corpos permite, assim, que afluam o subjetivo, a dor mais íntima e o trauma. Seu uso por Aravena, associado à voz que sussurra a frase final do último discurso de Allende (“A história é nossa e a fazem os povos”) e trechos do roteiro de Marguerite Duras, os quais remetem à lembrança, faz vir à tona camadas de significados mais profundos, em que uma memória fragmentada e sem contornos nítidos afirma sua razão de ser. Como assinala Andrea Kottow (2006, p. 14):

A fragmentação desse conjunto de imagens e seu reagrupamento na poética do vídeo dificultam a distinção entre público e privado, construindo vínculos e relações que não se esgotam no jogo de oposição entre duas esferas. Mais do que isso, o que é apontado é uma complexidade, uma trama que deve ser reinventada, fragmento por fragmento, armando-se um quebra-cabeça cujas peças nunca se encaixam perfeitamente.

O 11 de setembro foi também tema de duas obras de Alfredo Jaar. Em *11 septiembre* (1974), o artista intervém num calendário do ano anterior, o qual, a partir daquela data, continua repetindo o número 11 até o fim de dezembro. Já em *11 septiembre 2013*, depois de mostrar a famosa tomada do Palácio de La Moneda em chamas, para “limpar simbolicamente” (apud ALARCÓN, 2013) uma representação que foi esvaziada de seu significado ao ser constantemente utilizada nas comemorações de 2013, Jaar, a partir de uma câmera fixa, instalada num prédio situado no lado leste da Praça da Constituição, capta o edifício histórico, entre 11h45 e 12h45, ou seja, meia hora antes e meia hora depois do bombardeio. Transmitidas para o site e uma sala do Museu da Solidariedade Salvador Allende, as imagens sem áudio provocam uma espécie de suspensão

temporal, pela qual tanto se pode ter a impressão de que o ataque não aconteceu, quanto criar um contraponto com a normalidade do presente. O recurso a um plano fechado sobre o edifício e sem som, graças ao qual a imagem em si ganha força, evoca o procedimento utilizado por Andy Warhol em *Empire* (1964), apesar dos dois artistas terem motivações diferentes. Lida à luz do vídeo, a data congelada da primeira obra gera uma interrogação no espectador: trata-se de um dia interminável que se estendeu sobre o país ou do desejo de sustar o curso da História antes do desenrolar-se daquele acontecimento?

As obras em tela engendram, em geral, um discurso poético, em que o emocional se impõe sobre o factual, embora a História esteja sempre presente. Se traços dessa poeticidade já se evidenciavam no Guzmán de *Chile, la memoria obstinada*, com *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia da luz*, 2010) e *El botón de nácar* (*O botão de pérola*, 2015), eles se tornam preponderantes<sup>6</sup>. Na proposta de 2010, o diretor usa um procedimento fragmentário, pois reúne, numa única obra, três maneiras de lidar com o tempo e, logo, de abordar a memória. Astrônomos, arqueólogos e parentes de desaparecidos são convocados para discutir as problemáticas da formação do universo, da preservação dos vestígios de outrora e do resgate de um momento traumático da história nacional. Estrelas e restos humanos configuram-se como partes de uma história a ser investigada e decifrada, em cujo bojo passado remoto e passado recente se tocam.

O deserto de Atacama, no qual quase toda a ação se desenrola, é, ao mesmo tempo, espaço de observação dos enigmas do universo e local de preservação e documentação da história do Chile, desde eras remotas até os dias de hoje. A transparência do céu e o clima seco permitem essa exploração, essa entrada para o passado. Contudo, se nada se interpõe entre o céu e a Terra, o país não quis enfrentar seu passado, como salienta o arqueólogo Lautaro Núñez. De fato, as várias camadas temporais que se sobrepõem no deserto parecem pertencer à cultura do esquecimento. A camada indígena remete a

6 Os dois filmes fazem parte de uma trilogia que se encerrará com outro dedicado à Cordilheira dos Andes. Optou-se por concentrar a análise em *Nostalgia de la luz*, uma vez que, em *El botón de nácar*, Guzmán, para alcançar de novo um resultado poético, usou o mesmo procedimento do documentário anterior, unindo natureza e política: o extermínio dos habitantes primitivos da Patagônia, no final do século XIX, corresponde à condição dos trabalhadores das minas de salitre; a recuperação de corpos atados a trilhos do fundo do oceano, à descoberta das ossadas nas valas comuns; a ilha Dawson aos campos do deserto do Atacama. Grudado num desses trilhos, apareceu um botão, para testemunhar a presença de alguém e para lembrar que a água também pode ser guardiã da memória.



um período confinado em museus. A camada mineira guarda os segredos de um século XIX “acusatório”, do qual o país quer distanciar-se. A camada dos desaparecidos foi praticamente eliminada para que não sobrassem vestígios da repressão. Entrementes, como explica o astrônomo Gaspar Galaz, toda a experiência de vida provém do passado porque “o presente não existe”; enquanto pensamos, ele já se tornou passado, por causa do ínfimo lapso de tempo que intercorre entre o presente e seu registro. Por isso, se quisermos construir uma ponte para o futuro é ao passado que devemos recorrer. Essa parece ser a “lição” do documentário ao fazer dialogar entre si três tempos diferentes.

Apesar desse entrecruzar-se de discursos, o que de fato é primordial em *Nostalgia de la luz* é a recuperação da memória mais recente por meio dos depoimentos de sobreviventes do campo de “prisioneiros de guerra” de Chacabuco, da focalização da árdua tarefa das “mulheres de Calama” e das entrevistas de dois filhos de perseguidos políticos. O campo de Chacabuco surge em imagens aéreas em preto e branco retiradas do documentário *Ich war, ich bin, ich werde sein* (*Eu fui, eu sou, eu serei*, 1974), de Walter Heynowski e Gerard Scheumann. À foto de suas ruínas é intercalado o registro do período em que as celas dos prisioneiros eram as casas dos trabalhadores das minas de salitre, estabelecendo-se um paralelo entre a sujeição dos presos políticos e a escravidão dos mineiros. Tomadas a cores introduzem Luis Henríquez, um “transmissor da história”, que vai recuperando as marcas que foram se apagando, e Miguel Lawner, o “arquiteto da memória”, que ganhou esse apelido por causa de seus desenhos, memorizados e destruídos na ocasião, que ele redesenhou durante o exílio na Dinamarca, dando a conhecer o interior do campo.

No meio da imensidão do deserto surgem as mulheres de Calama, assim chamadas por buscarem incansavelmente nos arredores da pequena cidade a vala em que foram sepultados clandestinamente 26 vítimas da Caravana da Morte. Tendo constatado, em 1990, que a vala comum, situada a 13 km da cidade, estava quase vazia, elas ofereceram aos arqueólogos pistas da remoção dos corpos ali enterrados: pedacinhos de ossos, fragmentos de um crânio ou de um pé. Em 2002, depois de 28 anos de busca, a maioria desistiu, mas Vicky Saavedra, Violeta Berríos e mais quatro companheiras continuaram a varrer o deserto.

O que marca essas buscas e essas falas é o desejo de restabelecer uma verdade que a ditadura tentou abafar: a do desaparecimento de pessoas, seguido do desaparecimento dos desaparecidos. Os restos encontrados são “a prova do delito”, remetendo a consciência coletiva para os campos de concentração enquanto “serviço público criminoso que reclama um castigo”. A busca dos ossos e a reconstrução das histórias que contam acabam com todas as ilusões, uma vez que são a prova viva do “extermínio em massa de uma geração de militantes políticos e sindicais”, levada a cabo por militares que engendraram um maquinário “cujo mecanismo os levou a uma dinâmica de burocratização, rotinização e naturalização da morte, que aparecia como um dado numa planilha de escritório” (CALVEIRO, 2014, p. 161-162, 34). Afinal, esses restos recuperados trazem as marcas da especificidade de cada indivíduo codificada no DNA, que pode ser visto como uma espécie de arquivo.

As evidências científicas e arquivais do DNA fazem dos restos um testemunho “silencioso, mas também muito eloquente” (TAYLOR, 2013, p. 243), numa constatação de que o desaparecimento resiste a toda tentativa de apagamento e ocultação. É o que demonstram *Fernando ha vuelto* (1997) e *Proyecto ADN* (2012). O documentário de Silvio Caiozzi focaliza o caso de Fernando Olivares Mori, cujos restos mortais haviam sido trocados, como foi comprovado por um teste de DNA. A instalação de Máximo Corvalán-Pincheira – filho póstumo do médico de Allende, Héctor Pincheira Núñez – compõe-se de 33 peças escultóricas, feitas com tubos fluorescentes, fios, ossos e tubulações, suspensos acima de tanques de água, que brilham do escuro. O zumbido das instalações elétricas e o som da água contribuem para criar uma atmosfera inquietante. Segundo o artista (apud S.A., 2012):

O DNA converteu-se, nos últimos anos, num conceito icônico, que foi além das áreas da ciência para adentrar outros campos como metáfora; que pode levar a reeditar a história, redefinindo marcos e momentos do passado com mais certeza, chegando a pôr em xeque os documentos que a narram, afetados por juízos, apreciações culturais e subjetivas. O DNA, ademais, conecta-se com um fato brutal do país, relacionado com minha história pessoal: a entrega aos familiares de corpos de presos desaparecidos que não correspondiam. Agora é possível estabelecer identidades com uma certeza quase absoluta.

O trabalho realizado por Corvalán corresponde à busca obsessiva das mulheres de Calama por ossos calcinados pelo sol em *Nostalgia de la luz*. Nesse caso também, Guzmán recorre a trabalhos anteriores para reconstruir um pedaço da história, lançando mão de imagens do livro *Flowers in the desert: the search for Chile's disappeared* (1999), da norte-americana Paula Allen a qual, durante dez anos, foi inúmeras vezes a Calama para fotografar e entrevistar os parentes das vítimas da Caravana da Morte.

O deserto do Atacama e a vala de Calama são usados por Guzmán como síntese de todos os lugares e recintos clandestinos dos quais a ditadura militar se serviu para eliminar e enterrar os despojos dos presos desaparecidos a fim de apagar e ocultar seus crimes: dentre outros, os fornos de Lonquén (descobertos em 1/12/1978) e as valas comuns de Pisagua (31/5/1990), as quais também surgem no filme, em tomadas feitas por Pablo Salas e Fernando Muñoz na época. Uma das imagens deste achado é divulgada na capa do semanário de centro-esquerda *Fortín Mapocho* (1/6/1990), de Santiago, sob o título de “Cadáveres acusam o general Pinochet...”. Essa fotografia será utilizada por Eugenio Dittborn em *El cadáver, el tesoro* (1991), associada a recortes de imprensa, à imagem de um recém-nascido e a desenhos, entre os quais o de uma casa de madeira. Empenhado num “tenaz trabalho de luto”, o artista distingue-se pelo exercício de uma “‘arte de reprodução das provas’ [...] da existência de algo que foi, que teve lugar, mas que é remetido pelos agentes do Estado a uma situação imemorial, de tal modo, que mesmo tendo ocorrido, se considera o contrário” (PASTOR MELLADO, 2006, p. 592). Dittborn, desse modo, confere um significado político à memória, que se constitui como “um saber a respeito da ausência de lembrança”. Para expressar tal ausência, o artista recorre a um suporte tangível – a fotografia de imprensa –, que lhe permite criar um jogo entre o aparecimento do desaparecido e a impossibilidade de fazê-lo simplesmente desaparecer (ROJAS, 2006, p. 182).

Voltando a Guzmán, em *Chile, la memoria obstinada*, o cineasta havia proporcionado um encontro de gerações, colocando cara a cara os que participaram dos acontecimentos de 1973 e os que deles não tinham nenhum conhecimento. Um dos jovens desespera-se ao recordar as brincadeiras inocentes de sua infância, quando não tinha consciência da (auto)censura que imperava

naqueles anos. As ideias de infância e de inocência andam juntas em várias obras que retratam o Chile pós-golpe. O próprio Guzmán abre e fecha *Nostalgia de la luz* com palavras que se referem, em tom saudosista, à sua infância e, por tabela, à do país:

Nessa época, o Chile era um remanso de paz, isolado do mundo. Santiago dormia aos pés da Cordilheira, sem nenhuma conexão com a Terra. [...] A vida era provinciana, nunca acontecia nada e os presidentes da República andavam pelas ruas sem proteção [início]. Comparados com a imensidão do cosmo, os problemas dos chilenos poderiam ser considerados insignificantes, porém, se os colocássemos em cima da mesa, seriam tão grandes como uma galáxia. Fazendo este filme, volto-me para trás, essas bolinhas [de vidro] também me lembram a inocência do Chile, quando eu era criança. Nessa época, cada um de nós podia guardar, no fundo de seus bolsos, o universo inteiro [fim].

A infância do cineasta, no entanto, não pode ter sido uma época de inocência para o país, uma vez que, em 1948 (quando ele tinha sete anos), o presidente Gabriel González Videla se alinhava com a política norte-americana da Guerra Fria e promulgava a chamada Lei Maldita (Lei de Defesa Permanente da Democracia), rompendo a aliança entre radicais, democratas e comunistas que o havia levado ao poder. Em consequência disso, cerca de 560 comunistas foram aprisionados no campo de Pisagua. Afinal, o próprio cineasta reconheceu recentemente que a história do Chile é “desastrosa, de catástrofes contínuas e crimes políticos e sociais. [...] é uma história atroz, mas é nessa história de sofrimentos que se forjou não apenas meu cinema, mas também um povo único e rebelde, ao mesmo tempo, como o chileno” (apud VASTANO, 2015). Inocência apenas de uma criança, portanto, a mesma registrada por Endress em “Calle Amthauer 1394”, segunda parte de *La memoria de los caracoles*. Nela, o artista recupera uma passagem de quando era garoto e o pai o proibiu de ir comprar laranjas para os guardas do presídio ao lado de sua casa, pois estas serviam para golpear os prisioneiros, sem deixar marcas, algo que ele, de todo inocente, não podia nem sequer imaginar.

O encontro entre gerações se faz presente também em *Nostalgia de la luz*, nos depoimentos de dois jovens astrônomos, que se ressentem do passado

do país por serem filhos de presos políticos. O primeiro é Víctor González, que nasceu na Alemanha durante o exílio da mãe e que, embora se reconheça como chileno, sente-se deslocado em relação às duas culturas às quais pertence. A segunda é Valentina Rodríguez, a qual, apesar da infância serena que os avós lhe propiciaram, ainda não sarou de todo da fissura que sua condição lhe causou, encontrando na astronomia uma resposta a suas inquietações, ao aceitar que, como as estrelas, faz parte de um ciclo em que a matéria mais antiga tem que morrer para que surja uma nova vida. Mesmo tendo as figuras paterna e materna como referências fortes, por seus ideais e coragem, ela declara:

Sinto-me, às vezes, um produto que vem com um defeito de fábrica, porém, não se percebe; acho muita graça quando as pessoas me dizem que não se percebe que sou filha de presos desaparecidos. Porém, o que quero dizer é que meus filhos não o têm, me dou conta disso, meu marido não o tem e gosto de estar rodeada, nesse momento, de pessoas que não têm nenhum defeito de fábrica...

A última astrônoma entrevistada por Guzmán, embora não cite os nomes de seus pais, é filha de Cecilia Gabriela Castro Salvadores e Juan Carlos Rodríguez Araya, sequestrados em 17 de novembro de 1974, como se constata ao comparar o retrato do casal exibido no filme, com a foto publicada num jornal da época e reproduzida no catálogo da exposição *119*. Realizada no Memorial da Resistência de São Paulo (outubro de 2014-março de 2015), a mostra de Cristian Kirby relembra o caso da Operação Colombo – articulada entre o governo local e a Operação Condor. Forjando falsas notícias sobre a eliminação recíproca entre dissidentes, com o intuito de desqualificar as organizações opositoras, a operação culminou na elaboração de uma lista de 119 pessoas – da qual consta o nome da mãe de Valentina –, divulgada, em duas partes, uma no Brasil (com 59 nomes) e uma na Argentina (com os outros 60), em periódicos que circularam apenas na ocasião: o jornal curitibano *Novo O Dia* (“Terroristas chilenos no interior da Argentina”, 25/6/1975) e a revista bonaerense *Lea* (“Os que se calaram para sempre”, 15/7). Em seguida, a notícia repercutiu em dois diários do Grupo El Mercurio: *La Segunda* (“Feroz expurgo entre marxistas chilenos”, 18/7; “Exterminados como ratos”, 24/7) e *El Mercu-*

rio (“Identificados 60 miristas assassinados”, 23/7; “Investigação da Agência Latin sobre 119 miristas”, 9/8).

A série foi antecedida pelo ensaio *Lugares de desaparición* (2012), no qual o fotógrafo apresentava os espaços urbanos em que alguns desaparecidos foram sequestrados. Nas palavras de Jaume Peris Blanes (2014, p. 7), a cidade atual surgia “não só como um espaço de indiferença, pincelado por políticas institucionais de esquecimento, mas também como espaço potencial para a inscrição de uma lembrança trágica”. Lembrança trágica que se concretiza em *Los 119*, segunda etapa do projeto, realizada em 2013-2014, quando “os negativos dos retratos são utilizados como traços de luz, como pegadas de suas existências justapostas sobre o plano e índice de ruas da cidade (Santiago), que representa o território como experiência do político e como suporte de construção do ser social”, como o próprio artista explicou (N.M., 2014).

Se para Kirby (N.M., 2014), no ensaio inicial, a fotografia tinha uma função de documentação, em sua tentativa de “traduzir uma experiência chamada: Os caminhos da morte”, em *119*, a sobreposição dos rostos a fragmentos de mapas e a listas de ruas transforma a cidade como um todo não apenas no palco da ação repressora do Estado, mas também num lugar de memória, naquela malha urbana na qual essas pessoas viveram, transitaram e à qual são devolvidos, na qual tornam a inserir-se.

Na exposição, cada retrato era acompanhado de uma etiqueta com nome completo, datas de nascimento e desaparecimento, ocupação, dados familiares, militância e local da detenção (residência ou logradouro público). O artista chileno apropriou-se de imagens de arquivo dessas pessoas, as mesmas que os familiares carregavam em suas reivindicações pelo esclarecimento dos sequestros.

As manifestações de familiares carregando fotos de desaparecidos iniciam-se na segunda metade da década de 1970, o que levou o governo a considerar sua exibição no peito das mulheres um “atentado contra a ordem estabelecida” e a aplicar, em 1979, a Lei de Segurança Interna do Estado a quem desobedecesse a esta disposição (DÍAZ CARO, 1997, p. 36-37). Apesar da proibição, as fotos continuaram a ser mostradas em atos públicos, como a exposição realizada durante a Semana Internacional do Preso Desaparecido no Vicariato da Solidariedade (maio de 1982), a exibição em painéis na Pra-

ça de Armas, retirados pela polícia (julho de 1982), a passeata da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile* (1/5/1984), a manifestação diante do Palácio de La Moneda e a liturgia na Basílica de Lourdes pelo desaparecimento dos 119, dez anos antes, a afixação de cartazes durante a visita do papa João Paulo II (8/4/1987), a homenagem aos 90.000 desaparecidos da América Latina (28/9/1987).

Ao irem para as ruas carregando faixas e cartazes com os nomes e os retratos dos presos desaparecidos, seus familiares demonstram a clara intenção de transformar a experiência traumática num ato de denúncia e de resistência a um regime que negava sistematicamente a prática da repressão violenta dos opositores. A evidência fornecida pelas fotografias e pelas listas funciona como um filtro de informação que a sociedade, embora atemorizada por um poder disciplinar e arbitrário, não poderia ignorar. Solidário com tais reivindicações, Eugenio Dittborn realiza, em 1977, *Fosa común*, considerada por Nelly Richard (2013, p. 117) um elo entre o artista e as famílias dos presos desaparecidos, por “denunciar seja os confiscos de identidade praticados pelo Estado, seja a impunidade de todos aqueles dispositivos que se valem – na foto e no desaparecimento – do apagamento dos nomes e das assinaturas”. Dittborn cria, assim, um paralelo entre os retratos anônimos de que se apropria e “os corpos atirados pela máquina da desidentificação nos cemitérios clandestinos”. Partindo de uma reflexão de Walter Benjamin, a autora define a fotografia como o “lugar do crime”, ao qual o artista deve voltar para “descobrir a culpa [...] e apontar o culpado, rastreando as marcas técnicas da maquinação visual orquestrada pelos aparatos de serialização – tortura mais anonimato – que proferem a sentença coletiva”.

Num momento em que ainda não haviam sido descobertas as valas comuns que servirão de evidência dos crimes cometidos pela ditadura, Dittborn realiza um trabalho de “escavação” (PASTOR MELLADO, 2006, p. 592), que “instala o imperativo do luto, a partir da representação de sepulturas coletivas, anônimas” (AVELAR, 2003, p. 194). Se, dessa forma, o artista faz voltar simbolicamente o desaparecido para o espaço público, assim irão proceder também Gonzalo Díaz e Carlos Altamirano, no momento da transição democrática. Depois da instalação *Lonquén 10 años* (1989), em que celebra

o episódio do achamento dos 15 corpos de camponeses nos fornos daquela localidade, Díaz realiza, em 1995, outro trabalho sobre os desaparecidos e sua não morte. Convidado pela *Revista Crítica Cultural* a refletir sobre a localização de restos mortais, o artista propõe “uma imagem inquietante”: uma foto de família é sobreposta a um parágrafo do artigo 79 do Código Civil chileno, relativo ao estatuto dos cadáveres num desastre coletivo. Em casos como estes, quando não se consegue estabelecer a ordem das mortes, procede-se como se elas tivessem ocorrido no mesmo instante. Ao valer-se desse parágrafo, Díaz assinala a “indiferenciação” dos despojos das vítimas perante a lei (GATTI, 2008, p. 119), que serve de metáfora para a problemática dos desaparecidos.

Dentro desse mesmo jogo entre memória e indiferença, insere-se *Retratos* (1996), obra concebida por Altamirano como uma sequência de imagens do presente que remetem à paisagem social, política e cultural do Chile, intercaladas por fotocópias de retratos de desaparecidos, a qual ocupou, de maneira contínua, os 115 m do perímetro de uma sala expositiva no Museu Nacional de Belas Artes de Santiago. A textura escura e acinzentada da cópia (imagem xerocada) da cópia (retrato fotográfico) cria um choque perceptivo no observador, ao irromper no presente captado segundo os moldes vistosos e coloridos do universo publicitário. Os rostos dos desaparecidos são vistos por Gabriel Gatti (2008, p. 119) como “ocos dentro da série, vazios que não a quebram, mas a *integram enquanto vazios*”. A presença dos ausentes não anula sua ausência; ao contrário, eles estão lá para afirmar que não fazem parte da série, que se situam entre o que ainda é e o que não é mais.

Apesar dessa “exclusão”, o artista não deixa de reproduzir a atividade da memória, pois não apenas resgata do esquecimento um passado recente, mas, sobretudo, justapõe e entrecruza “o privado, o público, o político, o autobiográfico, o ético, o artístico, o doméstico, o histórico” (MADRID, 2007, p. 140-141), tratados como se fossem resíduos mnemônicos. Em sua proposta, em vez de “dizer” à maneira do artista tradicional, Altamirano prefere “mostrar” os resíduos de uma realidade da qual não apresenta um inventário. Ao contrário, propõe-se a utilizá-los para atualizar a construção de uma história que, à luz de Walter Benjamin (1997, p. 476-477), só pode ser concebida como montagem.



As obras analisadas mobilizam a problemática de uma memória social tensionada entre “esquecer (sepultar o passado dos corpos sem sepultura: *recobrir*) e lembrar (exumar o que cobre ou vela: *descobrir*)” (RICHARD, 2013, p. 128). Assim como os arqueólogos, os antropólogos forenses e os familiares dos presos políticos, os artistas ajudam a desenterrar uma história subterrânea nociva para a ditadura. Simbolicamente, fazem “reaparecer os cadáveres desaparecidos; reaparecer os desaparecidos em seus restos, como homens que não sumiram, mas que foram assassinados; reaparecer a história e rastrear os que foram sequestrados e os que foram enterrados, para identificar culpados” (CALVEIRO, 2014, p. 163).

Onde estão? A pergunta feita pelos que buscam pelos desaparecidos é invertida por Iván Navarro em *Dónde están?* (2008). A instalação, ambientada numa grande sala escura, convida o espectador a uma caçada por entre letras fluorescentes gravadas no chão. Munido de uma lanterna, do alto de uma passarela, este vai descobrindo os nomes de pessoas acusadas de violar os direitos humanos durante a ditadura militar, muitas das quais continuam impunes ou tiveram penas mínimas. Navarro já havia realizado uma operação semelhante com *Criminal ladder* (2005). Concebida como uma escada de mão deitada no chão, a escultura apresentava em cada “degrau”, constituído por uma lâmpada de neon escurecida, listas impressas em letras brancas, organizadas em ordem alfabética, com os nomes de agentes da repressão civis e militares. São atos de acusação como os feitos pelas mulheres de Calama quando da descoberta da vala comum e no monumento em homenagem aos prisioneiros políticos executados. Na foto tirada por Paula Allen, na “lápide” colocada sobre o pequeno monte de pedra, que serve de túmulo aos desaparecidos, está registrado que foram fuzilados, a 19 de outubro de 1973, pela Caravana da Morte, sob o comando do general Sergio Arellano Stark. Posteriormente, em volta da vala comum foi construído o Memorial às Vítimas de Calama, em cuja placa central ficou gravada a responsabilidade do Exército pelas execuções, o que motivou a ausência de autoridades na cerimônia de inauguração, em fins de outubro de 2004.

Graças a essas ações, “a amnésia coletiva que se instalou” (CALVEIRO, 2014, p. 163) é interrompida. Por isso, em *Nostalgia de la luz*, o cineasta fez de Miguel Lawner e de sua esposa “uma metáfora do Chile. Ele é a lembrança, en-

quanto Anita é o esquecimento, por causa do mal de Alzheimer”. Contra essa “demência” do Estado repressor e da sociedade conivente, afirma-se a inconformidade da memória como um processo contínuo, aberto a novos dados que permitem reinterpretar um passado, o qual, de outra forma, estaria enterrado na vala comum do esquecimento. Certa feita, Guzmán (S.A., s.d.) afirmou: “Um país sem documentário é como uma família sem álbum de fotografias”. Essa reflexão pode ser ampliada para abarcar todas as manifestações artísticas que ajudaram a revelar ou recuperar as “fotos” da experiência traumática e a inseri-las no grande álbum da família chilena.

### Referências

- ALARCÓN, R. “Alfredo Jaar: ‘Irónicamente, el país que apoyó el golpe también nos roba el significado del 11’”, 10 set. 2013. Disponível em: <radio.uchile.cl/2013 /.../alfredo-jaar-ironicamente...>. Acesso em: 28 dez. 2015.
- AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. S. Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle: le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.
- BLEJMAR, J. “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto”. In: BLEJMAR, J. et al. (org.). *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013, p.173-193.
- CALVEIRO, P. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- CIFUENTES, G. “Algunas lecciones de la noche”. In: GOLDER, G.; DENEGRÍ, A. (org.). *Ejercicios de memoria: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976.2006)*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007, p. 20-26.
- \_\_\_\_\_. “Lecciones nocturnas”. In: *Ejercicios de memoria: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976 – 2006)*. Caseros: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006.
- DÍAZ CARO, V. et al. *20 años de historia de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile: un camino de imágenes que revelan y se rebelan contra una historia no contada*. Santiago: Corporación Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, 1997.
- GATTI, G. *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce, 2008.
- KOTTOW, A. “11 de septiembre”. In: *Ejercicios de memoria: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976 - 2006)*. Caseros: Museo de la Universidad Nacional de

Tres de Febrero, 2006.

MADRID, A. “Versión residual”. In: ALTAMIRANO, C. (org.). *Obra completa*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

N[úcleo]. M[emória]. “Em 119, Cristian Kirby expõe arte como registro da memória social”, 2014. Disponível em: <<http://www.nucleomemoria.org.br/noticias/internas/id/598>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

PASTOR MELLADO, J. “El concepto de filiación y su papel en la periodización del arte chileno contemporáneo”. In: MEDINA, C. (org.). *La imagen política*. México: Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 587-606.

PREDA, C. “Arte de memorialización 40 años después del golpe de Estado”. *Tiempo Histórico*, Santiago, n. 6, 2013, p. 49-62.

RICHARD, N. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: SigloVeintiuno, 2013.

ROJAS, S. “Cuerpo, lenguaje y desaparición”. In: RICHARD, N. (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2006, p. 177-187.

SARLO, B. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

S[em]. A[utoria]. “Comunicación política: publicaciones académicas”, s.d. Disponível em: <[www.scoop.it/t/comunicacion-politica-publicaciones-academicas/?tag=chile](http://www.scoop.it/t/comunicacion-politica-publicaciones-academicas/?tag=chile)>. Acesso em: 2 jan. 2016.

S[em]. A[utoria]. “Proyecto ADN”, 2012. Disponível em: <[www.museodelamemoria.cl/expos/impactante-puesta-en-escena-de-maximo-corvalan-pincheira-en-museo-de-la-memoria/](http://www.museodelamemoria.cl/expos/impactante-puesta-en-escena-de-maximo-corvalan-pincheira-en-museo-de-la-memoria/)>. Acesso em: 20 dez. 2015.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. E. L. de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASTANO, S. “Patricio Guzmán: ‘Vi racconto il mio Cile cruento ed estremo’”, 9 jun. 2015. Disponível em: <[espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2015/06/08/news/patricio-guzman-vi-racconto-il-mio-cile-cruento-ed-estremo-1](http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2015/06/08/news/patricio-guzman-vi-racconto-il-mio-cile-cruento-ed-estremo-1)>. Acesso em: 24 dez. 2015.