

Entre o presente e o ausente: a representação artística do corpo nas ditaduras do Uruguai, Brasil e Argentina

Vitória Valentim¹

 0000-0002-8659-4406

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11734

Resumo

Com o estudo de obras do coletivo Octaedro, de Gabriel Borba e de Lucila Quieto, este trabalho pretende refletir sobre os embates sociopolíticos dos artistas sul-americanos e como a violência do Estado durante as ditaduras do século XX se apresenta em cada obra. Através da representação do corpo subjugado e ausente será possível refletir sobre a realidade violenta e sufocante do Uruguai, Brasil e Argentina ao tratar sobre censura, espaço coletivo, tortura, morte, desaparecimento e, em confluência, abordar a ressignificação das ausências para a construção de uma memória possível; uma batalha pelo direito da lembrança que se deu, de diversas formas, através da arte.

Palavras-chave: Arte. Corpo. Repressão. Memória. América do Sul.

¹ Mestranda em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e bolsista CAPES desde 2023. Pesquisa sobre as relações entre representação do corpo na crise da Aids e a necrogovernamentalidade dos Estados Unidos, com a orientação do Prof. Dr. Sérgio Martins.

Octaedro, *Instalación* (1980), Montevideu, Uruguai.

O grupo uruguaio *Octaedro*, formado na cidade de Montevideu em 1979, surge para propor a “busca de novos caminhos”, como afirmam no texto inaugural de sua primeira exposição na galeria da Cinemateca Uruguiaia². O grupo, composto por Carlos Barrea, Juan Carlos Iglesias, Carlos Rodríguez, Fernando Álvarez Cozzi, Gabriel Galli, Miguel Lussheimer, Carlos Aramburu e Abel Rezzano, não estava interessado em delimitar ou revolucionar a ideia de pintura ou trabalho, mas sim em criar uma arte capaz de deter múltiplas possibilidades.

O contexto artístico uruguaio era de repressão, cerceamento da cultura e do espaço público. O golpe uruguaio, concretizado em 1973 pelo presidente Juan María Bordaberry junto aos militares, dissolveu a Câmara dos Representantes e suspendeu a constituição, além de controlar diretamente as áreas humanísticas, intervir nas universidades e fechar a *Escuela Nacional de Bellas Artes*. Durante a ditadura que durou entre 1973 e 1985, inúmeros artistas saíram do país, foram detidos ou até mesmo proibidos de fazer suas obras.

Toda a repressão e perseguição causaram um certo vazio e desmantelamento cultural, dificultando qualquer acesso à arte de outros países. Ao falar sobre tal situação, a pesquisadora May Puchet menciona uma “orfandade de referências” e cita Carlos Seveso, que compara o contexto sociopolítico do desaparecimento físico ao desaparecimento artístico cultural do país³.

Com essa impossibilidade de ter acesso a diferentes expressões artísticas contemporâneas, a existência e resistência dos ateliês uruguaiois tiveram um papel de extrema importância, possibilitando a produção e exposição de novos artistas e viabilizando a reflexão e educação sobre o estado da arte contemporânea. O taller de Nelson Ramos serviu como ponto de encontro dos futuros integrantes do grupo *Octaedro* que eram alunos do artista.

A criatividade em si foi afetada tanto pela censura quanto pela autocensura; cria-se uma noção de *insílio* que, segundo Betty Barrera, é um “fenômeno” que representa o estranhamento e o silenciamento causados pela conjuntura do país⁴. Os artistas eram vistos como inimigos diretos da

² OCTAEDRO. Catálogo de exposición “*Octaedro expone*”, Montevideo, 5 de junio de 1980, en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

³ PUCHET, May. *Estética y política en el arte contemporáneo: Un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años Setenta y Ochenta*. Tese (Mestrado em Filosofia Contemporânea) - Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, Universidad de La República de Uruguay, Montevideu, 2016, p. 132.

⁴ BARRERA, Betty. *Del exilio al insilio. International action for Peace*. Recuperado de <https://www.actionpeace.org/del-exilio-al-insilio/>. Acesso em 2 jan 2022

ditadura e eram perseguidos, presos e forçados ao exílio⁵ e tais proibições produzem uma atmosfera de insegurança e de constante perigo.

Com essa escassez e dificuldade de produzir e fazer arte, artistas uruguaios passaram a criar grupos artísticos por considerarem uma forma mais segura de fazer e expor arte nesse período. Uma das ferramentas de sobrevivência e escape diante da censura militar utilizada por artistas uruguaios e pelo grupo *Octaedro* foi a prática do conceitualismo e da metáfora para acessar a realidade. O conceitualismo latino americano caracteriza uma ruptura com o formalismo e uma aproximação entre a arte e seu público; questionando práticas tradicionais e denunciando o contexto sociopolítico. Com o conceitualismo em um contexto extremamente repressivo, o grupo utilizou o corpo como metáfora para criar semelhanças com o real, para escapar da impossibilidade de representar, de forma direta e crua, a reprodução da vivência concreta ditatorial.

Em 1980, em sua primeira exposição coletiva, o grupo realizou na *Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos* sua *Instalación*, pensada e realizada pelos seus oito integrantes [Figura. 1]). Devo ressaltar que uma boa parte dos artistas uruguaios utilizaram locais tidos como alternativos para terem mais liberdade de expor suas obras — que foi o caso desta exposição —, fugindo do circuito artístico embebido pelas ordens autoritárias que buscavam, na cultura, a representação e criação de “um novo Uruguai”⁶.

A instalação consistia em quatro silhuetas humanas que, organizadas em forma de cruz, possuíam além de símbolos e desenhos, faces anônimas projetadas no rosto dos “bonecos”. Na instalação havia também paredes pretas atrás das silhuetas recostadas nas cadeiras e outros ambientes com registros fotográficos de uma performance prévia que havia levado os bonecos para situações cotidianas com membros do grupo pelas ruas de Montevidéu. De acordo com Alvarez Cozzi, um dos oito integrantes, esses bonecos de borracha feitos a partir de silhuetas humanas possibilitam muitos significados e “quem quisesse vê-los como questão política dos desaparecidos, podia”⁷.

A *Instalación* do grupo *Octaedro* aconteceu tanto no espaço alternativo da Alianza Cultural quanto nas ruas de Montevidéu. Em *muñecos a la calle* [Figura. 2], é possível ver o grupo se reapropriar das ruas da cidade criando o choque entre o corpo presente e o ausente em praça pública. Os bonecos estão em pé, entre os integrantes do grupo; e enquanto as pessoas caminham e conversam, os bonecos são um lembrete fantasmagórico, um sintoma lúgubre do contexto urguiaio.

⁵ MEDICI, Antonella. *Romper el Marco: memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya 1985-2005*, 2019, p.414

⁶ MONNÉ, Mariana. *Los “rinocerontes” y el Estado: aproximaciones al campo cultural durante la dictadura en Uruguay (1975-1980) y Chile (1977-1983)*. Tese (Mestrado em Ciências Humanas) - Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, Universidad de La República de Uruguay, Montevidéu, 2014, p. 13.

⁷ PUCHET, May. Una narrativa sobre el arte uruguayo en dictadura. Las instalaciones y estrategias conceptualistas de los grupos Octaedro, Los Otros y Axioma. *Revista Encuentros Uruguayos*, 2012, vol. 1, nº 1, p.55



Figura 1:
Octaedro, **Instalación**, 1980. Montevideú. Fonte: May Puchet



Figura 2:
Octaedro, **Registro de muñecos en la calle**, 1980. Montevideú. Fonte: May Puchet

Nesta exposição, o grupo utilizou o corpo como eixo de um mecanismo de projeção no qual cabia ao público completar seus significados possíveis. Os corpos anônimos funcionaram como uma metáfora aflorada que permitiu aos espectadores refletirem sobre os presos políticos, corpos desaparecidos e as identidades apagadas. Tal reconhecimento evocado pela exposição pode ter ocorrido pelo fato de que o país possuía um dos índices mais altos de presos políticos e desaparecidos em relação à sua população. A crítica de arte uruguaia, Olga Larnaudie, faz um levantamento de dados que certifica tal afirmação:

Cerca de 3.000 foram processados, com uma média de seis a oito anos de detenção, e outros 5.000 foram detidos sem julgamento. Cerca de 1.600 uruguaios desapareceram entre 1973 e 1982, mais de cem deles na Argentina, trinta no Uruguai (a maioria entre 1975 e 1977), e houve também desaparecimentos de uruguaios no Chile e no Paraguai⁸.

Desta forma, a instalação era uma metáfora acessível para a maioria dos espectadores que, segundo Carlos Barea, faziam um “silêncio tremendo” ao entrar na exposição. Nas palavras do artista, “estava tudo muito ali, a ferida estava muito aberta, não era coisa do passado, era do momento” e que estar na exposição causava uma sensação de perigo porque “você não sabia se iria sair e os soldados iriam agarrá-lo, então as pessoas foram para o local com medo”⁹.

Esse medo e quase clandestinidade provocados pelo contexto ditatorial do país, que durante seus doze anos de duração perseguiu e cerceou a cultura uruguaia, são intrínsecos à instalação. Diante da repressão e dos altos números de presos e desaparecidos, a metáfora através do corpo se transforma em uma maneira de representar o horror de toda uma sociedade. Não fazia parte da intenção do grupo rotular a instalação como política, pois seria “um suicídio”¹⁰, no entanto, havia o intuito de romper com a alienação do cotidiano através da atividade artística. Através do seu conceitualismo de múltiplas interpretações, o grupo buscava mudar as tradições formalistas para poder “realizar obras que refletem o presente”, como declaram em seu catálogo *Octaedro Expone* de 1980¹¹.

O grupo, através de silhuetas, performances, projeções e desenhos, representou o corpo comum e desaparecido, provocando uma confrontação com a ausência. No entanto, essa denúncia visual, metafórica e silenciosa, só pode ser compreendida como tal através do olhar do outro, da presença e

⁸ LARNAUDIE, Olga. Uruguay en dictadura: imágenes de resistencia y memoria. In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (org.). **Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión**. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A, 2005, p.27.

⁹ PUCHET, May. Op.cit.,. 2016, p. 72.

¹⁰ MENESES, Federico. De los que se quedaron: entrevista Fernando Álvarez Cozzi. Cooltivarte. 2019.

¹¹ op.cit.

experiência do público e, de certa forma, com *Registro de muñecos en la calle*, a instalação também denota a sobrevivência de uma voz coletiva repleta de dor, luto e rebeldia.

Gabriel Borba, *Nós e Nós II* (1977), São Paulo, Brasil

O artista plástico e arquiteto paulistano Gabriel Borba é considerado um dos pioneiros da videoarte no Brasil, apresentando seus projetos e reflexões nas Bienais de Paris, de São Paulo, no MoMA, etc. Na década de 1970, Borba não apenas experimentou a videoarte como criou a série *Imagens de Urgência*, em que recortes de notícias/imagens de jornais nacionais foram reunidos em painéis para denunciar a realidade da ditadura brasileira que já estava nos “anos de chumbo”. O seu ímpeto pela denúncia também se faz presente em outros trabalhos, como seu álbum *TRÄMA* e as obras aqui estudadas: a instalação *Nós*, a performance em vídeo *Nós II*, que surgiram em 1977 durante sua instalação no Espaço B do MAC/USP.

A partir da década de 1970, de acordo com Fábio Luis Franco¹², o governo brasileiro fez o uso de um desaparecimento forçado e administrativo que alterou as práticas repressivas do país, institucionalizando o modelo autoritário e controlando de forma mais prática a violência e suas notificações. A institucionalização do desaparecimento organizado pelo Exército teve centros de repressão e inteligência (i.e Centro de Informação e Segurança da Aeronáutica e Centro de Informações da Marinha), como afirma Franco¹³, e contou com a Operação Bandeirante (Oban), que foi um passo primordial para a criação do Sistema de Segurança Interna (Sissegin), consolidado por Médici, que submetia toda a administração pública ao Exército. A partir desse momento, o poder administrativo do Exército se expande pelo território brasileiro com a criação dos Destacamentos de Operações de Informações (DOI) que funcionavam dentro dos Centros de Operação de Defesa Interna (Codi).

Uma das técnicas de desaparecimento era, além da descaracterização e desmembramento dos corpos, o fuzilamento dos presos políticos e sua incineração, que começaram entre 1974 e 1975 por conta de uma pressão da política americana para que o governo brasileiro desaparecesse com os corpos. O desaparecimento se intensificava administrativamente através dos atestados de óbito com nomes falsos para os militantes políticos presos arbitrariamente que, com isso, eram sepultados em cova comum como indigentes, tornando impossível a identificação das vítimas por seus familiares. O total

¹² FRANCO, F.L. **Governar os mortos**: Necropolíticas, desaparecimentos e subjetividade. Ubu Editora. 2021.

¹³ *Ibidem*, p. 76.

aparelhamento militar e administrativo, desde as delegacias ao IML, conferiam à repressão uma aparência de oficialidade através de perícias e documentos forjados.

O “milagre econômico”, como visto previamente, ampliou o consumo das classes dominantes e a arte foi transformada em um símbolo de capital econômico; para isso, a arte deveria responder ao que era esperado pelo mercado. Nas palavras de Marcos Napolitano, essa aproximação do governo com o mercado da arte, que poderia incluir até mesmo intelectuais e artistas da esquerda, era estratégica porque “mercado era cultura e cultura era mercado”¹⁴. Com isso, Cristina Freire afirma que nesse período muitas obras de arte e artistas “desaparecem da cena artística”, sendo esquecidos pela historiografia da arte brasileira, enquanto “alguns artistas são mitificados”¹⁵. É válido ressaltar que, da mesma forma que a autora faz essas afirmações, Gabriel Borba, apesar de seu longo histórico artístico na década, possui uma historiografia limitada que dificultou, em certo nível, o aprofundamento deste trabalho.

Na tentativa de fugir de uma arte institucionalizada, foi criado um sistema artístico alternativo que explorava novos meios, novas técnicas e circuitos. Na década de 1970, os artistas brasileiros passaram a abordar as experiências do corpo, e esse “corpo encarnado, vivo, político”¹⁶, passa a ser um locus que tensiona o subjetivo, o político e o social.

A instalação *Nós* de Gabriel Borba [Figura.3] toma lugar em um MAC/USP dirigido por Walter Zanini que abriu as portas para a experimentação artística. A instalação trazia lençóis brancos estendidos com imagens de paisagens, pássaros, casais felizes, etc, e no chão, calças e sapatos vazios/abandonados e um gravador que chamava, de forma quase fantasmagórica, nomes de presos políticos e desaparecidos (leia-se: torturados/assassinados).

A inspiração de Borba, segundo entrevista concedida para o MAC/USP, foi retirada de um filme que, em sua cena inicial, tem um compilado de momentos felizes do cotidiano interrompido pelo enforcamento de um “sujeito”. Nas palavras de Borba, “tudo aquilo que se via (no filme) era o instante antes do instante, ele pensou na vida dele e teve saudades antes de apagar, aí eu fiz isso”¹⁷. Dessa forma, as imagens pregadas nos lençóis projetam as imagens que qualquer preso político poderia ver no instante final de sua vida.

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: Arte, resistência e lutas culturais durante o Regime Militar Brasileiro (1964 - 1980). Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo. 2011, p. 196.

¹⁵ FREIRE, Cristina. O presente - ausente da arte dos anos 70. In: **Anos 70**: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.147.

¹⁶ *op.cit*

¹⁷ BORBA, Gabriel. Entrevista MAC/USP. São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4XiMCIEmgJQ>. Acesso em: 06 mar. 2022.



Figura 3:
Gabriel Borba, **Nós**, 1977. MASP, São Paulo. Fonte: Acervo digital Gabriel Borba



Figura 4:
Gabriel Borba, **Nós II**, 1977.
MASP, São Paulo.
Fonte: Acervo digital Gabriel Borba.

A partir desta instalação, Borba coloca seu corpo como o receptáculo de uma vivência e de um terror que, apesar de não tê-lo vivenciado fisicamente, era uma questão latente em tantos corpos brasileiros, a saber que, da mesma forma que Borba generaliza o sofrimento comunitário, revela a generalização arbitrária de uma tortura ditatorial que, independente de localização geográfica, não precisava de muitos motivos para torturar e matar.

No local da instalação, Gabriel Borba cria o vídeo *Nós II* no qual simula um fuzilamento diante de um paredão através de slides; em cada slide vemos o artista de costas, com as mãos amarradas para trás [Figura.4]. O fuzilamento também se faz presente no som entre as trocas das imagens que remetem ao

barulho de um tiro de fuzil e o recarregamento de munição. Com o passar dos slides, o corpo cai, fica menos visível e mais granulado e cinzento, o que pode aludir às cinzas dos corpos que, após o fuzilamento, eram incinerados pelo governo. O vídeo continua para uma cena com calças e sapatos caídos e esvaziados no chão, nos remetendo ao apagamento e esquecimento corpóreo e administrativo desses corpos.

O trabalho de Borba surge em um momento em que o fuzilamento era uma das técnicas principais de assassinato e desaparecimento do governo ditatorial brasileiro e, através do título de sua obra, Borba utiliza o seu corpo para representar corpos de toda uma sociedade que se encontrava oprimida, de frente a um paredão de fuzilamento, recapitulando silenciosamente suas memórias e vivendo “o instante antes do instante”¹⁸, evocando o desaparecimento administrativo, o fuzilamento e o esquecimento era a norma administrativa do governo militar. A obra *Nós*, tanto o vídeo quanto a instalação, espelha o desaparecimento administrativo e os corpos anônimos, fuzilados e abandonados à própria morte, que foram sepultados em valas coletivas e distantes de seus familiares e do resto da sociedade.

Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999 - 2001), Buenos Aires, Argentina

Arqueología de la ausencia (1999-2001) é uma obra individual e coletiva, marcada pelos 7 anos da última ditadura argentina. Nascida em 1977, a artista e militante Lucila Quieto tem em sua produção inicial a obsessão de ter uma foto com seu pai Carlos Alberto Quieto, militante montonero, desaparecido 5 meses antes do seu nascimento. *Arqueología de la ausencia* começa como um processo singular de Quieto e avança para um projeto coletivo, com mais de 30 membros do H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) e, através de fotografias sobrepostas no corpo desses filhos, tenta criar uma memória familiar que foi impossibilitada pelo Estado.

Anos antes da obra de Quieto, a Argentina passou por sua última e mais sangrenta ditadura militar, entre os anos de 1976 e 1983. O Proceso de Reorganización Nacional (PRN) foi um golpe executado em 24 de março de 1976 pelas Forças Armadas, retirando do poder Isabel Perón e dissolvendo o Poder Legislativo. O passado político da Argentina é repleto de golpes de Estado, crises socioeconômicas e perseguições, no entanto, o autoritarismo durante o Proceso tomou proporções nunca antes vistas no país.

¹⁸ *op.cit*, 2012.

Utilizando como justificativa a eliminação da corrupção e da demagogia peronista, o Processo, segundo Antonio Coggiola, “consistiu, em primeiro lugar, na eliminação de uma parte da população”¹⁹. Pela narrativa proposta pelo governo de facto, o país enfrentava uma “guerra anti-subversiva” que não tolerava qualquer ação individual que não fosse a favor do governo.

O método repressivo utilizado pela Junta Militar é constantemente chamado de guerra sucia por utilizar técnicas aprendidas na Escola Francesa que recomendava o uso de sequestros e ocultações de cadáveres diante de qualquer forma de oposição²⁰. Como consequência de tal panorama, 2,5 milhões de argentinos fugiram do país, 362 campos de concentração e extermínio foram criados, 10.000 pessoas foram assassinadas e cerca de 9 a 30.000 pessoas desapareceram²¹.

O desaparecimento e o assassinato em massa atingiram militantes, operários, estudantes e até mesmo testemunhas dos sequestros. Os filhos das vítimas, como afirma Coggiola, foram criados por tios ou avós e, em alguns casos, foram “apropriados pelos mesmos assassinos dos seus pais e ainda permanecem sequestrados”²² — tal questão foi eternizada pela canção *El país de no recuerdo* e pelo filme *La Historia Oficial* (1985).

O silêncio sobre os desaparecidos — exemplificado pela frase do ditador Videla “não estão mortos, nem vivos; estão desaparecidos” — culminou na criação de diversos grupos e organizações sociais por familiares e amigos de vítimas que pressionaram o governo de facto e obtiveram apoio popular após a derrota da Guerra das Malvinas em 1982²³.

Com a vitória de Raul Alfonsín, a revogação de uma autoanistia militar e o julgamento dos algozes, a Argentina começa a romper com o silêncio e a buscar formas de conceber uma memória coletiva. Nesse contexto, os artistas contribuíram com organizações sociais e associações criadas pelos familiares das vítimas, auxiliando na circulação de imagens, criação de eventos, etc. Exemplo disso é o *El Siluetazo*, feito em conjunto com as Madres e Abuelas de Plaza Mayo, em 1983 e neste trabalho de *Quieto* com o H.I.J.O.S que, desde a década de 90, busca modos de socializar a memória e lutar pela reparação histórica.

O processo de *Arqueología* começa em 1999 quando Lucila projeta slides de fotografias que possuía de seu pai e, em seguida, fotografa o seu próprio corpo intervindo na imagem projetada de Carlos Quieto [Figura. 5], criando uma nova imagem que finalmente pôde suprir a “obsessão que a acompanhou

¹⁹ COGGIOLA, Osvaldo. *Governos Militares na América Latina*. Editora Contexto, 2001, p.56

²⁰ *Ibidem*. p.60

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*

²³ BARROS, Mercedes. *El silencio bajo la última dictadura militar en la Argentina*. Ed. Pensamento Plural, 2009, p. 98

durante vinte e cinco anos” de ter uma foto com seu pai²⁴. Após essa experiência, Quieto decide convidar outros filhos, membros do H.I.J.O.S assim como ela, para “tener la foto que nunca tuviste”²⁵ com seus pais desaparecidos.



Figura 5:

Lucila Quieto, **Arqueología de la ausencia**, 1999-2001.

Fonte: Museu de Arte y Memoria.

A intenção de Lucila Quieto era coletivizar a história de toda uma geração de filhos de desaparecidos e, nas palavras da artista, “não teria sido o mesmo se eu tivesse feito as fotos sozinha, não acabava de transmitir qual era o caráter de peso de toda uma geração desaparecida”²⁶. Toda relação de memória em *Arqueología* passa pela construção de um momento inexistente que preenche o vazio afetivo dos participantes e, para isso, Quieto utiliza o corpo como suporte principal da obra.

Em entrevista para Ana Longoni, a artista afirma que o corpo, além de possibilitar esse encontro entre pais e filhos, possibilita a aparição de “gestos parecidos, as mesmas poses, as ressonâncias

²⁴ LONGONI, Ana. Apenas, nada menos: en torno a “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto. **Ramona**: Artes Visuales, Buenos Aires, n. 97, 30 nov. 2009, p. 56.

²⁵ ARMAS, Florencia. Lucila Quieto, hijos atravesando el paisaje: imágenes para construir el recuerdo añorado. **Aletheia**, La Plata, v. 7, n. 4, 2013, p. 12.

²⁶ LONGONI, *ibidem*, p.57

familiares no riso, a emoção, o olhar”²⁷ e, dessa forma, os pais e as mães reaparecem [Figura. 6]. De acordo com Rodrigo Montero, esse corpo participativo e construtor de imagens remete ao poner el cuerpo do El Siluetazo²⁸, a saber que as silhuetas foram feitas a partir dos corpos de sobreviventes que se deitavam no papel enquanto outra pessoa marcava a forma do corpo, representando os desaparecidos desta guerra sucia. No entanto, se o Siluetazo contorna o vazio deixado, Arqueología preenche essa lacuna com um encontro impossível.



Figura 6:
Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.
Fonte: InfoJus.

Os corpos de pais e filhos se encontram no que a artista chama de “terceiro tempo”²⁹, que consiste em um tempo inventado e fictício que possibilita o encontro familiar, subvertendo a própria noção de passado/presente e destino.

A manipulação da temporalidade e das imagens através dos slides que atravessam os corpos dos filhos é uma tentativa de estabelecer um álbum familiar capaz de existir mesmo com a ausência. O álbum de fotografia corresponde àquilo que as famílias decidem mostrar e geralmente busca manter uma memória e uma identidade do que é a família, seus componentes, personalidade, etc, desse modo, o álbum guarda aquilo que deve ser lembrado, materializando uma memória familiar.

²⁷ *op, cit.*

²⁸ MONTERO, Rodrigo. *Da silhueta ao álbum de família: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina*. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 90.

²⁹ QUIETO *appud* LONGONI, *ibidem*, p. 58

Ao trazer esse álbum familiar “de desencontros”, raiz de seu trabalho³⁰, Quieto produz o impossível, revelando a violência do Estado que durante a ditadura ceifou a possibilidade de uma infância sem luto para esses jovens que, duas décadas depois, ressurgem com seus pais tatuados em seus corpos por um slide fantasmagórico. Dessa forma, quando Quieto traz as fotos dos pais para criar uma nova imagem em um outro tempo, ela legitima a existência de uma realidade mesmo que fictícia.

As fotografias ficaram como arquivo e como prova. Mas, ainda, voltamos para as fotos pela necessidade de reviver esse momento, extrair da foto algo a mais, o que resta.³¹

Ao coletivizar a experiência, Quieto cria um mosaico de famílias que passaram pelo mesmo trauma, com corpos que jamais encontraram seus pais desaparecidos e, ao preencher esse vazio, a artista coloca os filhos de desaparecidos como um vetor construtor de memórias familiares [Figura.7]; como afirma Annateresa Fabris, “as imagens dos pais funcionaram como símbolo de uma história de luta e violência que a sociedade argentina não pode e não deve esquecer”³². Essa resignificação da memória através de *Arqueología* é, para Julio Pantoja, um traço característico de uma geração que só pôde conhecer seus pais por fotos, criando seus laços e memórias familiares através dos álbuns³³.

³⁰ MONTERO, *ibidem*, p.87.

³¹ LONGONI, *ibidem*.

³² FABRIS, Annateresa. **Memória dos desaparecidos**: algumas estratégias visuais. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 261-278, abr. 2017, p.270.

³³ PANTOJA *apud* em LONGONI, *ibidem*, p.61



Figura 7:
Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.
Fonte: Lucila Quieto

Com a sobreposição dos vestígios dos pais nos corpos dos filhos, *Arqueología de la ausencia* corporifica essa desapareição que se faz presente através de herdeiros que, agora, contam a história de seus pais e ajudam a reconstruir um senso de memória coletiva ao representarem o passado e o testemunho do desaparecimento. Em uma das exposições da obra, Quieto adicionou uma epígrafe com os nomes, dados sobre o desaparecimento, profissão e militância dos desaparecidos, negando qualquer tentativa remanescente de silenciamento e esquecimento destas histórias.

A representação da ausência em *Arqueología* denota um potencial de "ressurreição", intrínseco à fotografia³⁴, presente na sobreposição corporal que produz uma reparação afetiva através do luto e da construção de uma memória que impede o apagamento total da história dos desaparecidos — como declara Lucila Quieto, "só desaparece aquilo que não deixa vestígios"³⁵. Dessa forma, *Arqueología* retifica a existência e a história dos desaparecidos através de seus vestígios, retratos e corpos que suportam e evocam uma memória social e coletiva.

Conclusão

Este trabalho apresenta obras que lutaram contra uma estrutura repressiva e narrativa que prendia e apagava corpos e seus vestígios documentais durante e após os governos autoritários. O esquecimento dos mortos e consequentemente, o esquecimento de seus assassinos, constrói uma

³⁴ BARTHES *apud* em ALBUQUERQUE, Thays. Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile. 2020, p. 231

³⁵ LONGONI, *ibidem*. p.56

permissividade para a perpetuação de assassinatos arbitrários nos dias atuais de corpos que também devem ser esquecidos³⁶.

Através das obras aqui estudadas é possível relacionar como as ditaduras militares do Uruguai, Brasil e Argentina perpetuavam uma noção de inimigo, de um corpo outro que deveria ser apagado, morto e torturado — que reflete a noção do filósofo Achille Mbembe de necropolítica³⁷; estados que, ao gerenciar a morte, delimitam estruturas de perpetuação de violência e de corpos inservíveis. Essa desfeita com a condição humana dos corpos é o fio condutor que conecta todas as obras aqui vistas que, juntas, dialogam sobre prisão, tortura e memória.

Essas obras são a ruptura da narrativa ditatorial que buscava entoar um silêncio perpétuo. Mesmo após seu fim, deveria ser um assunto selado, bem exemplificado pela fala de Augusto Pinochet, em 1993, de que “é melhor ficar calado e esquecer”³⁸ ao invés de investigar e reparar os danos causados pelos governos militares. A dimensão política do corpo e das imagens encontradas neste trabalho possibilita uma evidência do contexto da obra, de um aqui e agora violento e conturbado e a inter-relação entre arte e sociedade.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. **Nos fios da memória latino-americana**: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile. 2020. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Cap. 5. p.304

ARMAS, Florencia Larralde. Lucila Quieto, hijos atravesando el paisaje:: imágenes para construir el recuerdo añorado. **Aletheia**, La Plata, v. 7, n. 4, p. 11-22, out. 2013

BARRERA, Betty Puerto. **Del exilio al insilio**. International action for Peace. Disponível em: <https://www.actionpeace.org/del-exilio-al-insilio/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BARROS, Mercedes María. El silencio bajo la última dictadura militar en la Argentina. **Pensamento Plural**, Pelotas, v. 3, n. 5, p. 79-101, jun. 2009.

BORBA, Gabriel. Gabriel Borba (07/08/2012). Realização de MAC USP. São Paulo, 2012. (125 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4XiMCIEmgJQ>. Acesso em: 06 mar. 2022.

³⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34. 2018, p.47

³⁷ MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política de morte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, 2016.

³⁸ NETO, Waldemar. A redemocratização chilena. Entre a constituição e a memória. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, v. 6, n. 17, 2017, p. 71.

BORBA, Gabriel. "Nós (Versão II), 1977". São Paulo: Gabriel Borba, 2019. (02 min). Disponível em: https://vimeo.com/307586353?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=92440658. Acesso em: 06 mar. 2022.

COGGIOLA, Osvaldo. O mercado comum do terror. In: COGGIOLA, Osvaldo. **Governos Militares na América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2001. Cap.3. p. 51-78.

FABRIS, Annateresa. Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 261-278, abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/q7zXtGLXZ3rnCywFMYV3yPx/?lang=pt>. Acesso em: 20 maio 2022.

FLORES, Julio. Siluetas. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (comp.). **El Siluetazo**. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2008. Cap. 4. p. 83-107.

FRANCO, Fábio Luís. **Governar os mortos: Necropolíticas, desaparecimentos e subjetividade**. 1º ed. São Paulo: Ubu Editora, 2021, 176 pp.

FREIRE, Cristina. O presente - ausente da arte dos anos 70. In: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras. 2005. p. 147 - 155.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p.224

ITALIANO, Juan Angel. Proto-performance e inícios del Arte de Acción en el Uruguay. In: RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUEBEC, 9., 2012, Canadá. Anais [...]. Quebec: [s. n.], 2012. p. 3-23.

LARNAUDIE, Olga. Uruguay en dictadura: imágenes de resistencia y memoria. In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (org.). **Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión**. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A, 2005. Cap. 2. p. 27-38.

LONGONI, Ana. Apenas, nada menos: en torno a "Arqueología de la ausencia", de Lucila Quieto. **Ramona: Artes Visuales**, Buenos Aires, n. 97, p. 56-61, 30 nov. 2009

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MEDICI, Antonella. **Romper el Marco: Memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya 1985-2005**. 520 f. Tese (Doutorado) - Curso de Historia da Arte, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2019.

MENESES, Federico. **De los que se quedaron**: entrevista fernando álvarez cozzi, ex integrante de octaedro. entrevista Fernando Álvarez Cozzi, ex integrante de Octaedro. 2019. Cooltivarte. Disponível em: <https://cooltivarte.com/portal/de-los-que-se-quedaron-entrevista-fernando-alvarez-cozzi-ex-integrante-de-octaedro/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MONNÉ, Mariana. **Los "rinocerontes" y el Estado**: aproximaciones al campo cultural durante la dictadura en Uruguay (1975-1980) y Chile (1977-1983). Tese (Mestrado em Ciências Humanas) - Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, Universidad de La República de Uruguay, Montevideu, p. 195, 2014.

MONTERO, Rodrigo. **Da silhueta ao álbum de família**: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina. 2010. 112 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: Arte, resistência e lutas culturais durante o Regime Militar Brasileiro (1964 - 1980). Tese (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade de São Paulo, 2011.

NETO, Waldemar. A Redemocratização Chilena: Entre a constituição e a memória. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, v. 6, n. 17, p. 60-76, jul. 2017.

OCTAEDRO. Catálogo de exposición “**Octaedro expone**”, Montevideo, 5 de junio de 1980, en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

PUCHET, May. **Estética y política en el arte contemporáneo**: Un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años Setenta y Ochenta. Tese (Mestrado em Filosofia Contemporânea) - Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, Universidad de La República de Uruguay, Montevideu, p. 132, 2016

PUCHET, May. Una narrativa sobre el arte uruguayo en dictadura. Las instalaciones y estrategias conceptualistas de los grupos Octaedro, Los Otros y Axioma, **Revista Encuentros Uruguayos**, vol. 1, nº 1, 2012, p.46-56.