



Poéticas do luto: memórias que ocupam a cidade

Poetry of mourning: memories that occupy the city

Poéticas del duelo: memorias que ocupan la ciudad¹

Victor Miguel Vich Florez²
(Traduzido por Camila Scudeler)

Resumo

O presente artigo busca pensar qual é a função política do luto no cenário peruano atual, com o tema do conflito armado entre o Estado peruano e o Sendero Luminoso, que resultou em 70.000 mortos e mais de 15.000 desaparecidos, apresentando três iniciativas femininas de interrupções simbólicas ou poéticas do luto. Através de uma expansão na definição do que constitui um objeto artístico, descreve a utilização de bilhetes de ônibus, montagem de um manto simbólico e tessitura de um cachecol coletivo como espaços encontrados por estas artistas para trazer ao debate atual esta temática que o Estado peruano insiste em continuar ocultando.

Palavras-chave: Arte, Cidadania, Conflito armado, Luto.

Abstract

This article seeks to think what is the political function of mourning in the current Peruvian scenario, with the theme of armed conflict between the Peruvian government and the Shining Path, which resulted in 70,000 dead and over 15,000 missing, presenting three female symbolic interruption initiatives or poetics of mourning. By expanding the definition of what constitutes an object of art, this article describes the use of bus tickets, the assembling of a symbolic robe and the weaving of a collective scarf as spaces found by these artists to bring this issue to the ongoing debate which the Peruvian State insists in keeping it concealed.

Keywords: Armed conflict, Art, Citizenship, Mourning.

Ainda são muitos os que não querem aceitar que os eventos que ocorreram no Peru deveriam resultar num ponto de ruptura entre um país do passado e outro novo por construir. Alguns continuam argumentando que as causas da violência têm a ver apenas com a decisão de um grupo que pegou em armas e que, de fato, atacou com extrema crueldade e sem piedade. No entanto, é claro que caracterizar esse problema

¹ Título original.

² Professor do Departamento de Humanidades - Sección Lingüística y Literatura da Pontificia Universidad Católica del Perú.

ignorando as condições que produziram os eventos e as dimensões históricas dos atores em jogo denota uma cegueira ideológica que é urgente combater. Afirmar, por exemplo, que uns atacaram a sociedade e que outros tiveram que defendê-la é uma interpretação conveniente que dificulta a autocrítica e a construção de algo novo para o futuro. O que aconteceu no Peru foi extremamente grave (70 mil mortos, 15 mil desaparecidos, 600 mil deslocados³, 40 mil órfãos) para considera-lo um fato de responsabilidade de um só lado e obriga a construir uma ética da memória onde todos nós cidadãos deveríamos ser autocríticos sobre o nosso papel passado e presente. Carlos Iván Degregori (2011, p.14) colocou esta questão nas seguintes palavras:

Ainda que novos estudos sociais e criações artísticas estejam colocando mais luz sobre o ciclo de violência que vivemos, o enigma sobre o que foi o SL⁴ não está totalmente revelado. Sua liderança nacional e seu dirigente principal foram os principais responsáveis pelo derramamento de sangue que abalou o país. Mas, ao mesmo tempo, SL foi um fenômeno profundamente peruano. Seus integrantes não eram um conjunto de alucinados que caiu do céu. Por isso continua sendo indispensável mergulharmos na história e cultura de nosso país para estar alertas ante nossas fraquezas históricas e atuais: nossas desigualdades persistentes, as diferentes exclusões, ofensas e rancores; a política entendida como confrontação e, agora, como negócio; o abandono da educação pública; as velhas e novas formas de violência que continuam nos atormentando.

Nesse sentido, é urgente afirmar que a violência foi um ponto de ruptura na história do Peru, ou seja, um momento que revelou a falha de um Estado nacional baseado em diferentes tipos de exclusão social. Na história do Peru é muito sintomático, por exemplo, que o século XIX tenha sido fechado com o famoso *Discurso del Politeama*, de Manuel Gonzales Prada e que o século seguinte, o XX, tenha sido concluído com outro discurso de mesmo calibre: o texto lido por Salomón Lerner no dia da entrega do Informe da Comissão da Verdade e Reconciliação. Uma análise dos dois textos mostra importantes pontos de contato: ambos tratam da ausência do Estado nos Andes peruanos; ambos criticam uma classe política corrupta e ineficiente e ambos sublinham a exclusão permanente do grupo indígena do projeto nacional.

De fato, Judith Butler (2006) argumenta que uma nação só pode definir-se quando somos capazes de chorar a morte de outros e quando um conjunto de políticas institucionais é ativado para que o horror não volte a acontecer. O luto – sustenta a autora – implica no reconhecimento de que estamos sempre envolvidos em vidas que não

3 N.T.: A palavra utilizada pelo autor é *desplazados*, que se refere em espanhol àqueles que são retirados de seus locais de origem, tradução literal seria *deslocados*, expressão que não usamos em português com o mesmo sentido.

4 N.T.: SL – Sendero Luminoso.

são a nossa própria, mas que nos dizem plenamente respeito porque somos parte de uma comunidade. O luto - para Butler - é um ato político através do qual o cidadão reconhece que é muito mais que si mesmo.

Elaborar os problemas implica ter consciência deles. Implica também a tentativa de contrariar a tendência de negar, reprimir ou repetir cegamente e nos capacita a adquirir uma perspectiva que permita um controle e uma ação responsável sobre tudo o que inclui um modo de repetição relacionado com a renovação da vida no presente (LACAPRA, 2009, p.71).

Neste ensaio, me interessa pensar qual é a função política do luto em um cenário como o atual, caracterizado por uma permanente satanização de todo movimento de direitos humanos e pela falta de conhecimento que muitos peruanos ainda têm sobre o conflito armado. Vou chamar de **poéticas do luto** aquelas intervenções que interveem no espaço público e que têm como finalidade chamar a atenção para os perigos de evitar ou reprimir tais fatos. Trata-se de eventos que surgem para se distanciar de qualquer triunfalismo evasivo das dívidas que ficaram pendentes e que insistem, uma e outra vez, na necessidade de continuar processando o pior do passado.

As **poéticas do luto** no Peru trazem à luz questões profundamente incômodas e se propõem a interpelar os cidadãos de várias maneiras. Um deles, por exemplo, são os desaparecimentos forçados que continuam a ser um fato evitado – e ocultado - pelas diversas autoridades do Peru oficial. Estima-se que mais de 15.000 estão desaparecidos no Peru e, por exemplo, a Equipe Peruana de Antropologia Forense⁵ (EPAF), afirma que ainda há cerca de 4.000 valas comuns, cheias de cadáveres, sem investigar.

Embora chame à atenção a pouca visibilidade que este tema tem atualmente na esfera pública nacional, nos últimos anos têm-se ativado um bom número de intervenções destinadas a neutralizar um discurso oficial irresponsável e, por momentos, perverso. O objetivo deste artigo é comentar tais interrupções simbólicas ou poéticas do luto.

Karen Bernedo é uma artista visual que nos últimos anos tem insistido em que a sociedade peruana atual continua sem reconhecer-se como aquela que emergiu da violência política. Juntamente com outros artistas, faz parte do *Museu itinerante pela memória*⁶, um projeto que tem cumprido um papel importante na promoção, a partir do espaço público, de uma discussão sobre os efeitos da violência política no Peru.

5 Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF).

6 Museo itinerante por la memoria.

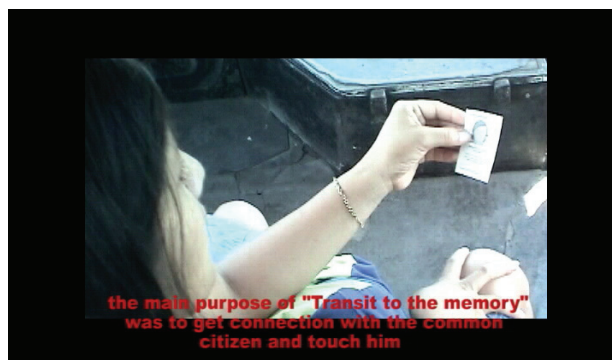
Sua intervenção *Trânsito à memória*⁷ consistiu, nada menos, em imprimir fotos de alguns dos desaparecidos na parte de trás dos bilhetes de uma das empresas de transporte urbano que circulam na capital peruana. Se os bilhetes mantinham sua diagramação habitual (o nome e o logotipo da empresa, o número, o tipo de bilhete, etc.), também desconcertavam o passageiro pois, no verso dos mesmos, aparecia a palavra *Desaparecido* e uma foto com alguns dados sobre as circunstâncias do desaparecimento.



Trânsito à memória, Karen Bernedo 2004

Nada mais claro que esta intervenção para explicar porque a arte tem se definido como uma interrupção destinada a alterar o sentido do cotidiano. Como sabemos, foram os formalistas russos que salientaram que a função da arte consistia em desfamiliarizar a realidade ordinária para neutralizar os hábitos culturais. A arte - argumentavam – deforma a realidade para dizer algo muito mais potente sobre ela mesma.

Reconstruamos a cena: um passageiro embarca num micro-ônibus, compra o seu bilhete e, de repente, descobre que o bilhete está “deformado” e que ele o confronta com a questão da violência política. Ainda que esse passageiro já tenha uma posição definida sobre o assunto, o fato é que o objeto o impacta pela foto e pelos dados aí registrados com sobriedade.



Trânsito à memória, Karen Bernedo 2004

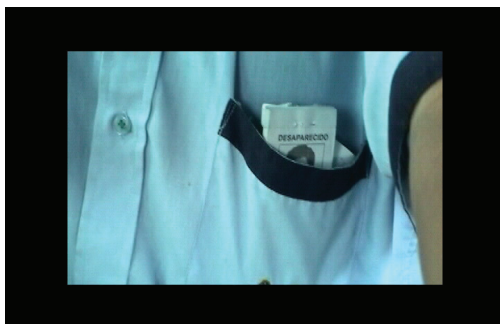
7 *Trânsito a la memoria*.

Ou seja, uma constatação do irremediavelmente perdido interrompe a inércia cotidiana, pois o passageiro passa a sentir-se interpelado por algo que vem de um local desconhecido, mas que consegue impor-se com muitíssima força. Interromper, neste caso, significa encontrar-se frente a um objeto doméstico (um simples bilhete de ônibus), mas que tem a força de recolocar o cidadão no meio da história recente do país. Na verdade, estes bilhetes trazem a história para o presente e ativam algumas perguntas no passageiro: Por que o mataram? Quem o fez? Há mais mortos? Mas outras questões também: Por que colocaram isso no meu bilhete? Quem fez isso?

De fato, a pergunta quanto ao número de pessoas desaparecidas durante a violência política continua a ser difícil de responder e foi parte da pesquisa deste projeto. Karen Bernedo trabalhou meticulosamente nos arquivos da Defensoria Pública e pode elaborar uma primeira lista, mas sem fotos e sem mais dados sobre cada episódio. No entanto, foi a partir de seu contato com uma organização de desaparecidos (COFADER) e, principalmente com sua presidenta, Julia Castillo, que seu trabalho foi se tornando mais consistente. Lá, Karen pode ouvir diversas histórias, entrevistar familiares de desaparecidos e recuperar algumas fotos para compará-las com os documentos que ela tinha. Depois de vários meses de trabalho, Karen conseguiu criar uma lista de cerca de 200 pessoas.

Então, ela dirigiu-se à empresa Translima, cujas unidades usava frequentemente para ir à universidade. Pouco antes ela havia observado que na parte de trás dos bilhetes se oferecia o espaço como publicidade. Perguntou, então, os termos do contrato, buscou apoio financeiro, conseguiu graças a um concurso que ganhou financiado pelo Centro Cultural da Universidad Mayor de San Marcos (então dirigido por Gustavo Buntinx) e começou a trabalhar diretamente com uma gráfica. Finalmente, durante os meses de outubro e novembro de 2004, dois milhões de bilhetes circularam por algumas das principais rotas da capital, especialmente a que percorre toda a Avenida Universitaria.

De fato, os micro-ônibus de Lima são, realmente, lugares muito apropriados para recordar a um desaparecido, pois o transporte público pode conceber-se (para além do seu caos atual) como uma vasta rede interligada, ou seja, como um lugar em que todos os dias encontramos pessoas que não conhecemos, mas que são como nós porque usam os mesmos serviços. Certamente recordar os desaparecidos no transporte público implica em voltar a insistir no laço social, no vínculo comum, na relação invisível que une os cidadãos, uns com os outros, dentro da nação.



Tránsito a la memoria, Karen Bernedo (2004)

No entanto, logo a empresa Translima comunicou a Karen que a polícia tinha perguntado quem tinha imprimido tais bilhetes, mas felizmente não houve repressão. Pelo contrário, como os bilhetes tinham um endereço de e-mail, Karen começou a receber muitas mensagens que contavam diversas histórias e, além disso, alguns meios de comunicação cobriram o que estava acontecendo e começaram a sair várias reportagens sobre o assunto.

Aqui convém parar para contar mais um episódio que ocorreu: um programa cultural famoso da televisão peruana entrou em contato com Karen pois tinham ouvido falar que “nas combis estavam acontecendo performances artísticas”. Quando foram ao seu encontro - com câmeras na mão e prontos para gravar tudo que acontecia - Karen explicou que a intervenção não tinha nenhuma espetacularidade, não havia nada de estranho nela e que a única coisa que estava acontecendo era que os passageiros continuavam recebendo um bilhete para a sua passagem, apesar de que esse bilhete tinha impresso - no verso - a foto de um desaparecido. “O quê?” - perguntaram os responsáveis pelo programa – “Foi só isso que você fez? Então, se é disso que se trata, você não fez nada e não temos nada para filmar aqui”.

Acho esse episódio fundamental, porque nos permite entender boa parte dos sentidos dessa intervenção. De fato, sua pertinência política (e estética) não consistiu em produzir nenhuma ação espetacular, mas simplesmente tentou modificar as regras do jogo. Ou seja, longe de propor algum tipo de visualidade surpreendente, o objetivo foi intervir na própria experiência do passageiro, interrompendo sua cotidianidade e gerando um contato com a própria materialidade da memória. Além de todas as discussões sobre se se tratava ou não de uma intervenção artística, naquele momento Karen optou por ignorar esta questão. Ela mesma me confessou isso em uma entrevista:

Nunca me importou se isso era ou não arte. Naquela época eu ignorei essa denominação. Perguntar-me sobre tal condição era profundamente absurdo do ponto de vista dos receptores e, na realidade, esse era o ponto de vista

que me interessava. De fato, quando um passageiro recebia o bilhete e via-se confrontado com a foto de um desaparecido e começava a reagir a este fato, a última coisa que ele ia pensar é que ele estava no meio de uma intervenção artística. Naquele momento, o tema da arte estava encoberto.

Que foi, então, que fez Karen Bernedo? Onde está sua ação propriamente dita? Nos bilhetes? Nas respostas de quem os viu? Nas reportagens que apareceram na televisão? Nos e-mails que as pessoas enviaram? Sua intervenção, de fato, não é quase nada em si mesma, trata-se na verdade de uma interrupção e, como tal, de algo que se abre em direção a uma nova realidade e que suscita uma questão.

Para Rancière (2007), a arte torna visível algo que antes não era tão visível. Num forte sentido, a estética implica sempre em divergir das representações oficiais e gerar formas distintas para reconfigurar o sensível. A arte não impõe nenhum conteúdo: ela é, principalmente, um dispositivo que tem a potência de reconfigurar nossa noção sobre a realidade e sobre a história. Por esse viés, a força de *Trânsito à memória* residiu no fato de que a relação com um simples objeto podia gerar tanto uma experiência densa em significados como um notável agente de subjetivação política. De fato, uma revelação aparecia naquelas *combis* do terrível caos de Lima: a ausência da verdade sobre o que aconteceu.

Rosario Bertran estudou desenho gráfico e gravura na Pontifícia Universidade Católica do Peru. “Akito”, como é chamada por familiares e amigos, cresceu no seio de uma família militar. Seu pai foi um destacado coronel do exército peruano – com direito a espada de honra em sua promoção -, mas que teve sua carreira interrompida no primeiro governo de Fujimori. Seu avô materno também foi militar, assim como alguns de seus tios.

Desde pequena Akito notou que algo muito grave estava acontecendo no país. Além de vivenciar, como todos, os apagões e “carros-bomba” que ocorriam em Lima, às crianças como ela diziam para não sair da “Villa militar” e nunca dizer a ninguém que seus pais eram militares. Lá, naquele lugar, o ambiente era às vezes muito tenso e cheio de suspeitas. Na verdade, sua experiência com a violência foi formada observando que muitos dos pais de suas amigas eram enviados às zonas de emergência e alguns deles nunca mais voltavam. Mas Akito também notava outras coisas: um conhecido seu ajudou a formar o “Grupo Colina” e hoje cumpre pena de 15 anos de prisão.

O fato de ter vivido em várias províncias, acompanhando seu pai, desenvolveu nela uma profunda conexão com o país. E ainda que desde a adolescência ela tenha participado de vários programas de assistência social, Akito afirma que a entrega do relatório da CVR⁸ lhe causou um impacto emocional profundo. “O que me impressionou foram os números: era muita gente – me disse - os números eram impressionantes”. Várias vezes Akito o leu e se sentiu profundamente afetada por um número em especial: aquele que indica que desapareceram cerca de 15.000 pessoas. “Eu sempre tive medo de que alguém da minha família desaparecesse; só de pensar nisso me dava muita angústia”, ela me contou enfática.

Naquela época, outros temas hegemonizavam a discussão política, mas Akito notou que a problemática dos desaparecidos passava completamente despercebida. Ela notou que o mesmo número não causava na população o mesmo impacto emocional que tinha causado nela: 15.000 começou a parecer-lhe um número vazio, quase como qualquer outro número. Então se pôs a pensar que os números eram coisas que não podiam deixar-se visualizar por si mesmas; algo como um conceito impossível de imaginar concretamente. Como lidar com este problema a partir de um ponto de vista estético e como construir uma intervenção que ressaltasse a potência do número e dos dados? Ela insistia: os números tinham perdido toda a força política e era urgente começar a recuperá-la. Seu projeto tentaria então converter esse número, 15.000, em algo material e tangível, em uma presença capaz de interpelar aos cidadãos.

O manto está composto por mais de 15.000 partes de algodão cru de 20 por 12 centímetros que têm serigrafadas em vermelho a palavra *Desaparecido* e que vão se unindo, uns aos outros, até formar uma grande instalação que tem que ser exposta em um grande espaço público. Algumas dessas partes – somente 110 – têm estampada a foto da pessoa desaparecida. Todos, no entanto, estão numerados em duas séries de 1/70.000 e 1/15.000 para fazer referência tanto ao número total de vítimas quanto ao número específico da problemática em questão. Recentemente, por exemplo, na Universidade Nacional de San Marcos, alguém encontrou, neste manto, o nome de seu filho.

8 N.T.: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

De fato, encontrar os nomes de 15.000 desaparecidos não foi uma tarefa fácil. Akito também se dirigiu à Defensoria Pública⁹ que lhe deu uma cópia digital do Relatório Final da CVR. Mas quando foi procurar a lista que lhe interessava, ela percebeu que a Comissão só tinha elaborado um registro geral de vítimas independentemente de suas diferenças internas. Então ela mesma começou a separar “mortos” de “desaparecidos” e pouco a pouco foi construindo o que necessitava. Quando completou a lista, o passo seguinte consistia em escrever os 15.000 nomes em cada pedaço de algodão cru e Akito pensou que não havia uma maneira melhor de fazê-lo senão a de envolver toda sua família - uma família de militares - em um projeto dessa natureza. Sua mãe, suas tias e algumas de suas primas começaram a ir à sua casa nas tardes e todas elas foram cumprindo a tarefa. Akito lembra-se de um episódio importante daquele momento: um dia, quando a sala de sua casa estava completamente cheia dos nomes dos desaparecidos, o pai militar chegou e observou a cena: *Foram muitos*, ele disse.



Projeto 15.000/70.000, Rosario Beltrán 2010

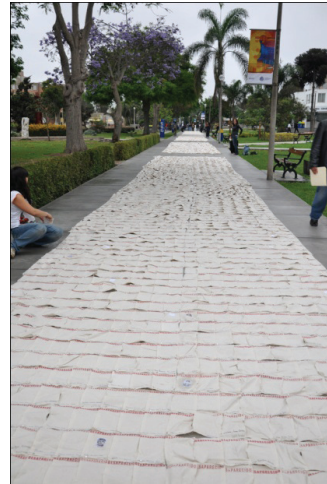
Até hoje, o manto já foi instalado em frente ao Palácio da Justiça, na Plaza central de Huamanga (o parque Sucre), na avenida principal da Universidade Católica e na entrada da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Mayor de San Marcos, na Plaza San Martin em Lima e no Museo Metropolitano. O objetivo tem sido sempre o mesmo: interromper o espaço público e tentar configurá-lo como um lugar de memória sobre o que ocorreu. Com efeito, a magnitude da obra mostra a quantidade de desaparecidos trazendo-os ao presente. O manto, no entanto, é apresentado como um objeto que quer *singularizar* cada um deles oferecendo-lhes um espaço que os represente, um pequeno túmulo particular. Nesse sentido, o manto parecia sustentar que “o luto é uma prática ritual que

⁹ Defensoría de Pueblo.

exige a especificação das vítimas às quais se dedica. Sem esta especificação a possibilidade é que o luto seja interrompido e fiquemos estagnados na melancolia, na compulsão à repetição, e na passagem ao ato do passado” (LACAPRA, 2009, p.87).



Projeto 15.000/70.000, Rosario Beltrán 2008



Projeto 15.000/70.000, Rosario Beltrán 2009

Mas acima de tudo e muito além de singularizar essas pessoas, esta intervenção teve como objetivo representar a magnitude do esquecimento e criticar um discurso oficial que já optou por ignorar o que aconteceu. Desta maneira o manto aspira a estabelecer-se como um objeto que simbolize a grande marca do esquecimento e o infinito rastro da memória.

Em minha opinião são, então, três dinâmicas que este manto põe em cena. Primeiro, *apropriar-se* do espaço público como um mecanismo crítico ante uma esfera pública desinteressada do ocorrido. Depois, *singularizar* cada uma das vítimas numa tentativa de resguardar a memória de cada um daqueles que hoje estão ausentes. E por último *juntar* nada menos que 15 mil pedaços de pano para nomear não apenas as dimensões do conflito armado, mas também para representar uma cultura do esquecimento já instalada no centro da cotidianidade contemporânea.



Projeto 15.000/70.000, Rosario Beltrán 2010

De um ponto de vista etnográfico, vale a pena mencionar o impacto do manto. Nas vezes em que eu o vi instalado, pude notar distintas atitudes a respeito: no mínimo, param por um momento antes de continuar seu caminho e no máximo, não param de olhá-lo com cuidado enquanto tentam contorná-lo, desviando-se de seu caminho para evitar pisar nele. Muitos, certamente, não querem passar por cima do manto porque reconhecem que se trata de uma “obra de arte” (e sabemos que a arte, em sua concepção moderna, obriga-nos a manter uma distância, a respeitar o seu carácter “aurático,” a “não tocar”) ou, simplesmente, porque cada um desses retalhos é entendido como um pequeno “túmulo” que não se pode mais voltar a profanar.

Em todo caso, são poucos os que protestam e são, quase todos, os que se desconcertam e se descobrem refletindo sobre a morte alheia, mas também sobre a sua própria. Eu testemunhei alguns caminhantes que perguntaram à Akito se podiam pisar no manto e ela respondeu afirmativamente que sim, “que não tem problema, você pode pisar nele, porque na verdade essa tem sido - e é - a atitude oficial em relação aos desaparecidos”.

No entanto, o fato é que “pisar” no manto também implica em se envolver com ele, entrar em contato com o passado e tudo o que aconteceu. Então, muitas pessoas pisam, ingressam nele sem medo e se dedicam a observar os nomes dos mortos e a procurar os retalhos que têm fotos.



Projeto 15.000/70.000, Rosario Beltrán 2010

Aqui concluo: o manto está unido por uma grande quantidade de alfinetes¹⁰ e esse objeto, agora representado por essa palavra, aparece como uma grande alegoria de toda esta intervenção. Como sabemos, “alfinete” nomeia aqueles objetos

10 N.T.: A palavra utilizada no texto é *imperdible*, “aquilo que não se pode perder”, que em espanhol tem dois significados: o adjetivo *imperdível* e o substantivo *alfinete*. O objeto recebe esse nome por sua função: juntar coisas que não se podem perder. Isto permite ao autor fazer no parágrafo um jogo com a palavra e ambos os significados.

destinados a juntar pedaços de tecido. Um alfinete junta, mas sempre tem que se ter cuidado com ele porque, devido à sua ponta, também pode machucar. Os desaparecidos são exatamente isso para seus familiares: pessoas alfinetes/imperdíveis que ficaram ancoradas para sempre na memória; pessoas perdidas que já não podem perder-se nunca mais.

Impulsionada pelo coletivo *Desvela*¹¹, esta intervenção conseguiu envolver muitos familiares dos desaparecidos a fim de construir uma proposta participativa onde o objeto é importante – o cachecol -, mas, sobretudo, onde também é importante a dinâmica que sua produção gera na esfera pública. Por distintas razões que comentarei na sequência (dentre as quais uma censura vergonhosa), *o cachecol da esperança* tem sido uma importante intervenção simbólica que também se propôs a recolocar o tema dos desaparecidos na agenda política.

O projeto começou quando a fotógrafa Marina García Burgos assistiu, na cidade de Huanta, à apresentação das peças de roupa encontradas após a exumação da fossa onde jaziam os mortos de uma chacina atroz. A comunidade de Putis foi, de fato, cruelmente assassinada pelas Forças Armadas do Exército peruano em 1984, quando fugia do Sendero Luminoso. Testemunhos garantem que capitães e soldados enganaram a população assegurando-lhes que eles iriam dar-lhes proteção. Convencendo-os da necessidade de construir um tanque para piscicultura, que poderia ajudá-los em seu sustento, os encorajaram a cavar uma grande fossa. Uma vez concluída, os fuzilaram lá mesmo, inclusive crianças e idosos.



Exumação da fossa de Putis

Vinte e seis anos depois, a fossa foi aberta pela Equipe Peruana de Antropologia Forense (EPAF) como parte das investigações que continuam sendo realizadas sobre

11 N.T.: Em português, *Revela*.

o período da violência. Alguns ossos humanos apareceram, mas impactou sobretudo encontrar as roupas que não haviam se deteriorado apesar da passagem do tempo. Então não tiveram ideia melhor que expor as peças em uma grande sala para que, através delas (do seu tecido, suas cores), as pessoas pudessem reconhecer seus familiares. Presenciar tal exposição foi impactante para Marina e assim começou a pensar que o tecido não só era o vestígio do ser querido como também um produto muito antigo em que os gregos também tinham se detido: era o tecido o símbolo de um reencontro ou, pelo menos, de alguma explicação?

Por sua formação profissional, Marina sempre se perguntava sobre a função da cultura visual no contexto posterior ao conflito e queria intervir com seu trabalho. Como simbolizar essas violações aos direitos humanos cujas imagens muitas vezes escapam às formas clássicas de representação? Como construir um objeto que combine sua potência simbólica com a criação de novas formas de sociabilidade entre as populações envolvidas? Como intervir visualmente para influenciar na esfera pública do país? O tricô¹² (e, em seguida, a cristalização em um cachecol) foi o símbolo que Marina escolheu para ativar uma intervenção que retomasse as lutas que os familiares dos desaparecidos encamparam para saber o que aconteceu com eles e exigir justiça e reparações. Naquele momento ela comentou sobre o projeto com a jornalista Paola Ugaz - que tinha conhecido em Huanta no mesmo dia da exposição das peças de roupas - e com Morgana Vargas Llosa com quem trabalhava numa pesquisa sobre o destacado fotógrafo Oscar Medrano. As três tinham atuações distintas em relação aos direitos humanos no Peru, mas com o cachecol decidiram somar esforços e começar a trabalhar juntas em um projeto que as entusiasmou desde o início.

Como nos dois casos já mencionados, também nos encontramos frente a uma intervenção situada muito além dos paradigmas tradicionais que vem definindo a produção do objeto artístico. Novamente, o que importa aqui não é apenas o objeto, mas a dinâmica social se que tenta ativar a partir da construção de um autor coletivo, da multiplicação expansiva do objeto no corpo social e, sobretudo, de seu posicionamento público como dispositivo de interpelação política e de subjetivação cidadã.

Vou desenvolver cada um desses pontos simultaneamente. Vamos começar dizendo que o processo de construção do cachecol foi paulatino e começou no escri-

12 N.T.: O autor usa a palavra *tejido*, que seria traduzida como *tecido, tela*, mas como o cachecol foi todo feito em tricô, optamos por usar aqui esta palavra, para que a leitura flua e se possa ter uma compreensão melhor do objeto.

tório do EPAF em Ayacucho, com alguns familiares que começaram a buscar lã para tricotar em suas casas. Esse processo durou algumas semanas, mas em seguida as organizadoras decidiram mudar de estratégia e convidar as pessoas para tricotar no próprio escritório. Isso era mais interessante e começou a reunir um maior número de participantes: *Eu já tricotei o meu pedaço, mas minha vizinha e minhas irmãs também têm desaparecidos e também querem vir para tricotar* foi, por exemplo, o testemunho de uma senhora em Huamanga para Marina. O boato - mecanismo básico das culturas subalternas - começou a desempenhar um papel muito ativo na difusão do projeto. Não se tratava, no entanto, de reuniões dramáticas e angustiantes. Pelo contrário, o ambiente para tricotar gerava um espaço amável e comovente onde muita gente começava a se conhecer e onde assistiam a pessoas que nunca quiseram denunciar o que lhes tinha acontecido, mas lá, tecendo nesse espaço, sentiam-se mais à vontade e acolhidas. De fato, carregado de ressonâncias diversas, este cachecol resignificava um antigo costume andino, uma prática tradicional, muito conhecida pelas pessoas. A construção de um objeto com essas características, tão visual e tão vivo, começou a motivar todos os participantes.

As reuniões para tecer (rapidamente chamadas de “tejetones”) foram se multiplicando em Ayacucho (se teceu nos bairros Carmen Alta, San Juan Bautista, em Huanta, em Cayara) até chegar a Lima onde, depois de uma manifestação de famílias de desaparecidos, um grupo de mulheres colocou-se a tricotar nada menos que em frente ao Palácio de Justiça. Tal fato atraiu muito a atenção da mídia, dos transeuntes e da polícia porque se tratava de uma maneira realmente inédita de protestar.



Tricotando na rua

A amplitude do cachecol foi aumentando cada vez mais e muitas pessoas que não estavam diretamente vinculadas com a problemática dos desaparecidos também

quiseram participar e então um “cachecol solidário” começou a emergir da cidadania. Se no início a Cooperação Espanhola e a Cruz Vermelha tinham apoiado o projeto (com alguns fundos para comprar lã e agulhas de tricô), foi com o respaldo da Anistia Internacional que o projeto tomou uma dimensão maior. De fato, pouco depois deste apoio (que não se traduziu em fundos, mas em contatos internacionais), o coletivo *Desvela* começou a receber pedaços de cachecol enviados de diferentes partes do mundo. “Perdemos o controle; começamos a receber cachecóis de todos os lados e muitas pessoas começaram a enviar também fotografias das reuniões que organizavam para tecer em diferentes partes do país”, me contou Marina.

Expandindo-se cada vez mais, a intervenção começava a alcançar seu objetivo. Refiro-me ao fato de que diferentes setores da população começaram a fazê-la sua e foram se apropriando fortemente dela. Assim, o projeto dessas três ativistas (Marina, Paola e Morgana) deixou de ser, efetivamente, o projeto das três. Com mais de um quilômetro de comprimento até o momento, o cachecol foi tecido por mais de mil peruanos, mas também recebeu contribuições da Áustria, Bélgica, Espanha, Holanda, Reino Unido, Turquia e Japão.

Mas essa expansão teve como ponto de rompimento a censura que sofreu o cachecol em Lima, em novembro de 2010. Os fatos foram os seguintes: as organizadoras conseguiram que o cachecol se tornasse público em uma localização estratégica: em San Isidro, um dos bairros de classe alta onde os principais poderes políticos, econômicos e simbólicos estão instalados. A escolha não proposital, mas funcionava perfeitamente bem, ainda que o fantasma de uma censura estivesse sempre presente. Na verdade, San Isidro era um lugar chave politicamente pois se tratava, justamente, de influenciar em um lugar de poder.

A inauguração foi um sucesso, com a presença de muitos dos familiares das vítimas que viajaram a Lima especialmente para participar do evento. Personalidades da alta cultura também estiveram lá e deram declarações muito positivas. O próprio subprefeito de San Isidro participou da cerimônia que todos descreveram como cativante e comovente. De fato, a exposição do cachecol criou uma verdadeira “zona de contato” onde os setores mais altos do país compartilharam o mesmo espaço com as mães dos desaparecidos, muitas delas de origem rural. Quando, no fim da noite, um repórter perguntou a Paola Ugaz como ela se sentia pelo êxito da inauguração ela, contentíssima, disse: “sinto que amanhã será um dia melhor para o país”.

No dia seguinte, no entanto, aconteceu exatamente o contrário. A exposição foi censurada e Antonio Meier, o sub prefeito de San Isidro, encarregou-se de demonstrar efetivamente em que tipo de país nós peruanos vivemos e que tipo de políticos sempre tivemos. De maneira imprevista ordenou que tanto a apresentação de slides de fotografias sobre o período de violência e um áudio de testemunhos, preparado especialmente para a mostra, fossem retirados da sala. A encarregada de cultura reagiu como geralmente reagem os funcionários mais tradicionais no Peru: optando por defender o indefensável.

Deve-se ressaltar que o sub prefeito mencionado pertencia ao partido mais conservador no país: um partido minúsculo, mas ligado à Opus Dei e com grande influência no governo de Alan García através do então Ministro da Defesa, Rafael Rey (quem, por outro lado, havia tentado obter um decreto para promover a impunidade dos setores militares) e do Cardeal de Lima, Juan Luis Cipriani, conhecido por seu sistemático desprezo às organizações de direitos humanos e sua recusa frente a qualquer iniciativa de justiça para as vítimas de violência política.

Quando – em meio a um escândalo que já tinha chegado à imprensa internacional – a opinião pública pressionou para saber as razões da censura, o argumento oficial foi realmente incrível: “não é uma mostra adequada para crianças”, disseram os funcionários. Ao contrário de outros países, por exemplo, onde a educação pública incentiva o debate sobre o horror do passado, desde o ensino fundamental, no Peru, a classe política (e as classes altas) sempre optou por evitar a reflexão sobre esse período, interpretá-lo de acordo com seus interesses ou deixá-lo no esquecimento.

De todo modo, a desmontagem da mostra foi tristíssima e muito difícil para todos os participantes: se no dia anterior na galeria tinha reinado um espírito de solidariedade entre diferentes classes sociais, na manhã houve silêncio, mas, acima de tudo, uma grande perplexidade entre os familiares dos desaparecidos que, uma vez mais, constatavam como a sociedade e o Estado lhes dava as costas e nunca se importavam com suas reivindicações. Na verdade, nem o presidente Alan Garcia - sempre tão disposto a comentar sobre tudo - nem qualquer autoridade política se manifestou contra tal censura e tudo ficou reduzido a certos meios de comunicação até que um novo ator entrou no jogo: Susana Villar. Recém-eleita como nova prefeita da cidade,

Villar garantiu que sua gestão iria reparar esse fato e ofereceu nada mais nada menos que o Palácio Municipal¹³ para abrigar novamente o cachecol e toda a mostra.

E de fato assim aconteceu: a nova gestão municipal assumiu o cargo em 3 de janeiro de 2011 e no dia 18 do mesmo mês, como parte das comemorações do aniversário de Lima e pelo centenário de José María Arguedas, o cachecol foi pendurado nada menos que na parte da frente do Palácio Municipal como um gesto reparador de altíssimo teor político. O cachecol ocupou então, por quase um mês, o lugar mais emblemático da cidade. Em frente ao Palácio do Governo e em frente à Catedral de Lima, o cachecol apareceu como um objeto que posicionava o tema dos desaparecidos como uma dívida pendente. Novamente participaram da cerimônia de reinauguração muitos familiares das vítimas e um conjunto de personalidades como o escritor Mario Vargas Llosa, o padre Gustavo Gutiérrez e atriz Magaly Solier que cantou em quechua como homenagem à sua avó, também desaparecida no povoado de Luricocha, bem próximo a Huanta.



Galería Pancho Fierro. Municipalidad de Lima Metropolitana

Em suma, o cachecol se constituiu como um símbolo poderoso contra o permanente desinteresse que a classe política peruana continua demonstrando frente aos familiares dos desaparecidos. Tratou-se de uma intervenção que quis mobilizar a cidadania, que apostou em um assunto invisível e tentou potencializar a memória fazendo visível o que hoje segue ausente. No Peru, é importante afirmar sempre, os desaparecidos da violência política continuam sem sentirem-se o que realmente são e continuam a ser uma demanda exclusiva de seus familiares. Ao contrário do que acontece em outros países, estes mortos no Peru nunca são contados como parte da comunidade nacional.

13 N.T.: Equivalente à sede da Prefeitura Municipal no Brasil.

De fato, a presença pública do cachecol explicitou os poucos espaços de enunciação que têm os familiares das vítimas no espaço político atual e que, em certo sentido. Em todo caso, uma *ética da enunciação* (PERIS BLANES, 2005, p.20) se pôs em jogo porque o cachecol se converteu no espaço onde aquelas testemunhas sistematicamente silenciadas podem mostrar sua voz: ele foi um dispositivo para neutralizar a impossibilidade do saber e do dizer de muitos familiares. Como as outras duas intervenções que comentei neste ensaio, o cachecol tentou constituir-se como uma testemunha do que aconteceu e como um lugar para nomear uma verdade incômoda e sistematicamente negada.

Em suma, as três intervenções que comentei dão conta das tentativas de se construir novas formas de visibilidade política e novos agenciamentos cidadãos no interior de um cenário, como o peruano, que impede que a testemunha possa falar e nunca está disposto a reformular o projeto nacional que herdamos. Estas três intervenções confrontam o Peru com a verdade de seu próprio trauma e, mais ainda, com a obscenidade da sua negação oficial. As três assumem como imperativo reconfigurar a identidade de certas testemunhas e, mais ainda, de nos converter a todos os cidadãos em testemunhas.



Frente da Prefeitura Municipal de Lima Metropolitana. Marina García Burgos (2011)

Estas três intervenções são importantes porque além de sua reivindicação histórica, de seu posicionamento como um arquivo da memória visual no país, e sua conquista de espaços de poder (as *combis*, as ruas, a praça pública), três mulheres de Lima foram capazes de articular com organizações de vítimas, com muitos ativistas de direitos humanos, com diversos intelectuais locais e com redes de todo tipo. Nesse sentido, tanto nos bilhetes, no manto e no cachecol, é possível observar um ponto de

encontro entre o letrado e o popular, entre as províncias e Lima, e entre Lima e as redes internacionais. A intersecção entre ativismo social, a performance política e os artefatos culturais mostram, uma vez mais, a fertilidade simbólica, sua operacionalidade política e a vontade obcecada de uma obstinada resistência cidadã.



Tejetón en Acccomarca.

Bibliografía

BUTLER, Judith. Al lado de uno mismo: en los límites de la autonomía sexual. In **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós, 2006.

DEGREGORI, Carlos Iván. **Qué difícil es ser Dios**: el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999. Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

FREUD, Sigmund. Duelo y melancolía. In **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

LACAPRA, Dominick. **Representar el Holocausto**. Historia, teoría, trauma. Buenos Aires: Prometeo libros, 2009.

KUSIP, Víctor. Duelo y melancolía en el neoexpresionismo alemán. La representación de la subjetividad alemana. In **Signos de la psique en el arte moderno y contemporáneo**. Madrid: Akal, 2003.

PERIS BLANES, Jaume. **La imposible voz**. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo. Santiago: Cuarto propio, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

_____. **El desacuerdo. Política y filosofía**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

ZIZEK, Slavoj. **El sujeto espinoso**. El centro ausente de la ontología política. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 25/06/2014