

Poetas performers da memória

Poets performers of memory

Eleonora Frenkel Barreto¹

1. Professora no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) e no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenadora do Laboratório de Tradução e Performance Experimentextos (@experimentextos.ufsc) e do Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidades e Outras Linguagens (NELOOL - nelool.ufsc.br). ORCID no.: <https://orcid.org/0000-0002-3279-2546>. E-mail: eleonora.frenkel@ufsc.br

Resumo |

O artigo tem o objetivo de apresentar criações em performance e poesia das artistas latino-americanas Maria Evelia Marmolejo, Nelbia Romero, Regina José Galindo, Cecilia Vicuña e Mónica Carrillo Zegarra, pensando-as como arte da memória, poéticas que promovem o gesto ético de não deixar esquecer e a sugestão de formas de restauração simbólica. Ao tornar presente a memória das catástrofes na América Latina, desvendam vínculos entre as violências, que conduzem processos históricos que vão da escravização e expropriação territorial colonial à repressão, encarceramento, desaparecimento e mortes durante as ditaduras militares. Manter viva a memória e a intrínseca relação entre essas formas de violência se configura como uma política que se opõe ao negacionismo histórico e ao memoricídio que caracterizam práticas atuais da extrema direita. Para além da memória das catástrofes, as artistas aqui apresentadas trazem a memória de saberes e práticas incorporadas historicamente banidas e cuja sobrevivência permite aberturas para outras epistemologias e cosmogonias.

Palavras-chave: Política da memória; Arte da memória; Performance; Poesia; América Latina.

Abstract |

The article aims to present creations in performance and poetry, by Latin American artists Maria Evelia Marmolejo, Nelbia Romero, Regina José Galindo, Cecilia Vicuña e Mónica Carrillo Zegarra, thinking of them as an art of memory, as poetics that promote the ethical gesture of not allowing people to forget and the suggestion of forms of symbolic restoration. By making present the memory of catastrophes in Latin America, they uncover links between the violence that drives his-

torical processes ranging from enslavement and colonialist territorial expropriation to repression, incarceration, disappearance and deaths during military dictatorships. Keeping the memory and the intrinsic relationship between these forms of violence alive constitutes a policy that opposes the historical denialism and memorialization that characterize current practices of the extreme right. In addition to the memory of catastrophes, the artists presented here bring the memory of knowledge and incorporate practices that were historically banned and whose survival allows openings to other epistemologies and cosmogonies.

Keywords: Politics of memory; Art of memory; Performance; Poetry; Latin America.

1 Negacionismo e memoricídio como práticas políticas

Para dar um contexto inicial a esta reflexão, proponho relembrar dois episódios recentes: o primeiro deles aconteceu em 31 de março de 2022, quando o Ministério da Defesa do Brasil divulgou pelo quarto ano consecutivo uma nota de saudação ao golpe cívico-militar de 1964, chamando-o de “movimento” que configurou um “marco histórico da evolução política brasileira”, e que teria sido resultado de uma mobilização nas ruas “para restabelecer a ordem e para impedir que um regime totalitário fosse implantado” no país. Também que, após o golpe, teria se seguido um “período de estabilização, de segurança, de crescimento econômico e de amadurecimento político”, deixando um “legado de paz, de liberdade e democracia”². A nota foi refutada pelo Ministério Público Federal, que solicitou sua retirada do site; porém, entrou em uma contenda que defendia a liberdade de expressão, e somente em 2024 o Supremo Tribunal Federal determinou que o uso de recursos públicos para promover comemorações ao golpe de 1964 é um atentado contra a Constituição.

O agravante da nota é que ela não expressa a opinião ou o ponto de vista de sujeitos individuais, mas assume o lugar de narrativa oficial que nega e apaga fatos irrefutáveis, já constatados e comprovados pela Comissão Nacional da Verdade (instituída durante o governo Dilma Rousseff), através da qual sabemos que:³

- 434 brasileiros foram mortos ou “desaparecidos” durante a ditadura militar entre os anos de 1964 e 1985;
- Mais de 8,3 mil indígenas perderam a vida nesse período em razão de ações praticadas ou toleradas pelo regime então em vigor;

2. Os fragmentos citados entre aspas constam em nota que pode ser consultada em Motta (2022).

3. Para os relatórios completos, ver em: Comissão Nacional da Verdade (2014).

- Cerca de 50 mil pessoas foram presas por razões políticas, sendo que cerca de 20 mil delas foram submetidas a torturas;
- Milhares de brasileiros se exilaram, em geral após perderem o emprego, para escaparem da perseguição comandada pelo governo central;
- Durante a ditadura, foi suprimida a eleição para presidente da República e foram introduzidas várias regras de ocasião para manter o poder sob controle militar;
- A censura, sobretudo a partir do Ato Institucional número 5 (AI-5), de 1968, tornou-se política oficial e um grande aparato institucional foi criado para impedir a livre circulação de ideias, obras de arte e de informações.

A apologia ao golpe, a comemoração de seus feitos, a inversão e o esvaziamento de termos como democracia, liberdade e paz atribuindo-os como premissas nesse contexto histórico e político configuram parte do negacionismo que caracteriza as práticas da extrema direita na atualidade. Nega-se a história, nega-se a ciência, nega-se a vida. O negacionismo é acompanhado do memoricídio: negam-se os fatos, destrói-se a memória, borram-se os rastros de pessoas, grupos, povos e culturas perseguidas e exterminadas por conflitos políticos, étnicos, raciais e religiosos.

Contra as políticas do apagamento e do esquecimento, é preciso pensar em políticas da memória. Como afirma Seligmann-Silva (2022): “A memória se transformou em um dos últimos bastiões da ética. Temos que pensar na prática da memória como uma prática política que pode ajudar a construir uma sociedade mais igualitária e justa.” (Seligmann-Silva, 2022, p. 16).

Assim como Walter Benjamin dissera no ensaio dos acontecimentos da 2ª. Guerra Mundial, é preciso seguir escrevendo a história a con-

trapelo, desconstruindo os monumentos erigidos pelas narrativas históricas dos vencedores e, nesse sentido, a “virada testemunhal” de que fala Seligmann-Silva (2022) remete ao reconhecimento dos testemunhos daqueles que sobreviveram (e sobrevivem) para contar suas experiências da catástrofe. Não se trata da história dos grandes feitos heroicos, mas das narrativas que não diferenciam os grandes e os pequenos acontecimentos. Como disse Walter Benjamin em suas *Teses sobre a História*: “Nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (Benjamin, 1985, p. 223).

Outro exemplo do negacionismo histórico que caracteriza práticas da extrema direita atualmente - destacando que esta não atua apenas a nível local, nacional e, sim, no plano latino-americano, hemisférico, mundial - é o caso do discurso do então candidato a presidente na Argentina, Javier Milei, onde este nega os 30.000 desaparecidos durante a ditadura militar argentina (1976-1983), afirmando que a cifra foi inventada e que teriam sido “apenas” 8.753 desaparecidos (La Nación, 2023). Milei deturpa quarenta anos de investigações que comprovam as práticas de sequestros, torturas, encarceramento em centros clandestinos de detenção, mortes e arremessos de corpos ao mar ou ao rio, aliadas à forte repressão e censura de práticas artísticas, culturais, sociais, de expressão e mobilizações coletivas. Durante a ditadura militar argentina, foram vítimas homens e mulheres adultos, jovens estudantes secundaristas e universitários, crianças e recém nascidos. Está tudo confirmado através de relatos, testemunhos e documentos que se encontram no Relatório “*El Nunca más y los crímenes de la dictadura*” (Allerbon, 1984), onde se demonstra que a ditadura fez desaparecer 30.000 pessoas e que até a data de apresentação deste informe (em 1984), permaneciam 8.960 pessoas em situação de desaparecimento forçado.

Essas “querelas em torno da memória”, como vemos, não são menores, e como afirma Seligmann-Silva (2022), estão diretamente rela-

cionadas aos “nossos conflitos políticos” (Seligmann-Silva, 2022, p. 29). Nesse sentido, é interessante pensar nas relações entre memória, política e arte, refletindo sobre a força de afecção da arte e sua capacidade de contribuir para uma construção ética da memória, o que passa pela elaboração estética daquilo que a história hegemônica pretende deixar no esquecimento.

2 Arte e políticas da memória

Tomemos o exemplo da performance de Maria Evelia Marmolejo (da Colômbia), intitulada *Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos* (1981).⁴ Na ação artística, Marmolejo faz cortes e curativos em seu próprio corpo, tornando-se parte sensível da dor física sentida por pessoas torturadas, expressando as feridas que ficam abertas, os traumas provocados e os processos de cura que se fazem necessários. O público, por sua vez, é impelido a se tornar partícipe da cena de horror, é convocado a ser testemunha da violência e questionado, de modo subliminar, sobre sua postura ética diante dela. Nas fotos que registram a performance, percebe-se nos espectadores o incômodo e a dificuldade de manter o olhar voltado para a artista, revelando que sua ação é da ordem do intolerável, assim como o foram os “fatos/feitos violentos” que intitulam a performance.

Outra obra muito interessante é *Sal si puedes*, de Nelbia Romero (Uruguai),⁵ de 1983, que consistia em um percurso que o espectador deveria fazer, ao som de uma trilha sonora especialmente composta para

4. O registro fotográfico da performance pode ser consultado no arquivo digital do *Hammer Museum*. Ver em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/anonimo-1-homenaje-a-los-desaparecidos-y-torturados-dentro-de-los-hechos-violentos-anonymous-1-homage-to-those-disappeared-and-tortured-in-violent-incidents>>.

5. Registros fotográficos podem ser vistos em: Giunta (2019).

a ocasião, e por onde encontrava registros fotográficos de uma performance de dança, com gestos e movimentos que remetiam ao confronto físico, documentos históricos como arquivo comprobatório e, na saída, um ambiente repleto de manequins com os corpos destroçados, amontoados.

A obra de Nelbia Romero permitiu realizar uma leitura que percebia a violência de Estado perpetrada no episódio ocorrido no século XIX, como antecipação do cenário de censura, repressão, mortes e desaparecimentos que se vivia no momento em que se expõe a obra, dois anos antes do fim da ditadura militar no Uruguai (que se estendeu de 1973 a 1985). Em 1831, o então presidente Fructuoso Rivera (1784-1854) armou uma emboscada, conhecida como *Salsipuedes*, para um grupo de caciques *charruas* e suas famílias: convidados a beber, foram reunidos no local onde terminaram mortas quarenta pessoas e trezentas foram presas; entre essas, crianças, mulheres e anciãos foram sorteados ou presenteados a estrangeiros. Quatro *charruas* foram trasladados a Paris, onde foram exibidos como exemplares exóticos da América. Uma das indígenas que chegou a Paris foi Guyunusa, uma mulher de vinte e seis anos, grávida de dois meses, que morreu poucos anos depois, de uma afecção pulmonar.⁶

Ambas as obras (de Marmolejo e de Romero) integram a exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, que esteve em cartaz na Pinacoteca de SP, em 2018. Nessa exposição, as curadoras Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill (2018) se propuseram a reunir obras feitas por mulheres no período histórico recortado, que tiveram certa visibilidade na ocasião e que, entretanto, não entraram para os principais arquivos da história da arte latino-americana. Nesse conjunto de obras, as curadoras observam que as artistas tiveram como conceito central de investigação o “corpo político”, e que promoveram uma mudança sig-

6. Em Montevideu (Uruguai) existe um monumento, inaugurado em 1938, em homenagem a esses “Últimos *charruas*”.

nificativa no modo como o corpo feminino era até então representado: mudaram o ângulo de visão da nudez feminina, que deixava de ser objeto de desejo e possessão masculina para explorar o prazer, o erotismo e a sexualidade desde a perspectiva feminina; também, desconstruíram estereótipos sobre a maternidade e sobre os ideais patriarcais de feminilidade.

Nessa investigação sobre o corpo político na América Latina, constata-se que a relação entre corpo e violência é central, pois, como explica Giunta:

Ditaduras e aparatos repressivos submeteram o corpo a noções de punição que eram indiferentes aos quadros estabelecidos pelo conceito de humanidade que – conforme analisa Foucault em *Vigiar e punir* – passou a ser dominante na Europa moderna a partir do século XVIII. As convenções de uma economia da disciplina e da punição estabelecidas pelas prisões modernas e pelos sistemas educacionais foram implodidas no contexto das ditaduras latino-americanas, resultando em uma violência disseminada que anulou as estruturas de controle institucional. Detenções ilegais, torturas, nascimentos em centros de detenção secretos e o roubo de crianças cujo paradeiro é, em muitos casos, até hoje desconhecido: essas são algumas das circunstâncias que marcaram a situação do corpo, em geral, e do corpo feminino em particular, sob as ditaduras latino-americanas. (Giunta, 2018, p. 30).

As criações de Marmolejo e Romero, assim como outras expostas em *Mulheres radicais*, revelam essa capacidade de configuração de um arquivo simbólico na arte contemporânea que torna presente a memória das catástrofes na América Latina, combatendo o negacionismo e o memoricídio que se proliferam como políticas hegemônicas. Esse arquivo segue em constante reconfiguração, reabrindo as singularidades dos processos históricos vivenciados em cada localidade.

Na Guatemala, Regina José Galindo promove, desde o fim da década de 1990, o gesto ético de não deixar esquecer. Em performance e

poesia, a artista elabora esteticamente as múltiplas formas de violência vinculadas à violência de gênero, como violências coloniais, racistas, institucionais⁷ que compõem a história latino-americana. Vejamos um de seus poemas:

Encontrou a selva virgem
 protegida
 arisca.
 E assim a penetrou
 à força
 (uma e duas vezes)

 como cão selvagem
 (uma e dez vezes)

 por instinto
 (uma e cem vezes)

 até deixá-la seca
 sem flores

 com um só verme
 habitando-a dentro (Galindo, 2000, n.p., tradução nossa)⁸.

No poema, o corpo feminino metaforizado em selva virgem remete ao evento seminal da modernidade colonialista nas Américas, quando a ocupação territorial e a dominação de povos ameríndios e africanos se instaura, subjugando particularmente as mulheres indígenas e negras.⁹

7. Verónica Gago (2020) analisa os vínculos entre os diversos modos de violência intrinsecamente relacionados, como a “[...] trindade violenta de que fala Amarela Varela (2017) para caracterizar a caravana de mulheres centro-americanas que atualmente cruza fronteiras em direção aos Estados Unidos: violência feminicida, violência de Estado e violência de mercado.” (Gago, 2020, p. 93).

8. Em contato com a artista, fui informada que os exemplares desta edição estão esgotados, motivo pelo qual disponibilizou o arquivo de poemas em PDF, não paginado. No original: “Encontró la selva virgen/protegida/arisca./Y así la penetro/a la fuerza/(una y dos veces)/como perro salvaje/ (una y diez veces) por instinto/(una y cien veces)/hasta dejarla seca/sin flores/con un sólo gusano/habitándole dentro”

9. Como aponta Federici (2023): “As mulheres, no desenvolvimento capitalista, sofreram um duplo processo de mecanização. Além de serem submetidas à disciplina do trabalho, remunerado e não remunerado, em plantações, fábricas e em seus lares, foram expropriadas de seu corpo e transformadas em objetos sexuais

O poema em terceira pessoa revela um olhar que testemunha o enfrentamento de duas forças, a do opressor brutal e a da oprimida bravia. O poema narra um episódio de violação que se repete à exaustão, até o esgotamento, deixando no território árido apenas os rastros de memória da violência, que se transfigura em um parasita instalado nesse corpo de modo perene.

Como demonstra Diana Taylor (2009), o trauma não desaparece; podem desaparecer os corpos e podem ressignificar os lugares de tortura, mas o trauma não passa, e é nesse sentido que Taylor o analisa como “performance de longa duração”, sempre presente e repetível, nunca pela primeira e nem pela última vez.¹⁰ O poema que testemunha a repetição da violência, torna quem o lê também uma testemunha, alguém que se faz partícipe virtual da cena e que terá que tomar parte, como postura ética. Nesse sentido, retomo o que Márcio Seligmann-Silva chama de “uma nova arte da memória”, aquela que propõe “práticas imagéticas do testemunho” e que contribui para lidar com traumas coletivos encapsulados na sociedade das fantasmagorias.¹¹ Ou seja, nas sociedades capitalistas, o imperativo de “ser feliz” e aproveitar a vida se impõe sobre as experiências traumáticas do cotidiano: compre uma roupa, coma um chocolate, vá para Disney, assista o Big Brother e se esqueça...

e máquinas reprodutoras” (Federici, 2023, p. 27) e “Em nenhuma esfera a tentativa de reduzir o corpo das mulheres a uma máquina foi mais sistemática, brutal e normalizada do que na escravidão.” (Federici, 2023, p. 28).

10. Taylor analisa afinidades entre os conceitos de trauma e performance, a partir da visita guiada a *Villa Grimaldi*, antigo centro de tortura durante a ditadura de Pinochet, no Chile, conduzida por Pedro da Matta. Um sobrevivente que testemunha os traumas sofridos por ele no local, Matta torna-se testemunha ao denunciar as atrocidades do governo militar, e envolve seu público ouvinte também como testemunha, uma vez que testemunham, no local, a narrativa da violência perpetrada. Assim, Taylor reflete: “Eu vivencio aquela visita como performance, e também como trauma, e sei que nunca é nem pela primeira nem pela última vez.” (Taylor, 2009, p. 11).

11. Seligmann-Silva (2028) diz que: “Assim como falamos de narrativa testemunhal deve-se pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho.” (Seligmann-Silva, 2018, p. 74) e, em seguida, explica que se refere a “[...] um importante filão na arte contemporânea no qual encontramos artistas que praticam uma nova ‘arte da memória’” (Seligmann-Silva, 2018, p. 81). Essa arte, por sua vez, enfrenta a “[...] fachada de uma sociedade que guarda a sua ‘realidade’ como um segredo” (Seligmann-Silva, 2018, p. 74), encriptando, escondendo os traumas de tantas guerras, genocídios e catástrofes, com o imperativo de seguir sorrindo e encontrando satisfações compensatórias no consumo de fantasmagorias, entretenimentos, parques temáticos e produtos de todos os tipos.

Contra uma arte entorpecente, temos essa “arte da memória”, a partir da qual se convoca a presença do que não passou. Assim são as performances e poemas de Regina Galindo, a exemplo de *¿Quién puede borrar las huellas?* [Quem pode apagar os rastros?] (2003), na qual a artista caminha da *Corte de Constitucionalidad* até o Palácio Nacional, deixando pegadas marcadas com sangue humano nas calçadas. Por que isso? Há uma história que se precisa conhecer para entender.

A história política da Guatemala é complexa, a começar pelo massacre da civilização maia pelos espanhóis no século XVI. Mas, vamos nos ater à segunda metade do século XX: em 1954, um primeiro golpe de Estado apoiado pela CIA/EUA derrocou o presidente democraticamente eleito, Jacobo Árbenz, que propugnava uma reforma agrária. Desde então, os conflitos se agravaram, resultando em uma longa guerra civil que durou de 1960 a 1996, período no qual o país atravessou outros golpes de Estado e governos militares, com destaque para os anos de 1982 e 1983, quando Ríos Montt assumiu o poder e implementou uma política de terra arrasada, que resultou na destruição de 448 aldeias indígenas e na execução de cerca de dez mil guatemaltecos – a maioria indígenas; além de cerca de cem mil refugiados.

Em 2013, Ríos Montt foi julgado e condenado pelo assassinato de 1.771 indígenas *ixiles* e maias; porém, dias depois, a sentença foi anulada e o ditador morreu impune, em 2018. Dez anos antes, Ríos Montt havia se candidatado a presidente e chegou a ter 19,3% de votos. Foi neste período que aconteceu a performance de Regina Galindo, intitulada: quem pode apagar os rastros?

Diversos outros exemplos podem ser dados sobre como Regina Galindo trabalha com essa memória traumática e provoca o/a espectador/a de modo pungente a não esquecer. Como diz Ileana Diéguez Caballero:

O ato de lembrar se transforma em ação política. O ‘trauma’, sequela da ditadura, não é somente uma ferida *mnêmica* pessoal, é uma ferida social no presente. Nestas condições, a arte que persiste em não esquecer, além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica (Caballero, 2016, p. 101).

Nesse sentido, parece-me importante destacar que Galindo traz o testemunho de sobreviventes para suas obras, desativando fronteiras entre arte e vida, a partir desse “[...] vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas.” (Seligmann-Silva, 2022, p. 126) A história só existe como memória, ou seja, mediada por suas narrativas; não nos aproximamos dos fatos desde uma ilusão positivista, mas a partir da escuta das subjetividades daqueles que sobrevivem para contar.

Na performance “*La verdad*” [A verdade] (2013),¹² Galindo lê durante uma hora os testemunhos das mulheres indígenas ixiles que iniciaram o processo de denúncia contra os crimes cometidos por Ríos Montt e seu chefe de inteligência. Enquanto a artista lê os testemunhos, um dentista aplica sucessivas injeções de anestesia em sua boca. A performance cria uma poderosa imagem da tensão entre memória e esquecimento, no sentido do silenciamento, e renova a reflexão sobre o problema do anestesiamiento, levantado por Benjamin e retomado por Susan Buck-Morss (1996): como o choque se tornou “[...] a essência mesma da experiência moderna” (Buck-Morss, 1996, p. 23-24) - guerras, catástrofes, bombardeio de imagens -, nosso sistema sinestético, que organiza nossas percepções do mundo externo, tornou-se um sistema anestético, através do qual protegemos nosso corpo de traumas cotidianos.

Diana Taylor chama esse processo de “percepticídio”: diante de tantas ameaças de atrocidade e terror, ficamos surdas, mudas e cegas. “Melhor não ver. Melhor ficar quieto.” (Taylor, 2023, p. 80). Permanecemos anestesiadas e, contra tal anestesiamiento, Galindo provoca uma arte

12. Registros fotográficos das performances de Galindo mencionadas aqui podem ser encontrados na página web da artista. Ver em: < <https://www.reginajosegalindo.com/> >.

que remete ao sentido etimológico original da palavra “estética”, que não tem a ver com o belo, mas com a experiência sensorial da percepção, pois como afirma Buck-Morss (1996), “O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material.” (Buck-Morss, 1996, p. 13)

Em “*Ascención*” [Ascensão] (2016), Galindo traz outro aspecto importante. A obra também faz referência à violência perpetrada durante a guerra dos Trinta e Seis Anos, na Guatemala, a partir do episódio de julgamento e condenação de dois militares por sequestrar e escravizar um grupo de mulheres q’eqchies; durante o julgamento, elas cobriam seus rostos com mantas típicas da indumentária maia e, no dia da sentença em que saíram vitoriosas, se descobriram. A performance de Galindo consistiu em vestir uma manta de dez metros de altura, tecida à mão por mulheres maias guatemaltecas, gerando uma poderosa imagem em homenagem à sua grandeza.

Essa performance não lida apenas com a memória traumática da violência, mas principalmente com a memória de um saber ancestral, muito importante em comunidades originárias. A tecelagem se destaca como um trabalho feminino coletivo, uma prática incorporada e, nesse sentido, uma performance, que se ensina de geração em geração, através da qual se transmitem memórias e sentidos de identidade.

Esses saberes e práticas incorporadas ameríndias e afrodescendentes, fundamentais para sua organização social e cultural, foram sistemática e deliberadamente deslegitimados e banidos nos processos coloniais latino-americanos, impondo-se o saber escritural como o único válido; as línguas metropolitanas como as únicas permitidas e as crenças e os ritos católicos como os únicos verdadeiros. Como explica Diana Taylor:

O momento inaugural do colonialismo nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para desvalorizar a performance nativa [...]: 1) a rejeição das tradições de perfor-

mance indígenas como episteme; e 2) a rejeição do ‘conteúdo’ (crença religiosa) como sendo objetos maus ou idolatria (Taylor, 2013, p. 68).

Nesse cenário de séculos de apagamento, incorporar à arte contemporânea saberes e práticas que não entraram para as narrativas hegemônicas da história torna-se um gesto importante de escuta e de abertura para outras epistemologias e cosmogonias.

3 Saberes e práticas incorporadas: ancestralidade presente em poesia e performance

O trabalho da artista chilena Cecilia Vicuña com os *quipus* destaca-se na cena da arte contemporânea. O *quipu* é um instrumento de corda com diversos nós, utilizado pelos incas (1400–1532) e por antigas culturas andinas, que se configura como um dispositivo mnemônico de vital importância para o funcionamento do império incaico. Os *quipus* foram proibidos depois da invasão espanhola por serem considerados objetos de idolatria, e o motivo que determina a destruição e proibição desses objetos é um desejo de controlar todo registro de informação, especialmente, as genealogias e a propriedade de terras.¹³

Vicuña narra o encontro improvável que ela, como adolescente chilena nos anos 1960, teve com um quipu. O encontro ocorreu na biblioteca pessoal de arte pré-colombiana de Rosa Vicuña, sua tia, e ela conta que o que mais a impactou, nesse momento, foi o fato de que o quipu tinha sido apagado da história chilena. Desde seu desejo de inventar um modo de ser indígena, Vicuña começa a criar quipus. O primeiro deles, “*El quipu que no recuerda nada*” [O quipu não lembra nada], era um *qui-*

13. Para mais informações, acessar a página dedicada à exposição Cecilia Vicuña: Quipu Desaparecido, no Brooklyn Museum. Ver em: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3359>>.

pu imaginado, não tátil, uma corda vazia que ela desenha em um caderno e, assim, inicia um processo de imaginar o inimaginável: um novo *quipu*. Décadas depois, os *quipus* monumentais de Vicuña foram instalados em diversos lugares do mundo e expostos em espaços consagrados da arte contemporânea.

Embora tenham sido proibidos e ameaçados de apagamento da história construída para a nação chilena, os *quipus* continuaram presentes e, desde sua ausência, a arte e a ciência puderam imaginá-los, aproximando-se de uma compreensão possível. O que se pode sublinhar é o gesto ético, o modo de desenvolver os contatos culturais; o espaço que se abre, depois de séculos de opressão e esquecimento, para a lembrança e a reinvenção.

Os *quipus* de Cecilia Vicuña não são apenas instalações que permanecem estáticas, mas artefatos de memória, com os quais a artista mobiliza performances rituais, atos coletivos onde os/as espectadores/as tornam-se partícipes e vivenciam a presença dessa memória recriada. Para a artista, os *quipus* são metáfora da união, pois em antigas culturas andinas os têxteis eram integrantes das atividades diárias e da espiritualidade, transmitindo uma compreensão dos fios sagrados que interligavam todos os seres da comunidade e estes aos cosmos.

Na instalação intitulada “*Quipu desaparecido*” apresentam-se imagens projetadas de têxteis escolhidos nas antigas coleções andinas do Museu do Brooklyn e do Museu de Belas Artes de Boston. Como se explica no texto de apresentação da exposição em Nova York:

Para Vicuña, essas representações fantasmagóricas de tecelagens representam os corpos dos povos indígenas que as usaram. Uma gravação dos cantos da artista combina-se com essas representações abstratas de tecidos antigos, evocando um coro de vozes que se comunicam através de gerações (Vicuña, 2018, n.p.; tradução nossa)¹⁴.

14. No original: “For Vicuña, these ghostly renderings of weavings stand in for the bodies of the indigenous

O título da exposição, por sua vez, remete ao legado de sequestros e assassinatos por motivos políticos durante as ditaduras civil-militares latino-americanas. Assim, a artista tece uma relação direta entre o apagamento do *quipu* pela prática colonialista dos conquistadores espanhóis, subversivo para eles no século XVI, e o silenciamento (via execução, censura e repressão) de qualquer pessoa ou grupo que se opusesse aos regimes ditatoriais neocolonialistas do século XX.

Na trama poética de Vicuña, temporalidades se sobrepõem e múltiplas linguagens se desdobram: a instalação, a performance, a poesia, o tecido, entre outras. Sua poesia pode ser lida como uma constante investigação da escritura como tessitura, remetendo à concepção quíchua da língua sagrada como um fio:

A tecelã vê sua fibra como o poeta sua palavra.
O fio sente a mão, como a palavra a língua.

Escrever é tecer, assim como os tecidos são formas de escritura ancestral:
A tecelã está lendo e escrevendo ao mesmo tempo
um texto que a comunidade sabe ler (Vicuña, 2024, p. 15-17).

Essa tessitura não se dá apenas nos suportes papel ou tecido, mas também (e, principalmente) no corpo: “Falar é fiar e o fio tece o mundo.” (Vicuña, 2024, p. 17). Remetendo à palavra quíchua *Chantaysimi*, ou “[...] o falar formoso, é o falar bordando [...]” (Vicuña, 1990, p. 85, tradução nossa)¹⁵, a artista introduz em sua prática poética a poesia como performance, ou a poesia como canto; a poesia surge em sua dimensão xamânica de cantar/contar/traduzir os universos simbólicos das forças divinas e terrenas; ela insere-se nas diversas instâncias da vida, ritos de cele-

people who used them. A recording of the artist’s chants combines with these abstracted renderings of ancient fabrics, evoking a chorus of voices communicating across generations.”

15. No original: “[...] el hablar hermoso, es hablar bordando [...]”.

bração da primavera, da chuva, das colheitas, da puberdade, da morte etc. A poesia contemporânea como performance ritual remete também à memória das práticas incorporadas banidas pelos processos coloniais.

Outro exemplo de poeta performer da memória destacado aqui é a afroperuana Mónica Carrillo Zegarra. Mesmo sendo a diáspora africana e ameríndia algo tão fundamental na constituição das sociedades latino-americanas, em todos os sentidos - econômico, político, cultural -, é possível dizer que se luta contra séculos de apagamento das histórias afrodescendentes diaspóricas e ameríndias. No Brasil, um exemplo disso é o decreto de Ruy Barbosa, de 14 de dezembro de 1890, que determinava a queima dos arquivos da escravidão. No decreto, Barbosa requisita que sejam reunidos “[...] todos os papeis, livros e documentos existentes nas repartições do Ministério da Fazenda, relativos ao elemento servil, matrícula dos escravos, dos ingênuos, filhos livres de mulher escrava e libertos sexagenários” (BRASIL, 1890), e que se proceda à “[...] queima e destruição imediata destes” (BRASIL, 1890), posto que se “[...] eliminou do solo da pátria a escravidão” (BRASIL, 1890). Como destaca Seligmann-Silva:

Esse decreto é importante não apenas por documentar de modo cristalino a história do apagamento da escravidão [...] mas também a construção de uma falsa harmonia entre as classes. [...] Apagam-se a história e os conflitos sociais com uma penada. A história edulcorada oculta a catástrofe real (Seligmann-Silva, 2022, p. 92).

No Peru, a história da escravização de pessoas negras, assim como a luta presente contra o preconceito e a discriminação racial, são também uma realidade. Mónica Carrillo Zegarra elabora essa memória e seus conflitos em poesia e performance. No poema “*Carrera de una cimarrona*” [Fuga de uma quilombola], ela narra a trajetória de uma mulher escravizada que foge em busca de um quilombo, onde encontrará seu axé, a força que a conecta com seu povo e sua ancestralidade:

Confio e rezo
o monte cruzo
um oásis invento
mas não retorno
antes assalto
assusto ou mato
como minhas fezes
e me alimento.
O cão late
fareja meus passos
já não retenho
nem meus respiros
deixo tudo
pelo caminho
para que quando
me morda a coxa
não reconheça
meu corpo escravo
porque se morro
entre seus dentes
morrerei livre
não 'liberada'
por qualquer graça (Carrillo Zegarra, 2007, p. 15-16; tradução
nossa)¹⁶.

O poema é performado por Carrillo Zegarra em uma teatralização que envolve tambores, dança, figurino e pintura corporal,¹⁷ remetendo à importância da oralidade e da gestualidade na transmissão da memória em culturas primordialmente orais. A artista relata que a cultura de sua família e sua comunidade de origem é fundada na oralidade e na corporeidade, de modo que sua poesia não poderia se fazer apenas por escri-

16. No original: "Confío y rezo/horado el cerro/invento un oásis/pero no vuelvo/primer o asalto/asusto o mato/como mis heces/y me alimento./el perro ladra/huele mis pasos/ya no retengo/ni mis respiros/todo lo deixo/en el camino/para que cuando/me muerda el anca/no reconozca/mi cuerpo esclavo/porque si muero/entre sus dientes/moriré libre/no 'liberada'/por alguna gracia."

17. A performance pode ser vista no vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8M8rg-G223LE>>.

to, no suporte livro.¹⁸ Ela se apresenta como “poeta de memória”, que possui a memória corporal como seu principal suporte, como nas mais antigas tradições poéticas da oralidade, mesmo inserida em um contexto de suportes digitais da memória, onde cada vez menos nos lembramos de qualquer coisa. Retomo novamente Seligmann-Silva, quando diz que:

Nossos escritores, cineastas e artistas são justamente alguns dos principais agentes dessa nova arte da memória ética construída a partir dessas novas sensibilidades. Eles têm a capacidade de nos apresentar os conflitos sociais de modo a produzir pontes, abrir arcos que nos conectam com as vítimas daquilo que a ideologia chama de “progresso” (Seligmann-Silva, 2022, p. 19).

Para além das metáforas arquitetônicas das pontes e dos arcos, quero reter a concepção de uma arte da memória ética capaz de nos dar a ver e a sentir testemunhos e memórias subjetivas das catástrofes coloniais-capitalísticas¹⁹ (Rolnik, 2018), tornando-as parte de processos emancipatórios e de novas perspectivas de presentes e futuros.

Referências

ALLERBON, Daniela (coord.). **El Nunca Más y los crímenes de la dictadura**. Buenos Aires: Cultura Argentina, 1984. Disponível em: <https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/lc_nuncamas_digital1.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

18. Ver entrevista com a artista, em Frenkel Barretto (2023).

19. Rolnik (2018) esclarece que: “Capitalístico’ é uma noção proposta por Félix Guattari. O psicanalista francês parte da ideia de Karl Marx de que o capital sobrecodifica os valores de troca, submetendo assim o conjunto do processo produtivo a seus desígnios. Guattari estende essa ideia aos modos de subjetivação que, sob o regime capitalista, são igualmente sobrecodificados. Isso tem por efeito calar a singularidade dos idiomas próprios de cada vida. [...] Como na economia, com essa operação, as subjetividades tendem a submeter-se aos propósitos do regime investindo com seu próprio desejo, reproduzindo o status quo em suas escolhas e ações. O sufixo ‘ístico’ acrescentado pelo autor a ‘capitalista’ refere-se a essa sobrecodificação, uma das operações micropolíticas medulares desse regime, a qual incide sobre todos os domínios da existência humana”. (Rolnik, 2018. p. 103)

BRASIL. **Decreto nº 370, de 2 de Maio de 1890**. Manda observar o regulamento para execução do decreto n. 169 A de 19 de janeiro de 1890. Coleção de Leis do Brasil - 1890, Página 798 Vol. 1 fas. V (Publicação Original). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-370-2-maio-1890-507567-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso: 09 jul.2025.

BROOKLYN MUSEUM. **Cecilia Vicuña**: Quipu Desaparecido. Disponível em: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3359>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Lopes Azize. **Travessia Revista de Literatura**, Florianópolis, n. 33, ago.-dez.1996, p. 11-41. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568>. Acesso: 09 jul.2025.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Trad. Luis Alberto Alonso, Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2016.

CARRILLO ZEGARRA, Mónica. **Unícroma**. Lima-Peru: Santo Ofício, 2007.

BROOKLYN MUSEUM. Cecilia Vicuña: disappeared Quipu. Brooklyn Museum, May 18–November 25, 2018. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/pt-BR/exhibitions/cecilia_vicuna. Acesso em: 09 jul.2025.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. 10 de Dezembro de 2014. Disponível em: <<https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 04 fev. 2025.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele**. Trad. Jamille P. Dias. SP: Elefante, 2023.

FRENKEL BARRETTO, Eleonora. Poesía en voz para agudizar los sentidos: Entrevista con Mónica Carrillo. (2023). **Aletria**: Revista De Estudos De Literatura, 32(4), p. 116-126. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/41455>. Acesso: 09 jul.2025.

GAGO, Verónica. **A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GALINDO, Regina José. **Personal e intransmisible**. Guatemala: Ed. Colloquia, 2000.

GALINDO, Regina José. Disponível em: < <https://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

GIUNTA, Andrea.; FAJARDO-HILL, Cecília. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. SP: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: GIUNTA, Andrea.; FAJARDO-HILL, Cecília. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. SP: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 29-34.

GIUNTA, A. Sal si puedes. In: ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO BLANES. **Nelbia Romero, una mujer, sus gritos y silencios** [Catálogo de exposição]. Montevidéo: Museo Juan Blanes, 2019, p. 94. Disponível em: <https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/catalogo_nelbia_romero.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2025.

HAMMER. Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. **Hammer Museum**. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/anonimo-1-homenaje-a-los-desaparecidos-y-torturados-dentro-de-los-hechos-violentos-anonymous-1-homage-to-those-disappeared-and-tortured-in-violent-incidents>>.

LA NACIÓN. **Milei**: No son 30.000 los desaparecidos, son 8753, 01/10/2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rLyNQY99yXU>>. Acesso em: 04 fev. 2025.

MOTTA, Rayssa. MPF aciona justiça para obrigar a Defesa a apagar nota que celebra ditadura. **CNN Brasil**, 31/03/2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/mpf-aciona-justica-para-obrigar-defesa-a-apagar-nota-que-celebra-ditadura/>>. Acesso em: 04 fev. 2025.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma, **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 09 jul.2025.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Trad. Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório** - Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração (Trad. Giselle Ruiz). **O percevejo online**, Rio de Janeiro, v. 1, fascículo 1, jan.-jun.2009, p. 1-12. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/512>. Acesso: 09 jul.2025.

VICUÑA, Cecilia. **A palavra e o fio**: poemas escolhidos. Org., trad. e notas Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2024.

VICUÑA, Cecilia. **La Wik'uña**. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1990.

Submetido em: 11/02/2025

Aceito em: 02/07/2025