

A imagem da ausência: a representação de desaparecidos nas ditaduras da Argentina e Uruguai

Allan T. Yzumizawa ¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3459

Introdução

No dia 17 de Abril de 2016, durante a votação na câmara sobre a abertura do processo de impeachment² da então presidente Dilma Rousseff, tivemos o icônico pronunciamento do deputado federal Jair Messias Bolsonaro, o qual homenageou o militar e torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra³. Esse fato passou a me incomodar durante semanas. Apesar da minha indignação por causa daquela homenagem realizada dentro de uma casa democrática, o maior incômodo era ter aquele pronunciamento aplaudido e elogiado por uma considerável parcela da sociedade brasileira. A partir desse momento, culminando na posse do mesmo Jair Messias Bolsonaro à presidência do país nas eleições de 2018, comecei a refletir brevemente sobre nossa memória traumática no contexto da ditadura militar, ocorrida entre 1964 à 1985 no Brasil.

Em conversas com amigos uruguaios e argentinos, foi me apresentado um evento histórico o qual me chamou muito a atenção. Algo desde seu início me prendeu, e que posteriormente pude compreender que muitos aspectos trazidos por essa manifestação, configuram territórios potentes de dialética sobre nossa memória social. Nesse breve artigo irei percorrer esse episódio ocorrido – e muito reconhecido - em Buenos Aires, o *Siluetazo*, tentando amarrar as ideias de arte e política trazidas por Jacques Rancière, e posteriormente trarei no mesmo contexto, uma análise do trabalho *Paises sin tiempo para la memoria* (2014), do artista uruaio, Jorge Francisco Soto, o qual se vereda

1 Mestrando em Artes Visuais no PPGAV/IA-UNICAMP, pesquisa sobre as representações da ausência através dos vestígios de ação, sob orientação da pfr^a dr^a Sylvia Hele Furegatti. E-mail: allanyzumizawa@gmail.com

2 O processo de impeachment, teve seu início em 21 de outubro de 2015 quando o presidente da câmara, Eduardo Cunha, recebe uma destituição da presidente Dilma Rousseff acusada de crime de pedaladas fiscais e pela edição de decretos de abertura de créditos sem a autorização do Congresso. No dia 17 de Abril de 2016, a Câmara dos Deputados, após uma sessão de 43 horas - transmitida parcialmente em rede nacional - com 367 votos a favor contra 137, aprovam a abertura para o Senado proceder o impeachment. Para mais detalhes, é recomendado o documentário *O Processo* (2018) produzido pela diretora Maria Ramos, o qual mostra todos os detalhes desse processo ao acompanhar durante meses as discussões entre assessores, deputados, advogados entre outras peças desse acontecimento histórico. Link com informações do documentário: <https://www.imdb.com/title/tt7665476/?ref_=fn_al_tt_3> Acessado em: 30 de nov. 2018.

3 Carlos Alberto Brilhante Ustra, faleceu em Outubro de 2015. Foi Coronel do Exército Brasileiro e ex-chefe do DOI-CODI do II Exército entre 1970 e 1974. Em 2008, Ustra se tornou o primeiro militar condenado pela Justiça Brasileira pela prática de tortura durante a ditadura. Para mais informações, disponível em: <https://www.oab.org.br/noticia/14836/juiz-condena-coronel-ustra-por-sequestro-e-tortura>. Acessado em 30 de nov. 2018.

também sobre questões de desaparecidos na ditadura militar no contexto do Uruguai. Essas apresentações e relações das teorias com as práticas, terão como proposição, investigar as estratégias nos processos criativos das quais discutem a representação do invisível, ou a representação da ausência e como essas questões podem afetar – de alguma maneira – essa memória social.

El Siluetazo

A iniciativa do *Siluetazo* surge com um grupo de artistas de diferentes tendências políticas, composto por Rodolfo Agueberry, Julio Flores e Guillermo Kexel em 1982 na Argentina, Buenos Aires. A intenção era tornar visível a dimensão da qual trinta mil corpos humanos – número que indicava o total de desaparecidos até o momento - ocupariam um espaço. Na sua originalidade, a obra que foi pensada para ser enviada no Salão de Objetos e Experiências que seria realizado na Fundação Esso, e que porém, foi suspenso por conta do ocorrido da Guerra das Malvinas.⁴

Portanto, para além das expectativas de ocupação de um salão dentro do sistema artístico, a necessidade política fizeram com que os artistas se organizassem de outra maneira para que essa proposta pudesse ser de fato, realizada. Mesmo assim, um dos primeiros empecilhos seria uma questão pragmática de espaço/tempo, pois a superfície que uma silhueta ocuparia seria de sessenta centímetros por um metro e oitenta centímetros. Então, se essas fossem somadas, as trinta mil silhuetas dariam cerca de dezoito mil metros de largura, ou seja, essas silhuetas ocupariam um espaço de dezoito quilômetros na cidade de Buenos Aires. Se cada silhueta seria uma impressão em tamanho real de uma pessoa, realizar trinta mil silhuetas, demandaria um enorme esforço em acionar voluntários para colaborações e execução do projeto.

O grupo, portanto decidiu levar essa proposta para outros grupos para que pudessem ajudá-los como, sociedade de artistas, partidos políticos e grupos defensores dos direitos humanos. Então, os artistas souberam que no dia 21 de setembro de 1983, as *Madres de La Plaza de Mayo*⁵ iriam convocar a terceira Marcha da Resistência, já no contexto da redemocratização da Argentina. Imediatamente Agueberry, Kexel e Flores reelaboraram a ideia e levaram para as mães a proposta de realizar a

4 AGUEBERRY; FLORES; KEXEL, 2008: p. 73

5 *Las Madres de La Plaza de Mayo*, é uma associação formada durante a ditadura militar na Argentina com o intuito de exigir a vida dos detidos desaparecidos e responsabilizar os envolvidos nesses crimes. As mães, começaram a se reunir na Plaza de Mayo em 1977, e então, passaram a fazer a passeata todas as quintas-feiras às três e meia da tarde. Mesmo com a redemocratização em 1983 na Argentina, o movimento das mães se manteve e se tornou um símbolo de luta em favor dos direitos humanos no país. Para mais informações: <http://madres.org>. Acessado em 1 de Dez. 2018.



[Figura 1] Siluetas sobre la Catedral, plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983. Alfredi Alonso, Archivo Ce-DInCI.

Fonte: LONGONI, A; BRUZZONE, G. El Siluetazo.



[Figura 2] Manifestantes realizando siluetas em Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983. Eduardo Gil.

Fonte: LONGONI, A; BRUZZONE, G. El Siluetazo.

silhuetada durante as 24h de marcha na *Plaza de Mayo*. As *madres* aceitaram o projeto e junto com as *Abuelas de La Plaza de Mayo* e alguns independentes, disponibilizaram uma verba para a compra de materiais. A silhuetada que começou com somente quatro pincéis, aos poucos foram juntando pessoas que viam o que estava acontecendo e se solidarizavam voltando para a casa para buscar mais materiais, fazendo com que a participação dos manifestantes tornara-se algo essencial e fundamental para a elaboração da obra, e também como componente da coletividade ativada pela proposição.

Para a confecção, as pessoas colocavam seus corpos em cima do papel *kraft*, enquanto outra pessoa marcava com pincel, rolo de tinta e outros materiais, o contorno desse corpo. Alguns amigos e familiares de desaparecidos, optaram por escrever o nome de desaparecidos dentro da silhueta, outras vezes, decidiam personalizar colocando cabelo para indicar o gênero, ou no caso de representar a silhueta de uma grávida e até de crianças. Após a confecção, esses mesmos iam colocando as silhuetas nos muros ao redor da praça. Desse modo, as trinta mil silhuetas colocaram a dimensão espacial do crime apontando para a situação que o país estava vivenciando, dimensionava o que era invisível, o que estava ausente: amigos e parentes não tinham uma resposta, um cadáver ou um túmulo para chorar. As silhuetas nesse caso, colocam em fissura ao criar imagens que não são representativas como as fotografias desses desaparecidos, mas esse vazio do corpo ausente que diferentemente de muitas representações de silhuetas, não se encontrava no chão, mas coladas nas paredes da cidade. O teórico Amigo Cerisola afirma que:

A perspectiva conformava um horizonte de silhuetas semelhantes, a proximidade as identificavam, e com elas a compreensão do genocídio em uma história individual concreta. Desta maneira, as silhuetas conformaram um espaço cenográfico para o transeunte. Um horizonte de silhuetas erguidas⁶.

Portanto podemos previamente afirmar que esse evento na *Plaza de Mayo* foi estética e política porque diante de seu processo, ambos aspectos foram norteadores e essenciais enquanto componentes⁷. Duas esferas que por muito tempo, colocaram-se numa distância, e que nessa situação durante o *Siluetazo*, além da tangência, se intersecciona. Caso que podemos apontar e relacionar com as preocupações teóricas do filósofo Jacques Rancière ao propor seu conceito sobre *partilha do sensível*.

6 AGUEBERRY; FLORES; KEXEL, 2008: p. 77. tradução do própria.

7 Ibidem. p. 78

Ao observar os trabalhos de “arte-política”, notamos a recorrência de um certo modelo comum de eficácia quando esses se preocupam em mostrar os estigmas de dominação social, os conflitos de opressão, ridicularizar os ícones midiáticos, dos quais acabam caracterizando uma lógica representativa⁸. Esse modelo de eficácia, referente ao “regime mimético” das artes, remete ao século XVIII, no qual se concebia uma *continuidade* e manutenção das relações entre as formas sensíveis produzidas pela arte com seus respectivos observadores, que eram afetados por essas formas⁹. Nesse modelo, muito fomentado pela atmosfera das Academias de Arte, a mímese não significava a apresentação ou a imitação de uma forma da natureza, mas a estruturação de normatividades que conservariam formas sensíveis e identificáveis¹⁰, estratégias das quais podíamos observar nas manifestações prévias ao *Siluetazo* realizadas pelas *Madres de La Plaza de Mayo*, quando essas saíam pelas ruas segurando as fotografias de seus filhos desaparecidos¹¹.

Dentro dessas circunstâncias, não se trata de má intenção ou de uma prática imperfeita. O problema apontado por Rancière, se encontra na própria fórmula (ou no modelo de eficácia), na pressuposição de uma continuidade sensível entre a produção de imagens, gestos, palavras e a percepção de uma situação que engaje pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. Entretanto, existe uma outra lógica a qual consiste, sobretudo, nas disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe, o que Rancière caracteriza como a partilha do sensível.

A partilha do sensível é um conjunto de evidências sensíveis que demonstram simultaneamente um comum partilhado e uma repartição de partes exclusivas para cada indivíduo. É um sistema de formas que determinam o que se dá a sentir.¹²

Existe portanto, para Rancière, uma estética na política que se ocupa do que se vê, do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer; quem possui o discurso ou quem é silenciado; quem tem o direito e quem não o tem¹³. É nesse sentido que o filósofo quer tratar as relações entre estética e política: através da reestruturação da partilha do sensível, ou seja, reconfigurando as formas de perceber, em tornar visível quem é invisível ou tornar compreensível o discurso de quem é silenciado. Esse modelo estético assume para si outro conceito

8 Rancière: 2005, p.30

9 RANCIÈRE: 2012, p.53

10 *ibid*: 2005, p.30-31

11 TAYLOR: 1997, p.142

12 RANCIÈRE: 2012, p. 55

13 *ibid*: 2005, p.15

de eficácia, de descontinuidade entre as formas artísticas e seus fins sociais estabelecidos, entre formas sensíveis e suas significações ou efeitos direcionados gerando uma defasagem, ou o que Rancière chamará de *dissenso*. Para Rancière, é através dessa descontinuidade, desse *dissenso* provocado pela particularidade do regime estético própria às artes, que ela pode tangenciar a política. Política não é exercício do poder ou das suas leis e instituições. A política deve ser uma atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns partilhados. Entretanto, essa reconfiguração sempre busca a igualdade, a inclusão de partes que não estavam presentes nesse sensível¹⁴. Desse modo, as figuras erguidas nas praças que assombraram transeuntes, aproximam nessa fissura do *dissenso* do regime de visualidade dessa representação da ausência. Ao invés de mostrar os rostos desses desaparecidos através de fotografias, o que tornaria uma representação do senso comum e sustentada apenas pelo contexto e pela informação de que essas pessoas estavam ausentes, optar por mostrar as silhuetas em tamanho real, suspende o regime mimético de continuidade entre forma e espectador e presentifica uma disjunção de fatores dos quais criam uma outra dimensão de impacto. As fotografias dos filhos desaparecidos não mostram a tortura, a violência, mostram corpos saudáveis, jovens fortes e presentes, a própria autora Diana Taylor, a qual escreveu no seu livro *Disappearing Acts*, onde ela investiga os acontecimentos durante a ditadura na Argentina, coloca o contraponto da fotografia com os corpos torturados:

O sorriso eternizado, rostos jovens, comunicam uma imagem pessoal integral que omite a decomposição “real” dos corpos. As fotografias, como mágicos fetishes, mantêm os corpos mortos e brutalizados para sempre “vivos”.¹⁵

Entendendo esses elementos como uma potencialidade dialógica com nossos silenciamentos históricos, gostaria de desdobrar essa estratégia de representação da ausência colocada no evento *El Siluetazo* e relacionado com as teorias de Jacques Rancière a partir de suas críticas às esferas entre arte e política em um trabalho com a mesma temática, porém realizada no contexto da ditadura no Uruguai através da arte digital.

Países sin tiempo para la memoria

Países sin tiempo para la memoria trata-se de um trabalho de arte digital realizado pelo artista

14 PALLAMIN: 2010, p.8

15 TAYLOR: 1997, p. 142. tradução própria.

uruguaio Jorge Francisco Soto, o qual configura através de um software, um relógio que calcula os segundos de 193 pessoas desaparecidas durante a ditadura no Uruguai, em tempo real. Esse trabalho foi premiado no Salão Nacional e exposto no *Museo de Artes Visuales de Montevideo* em 2014 e ganhou maior projeção em 2015 durante a exposição coletiva *Tecnologia social*, do curador Raúl Álvares no *Centro de exposiciones Subte* em Montevideu. Exposição que trazia onze trabalhos dos quais buscavam refletir sobre as relações que a tecnologia organizava com as esferas sociais como a cidade, os encontros, a memória, a ciência e as fragmentações das visualidades.

Os contadores programados em *Javascript*¹⁶ e executado em qualquer navegador de internet, são projetados na parede no tamanho de 4 metros por 3,5 metros e organizados em fileiras num fundo preto, onde cada um representa uma pessoa desaparecida. Alguns marcadores estão travados - com sua contagem parada - fato que indica quando a pessoa desaparecida foi encontrada¹⁷. O interessante do trabalho é que, ao acessar o código do software, que o artista Jorge Francisco Soto disponibiliza como aberto - para que as pessoas possam colaborar, propagar e perpetuar¹⁸ - podemos notar e listar os nomes de todos desaparecidos, com suas respectivas datas e horário de desaparecimento, portanto há uma camada informativa, ou conceitual, que está atrás da visualidade que enxergamos no espaço expositivo. Assim, quando a pessoa que acessa o código do software, escreve na frente do nome da pessoa desaparecida, a data e o horário de sua aparição, o contador referente é parado e destacado imediatamente na imagem projetada.

Portanto, Soto optou estrategicamente por abster em representar as figuras desses desaparecidos, ao apresentá-los apenas como números de passagem de tempo além de desmaterializar esses corpos a partir de um código de computador que é projetado (luz) numa parede. Em conversa com o artista, ele mesmo afirma que quando teve a ideia de executar o trabalho, gostaria de evitar o uso da silhuetas, pois essa imagem se tinha se tornado muito recorrente para as pessoas do Uruguai e da Argentina devido ao episódio do *Siluetazo*¹⁹. Portanto, para além da apresentação da ausência – recorrente ao uso das silhuetas - temos a presentificação de um tempo, um tempo angustiante o

16 Trata-se de uma linguagem de programação muito utilizada no ambiente de navegação em páginas da internet. Durante a metade dos anos 1990, foi se popularizando no ambiente de programadores. Disponível em: <https://www.javascript.com/>. Acesso em 8 de dez. De 2018.

17 Em entrevista com Jorge F. Soto, o artista diz que a maioria das pessoas encontradas foram crianças.

18 A utilização e produção de softwares livres acabam se tornando uma militância a partir de uma filosofia de liberdade e produção e circulação de conhecimento público em contraposição à propriedade do privado. A partir do momento em que o programa não é fechado (ou não proprietário), seu formato pode ser executado em qualquer computador e alterado por qualquer pessoa, desse modo, adquire um caráter descentralizado, social e histórico, já que independe de empresas para que funcione. Disponível em: <https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.pt-br.html>. Acessado em 8 de Dez. 2018.

19 Interessante analisar como a construção dessa partilha do sensível passa a ser regional, pois dentro do contexto do Brasil, as silhuetadas – diferentemente da Argentina e Uruguai – não foram eventos com uma ampla divulgação e popularização.

qual propõe indicar a aflição de familiares e próximos que não sabem se essas pessoas estão vivas, onde estão e se um dia voltarão. O contador não para de calcular. Enquanto isso, ainda há a esperança de que essas pessoas voltem, por mais que já estejam mortas. Ao mesmo tempo em que ele não para, ao mesmo tempo em que coloca uma esperança, esse “relógio” estimula uma ansiedade, uma angústia e tristeza de ter um hiato. Os contadores trabalhando, mostram a todo tempo que a ferida realizada pela ditadura, ainda está aberta.

A renúncia de mostrar os indivíduos desaparecidos, aproxima das perguntas que Jacques Rancière coloca quanto as imagens intoleráveis: *será tolerável criar tais imagens ou propô-las a visão alheia?*²⁰ Para além de uma eficácia estética apresentada previamente nesse artigo, esbarra-se também numa questão ética do regime de representação. No caso da artista Marta Roesler, questiona-se a imagem intolerável que ela apresenta (*Bringing the War Home*) onde temos uma colagem que presentifica um vietnamita com uma criança morta nos braços em torno de um luxuoso apartamento. O filósofo Rancière critica o tom do intolerável, transitando quase para o espetáculo:

Ressaltei que esse choque entre realidade e aparência é anulado em práticas contemporâneas da colagem, que fazem do protesto político uma manifestação da moda jovem no mesmo nível das mercadorias de luxo e das imagens publicitárias.²¹

Portanto, para além de uma renúncia da armadilha em criar imagens que gerem um espetáculo – fato muito recorrente na arte contemporânea - esses trabalhos apresentados propõe um desvio na continuidade da forma representativa de desaparecidos, ao inserir a grande repetição de silhuetas que ocupam um espaço público, ou na imaterialidade do código de um software o qual calcula os segundos da ausência. De alguma forma, essas estratégias acabam criando um diálogo com um passado traumático ocorrido em muitos países da América Latina durante os períodos de suas ditaduras militares. Se monumentos históricos são formas estratégicas de mostrar e contar as histórias dos heróis, precisamos investigar e estruturar estratégias dialéticas a esses monumentos e a essas histórias. É preciso criar rupturas no tecido sensível, para que possamos colocar nessa partilha, todas essas lacunas invisibilizadas e assim talvez, todo aquele episódio passado em rede nacional, o qual assisti através da televisão em 2016, no Brasil, não se repita.

20 RANCIÈRE: 2012, p.83

21 Ibidem. p. 84

Referências Bibliográficas

- AGUEBERRY, R; FLORES, J; KEXEL, G. **Las Siluetas**. In: El Siluetazo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.
- LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (org). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- PALLAMIN, Vera. **Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière**. RISCO - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, 2010.
- O Processo**. Direção: Maria Ramos. Brasília: Enquadramento Produções, 2018. Arquivo digital (140min).
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- TAYLOR, Diana. **Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"**. Durham and London: Duke University Press, 1997