

**Do poético ao político em Terra, de Regina  
José Galindo: imagem e memória traumática  
na era dos passados presentes**

**From the poetic to the political in Regina José Galindo's  
Terra: image and traumatic memory in the age of present  
pasts**

*José Ricardo Goulart<sup>1</sup>*

## Resumo

O trabalho toma a videoperformance *Tierra*, de Regina José Galindo (Guatemala), como referência para refletir sobre a citação de acontecimentos sociais traumáticos em criações artísticas atuais. Normalmente relegados ao esquecimento, tais acontecimentos passam a ser restituídos ao espaço de um imaginário coletivo nessas criações, conformando poéticas políticas e memórias de trauma. Isto posto, articula-se aqui o conceito de memória traumática, da pesquisadora Diana Taylor, com o pensamento de autores que permeiam teorias e críticas relacionadas à cultura, à arte e à memória, como Andreas Huyssen, Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin.

**Palavras-chave:** Imagem; memória traumática; Regina José Galindo

## Abstract

The article takes Regina José Galindo's videoperformance *Tierra*, as a reference to reflect on the citation of traumatic social events in current artistic creations. Normally led to oblivion, such events are restored to the space of a collective imaginary in these creations, forming political poetics and memories of trauma. Thus, the concept of traumatic memory by the researcher Diana Taylor is articulated with the thinking of authors that permeate theories and critiques related to culture, art and memory, such as Andreas Huyssen, Georges Didi-Huberman and Walter Benjamin.

**Keywords:** Image; traumatic memory; Regina José Galindo

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT). Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). 80coisas@gmail.com

*El que busca en el recuerdo oye el pasado como acercando al oído el caracol vacío y escucha atento el tiempo vivido en su sonoridad: el cuerpo mismo atiende la resonancia del recuerdo en el lenguaje. Las palabras son hechos sonoros que producen sentidos nuevos y en ellos retorna lo vivido.*  
(Jorge Monteleone)

Para o filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman (2017), cuja pesquisa tem como tema central as relações entre imagem e história, toda análise de uma imagem possui uma dimensão política, assim como toda imagem possui sua própria dimensão política. Além disso, é preciso vê-las – as imagens – para além daquilo que elas representam. Dessa forma, as imagens seriam mais do que apenas arquivos de registro ou objetos puramente estéticos. Para constatar tal afirmação, um desvio do olhar deve ser profícuo e, para realizar esse movimento de desvio, podemos questionar e refletir sobre quais contextos elas enfatizam, além das situações que denunciam. As seguintes perguntas podem auxiliar na condução desse desvio: por que as imagens perduram e quais os significados de sua existência hoje? E ainda: como elas podem refletir o presente a partir de um micro fragmento do passado? É na emergência da crítica suscitada pelas imagens que, para o autor, possivelmente, reside o seu caráter de sublevação – ou de inquietação, levante, rebelião – e que se evidencia seu caráter político.

Partindo dessa premissa, o presente artigo tem como foco a obra artística *Tierra*, de Regina José Galindo, artista visual e poetisa nascida na Cidade da Guatemala, que utiliza o corpo, as fotografias e os vídeos como suportes para suas criações artísticas. Suas primeiras obras datam do ano de 1999 e tratam do tema da violência contra a mulher em seu país natal. Desde então, sob um viés crítico, Galindo vem expandindo seu olhar e se dedicando a também abordar e denunciar outras feridas da Guatemala – que não se restringem às fronteiras desse país e podem ser reconhecidas em outros lugares da América Latina – em obras que se voltam às discriminações raciais e de gênero decorrentes das desigualdades retratadas pelas relações de poder, bem como às implicações éticas de tais injustiças sociais.

Em *Tierra*, uma videoperformance criada no ano de 2013, a artista resgata a memória do genocídio indígena que dizimou membros da tribo *Maya Ixil* durante a ditadura na Guatemala. Com duração de trinta e três minutos, o trabalho retrata o conflito armado vivenciado pelo povo guatemalteco durante o período ditatorial daquele país. A violência de Estado contra os povos indígenas, relegados à condição periférica de marginalidade, se personifica na sugestão, traduzida pelo vídeo, de um confronto entre uma retroescavadeira, que avança violando a terra para construir um grande fosso, e seu corpo, que resiste à máquina permanecendo imóvel diante do vazio deixado pela escavação.

Para Galindo, as motivações que levaram o Estado a cometer esses crimes se encontram na ânsia por favorecer as grandes empresas multinacionais e uma pequena parcela da população: as elites que haviam perdido grandes porções de terra com a Lei da Reforma Agrária. Ao comentar, em entrevista, os impulsos que estimularam a criação de *Tierra*, a artista afirma que

La oligarquía, o sea la parte pudiente, la gente rica en Guatemala, aprovechó la coyuntura de la guerra para seguir atacando y quedarse con la mayoría de

tierras indígenas. Cuando sucedía la tierra arrasada, que es a lo que me refiero en esta obra, cuando llegaban en las comunidades indígenas y los atacaban y los masacraban de tal forma, aduciendo que eran comunistas, era mentira. Eran indígenas que vivían en las montañas, pero los asesinaban para poder quedarse con las tierras. (Galindo, 2013)<sup>2</sup>

Pode-se dizer, portanto, que a artista reescreve um capítulo da história de seu país a partir de fragmentos que são normalmente rejeitados pela história dita oficial. Os fragmentos em questão originam-se de um trauma coletivo que é, por vezes, deslegitimado, seja pela anulação da sentença<sup>3</sup> que condenou o ditador Efraín Ríos Montt<sup>4</sup> pelos crimes que cometeu contra a população de seu país, seja pela onda de ataques aos defensores de direitos humanos que eclodiu após o julgamento, relatada pela própria artista (2013). Ao desvelar essas memórias, Galindo contribui para a disseminação do conhecimento de um passado no qual a manutenção das relações de poder se beneficiava de práticas de tortura e extermínio em massa. Ao abarcar essas memórias, esse tipo de trabalho artístico permite refletir sobre como tais práticas atualmente se repetem sem que a maioria da sociedade possa sequer perceber. Assim, aponto nessa característica uma das possibilidades de localizar o elemento político em *Tierra*.

Portanto, para desenvolver a proposta que aqui se estrutura, a obra de Galindo será pensada a partir da convergência entre o poético e o político, tal como explanado acima. Para evidenciar essa convergência, estabelecerei um diálogo com as obras dos professores e pesquisadores Diana Taylor, Andreas Huyssen e Márcio Seligmann-Silva, mais especificamente nas produções teóricas relacionadas às ideias de memória e memória traumática. Dialogarei também com os filósofos Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, bem como com o sociólogo Michael Löwy, que versam sobre as potencialidades encontradas na ligação entre arte, política e história.

### Memória traumática e passado presente

Dentre os muitos traços em comum apresentados pelos países que compõem o território latino-americano, talvez o mais marcante seja a incidência de regimes ditatoriais militares alicerçados em golpes de estado. Na esteira da polarização entre Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria, forjou-se a imagem de um inimigo: qualquer movimentação inclinada ao espectro político da esquerda na América Latina era vista como ameaça e deveria ser combatida pelo imperialismo estadunidense.

<sup>2</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P\\_98](https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98)>.

<sup>3</sup> Cf.: <<https://www.plazapublica.com.gt/content/rios-montt-o-el-juicio-imposible>>; <<https://www.plazapublica.com.gt/content/el-juicio-por-genocidio-herido-de-muerte>>; além de <<http://www.prensalibre.com/ciudades/quiche/se-reanuda-juicio-por-genocidio-contra-efrain-rios-montt-y-jose-rodriguez-sanchez-en-quiche>>.

<sup>4</sup> Conforme o relatório *Memoria del Silencio* (1999, p. 193), elaborado pela *Comisión para el esclarecimiento histórico* (estabelecida para esclarecer as violações aos direitos humanos e os fatos de violência vinculados ao período ditatorial no país), José Efraín Ríos Montt, general guatemalteco, esteve à frente da presidência da Guatemala entre junho de 1982 e agosto de 1983. Em março de 1982, ele formou parte de um triunvirato com Horacio Egberto Schaad e Francisco Luis Gordillo que impediu, a partir de um golpe de Estado, a posse do recém-eleito – via fraude eleitoral, como os militares vinham praticando desde 1974 –, e então Ministro da Defesa, general Angel Aníbal Guevara. Três meses mais tarde, em uma espécie de golpe dentro de um golpe, Ríos Montt dissolveu o triunvirato, proclamando-se presidente da República. É conhecido por ser responsável por um dos períodos mais duros e sangrentos do regime militar guatemalteco.

As ditaduras militares, financiadas pelos Estados Unidos, vivenciadas nos países da região a partir das décadas de cinquenta e sessenta – época em que o mundo passava pela depressão do pós-guerra – podem ser vistas como reflexo de tal polarização e protecionismo do capital. Da repressão política, resultou uma série de atitudes autoritárias, como censura, perseguições, prisões, torturas e assassinatos ou sumiço de pessoas sem explicação. O período ditatorial deixou cicatrizes que, mesmo após o processo de uma suposta reabertura à democracia, podem ser percebidas até hoje nesses países.

Desde então, é possível observar que tem se desenvolvido na América Latina um movimento que, inspirado pela pauta de direitos humanos, reivindica um espaço de memória e justiça concernente à evidenciação da brutal violência à qual essas populações foram submetidas. No texto *“Você está aqui”: H.I.J.O.S. e o DNA da performance*, Diana Taylor (2013) discorre sobre como os movimentos sociais na Argentina têm criado estratégias de resistência ao esquecimento e à impunidade concernentes aos crimes ocorridos durante a “Guerra Suja”<sup>5</sup>. Refletindo sobre a natureza política do trabalho com a memória traumática naquele contexto, a autora analisa as táticas utilizadas por três gerações de grupos interligados por traumas decorrentes de uma mesma fonte: as Avós, Mães e Filhos<sup>6</sup> de vítimas da ditadura argentina. Taylor descreve e analisa algumas das táticas utilizadas por esses movimentos para comunicar o trauma sofrido, chegando ao que ela denomina de “protestos-performances” ou “performances de protesto”.

Um dos exemplos são os *escraches*<sup>7</sup> organizados pelos H.I.J.O.S., que são “atos de execução pública”, normalmente “manifestações espalhafatosas, festivas e móveis, que reúnem de 300 a 500 pessoas” (Taylor, 2013, p. 232). Esses *escraches* são realizados com o intuito de denunciar os crimes ocorridos no período ditatorial que permanecem sem investigação, bem como seus autores, que continuam convivendo “normalmente” com a comunidade. Para a autora, essas ações, criadas pelo estímulo de uma memória traumática coletiva, têm o poder de tornar

[...] visíveis não somente os crimes cometidos pelas ditaduras militares dos anos de 1970 e 1980, mas também o trauma duradouro sofrido pelas famílias dos desaparecidos, bem como pelo país como um todo. (Taylor, 2013, p. 233)

Nesse sentido, tais ações funcionam como uma espécie de narrativa ou narração do trauma que, de acordo com a autora, o transmite não só às diferentes gerações, mas também a públicos internacionais que possivelmente não tiveram contato direto com a experiência da violência. Essa constatação traz à tona a questão da alteridade e do testemunho na transmissão do trauma, da memória traumática, o que denota a importância de um outro que ouve, que testemunha o testemunho e, portanto, o possibilita. No texto *Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes*, o professor e crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2008) recorre aos escritos de Primo Levi para pontuar esta característica dialógica do testemunho, pois para testemunhar, é

<sup>5</sup> Nome pelo qual o período ditatorial argentino entre 1976 e 1983 ficou conhecido.

<sup>6</sup> Originalmente, os grupos assim se denominam: *Abuelas de Plaza de Mayo*, *Madres de Plaza de Mayo* e *H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)*.

<sup>7</sup> *Escrachos*, em português.

preciso do outro, ou seja, é preciso torná-lo participante. Para o autor, “a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (Seligmann-Silva, 2008, p. 3, grifo do autor).

Taylor também pontua o caráter dialógico da transmissão da memória traumática, que envolve a participação dos sujeitos envolvidos no ato de contar e ouvir. Citando Dori Laub<sup>8</sup>, ela afirma que “dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que passa a ser um participante e coproprietário do acontecimento traumático” (Taylor, 2013, p. 235). Nesse sentido, como os protestos-performances, exemplificados em seu ensaio, dão conta de incorporar e transmitir essas memórias? De acordo com as reflexões da autora, para compreendê-los seria importante abrir um diálogo entre os estudos do trauma – que demarcam seu campo de investigação, sobretudo no âmbito pessoal e das interações entre duas pessoas, focando mais no individual – e os estudos da performance – que focam normalmente o âmbito coletivo. Tal diálogo, segundo suas reflexões, vai

[...] permitir-nos explorar a causa e a canalização, públicas e não patológicas, do trauma. Ao enfatizar as repercussões públicas, e não as privadas, da violência e perda traumáticas, os atores sociais transformam a dor pessoal em motor da mudança cultural. (Taylor, 2013, p. 237)

É possível apontar, portanto, que a transmissão do trauma que se dá em caráter público e coletivo é um dos elementos possíveis para uma politização da memória, na medida em que ela – a transmissão – propõe, ou melhor, reivindica uma transformação. As performances imbuídas pela memória traumática possibilitam o compartilhamento de um passado entre pessoas com diferentes níveis de experiências relacionadas ao assunto. No caso dos protestos-performances, o trauma, que é sempre presente para quem o vivenciou, se torna presente também para os demais participantes.

Destarte, as reivindicações por memória têm atravessado o campo das intervenções sociais diretas e também se refletem nos estudos acadêmicos, cujas pesquisas sobre o assunto têm contribuído para a discussão sobre o tema. Para Seligmann-Silva, houve uma virada culturalista das ciências humanas, nos últimos anos, na qual

[...] a memória passou a ocupar um lugar de destaque, submetendo a quase onipresença da historiografia no que tange à escritura de nosso passado. Neste período também a própria historiografia se abriu aqui e ali à influência dos discursos da memória, como vemos em trabalhos de história que introduzem procedimentos da história oral ou nos que se abrem também ao trabalho com as imagens. (Seligmann-Silva, 2008, p. 109)

Por essa perspectiva, pode-se pensar em uma coleção de elementos não convencionais, como os testemunhos, os relatos de lembrança ou, no caso das imagens, as representações visuais de determinadas épocas; elementos que contribuíram para uma escrita da história baseada mais nos repertórios incorporados e menos nos arquivos oficiais<sup>9</sup>. Seligmann-Silva abre um paralelo entre essa historiografia mais

<sup>8</sup> A obra do professor e psicanalista também é usada como referência por Márcio Seligmann-Silva.

<sup>9</sup> As noções de “arquivo” e “repertório” são apresentadas por Taylor no capítulo “Ato de transferência”, que compõe o livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Segundo a autora, o arquivo estaria ligado a uma inscrição de memórias que pode ser consultada por pesquisadores, mas que distancia o conhecimento daquele que o conhece no tempo e no espaço. Dessa forma, a memória de arquivo é aquela que “existe na forma de documentos,

aberta e a concepção do historiador pensado como um *chiffonier*, ou “trapeiro”, de Walter Benjamin, aquele que, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin,

[...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer”. (Gagnebin, 2009, p. 54)

O trapeiro benjaminiano<sup>10</sup>, cujas operações podem ser abordadas em paralelo à noção de repertório de Taylor, aproxima-se da figura de um historiador responsável por tecer uma narrativa a partir dos cacos que foram desconsiderados pela história, das memórias que foram deixadas de lado, construindo algum tipo de coletivo no qual os ouvintes possam reconhecer seu pertencimento. Para Seligman-Silva, a absorção dos discursos da memória – esta pensada como a junção entre verbalidade (ou oralidade) e imagens – pela historiografia, possibilitou que esses estudos sejam vistos como uma forma “de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX” (Seligmann-Silva, 2008, p. 109). E esse gesto de contraposição à história oficial a partir de outros olhares, de tornar o passado presente pelos fragmentos normalmente negligenciados, é mais um dos lugares onde pode residir a dimensão política do trabalho com a memória.

Ao mesmo tempo, é possível se questionar a respeito dos usos da memória no contexto atual de sociedades globalizadas que se caracterizam pelo consumo. Andreas Huyssen (2000) constata que vivemos em um momento marcado pela prática de busca desenfreada por memórias, que ele denomina como “passados presentes”, em oposição ao privilégio dado ao futuro durante o modernismo. Para o autor, os discursos de memória se intensificaram a partir das décadas de 1980 e 1990, sobretudo na Europa e nos Estados, a partir do debate cada vez mais estabelecido sobre o Holocausto. A partir disso, Huyssen comenta uma certa globalização da memória que, segundo ele, culminou no que denomina de “paradoxo da globalização”: se por um lado os discursos do Holocausto podem potencializar os discursos de memória traumática, por outro podem enfraquecer a percepção de histórias locais específicas.

Huyssen (2000) se utiliza da dialética memória-esquecimento para questionar como os usos da memória têm aflorado em consequência de um constante medo do esquecimento. Em suas reflexões, traz considerações sobre as complicadas relações que se estabeleceram entre a memória e a indústria cultural que, segundo o autor, atualmente poderia se nomear indústria da memória. Para ele, nas atuais sociedades de consumo, estamos constantemente expostos a uma memória midiaticizada, inclusive através da comercialização do trauma. Ademais, pontua que “os interesses de lucro dos comerciantes de memória de massa parecem ser mais pertinentes para explicar o sucesso da síndrome da memória” (Huyssen, 2000, p. 23).

---

mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança” (Taylor, 2013, p. 48). Já a memória de repertório é aquela que “encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade; movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reprodutível” (Taylor, 2013, p. 49).

<sup>10</sup> Cf. Walter Benjamin. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (1994). Walter Benjamin utiliza a imagem do “trapeiro” para compará-la ao comportamento de um poeta, a partir do sentimento de Charles Baudelaire. Aqui, tanto o trapeiro quanto o poeta têm como material de trabalho aquilo que foi relegado pela sociedade, transformando-o em “seu assunto heroico”. Segundo o filósofo, “a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio na hora em que os burgueses se entregam ao sono, o próprio gesto é o mesmo em ambos” (Benjamin, 1994, p. 79).

No entanto, isso não seria suficiente para explicar a constante ânsia de memória em nossos tempos, uma vez que esses produtos culturais de memória são procurados e consumidos. Para o autor, o acúmulo informacional e a aceleração cultural, aos quais somos submetidos, operam um medo da incerteza do futuro e da instabilidade do presente, o que faz com que depositemos nossa atenção à rememoração do passado. Assim, ele afirma que “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (Huysen, 2000, p. 32). Ao mesmo tempo, Huysen questiona quais memórias de conforto o século XX poderia nos oferecer e como seria possível alcançar uma experiência espaço-temporal que não esteja submetida ao achatamento provocado por essa instabilidade do presente em relação ao passado e ao futuro. Para o autor,

[...] a questão, no entanto, não é a perda de alguma idade de ouro de estabilidade e permanência. Trata-se mais da tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compressão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover. (Huysen, 2000, p. 30)

Qual seria, então, a forma de encontrar essa possibilidade de extensão do vivido em meio ao caos de informações que nos são constantemente bombardeadas? “Como poderiam ser garantidas, estruturadas e representadas as memórias locais, regionais e nacionais” (Huysen, 2000, p. 32) sem que elas sejam anuladas pelos discursos globalizantes que colocam as memórias traumáticas em um lugar comum ou de consumo? Huysen demonstra que, certamente, não será através dos arquivos virtuais que essas questões poderão ser respondidas, criticando o excesso de confiança que nossa geração deposita neles, uma vez que os mesmos estão sujeitos a falhas, *bugs* e obsolescência, sendo, por isso, geradores também de esquecimento.

Para Huysen, a resposta pode estar em “lembrar do futuro, em vez de apenas nos preocuparmos com o futuro da memória” (Huysen, 2000, p. 37), considerando que “memória vivida é ativa, viva, incorporada no social - isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões. Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados num mundo global” (Huysen, 2000, p. 36-37). Tais constatações, ao meu ver, vão ao encontro do pensamento de Taylor, para quem a transmissão da memória traumática está em relação com seu caráter público e depende da interação social. Para a autora, essa transmissão funciona

[...] inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma. Os protestos performáticos funcionam como “sintoma” da história (isto é, representação), como parte integrante do trauma. [...] Como o trauma, o protesto performático intromete-se inesperado e inoportuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e no agora, ao invés de contar com a recordação passada. (Taylor, 2013, p. 261)

Desse modo, em épocas de passados-presentes, podemos pensar em obras artísticas como meio de reconhecimento e reação do corpo social no aqui e no agora? Ou mais: como elas poderiam nos ajudar a não esquecer do passado e lembrar do futuro? Ao meu

ver, a resposta para essas perguntas está contida nas próprias obras, em constelação com as respostas às questões relacionadas ao entrelaçamento entre o poético e o político que coloquei no início desse trabalho. A seguir, buscarei explicitar a dimensão política da obra artística Tierra, permeada pela memória de um dos traumas da história guatemalteca.

### A imagem como uso poético e político da memória traumática

Qual seria, então, o papel da imagem em meio à discussão levantada até aqui? Para Didi-Huberman, é a partir do contato com o real que a imagem “arde”, ou seja, se relaciona com a memória e transmite algum tipo de conhecimento. Mas a imagem é fugaz e, para tanto, é necessário implicar-se com ela, colocar-se em relação com ela<sup>11</sup>, pois

Uma forma sem olhar é uma forma cega. Precisa do olhar, evidentemente, mas olhar não é simplesmente ver, nem sequer observar com mais ou menos “competência”: o olhar supõe a implicação, o ser-afetado que se reconhece, nessa mesma *implicação*, como sujeito. Reciprocamente, um olhar sem forma e sem fórmula permanece um olhar mudo. É necessária a forma para que o olhar aceda à linguagem e à elaboração, único modo de, com um olhar, “transmitir uma experiência, um ensinamento”, ou seja, a possibilidade de uma explicação, de um conhecimento, de uma relação ética: devemos, portanto, *implicar-nos* em para ter uma hipótese – dando forma a uma experiência, reformulando a nossa linguagem – de nos *explicarmos* com. (Didi-Huberman, 2015, p. 311, grifos do autor)

O autor chega a essa conclusão ao ponderar sobre o problema do excesso de informação e do esvaziamento das imagens, temas comentados acima sob a ótica de Huyssen. Didi-Huberman parte, então, da ideia de “arte de contrainformação” elaborada pelo filósofo Gilles Deleuze para evocar uma arte de resistência, como uma crítica à “desinformação”. Tal arte também poderia, conforme as reflexões de Didi-Huberman, ancoradas no pensamento benjaminiano, confluir o objeto comum entre o artista e o historiador: “a história como devir das coisas, dos seres, das sociedades” (Didi-Huberman, 2015, p. 301). Para tanto, seria preciso “escová-la – a história – a contrapelo”. Referenciando-se em Benjamin, Didi-Huberman diz que

O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade em comum, a de tornar visível a tragédia na cultura (para não a separar de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não a separar de sua memória). Isso supõe que se olhe para “a arte” a partir de sua função vital: urgente, *candente*, *impaciente* tanto quanto *paciente*. Supõe que o historiador seja de antemão capaz de ver nas imagens o que *sofre*, onde se exprimem os sintomas (o que, efetivamente, Aby Warburg procurava fazer), em vez de procurar saber quem é *culpado* (o que procuram os historiadores que, como Morelli, identificaram o seu trabalho como uma prática policial). Isso implica que “em cada época [se deva] arrancar de novo a tradição ao conformismo em vias de a subjugar” – e que esse gesto surja como uma espécie de aviso dos *incêndios* por vir. (Didi-Huberman, 2015, p. 305, grifos do autor)

---

<sup>11</sup> Para exemplificar, o autor se utiliza de uma analogia com a “parábola da falena”, pois a imagem, como a borboleta, não deve ser aprisionada, fixada, enrijecida. E, estando em movimento, é quando ela nos foge que nos colocamos, também em movimento. Na fábula da falena, a borboleta – que nos encanta e que julgamos que esteja a nos perseguir – vai embora, foge, mas volta à noite, em busca da luz emanada pela chama de uma vela. É em volta dessa chama que ela voa e, ao se aproximar cada vez mais, ela se transforma em floco de cinza que cai sobre a mesa.

Nesse sentido, pode-se falar de uma arte que contribui para a elaboração do pensamento crítico sobre a história na medida em que evidencia as tensões de seu tempo e organiza a memória a partir de imagens ao deslocar acontecimentos passados, colocando-os em choque com o presente. Minha suposição passa pela ideia de que as obras artísticas que se aproximam dessa perspectiva – como *Tierra*, de Galindo – produzem, a partir de seus usos da imagem, uma interlocução entre o poético e o político. É possível perceber no trabalho de Galindo seu posicionamento crítico acerca da sociedade na qual vive a partir do trecho, que transcrevo abaixo, de um depoimento poético publicado em *Plaza Pública*:

Actualmente trato de hacer en Guatemala lo que tenga que hacer acá, y decir acá lo que tenga que decir acá, lo que acá es pertinente. Me interesa la memoria histórica y poner el dedo sobre algunas de las horrosas llagas que afectan el tejido de este país. Siendo mujer y madre de una niña no puedo vivir sin cuestionarme la constante violencia, ni la misoginia de esta sociedad que mata y previo a matar, viola y tortura a las mujeres. Siendo humana y consciente relaciono el pasado con la violencia exacerbada que vivimos hoy y no puedo dejar de sentir indignación ante lo cruenta que es nuestra historia. Siento rabia e impotencia ante los hechos sucedidos a gran parte de la población durante la guerra y una profunda desolación ante la actitud de algunos empeñados en negar o minimizar el dolor, la sangre, la muerte. (Galindo, 2016)

O pensamento benjaminiano e o texto *Sobre o conceito da história*, escrito em 1940, bem como as reflexões de Michael Löwy, podem ser frutíferos para seguir esta discussão.

Compostas por dezoito fragmentos e dois apêndices, as teses propostas por Walter Benjamin trazem uma forte crítica ao historicismo clássico, que se apoia num tempo progressivo e linear, e recomendam o procedimento materialista histórico para construir uma historiografia que articule dialeticamente a relação entre passado e presente ao optar por uma visão alternativa às versões dominantes dos acontecimentos. De acordo com Michael Löwy (2005), para Benjamin, a história da cultura deve ser escrita a partir das lutas de classes, considerando os vencidos e excluídos. No décimo quarto aforismo do texto formulado pelo filósofo alemão consta que: “a história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (Benjamin, 2016, p. 18).

Acompanhando as reflexões de Löwy, esse “Agora” ao qual Benjamin se refere seria o momento de ruptura da continuidade histórica ou, ainda, “uma concepção do tempo histórico que o percebe como ‘pleno’, carregado de momentos ‘atuais’, explosivos, subversivos” (Löwy, 2005, p. 120). Para Benjamin, é possível almejar essa explosão a partir do “salto do tigre”, que se relaciona dialeticamente com o passado e o presente e “consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (Löwy, 2005, p. 120).

Tal salto pode ser compreendido também com auxílio do apêndice A, no qual Benjamin contrasta as relações de causalidade entre os acontecimentos subsequentes da história, estabelecidas pelo historicismo progressista, com as possíveis constelações, no método materialista histórico, formadas por episódios localizados em períodos distintos:

O historicismo limitou-se a estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas um fato, por ser causa de outro, não se transforma por isso em fato histórico. Tornou-se nisso postumamente, em circunstâncias que podem estar a milênios de distância dele. O historiador que partir dessa ideia desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior. Com isso, ele funda um conceito do presente como “Agora” (*Jetztzeit*), um tempo no qual se incrustaram estilhaços do messiânico. (Benjamin, 2016, p. 20, grifos do original)

Para Löwy (2005, p. 140), os estilhaços do messiânico referidos na citação acima confluem “os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no cerne do presente”. Não se poderia aqui lembrar dos levantes reunidos por Didi-Huberman, uma vez que suas imagens reverberam politicamente a partir de um salto constelacional? Ou ainda: retomar a obra de Regina José Galindo, buscando uma aproximação às conclusões para as reflexões aqui propostas.

O “salto” também pode ser identificado na obra de Galindo pois, no momento em que a videoperformance é executada, há a irrupção de um momento do agora no passado: a impunidade dos responsáveis pelas atrocidades cometidas durante a ditadura. Pensando com Didi-Huberman (2015, p. 316), podemos dizer que a imagem que Galindo nos oferece

[...] é muito mais do que um simples recorte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um rastro visual do tempo que ela quis tocar, mas também dos tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que ela, enquanto arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É cinza misturada, mais ou menos quente, de vários braseiros.

Essa constatação emana também o disposto na tese número seis de Benjamin, que diz:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*), quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes (Benjamin, 2016, p. 11, grifos do original).

Galindo, de certa forma, organiza uma constelação histórica ao entrelaçar os estilhaços de memória dos oprimidos que se tornam presentes em uma imagem que relampeja num momento que sustenta a suspensão da sentença de Ríos Montt e o rechaço dos conservadores guatemaltecos a qualquer tentativa de reivindicação de esclarecimento sobre os massacres do povo *Maya Ixil*. Para embasar tal exemplo, cabe trazer a conclusão elaborada por Benjamin para a sexta tese:

Cada época, deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atisar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer. (Benjamin, 2016, p. 11-12)

Seguindo essa perspectiva, podemos afirmar que as investidas conservadoras de ocultar os números do conflito interno assumem uma empatia – nos termos de Walter Benjamin (2016) – com os vencedores. Para Benjamin, o método empático deve ser destruído pelo materialismo histórico, a fim de desvelar o que a barbárie da cultura busca ocultar. No sétimo aforismo, o filósofo descreve que:

Em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder. [...]. Aqueles que, até hoje, saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima de seus contemporâneos. (Benjamin, 2016, p. 12-13)

Mas o vencedor ao qual Benjamin se refere não está relacionado à literalidade do termo. Löwy explica que “o termo ‘vencedor’ não se refere, aqui, as batalhas ou as guerras comuns, mas a ‘guerra das classes’, em que um dos campos, a classe dirigente, não cessou de vencer os oprimidos” (Löwy, 2005, p. 71). Galindo se aproxima desse materialismo histórico ao tomar distância dos fatos históricos e abordá-los em seu trabalho sob o viés dos explorados, possibilitando a reflexão sobre o que se nega entre os dominantes. Na mesma entrevista citada anteriormente, Galindo diz que *Tierra* é uma obra utópica, no sentido de que tudo se destrói ao seu redor, mas seu corpo permanece em pé. Acredito que, na imagem desse “corpo em pé” em meio ao caótico nada que restou da destruição, resistam os estilhaços de memória daqueles que foram vencidos. Daqueles contra os quais se empreenderam, e ainda se empreendem, infundáveis estratégias para invisibilizá-los e silenciá-los.

### **Tessituras possíveis e a emergência das imagens**

Num contexto em que a história nos é transmitida normalmente sob a perspectiva dos vencedores, os discursos sobre a memória e sobre as memórias de trauma têm ocupado um importante lugar nas discussões atuais relacionadas ao passado. Se estabelecermos um recorte concernente ao território que se denomina latino-americano, percebemos que os debates que emergem ultimamente das problemáticas levantadas por esses discursos podem nos conduzir a uma recepção mais crítica e questionadora da história que sempre se contou. As incursões e massacres empreendidos no continente desde a invasão europeia, habitualmente justificados pela ideia de “progresso”, nos mostram que grandes parcelas das populações locais – junto com suas tradições culturais – foram, e continuam sendo, dizimadas.

Em meio a isso, vemos movimentos sociais que vêm se organizando em torno de reivindicações pautadas pela busca do reconhecimento de um passado que é constantemente levado ao esquecimento. A partir das memórias de seus traumas, esses movimentos articulam ações politizadas com o intuito de chamar atenção para

além da necessidade de se pensar em uma reparação histórica. Contextualizando as trajetórias das *Abuelas e Madres de Mayo e dos H.I.J.O.S.*, Diana Taylor mostra que as ações desses grupos visam, sobretudo, que as sociedades e as gerações futuras tomem conhecimento dos crimes perpetrados durante os períodos ditatoriais – origem de traumas individuais e coletivos – para que não voltem a acontecer.

Ao mesmo tempo, Andreas Huyssen nos mostra – sob a perspectiva dos passados presentes ou de um excesso de preocupação com a recuperação do passado – que até mesmo as memórias de trauma são passíveis de cooptação pela indústria do entretenimento, que as transformam em produtos vendáveis em grande escala. Isso, porém, não deve fazer com que, ao voltarmos-nos ao passado, fechemos nossos olhos para o futuro. Walter Benjamin também nos mostra que o trabalho com a organização das memórias pode nos ajudar a entender o presente e buscar estratégias que possibilitem um futuro no qual o “inimigo” pode vir a cessar de vencer.

Na arte, esse trabalho com a organização das memórias pode contribuir com as reflexões levantadas. Georges Didi-Huberman nos mostra que há uma emergência suscitada pelas imagens que “ardem” em seu contato com o real. Já Márcio Seligmann-Silva, ao comentar as relações entre testemunho e memória, afirma que:

[...] é na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal em massa para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles (Seligmann-Silva, 2008, p. 14)

É pertinente, então, falar em uma tessitura entre o poético e o político nas imagens artísticas, pois a escolha de determinadas perspectivas, a “tomada de posição”, também denota uma posição política, mesmo que o objetivo seja estético. Para Didi-Huberman, o estético, “nem sempre é um elogio na boca dos profissionais da verdade, em particular da verdade histórica, filosófica, política ou religiosa” (Didi-Huberman, 2015: 295), mas podemos aprender a tomar tempo – e não perder – observando-o. Regina José Galindo pondera que

La poesía lo permea todo y me es sumamente difícil llegar a una conclusión que no incluya algún tipo de emoción. Tiendo a tener un discurso político porque responde a la forma en que veo y vivo el mundo, pero mi intención es la de hacer arte, producir experiencias estéticas, imaginar formas, darles un cuerpo. (Galindo, 2016)

*Tierra* foi concebida, segundo consta no sítio de Galindo, a partir de depoimentos ouvidos durante o julgamento de Ríos Montt. Apesar de não se considerar ativista, por possuir objetivos estéticos, e não considerar que esteja trabalhando com uma denúncia, uma vez que os massacres se tornaram públicos durante o julgamento de Ríos Montt, a artista declara que suas obras são permeadas por um teor político. Esse teor pode se evidenciar pelo fato de que a artista desenvolve seus trabalhos sob uma perspectiva que foge à hegemonia e à história oficial, buscando contrastar as desigualdades sociais.

Segundo Galindo, seu país vive um contexto em que os conservadores, após o julgamento de Ríos Montt, têm rechaçado cada vez mais os artistas, poetas e escritores defensores dos direitos humanos e os acusam de “sujar a história do país”. Qualquer tentativa de abordar ou esclarecer os massacres genocidas são relacionados, por esses conservadores, a terrorismo<sup>12</sup>. Para mim, em vez de sujar a história do país, Galindo busca passar a limpo o que se buscou esconder nas entrelinhas da história oficial guatemalteca.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO. *Guatemala, Memoria del silencio*. Ciudad de Guatemala: CEH, 1999.

CORDERO, Héctor. *Se reanuda debate por genocidio contra Efraín Ríos Montt y José Rodríguez en Quiché*. 2018. Disponível em: <<http://www.prensalibre.com/ciudades/quiche/se-reanuda-juicio-por-genocidio-contra-efrain-rios-montt-y-jose-rodri-guez-sanchez-en-quiche>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição*. Trad. António Preto et al. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Las imágenes no son sólo cosas para representar*. 2017. Entrevista concedida a Verónica Engler. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>>. Acesso em: 08 set. 2017.

ESCALÓN, Sebastián. *El juicio por genocidio herido de muerte*. 2016. Disponível em: <<https://www.plazapublica.com.gt/content/el-juicio-por-genocidio-herido-de-muerte>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALINDO, Regina José. *No soy paz, soy guerra*. 2016. Disponível em: <<https://www.plazapublica.com.gt/content/no-soy-paz-soy-guerra>>. Acesso em: 10 set. 2017.

GALINDO, Regina José. *Regina José Galindo, “Tierra”* 2013. 2013. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P\\_98](https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98)>. Acesso em: 10 set. 2016.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P\\_98](http://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98)>.

HERNÁNDEZ, Oswaldo J.; ARRAZOLA, Carlos. *Ríos Montt o el juicio imposible*. 2016. Disponível em: <<https://www.plazapublica.com.gt/content/rios-montt-o-el-juicio-imposible>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses sobre o conceito de história*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das reses] Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá: Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, Niterói*, v. 13, n. 24, p.101-117, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/index>>. Acesso em: 15 set. 2016.

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

Recebido em: 27/04/2018

Aprovado em: 30/05/2018