



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Ciências Sociais

Natália Guindani

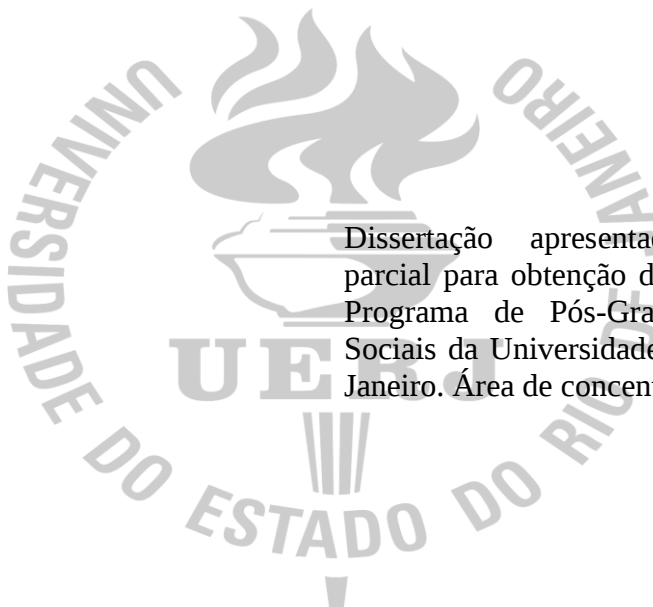
**Arte e rituais de luto em contextos de violência:
os trabalhos de denúncia e homenagem produzidos pelo coletivo
Magdalenas por el Cauca – Colômbia**

Rio de Janeiro

2018

Natália Guindani

**Arte e rituais de luto em contextos de violência:
os trabalhos de denúncia e homenagem produzidos pelo coletivo *Magdalenas por el*
Cauca – Colômbia**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Sociologia

Orientadora: Prof.^a Dra. Paula Mendes Lacerda

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

G964 Guindani, Natália

Arte e rituais de luto em contextos de violência os trabalhos de denúncia e homenagem produzidos pelo coletivo Magdalenas por el Cauca – Colômbia. / Natália Guindani. – 2018.
144 f.

Orientadora: Paula Mendes Lacerda

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Sociais.

Bibliografia.

1. Grupos sociais – Arte - Teses 2. Arte colombiana – Violência - Teses. 3. Luto – Teses. I. Lacerda, Paula Mendes II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Sociais. III. Título.

CDU 316.35

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Natália Guindani

**Arte e rituais de luto em contextos de violência:
os trabalhos de denúncia e homenagem produzidos pelo coletivo *Magdalenas por el*
Cauca – Colômbia**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Sociologia

Aprovada em 03 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Paula Mendes Lacerda (Orientadora)
Instituto de Ciências Sociais - UERJ

Prof. Dr. Edilson Sandro Pereira
Instituto de Ciências Sociais - UERJ

Prof.^a Dra. Adriana de Resende Barreto Vianna
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

Durante o processo de escrita dessa dissertação, muitas pessoas estiveram presentes e foram de valiosa ajuda. Antes de agradecer-las nominalmente, gostaria de expressar meu reconhecimento ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), cuja bolsa de estudo possibilitou minha dedicação integral ao curso de mestrado. Em um momento de desmanche do ensino público e das agências de fomento à pesquisa, é fundamental registrar a importância que tais órgãos de apoio têm na formação de pesquisadores e, conseqüentemente, na produção de um saber científico, que abrange diversas áreas de interesse da vida social do país.

Nesse âmbito, agradeço também a colegas, professoras e professores do corpo docente do programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Uerj que, em meio à falta de pagamentos e manutenção da infraestrutura básica da universidade, se mantiveram dedicados ao funcionamento do curso. Destaco, aqui, meus agradecimentos à Paula Mendes Lacerda, professora e orientadora dessa dissertação, pela dedicação com suas alunas e alunos, e pelo exemplo de caminhada acadêmica que vêm construindo. Também agradeço às valiosas contribuições que Adriana Vianna e Edilson Pereira trouxeram em minha banca de qualificação.

As amigas e os amigos que estiveram junto comigo, Giulia, Sue Ellen, Clara, Antônio, Lucas, Gabriel, Kauã, Idjahure, colegas especiais que a graduação em Ciências Sociais me trouxe, minha gratidão por todas as trocas que temos tido ao longo desses anos. Ramon Mello, Vicente Guindani, Deisi de Villa e Paula Kapp, agradeço o apoio amoroso e fraternal de sempre. À minha mãe Miriam Krenzinger, meus agradecimentos especiais pela sua importância na minha formação como acadêmica e como pessoa. Luiz Eduardo Soares, pela amizade com ares paternais, por todas as conversas inspiradoras e trocas que tivemos, pelo seu apoio e escuta, estendo a minha gratidão. Agradeço também ao meu pai Régis Guindani, pelo incentivo de sempre, sua confiança nas minhas escolhas e no amor que me permite ir atrás daquilo que acredito.

Por fim, gostaria de agradecer aos artistas Gabriel Posada e Yorlady Ruiz, que abriram sua casa para me receber em Pereira, na Colômbia, pelo exemplo de dedicação, por meio da arte, à construção de trabalhos que acima de tudo referem-se ao reconhecimento da dignidade da vida, do respeito ao próximo, e à incansável denúncia de práticas e contextos de

opressão e violação a que tantas pessoas têm sido sujeitadas. Estendo esses agradecimentos à memória de Marielle Franco, brutalmente assassinada em 14 de março de 2018. Pelo seu exemplo, sua força e coragem, que sua memória e legado sejam sempre lembrados.

RESUMO

GUINDANI, Natália. *Arte e rituais de luto em contextos de violência: os trabalhos de denúncia e homenagem produzidos pelo coletivo Magdalenas por el Cauca* – Colômbia. 2018. 144 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente dissertação tem como objetivo central compreender a relação estabelecida entre arte e memória, em um contexto particular e historicamente delimitado, de violência sistemática. Para isso, elabora-se uma análise das primeiras obras realizadas pelo coletivo colombiano *Magdalenas por el Cauca*, entre os anos de 2008 e 2013. No âmbito da pesquisa realizada a partir de entrevistas com os artistas e da análise do registro documental das obras, evidenciam-se vínculos com trabalhos de memória coletiva, empreendidos na Colômbia nas últimas décadas. Mobilizados, principalmente, por organizações de familiares de vítimas, com apoio de organizações civis e governamentais, as obras estudadas estão inseridas no contexto do chamado ‘pós-conflito’. A partir de tal conjuntura política e social, entende-se que há um conjunto de produções artísticas sendo empreendido no país, cujo foco incide sobre o trabalho com comunidades de vítimas como meio de visibilizar cenários de violação e sofrimento. Especificamente, o coletivo *Magdalenas por el Cauca* propõe obras de intervenção *in loco* – lugares onde a marca da morte violenta está inscrita –, como forma de ressignificar a memória da dor e o sofrimento causado pela ausência dos entes desaparecidos. Seus trabalhos aparecem como intervenções rituais, ao estabelecerem junto às mães e familiares meios de homenagem e denúncia. Nesse sentido, as obras de arte são entendidas como empreendimentos ritualizados de luto e dignificação das vidas atingidas.

Palavras-chave: Arte em contexto de violência. Arte e memória. Rituais de luto. Luto público.

Arte e comunidade de vítimas.

ABSTRACT

GUINDANI, Natália. *Art and mourning rituals in the context of violence: the works of denouncement and tribute produced by the collective Magdalenas por el Cauca* – Colombia, 2018. 144 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The main aim of this dissertation is to understand the relationship between art and memory, within the context of historical systematic violence. Interviews with artists and the analysis of records of the early art works dating from 2008 to 2013, by the Colombian collective “Magdalenas por el Cauca” were done. The analysis revealed links with works of collective memory, undertaken in Colombia in recent decades. Mainly mobilized by organizations of relatives of victims with the support of civil and governmental organizations, the works of art studied here can be considered “post-conflict”. From this political and social conjuncture, it is understood that there is a set of artistic productions being undertaken in Colombia, whose focus is on working with relatives of victims as a means of highlighting scenarios of rape and suffering. The collective Magdalenas por el Cauca, in particular, proposes works of art on-site – on places marked by violent death, as a way of changing/transforming the memory of pain and suffering caused by the absence of missing beings. Their works appear as rituals, established together with mothers and relatives of victims, as a means of tribute, denouncement and mourning, to give dignity to the lives affected.

Keywords: Art in the context of violence. Art and memory. Rituals of mourning. Public mourning. Art and the community of victims.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Balsas <i>Magdalenas</i> pelo rio Cauca.....	55
Mapa 1-	– Colômbia, em vermelho, o departamento de Risaralda, em verde, Valle del Cauca.....	57
Mapa 2 –	Trajetos do rio Cauca (indicado em vermelho), as cidades de Pereira e Beltrán – Risaralda; Cartago e Trujillo – Valle del Cauca (circuladas em amarelo).....	57
Figura 2 –	<i>Talleres de memoria</i> com estudantes das escolas visitadas.....	60
Figura 3 –	Detalhe da instalação da balsa <i>La Llorona</i>	61
Figura 4 –	Instalação da balsa <i>La Llorona</i>	61
Figura 5 –	Balsa <i>Magdalena</i> pelo rio Cauca.....	62
Figura 6 –	Balsa <i>Magdalena</i> pelo rio Cauca.....	63
Figura 7 –	Balsa <i>Magdalena</i> pelo rio Cauca.....	63
Figura 8 –	Montagem da balsa de Maria Isabel.....	65
Figura 9 –	Cadernos de Maria Isabel.....	66
Figura 10 –	Nascimento da <i>Llorona</i> a beira do Cauca.....	67
Figura 11 –	Balsa <i>Magdalena</i> para o filme <i>Abrazos del Rio</i>	73
Figura 12 –	Balsa <i>Magdalena</i> de Rosalba Lozano.....	80
Figura 13 –	Balsa <i>Magdalena</i> de Rosa Elena Montoya.....	81
Figura 14 –	Balsa <i>Magdalena</i> de Evangelina López junto ao ato da AFAVIT.....	82
Figura 15 –	Balsa <i>Magdalena</i> de Carmem Lodoño à beira do rio Cauca.....	82
Figura 16 –	Família participando da confecção de retrato de desaparecidos de Trujillo.....	83
Figura 17 –	Família participando da confecção de retrato de desaparecidos de Trujillo.....	83
Figura 18 –	Gabriel Posada e Yorlady Ruiz junto de membros da AFAVIT.....	84
Figura 19 –	Participação na confecção do rosto de padre Tibério.....	85
Figura 20 –	Peregrinação de AFAVIT com os rostos de desaparecidos desenhados..	86
Figura 21 –	Processo coletivo para desenho dos rostos.....	86
Figura 22 –	Balsa Ofélia de Trujillo.....	87
Figura 23 –	Balsa <i>Magdalena</i> de Consuelo Valencia, e a própria com a sua	

	<i>Magdalena</i>	90
Figura 24 –	Gabriel Posada e Consuelo Valencia.....	90
Figura 25 –	Perfomance de <i>La Llorona</i> para o filme <i>Rastro purpura</i>	92
Figura 26 –	<i>La Llorona</i> com mãe da AFAVIT.....	92
Figura 27 –	Familiares da AFAVIT entregando as balsas-oferendas.....	94
Figura 28 –	No total, 80 balsas foram entregues pela AFAVIT.....	95
Figura 29 –	Oferendas produzidas pela Casa de la Mujer, de Pereira. Ramos de eucalipto, camomilas e flores junto de mensagens de despedida aos desaparecidos.....	96
Figura 30 –	Início da ação com colaboração da comunidade local.....	97
Figura 31 –	Início da ação com colaboração da comunidade local.....	97
Figura 32 –	Início da ação com colaboração da comunidade local.....	98
Figura 33 –	Consuelo Valencia foi uma das mães de Afavit que acompanhou a ação	98
Figura 34 –	Balsas-oferendas iluminadas.....	99
Figura 35 –	Posada entregando uma balsa-oferenda.....	99
Figura 36 –	Comunidade ajudando na entrega das balsas ao rio.....	100
Figura 37 –	Comunidade ajudando na entrega das balsas ao rio.....	100
Figura 38 –	Balsa <i>Magdalena</i> de mães da AFAVIT, feita para o documentário <i>Rastro Purpura</i>	107
Figura 39 –	Balsa <i>Magdalena</i> de mães da AFAVIT, feita para o documentário <i>Rastro Purpura</i>	107

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFAVIT	<i>Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo</i>
CADH	Convenção Americana de Direito Humanos
CIDH	Comissão Interamericana de Direitos Humanos
CINEP/PPP	<i>Centro de Investigación y Educación Popular/Programa por la Paz</i>
CNMH	<i>Centro Nacional de Memoria Histórica</i>
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CNRR	<i>Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación</i>
ELN	Exército de Libertação Nacional
EPL	Exército Popular de Libertação
FARC	Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia
GMH	Grupo de Memória Histórica
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Transgêneros
MOVICE	<i>Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado</i>
UP	União Patriótica

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	O CONFLITO ARMADO COLOMBIANO E OS TRABALHOS DE ARTE E MEMÓRIA EM CONTEXTOS DE VIOLÊNCIA.....	21
1.1	Breve análise histórico conjuntural do conflito armado na Colômbia.....	22
1.2	Iniciativas de memória: comunidades emocionais e vítimas no espaço público.....	34
1.3	Produções artísticas como resgate de memórias e denúncia em contextos de violência.....	46
2	COLETIVO MAGDALENAS POR EL CAUCA E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA COM COMUNIDADES DE VÍTIMAS NA COLÔMBIA.....	53
2.1	Magdalenas por el Cauca: a metáfora em 2008.....	55
2.2	Magdalenas por el Cauca e as Madres de Trujillo.....	75
2.3	327 Alumbramientos por las huellas del olvido: homenagem às vítimas desaparecidas e tentativa de criar espaço para o luto.....	96
3	ARTE COMO RITUAL E REFÚGIO CONTRA A BARBÁRIE.....	111
3.1	Arte como ritual poético do luto.....	122
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
	REFERÊNCIAS.....	135

INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresenta os resultados da pesquisa realizada em torno das relações estabelecidas entre arte, memória e política em contextos de violência. Para tanto, o recorte analítico está voltado para as obras realizadas pelo coletivo colombiano *Magdalenas por el Cuaca*¹, formado em 2008, pelos artistas Yorlady Ruiz e Gabriel Posada.

O interesse pelo tema decorre, dentre diversos fatores, de minha trajetória acadêmica, influenciada pelos estudos anteriormente empreendidos nos cursos de graduação em Artes Visuais e Arquitetura. Embora essas formações não tenham sido concluídas, os referenciais apreendidos durante esses anos acompanharam, constantemente, o direcionamento das pesquisas que desenvolvi no decorrer da minha aproximação com as Ciências Sociais. No âmbito dessa graduação, realizei, entre 2014 e 2015, um estudo sobre a questão da memória coletiva e a construção de lugares de memória, como parte de medidas de reparação simbólica em países que passaram por regimes ditatoriais. Nesta pesquisa, resultado da monografia de final de curso intitulada: *Memórias, Demarcações e o Labirinto Investigado: um estudo sobre o Archivo Provincial de la Memoria de Cordoba*, apresentada em julho de 2015, no curso de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), o foco de análise foi o projeto de criação museográfica do *Archivo Provincial de la Memoria de Cordoba*, localizado na cidade de Córdoba, Argentina. O espaço, convertido em museu, arquivo e centro de direitos humanos no ano de 2006, funcionou como delegacia policial por mais de 40 anos e foi usado como centro clandestino de detenção e tortura durante a última ditadura militar ocorrida no país. Ao longo desse processo, foi encontrado um conjunto de textos e autores, cuja investigação estava direcionada às possibilidades de reparação simbólica e aos pressupostos de direito à memória, verdade, e justiça, inseridos no marco dos processos transicionais², que caracterizaram diversos contextos sociopolíticos em países da América

1 Ao longo da presente pesquisa, optou-se por aplicar itálico em expressões estrangeiras e nomes de obras, aspas simples para termos específicos ou para indicar sentido conotativos, e aspas duplas para citações.

² Noção de ‘transição’ é aplicada conforme proposto por Alejandro Castillejo Cuéllar (2017), antropólogo colombiano, dedicado ao estudo da comissão da verdade da África do Sul e do processo transicional da Colômbia. Segundo o autor, referir-se à ‘transição’ não é se limitar a contextos pós regimes autoritários, mas, mais do que isso, implica no reconhecimento de conjunturas que algumas sociedades experimentam como ‘momento liminar’, isto é, quando diversos mecanismos são acionados para formular um futuro de paz e reconciliação. Cuéllar (2017) tece um amplo estudo crítico sobre a ilusão da transição. Nesse sentido, afirma que compreender os processos transicionais implica “leer el escenario transicional como un momento liminal en el que emerge la promesa de una nueva sociedad a través de las múltiples formas y mecanismos que toma la imaginación social del porvenir; además, entender los lugares sociales en los que es posible hacer visible la dialéctica entre la fractura y la continuidad de diversas formas de violencia a la vez que comprender la particular teleología que implica transitar hacia el postacuerdo” (CUÉLLAR, 2017, p. 6).

Latina pós-ditaduras, assim como outros cenários de conflito e segregação, a exemplo do *apartheid* na África do Sul. Ainda no âmbito da pesquisa de graduação, o interesse surgiu, sobretudo, pela forma como as memórias de vítimas e seus familiares foram trabalhadas e relembradas por meio da linguagem visual e estética, materializando-as no percurso da criação museográfica. Para essa pesquisa inicial, referente à graduação, a atenção também foi direcionada para o trabalho feito no próprio espaço arquitetônico, que passou por uma reforma e teve escombros e pisos originais mantidos, caminhos antigos revelados como forma de evidenciar, por meio da própria estrutura do edifício, as marcas dos horrores vividos naquele lugar.

Considerando o tempo destinado à realização do trabalho monográfico de conclusão de curso, alguns aspectos levantados não puderam ser aprofundados e seguiram como pontos de interesse durante o primeiro ano de estudos do mestrado. Com o intuito de continuar a pesquisa sobre memória coletiva em contextos de violação e as formas de elaboração da dor e do trauma em tempos de democracia, optei por orientar a investigação para produções artísticas realizadas em cenários de violência. Nesse sentido, a escolha de estudar o trabalho realizado pelo coletivo colombiano *Magdalenas por el Cauca* deve-se, principalmente, ao caráter participativo, implementado pelos artistas, ao construírem suas obras em conjunto com as vítimas do conflito armado, evidenciando os silenciamentos sobre eventos violentos ocorridos no país, assim como as memórias das vidas afetadas pela violência política empregada nos últimos 50 anos na Colômbia. Dentre as escolhas formais do coletivo estudado, as ações propostas são realizadas diretamente nos locais em que os atos de violência foram perpetrados, deixando marcas profundas na memória de seus habitantes. Dessa forma, justamente por ocorrerem *in loco*, tais ações aparecem como meio de ressignificação desses lugares quando são ocupados para homenagearem as mães que perderam filhos e entes queridos, e denunciarem os milhares de corpos que ainda estão desaparecidos no país. Conforme será visto, as expressões ‘homenagem’ e ‘denúncia’ são muito utilizadas pelos artistas quando se referem aos primeiros trabalhos realizados, que tinham como objetivo norteador tecer homenagens e denunciar as violações. No decorrer dos capítulos do presente trabalho, outras dimensões discursivas acionadas pelas obras do coletivo também serão observadas e analisadas.

Durante a pesquisa documental das obras realizadas pelo coletivo, optou-se por delimitar o marco temporal referente às três primeiras intervenções, ocorridas no rio Cauca, entre 2008 e 2013. Após esse período, outros trabalhos foram feitos, mas ainda não constam

registros detalhados dessas ações. Portanto, o recorte da presente pesquisa contemplou, especificamente, os elementos materiais e simbólicos constituintes das obras do período destacado, junto do repertório discursivo mobilizado nessas primeiras ações do coletivo.

Para tanto, foi estudado o contexto político e social em que o coletivo desenvolveu seus trabalhos, e a relação estabelecida pela produção artística com situações de violação sistemáticas. Nessa esfera, o ativismo social, como forma de pedir reparação e justiça, mobilizado no encontro com vítimas, familiares e organizações de pessoas afetadas por essa situação, que já atuavam na esfera pública, também aparece como vetor importante no contexto do pós-conflito. Assim, o interesse em aprofundar a pesquisa na trajetória percorrida pelo coletivo e nos recursos artísticos, simbólicos e afetivos acionados em suas obras, me levaram a realizar, em um primeiro momento, um levantamento bibliográfico sobre produções artísticas na Colômbia, além de acessar fontes secundárias sobre as temáticas pretendidas pela pesquisa.

Conforme será visto no decorrer dessa dissertação, a relação estabelecida entre arte e memória no contexto colombiano tem sido, cada vez mais, evidenciada pelos processos de resgate dessas memórias, inscritas no marco transicional do pós-conflito que passa a ser desenhado com as tratativas de desmobilização de grupos paramilitares, propostas pela Lei de Justiça e Paz em 2005. Resulta, desse movimento legal e institucional, o começo do reconhecimento das vítimas do conflito e os primeiros processos de identificação dos danos a serem reparados. Tal cenário é fortalecido no decorrer dos anos seguintes, com a crescente mobilização de familiares e vítimas no espaço público. Como demonstra a antropóloga colombiana Myriam Jimeno (2010), o acionamento da condição de vítima, nesse contexto, aparece como o ‘agenciamento da própria causa’, possibilitando novas formas de escuta para o testemunho das experiências de violações sofridas.

No bojo do marco legal e político supracitado, o *Grupo de Memoria Historica* (GMH), atual *Centro Nacional de Memoria Historica* (CMH), tem realizado diversos informes que visam resgatar as memórias das vítimas e investigar as origens das dinâmicas violentas, geradas em distintos territórios da Colômbia pelo conflito armado. Contudo, importa registrar que a maior visibilidade e o consequente reconhecimento oficial das vítimas do conflito a serem reparadas pelo Estado, não resumem as iniciativas de memórias empreendidas por familiares e organismos de direitos humanos nas últimas décadas. Como será visto, uma das organizações de familiares de vítimas, a *Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo* (AFAVIT), inicia a sua mobilização em 1995. Também pode-se citar a fundação do *Centro de*

Investigación y Educación Popular (CINEP), que ocorreu em 1972, em defesa dos direitos humanos, que tem investigado casos de violações junto às vítimas e assessorado os familiares na busca por seus entes desaparecidos.

Nesse contexto, iniciativas estético-artísticas passaram a abordar, com maior enfoque, o tema da violência e dos sofrimentos experienciados pelas vítimas. Tais trabalhos têm aparecido, conforme estudos citados ao longo da presente dissertação, como um conjunto de ações que possibilitam novas formas de leitura e enunciação de eventos violentos ocorridos no passado, e evidenciam, junto às iniciativas de memória, as condições de violação a que milhares de colombianos foram expostos, constituindo, assim, “gramáticas del recuerdo, como testimonios de lo indecible” (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 45).

Dessa forma, a presente pesquisa parte do pressuposto de que práticas artísticas operam como meio de construção de novos sentidos acerca da realidade com a qual interage. Considerando meu interesse em investigar as múltiplas dimensões da visualidade – aqui, entendidas como um conjunto de práticas artísticas, estéticas e culturais – observando, sobretudo, sua dimensão política, enquanto elemento participativo em processos de mudança e ressignificação de determinados eventos inscritos no cotidiano de populações específicas (MARQUES e CAMPOS, 2017), optei por direcionar a presente pesquisa para a análise de obras de intervenção artística realizadas em espaços onde a morte violenta está marcada na memória de seus habitantes. E assim, buscar compreender como tais ações podem apontar outras formas de observar e abordar os efeitos da violência sobre determinadas populações, além de promover rupturas simbólicas que interpelam lógicas de silenciamento e esquecimento.

Com relação ao caminho percorrido ao longo da pesquisa, para analisar as obras realizadas pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca*, foram acessadas um conjunto de fontes primárias e secundárias, do tipo oral, escrita (diário de campo), documental e imagético. O trabalho foi realizado, principalmente, a partir do acervo iconográfico do coletivo, na forma de fotografias, vídeo-documentário e outros registros produzidos no período de 2008 a 2013. O primeiro contato com o trabalho dos artistas ocorreu, previamente, por meio do material apresentado na plataforma digital do coletivo (MAGDALENAS, 2014), assim como em matérias de jornais eletrônicos e vídeos documentais disponíveis on-line. A pesquisa de campo foi realizada durante a minha visita à Colômbia, entre os dias 6 e 15 de junho de 2017. Lá, foi possível entrevistar os artistas do coletivo na cidade de Pereira, onde residem, e também dialogar com pesquisadores do tema em Bogotá. Yorlady Ruiz e Gabriel Posada me

receberam gentilmente em sua casa durante dois dias e, nesse encontro, pude conhecer melhor o processo de criação e elaboração das obras realizadas com as comunidades envolvidas nos projetos. Assim como, ouvir sobre as intenções e os repertórios de inspiração que os levaram a propor ações em homenagens às mães e, também, ao mortos e desaparecidos da região.

Especificamente, conversamos muito sobre a primeira intervenção artística realizada em 2008 no leito do rio Cauca e a ponte estabelecida com as mães de Trujillo, que culminou em uma nova intervenção ocorrida junto da *X Peregrinación Nacional e Internacional de AFAVIT*, em 2010, organizada pela associação, em memória às vítimas do massacre vivido pela comunidade da região entre os anos 1986 e 1994. Como demonstraram, seus trabalhos estão diretamente ligados às comunidades onde acontecem, sendo que, como propósito ritualístico de cada ação, todos os artefatos elaborados em cada trabalho recebem a colaboração de moradores e membros das associações de familiares de vítimas.

As conversas realizadas serviram de base para a análise das obras feitas no presente estudo. Além das entrevistas, Posada e Ruiz disponibilizaram acesso às fotografias das ações que serão trabalhadas nessa dissertação. Dessa forma, todos os registros fotográficos utilizados foram feitos pelos artistas e por Rodrigo Grajales, fotógrafo da cidade de Pereira, que acompanhou as primeiras intervenções do coletivo e também realiza trabalhos com as vítimas do conflito armado.

Durante o processo de pesquisa, foram investigadas as formas pelas quais a arte se faz um meio capaz de colaborar com a produção e a recuperação de algumas memórias, reconstituindo a dignidade dos sujeitos afetados, em um processo de auxílio na superação dos traumas coletivos que o conflito violento na Colômbia tem gerado. Desse modo, os estudos realizados por Veena Das (2008), Myriam Jimeno (2010), Maria Victoria Uribe (1990, 2004, 2008, 2010), entre outras autoras e autores, a respeito do sofrimento decorrente de práticas de violência e terror em casos de desaparecimentos forçados, e das formas de luto e reivindicação por justiça, por parte dos familiares, contribuíram para pensar a relação dos efeitos do terror e das maneiras possíveis de organização e ressignificação da dor vivenciada.

A presente dissertação está organizada da seguinte maneira: o primeiro capítulo apresenta o panorama histórico e político do conflito armado colombiano, a partir do resumo de períodos e acontecimentos que conformam o que, hoje, entende-se por conflito armado interno. Seguindo, principalmente, o trabalho apresentado pelo GMH, com base no relatório *¡Basta Ya!* (2013), buscou-se evidenciar o caráter multiforme da violência praticada pelos diversos grupos armados, incluindo agentes do Estado. Destacam-se os massacres,

acompanhados de mecanismos de terror, como meio de estabelecer o controle sobre territórios e suas populações, além de outras modalidades de violência, aplicadas principalmente sobre civis habitantes das localidades onde os grupos armados disputavam poder. Também foram mapeados movimentos por justiça e memória no cenário de transição do pós-conflito, junto da mobilização de vítimas no espaço público. A partir do resgate de memórias ‘subterrâneas’, tal como empregado por Michel Pollak (1989), os trabalhos com memórias de eventos violentos do passado, na Colômbia, têm sido fonte de diversos estudos citados nesse capítulo, e que ajudam a entender o cenário de mobilização por reconhecimento e reparação. Inseridos nesse conjunto de iniciativas e mecanismos institucionais criados, os trabalhos artísticos também aparecem como modo de tornar visíveis outras versões, muitas vezes, relegadas àqueles que experienciaram as violações. Apresentam-se, por fim, algumas abordagens em torno da relação estabelecida por artistas entre arte e violência no país.

No Capítulo 2, a análise das obras está concentrada no coletivo *Magdalenas por el Cauca*, a partir da descrição de cada trabalho de intervenção no rio Cauca e dos processos envolvidos com as comunidades, por onde cada obra foi realizada. O enfoque do exercício analítico recai sobre os elementos simbólicos e narrativos, mobilizados pelo coletivo, e as conexões encontradas com outros processos político-sociais, com os quais o repertório das obras dialoga. Nesse sentido, as obras tecem sua principal homenagem à figura da mãe, como aquela que sofre com a morte ou o desaparecimento do filho, mas que também aparece como agente político em grande parte dos movimentos de familiares de vítimas na Colômbia, e em outros contextos da América Latina. A obra homônima, definida pelos artistas como uma exposição-procissão (*exposición procesión*, em espanhol), aparece como um evento ritual que homenageia e denuncia os horrores vividos na região do Valle del Cauca e de Risaralda. Ao utilizarem o rio Cauca como local dessa procissão ritualizada, os artistas operam com diversos sentidos a partir do reconhecimento da dor e da importância do luto na vida dos familiares, que viram seus entes desaparecerem. O rio Cauca, que foi sistematicamente utilizado como ‘fossa comum’, também revelou, ao longo dos anos, vários corpos que haviam sido despejados em suas águas. Dessa forma, entende-se que o trabalho de homenagens nas suas águas é uma maneira de trazer luz a esses casos, ressignificando a memória do horror ali praticado, como um lugar de memória e testemunho. Neste capítulo, também será apresentado o trabalho em conjunto com as *Madres de Trujillo*, cidade do Valle del Cauca, onde ocorreu, ao longo de sete anos seguidos, um massacre. Destaca-se o encontro com as mães organizadas e os *talleres de memoria*.

No Capítulo 3, após a exposição das três primeiras intervenções realizadas pelo coletivo no rio Cauca, buscou-se construir uma leitura sobre os trabalhos de arte em contextos de violência, como um meio de resistência contra a barbárie. Seguindo a sugestão analítica de autores colombianos dedicados a este tema, propõe-se que tais iniciativas estético-artísticas sejam entendidas como testemunho e arquivo de memórias das vítimas (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013; CUÉLLAR, 2009). Também ganha ênfase a dimensão ritualística das intervenções artísticas e a possibilidade de produção de contranarrativas, para ressignificarem a dor e o sofrimento experienciados por familiares e moradores das regiões afetadas, a partir do reconhecimento das vidas perdidas e da importância do luto público na forma de ação política de denúncia e reparação.

BAJO LA LUNA

*Llega media noche, casi madrugada,
 Trujillo está de luto, hay miedo en el pueblo,
 En la Sonora, hay enfrentamiento,
 Caen campesinos junto a militares,
 Contexto del narco, Seguridad nacional.*

*Es primero de abril de los años noventa,
 Militares armados entran a las casas,
 Se llevan a Ramiro, a Arnulfo y a los Prada,
 Toman a la fuerza a Ester Cayapú,
 la partera, y líder indígena,
 Y los perros ladran clamando justicia, y...*

*Y la luna llora, llora tristemente,
 Sólo las estrellas alumbran en silencio,
 Y la luna llora, consuela a los humildes!*

*Es dos de Abril, el pueblo está con miedo,
 Se llevan a los 3 Vargas, Agustín y Alirio,
 Son los 5 ebanistas, trabajan la madera.
 Silencian los motores, los echan al Cauca.*

*Es Villa Paola, lugar de martirio,
 Es granja las Violetas, donde se tortura,
 Las lágrimas corren en cuerpos destrozados,
 El párroco Tiberio, igual que la luna,
 Comparte el dolor, grita a la justicia,
 Y las estrellas siguen alumbrando...*

Y la luna llora, llora tristemente,

*Sólo las estrellas alumbran en silencio,
 Y la luna llora y consuela a los humildes!
 Es 17 de Abril, un día sin olvido,
 Desaparecen al Padre Tiberio, lo echan al Cauca;
 Se llevan a Norbey, se llevan a Pulido.
 Alba Isabel, sobrina de Tiberio,
 En sus 28 años, belleza juvenil,
 Es torturada y muy violentada.*

*Pero los peces acarician, sus cuerpos, con el agua fresca
 Le cantan canciones de amor y ternura,
 Consuelan a las madres y piden justicia.*

*Y el Padre Tiberio es tirado al río,
 Mutilados sus miembros sagrados,
 Es como trofeo de los victimarios.
 Su cuerpo inmolado es un testimonio,
 Las aguas lo arrullan, recogen su vida,
 Sigue siendo el Pastor que da vida.*

*Y la luna llora, llora tristemente,
 Sólo las estrellas alumbran en silencio,
 Exigen justicia, reparación integral!*

*Pedazos de cuerpos tirados al Cauca,
 El río se convierte en río de sangre,
 Oh río del Cauca! Que escondes secretos;
 Los peces se unen en ronda solidaria,
 Las piedras y el agua forman cavidades,
 Buscan convertirse en un mausoleo.*

*Y la luna llora, llora tristemente,
 Sólo las estrellas alumbran en silencio,*

Y la luna llora y consuela a los humildes!

*Hoy bajo la luna y estrellas brillantes,
Se escribe Memoria, contextos de injusticia,
Y los peces hablan y las piedras gritan,
Y el agua, se vuelve transparente,
¿Dónde está la justicia? ¡No más Impunidad!*

*En resistencia activa, familias se unen,
Se unen a las piedras, se unen a los peces,
El agua transparente con la luz de luna,
Mantiene la esperanza en dignidad de vida.*

*Y la luna sonríe, la luna hace memoria,
Las estrellas escriben, la historia del ayer,
Y la luna alumbra con luces de esperanza*

Maritze Trigos

1. O CONFLITO ARMADO COLOMBIANO E OS TRABALHOS DE ARTE E MEMÓRIA EM CONTEXTOS DE VIOLÊNCIA

Aquellos que, por una u outra razón, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente, que se desarrolla a unos cientos de kilómetros, incluso a unas pocas decenas de metros de sus hogares: Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria –y el olvido– se han de ponder al servicio de la justicia.

Tzvetan Todorov

Para tecer uma análise teórica sobre a relação entre arte e memória em contextos de conflito e violência política, especificamente a partir do mergulho sobre as primeiras intervenções e performances realizadas pelo coletivo de arte colombiano *Magdalenas por el Cauca* (2008-2013), é necessário apresentar, ainda que brevemente, a conjuntura política e social em que tais iniciativas artísticas surgiram e pela qual produzem seus atos de denúncia e homenagem. Dessa forma, os contextos de violência, com os quais os artistas colombianos têm trabalhado, são alguns dos cenários de guerra e perpetuação de crimes de lesa-humanidade, gerados nas últimas décadas pelo chamado conflito armado interno, que por sua vez ocasionou a morte de pelo menos 220.000 pessoas no período entre os anos de 1958 e 2012.

Ademais, importa conhecer as iniciativas que organizações civis e governamentais têm empenhado no país ao longo de um processo *transicional*, e que lentamente busca a reconciliação do presente com os eventos trágicos do passado e a reparação dos danos causados às milhares de vítimas atingidas pelo conflito. Nesse sentido, mapear e compreender o surgimento dos movimentos de vítimas que reivindicam memória e reconhecimento, é fundamental para a compreensão das ações do coletivo *Magdalenas por el Cauca*, visto que trabalham a partir de uma noção de vítima acionada como categoria reconhecida nesse contexto de denúncia das violações sistematicamente perpetradas, presente nas narrativas de luta por reparação e justiça surgidas na Colômbia.

1.1 Breve análise histórico conjuntural do conflito armado na Colômbia

Em um cenário de conflitos que remete a práticas violentas, implementadas desde o período colonialista, importa elaborar um recorte conjuntural que, mais do que buscar as raízes de dinâmicas violentas, visa auxiliar na compreensão do movimento atual em torno da resolução de conflitos, por meio do reconhecimento de vítimas e reestabelecimento da dignidade de vidas humanas, brutalmente afetadas ao longo das últimas décadas em solo colombiano. Para tanto, parte-se do entendimento de que os milhares de assassinatos e desaparecimentos forçados ocorridos no país, principalmente a partir da década de 1980, são resultado da atuação de grupos armados, legais e ilegais, que, na busca pelo controle expansivo de territórios, promoveram inúmeras ações violentas que afetaram, majoritariamente, pessoas civis. Como bem destaca a antropóloga colombiana Maria Victoria Uribe (2008), o conflito interno colombiano não se trata de uma guerra punitivista, mas sim, de um conjunto de ações preventivas direcionadas à liquidação de quem quer que possa se associar a grupos e interesses contrários. “Una guerra “sucia” en la cual, para ser potencialmente víctima, basta con ser identificado y marcado como “el otro”” (URIBE, 2008, p. 177). O conflito armado na Colômbia é considerado um dos eventos sociais mais sangrentos da história contemporânea da América Latina. De acordo com o Informe do GMH, *¡Basta Ya! Colômbia: memorias de guerra y dignidade* (2013), das 220.000 mortes registradas, 81,5% das vítimas foram civis e 18,5% militantes e combatentes envolvidos mais diretamente no conflito. Esses números demonstram uma das características essenciais do conflito colombiano, no que diz respeito às dinâmicas estabelecidas entre os principais atores da violência organizada com a sociedade civil, como método de combate e disputa de poder.

Antes de expor, rapidamente, uma retrospectiva histórica do conflito armado, é importante lembrar que as formas de entendimento dos fenômenos de violência política e social ocorrem por meio de uma dinâmica complexa, que envolvem interesses e disputas de poder. Nesse sentido, as produções dos discursos interpretativos em torno dos contextos de guerra interna, e o vocabulário acionado por eles, são movimentos que influenciam diretamente a forma como tal fenômeno é visto e combatido. Assim, ao fazer uso do termo ‘conflito armado’, compartilha-se uma concepção sobre a dinâmica de violência política vivida na Colômbia, que nem sempre foi acionada oficialmente. Conforme afirma a antropóloga Angela Facundo (2014), a existência de um conflito armado foi publicamente reconhecida somente em maio de 2011. A afirmação feita, pelo pronunciamento do então presidente colombiano Juan Manuel Santos, contradizia a visão oficial de seu predecessor,

que limitava o confronto presente no país a uma ameaça terrorista, referindo-se particularmente à presença de guerrilhas de esquerda e, geralmente, ignorando os grupos paramilitares de direita e o exército nacional como importantes atores do conflito armado. A declaração do presidente Santos foi sustentada em razão da necessidade de incluir o conceito de conflito armado, na chamada *Ley de Víctimas, 1448*, que, durante a época, estava sendo debatida no Senado colombiano para reconhecer e reparar as pessoas vítimas da violência (FACUNDO, 2014, p. 95).

A análise de Facundo (2014), sobre as mudanças da narrativa oficial em torno do conflito político e armado na Colômbia nos últimos 50 anos, reforça a importância de observar as gramáticas mobilizadas e a produção de noções e categorias que incidem sobre os sujeitos envolvidos de formas distintas nesse cenário de guerra. Operação que define, também, formas de ação política e de reconhecimento de atores frente a determinados contextos. Assim, ao utilizar em seu trabalho as noções de ‘conflito’ e ‘conflito armado’, Facundo (2014, p. 95) reconhece que o faz “como categorias nativas, pois com esses termos é habitualmente referida à situação de confrontação na Colômbia nos meios universitários, político partidários, nos meios de comunicação e no linguajar dos organismos internacionais de assistência humanitária”. Contudo, a adoção do termo não é unânime. Segundo informa para grande parte de seus interlocutores, pessoas refugiadas no Brasil e uma série de militantes da esquerda colombiana, as categorias referentes ao conflito deveriam englobar a dimensão social e política em suas terminologias, sugerindo assim “conflito social, político e armado” (FACUNDO, 2014, p. 95), dado que “desigualdade social, acúmulo de terras em mãos de poucos, marginalização nacional de amplos setores, perseguição à oposição política e variadas formas de pobreza, são, entre outras, as causas e não as consequências do ‘conflito armado’” (FACUNDO, 2014, p. 95).

Na tentativa de contextualizar historicamente as raízes e as dinâmicas do conflito armado colombiano, costuma-se dividir os eventos mais marcantes em quatro períodos conjunturais. Como fonte de referência histórica, serão utilizados os trabalhos realizados pelo Centro Nacional de Memória Histórica, que vem, desde 2008, publicando inúmeros informes públicos sobre a situação de guerra e violações cometidas na Colômbia, assim como os estudos de Palacios e Safford (2002), Maria Victoria Uribe (1990, 2004, 2008, 2010), entre outros autores. Dentre as diversas publicações divulgadas, o relatório *¡Basta Ya! Colombia:*

memorias de guerra y dignidad”³ (GMH, 2013), coordenado por Martha Nubia Bello, aborda os últimos 50 anos do chamado conflito armado colombiano e “revela la enorme magnitud, ferocidad y degradación de la guerra librada y las graves consecuencias e impactos sobre la población civil” (GMH, 2013, p. 35). Conforme exposto no informe, o conflito armado e político na Colômbia é marcado pela heterogeneidade com que tem se manifestado ao longo do tempo, tanto no que se refere às dinâmicas políticas e ideológicas que influenciam as formas de atuação em determinadas regiões do país, quanto aos atores envolvidos e os processos de violação infligidos em cada contexto. Resumidamente, dentre os diversos fatores imbricados na continuidade do conflito político e armado está, segundo o informe, a persistência do problema agrário, no que se refere ao controle fundiário, “concentración ociosa de la tierra, usos inadecuados, colonizaciones y titulaciones fallidas” (GMH, 2013, p. 21), associados a violentos conflitos de desapropriação de terra. Soma-se a esse problema histórico a propagação de alianças dos grupos armados com o narcotráfico, como “paramilitares, políticos, servidores públicos, élites locales económicas y empresariales” (GMH, 2013, p. 21), assim como as decorrentes dificuldades de participação política, as pressões do contexto internacional em torno do combate às drogas, além das dificuldades enfrentadas nas tentativas de estabelecimento de processos de paz e reformas democráticas.

Dito isso, pode-se fazer uma breve recapitulação histórica sobre os períodos que conformam o conflito armado interno. Segundo o informe *¡Basta Ya!* (GMH, 2013), o primeiro período, demarcado entre os anos de 1958 e 1982, é caracterizado pela transição da violência bipartidária à chamada fase ‘subversiva’, quando percebe-se a disseminação das guerrilhas, combinada com o auge das mobilizações sociais e, por sua vez, um certo isolamento do conflito armado em áreas localizadas. Ao longo dos séculos XIX e XX, a violência se fez presente enquanto método utilizado pelos partidos políticos, para alcançarem o poder na Colômbia e ocuparem postos dentro do aparato estatal. Os partidos tradicionais, Liberal e Conservador, foram a expressão máxima desse antagonismo de polarização violenta, e alcançaram um ponto crítico de conflito no período de 1946 a 1958, conhecido como *La Violencia*. O ano de 1948 é um marco histórico desse momento, quando foi assassinado o líder liberal Jorge Gaitán. Tal acontecimento desencadeou inúmeros protestos populares, que

³ “Este informe da cumplimiento al mandato legal (Ley 975 de Justicia y Paz) de elaborar un relato sobre el origen y la evolución de los actores armados ilegales. En su desarrollo, el Grupo de Memoria Histórica– adscrito primero a la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación– (CNRR) y ahora parte del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) se propuso dar respuesta a este requerimiento desde la consideración de los actores armados ilegales no solo como aparatos de guerra, sino especialmente como productos sociales y políticos del devenir de nuestra configuración histórica como país”. (¡BASTA YA! 2013, p. 16).

foram se aglutinando principalmente por meio de organizações operárias, rurais e populares, que, com o passar dos anos, foram sendo duramente reprimidas. A justiça e as forças armadas colombianas estavam loteadas entre os partidos tradicionais, exemplo que acentuou as iniciativas de violência e a insatisfação política. Outro aspecto que merece ser destacado foi o apoio da Igreja Católica a favor do partido Conservador, de modo que os discursos tradicionais de fé se misturavam ao combate ideológico à esquerda, aos ideais comunistas e aos movimentos sociais.

Nesse período já é possível reconhecer práticas violentas que visavam a anulação do outro, por meio de mecanismos de dor e torturas físicas. Tais práticas exercidas por grupos partidários, empregadas como formas de dominação, apareceram reconfiguradas e com novas expressões na atuação dos grupos paramilitares e narcotraficantes. Marco Palacios e Frank Safford (2002) constroem um estudo detalhado sobre o período de *La Violencia*, na obra *Colômbia, país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Conforme demonstram, a violência ‘bipartidista’, ancorada na disputa em torno de quem e qual ideologia política deveria assumir o governo estatal, legou formas de violência e terror dedicadas à destruição física e identitária do outro, visto como opositor ou inimigo.

Assim, dentro de ambos partidos tradicionais da polarizada Colômbia, formaram-se diversos grupos armados radicais, espécies de frações ou tendências internas. No seio do movimento liberal, formaram-se guerrilhas liberais e grupos de autodefesa comunistas. Dentro dos Conservadores, pode-se citar a polícia Chulavita e os Pájaros, conhecidos como assassinos de aluguel ou mercenários. Nos decorrer dos anos seguintes, entre 1960 e 1970, a Colômbia viu explodir, como parte do contexto latino e também mundial, uma série de organizações sindicais e agrárias, influenciadas pela experiência cubana de Che Guevara e Fidel Castro, ou por ideais europeus do Maio de 1968, muitas das quais se converteram em guerrilhas e grupos armados, a exemplo das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), Exército Popular de Libertação (EPL) e Exército de Libertação Nacional (ELN). Tal fenômeno configurou visões que questionavam as estruturas de poder, sendo as guerrilhas uma forma de operar fora do regime democrático, tornando complexas as disputas políticas e tendo como reação a legitimação do paramilitarismo no país.

O segundo período, decorrente desse quadro insurgente, compreendido entre os anos de 1982 e 1996, conforme sistematização feita pelo GMH (2013), é marcado pelo crescimento militar das guerrilhas e o surgimento aberto de grupos paramilitares. Particularmente, cabe destacar que, nesse período, as FARC mudaram de estratégia, passando de uma posição

defensiva, para uma ação mais ofensiva. Ao mesmo tempo, durante o governo de Belisário Betancur, uma proposta de paz e diálogo com as guerrilhas foi levada a cabo, mas com extrema desconfiança por parte de setores mais conservadores da elite e das forças armadas. Vale ressaltar que essa virada dos anos 1970 para os 1980 tinha, nos Estados Unidos, a doutrina de Jimmy Carter e sua utilização do discurso de proteção aos direitos humanos como parte de um processo de criminalização do comunismo e, portanto, das guerrilhas. As FARC e as outras agremiações operárias e agrárias formaram em conjunto com forças partidárias, simpatizantes da esquerda, a União Patriótica (UP), e marcaram a sua entrada na disputa política oficial, gerando ainda mais desconfiança e insegurança em relação às mediações de paz, por parte das elites conservadoras. Com a expansão do domínio territorial e o crescimento político das guerrilhas, ocorre o auge da violência paramilitar, viabilizada por fatores políticos e econômicos, que atuavam nesse contexto.

Importa destacar aqui, a partir das contribuições trazidas por Motta e Silva (2014), que resgatam dados do relatório do *Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado* (MOVICE), que as origens do paramilitarismo na Colômbia tiveram forte incentivo estatal, além do apoio de grandes proprietários de terra. Conforme escrevem,

Tal afirmação decorre da publicação do Decreto governamental n. 3.398/65, que mais tarde se converteu na Lei 48/68, em que havia autorização para que particulares obtivessem armas de uso privativo das Forças Armadas. Apenas em 1989, dada a situação incontrolável que se instalava no país, a Corte Constitucional declarou a inconstitucionalidade da Lei 48/68, mas persistiam resoluções militares no sentido de incentivar as ações anti-guerrilhas da população civil armada. [...] Acresce-se a isto o fato de que, em 1994, por meio do Decreto 356, avalizou-se a ação armada do que denominou-se de “serviços de vigilância comunitária e de segurança privada”, verdadeiras cooperativas de segurança com poderio de utilização de arma de fogo. (MOTTA; SILVA, 2014, p. 154)

No contexto das tratativas de acordo do governo Betancur, a situação política se polarizava na medida em que crescia a desconfiança das elites para com as instituições. A aglutinação do Partido Comunista e diversos segmentos da esquerda colombiana em torno da União Patriótica produziu ainda mais insatisfação, gerando, como reação, o estreitamento de relações políticas entre as elites e os grupos paramilitares em ascensão. Os grupos paramilitares, aproveitando-se da sensação de insegurança oriunda da violência armada, investiam na ideia de que o governo estatal estaria cedendo aos interesses dos guerrilheiros, em vez de promover a proteção dos cidadãos. Essa desconfiança foi traduzida em ação prática por diversas vezes, a exemplo de sabotagens e chamados públicos, que desafiavam o exército e a polícia, setores da segurança pública que, por sua vez, também presenciavam oposição interna e reclamavam falta de autonomia frente à atuação para manutenção da ordem. Alguns

desses grupos internos de oposição se converteram em organismos de autodefesa, que mais tarde se transformaram em grupos paramilitares, selando a referida unidade política entre setores autoritários das elites e agentes militares.

Esta relación histórica entre militares y élites en las regiones fue tejiendo una telaraña de compromisos y reciprocidades que limitaron la autonomía y la independencia de los militares como representantes del Estado en el ámbito local y regional. Uno de los episodios más tensos en la difícil relación entre el Gobierno Betancur y las Fuerzas Armadas se produjo cuando el presidente de la República solicitó a la Procuraduría General de la Nación adelantar una investigación acerca del naciente grupo paramilitar MAS. El informe público, presentado por el Procurador General en febrero de 1983, reconoció que 69 de los 163 miembros de ese grupo eran integrantes de las Fuerzas Armadas. (GMH, 2013, p. 137)

Outro acontecimento, que representou um marco intensificador da tensão que ameaçava os planos de paz do governo, foi a tomada do Palácio da Justiça por parte do grupo guerrilheiro M-19 e a retomada do prédio por meio de ação do Exército, em novembro de 1985, resultando na morte de 100 pessoas, das 300 mantidas como reféns. A partir desse momento, tornou-se mais recorrente a perseguição e os assassinatos contra militantes da União Patriótica, levando grupos, como M-19, a priorizarem a estratégia de combate armado em detrimento da ação política institucional, marcando o fim da trégua em 1987. Vale lembrar que a perseguição letal aos integrantes da União Patriótica, perpetradas entre fins dos anos 1980 e início de 1990, a partir de ações de extermínio realizadas por grupos paramilitares associados a agentes das forças de segurança do Estado e narcotraficantes, resultou na morte de dois candidatos presenciais, oito congressistas, 13 deputados e mais de 3.500 militantes. Tais crimes foram declarados, em 2014, crimes de lesa-humanidade pela *Fiscalia General de la Nación*.

No contexto internacional, a política norte-americana de Ronald Reagan contra o comunismo, enquanto ganhava maiores dimensões por meio das intervenções em conflitos centro-americanos, influenciou fortemente a oposição às propostas de democratização. Nesse cenário, as guerrilhas se militarizaram e a Força Pública aumentou a postura de criminalização das mobilizações populares. Dentro das forças de esquerda, havia divergências estratégicas com relação à eleitoral-institucional. A guerrilha negava-se a reconhecer a importância de ocupar os espaços institucionais, priorizando o combate armado. Um fato que merece ser destacado é que, em 1991, as guerrilhas optaram por não adentrar à vida institucional, quando da Reforma Constitucional. Pelo contrário, se estabeleceram cada vez mais distantes dos grandes centros urbanos, apesar da ampliação de seus exércitos, intensificando sequestros e adquirindo recursos oriundos das atividades do narcotráfico.

Parte constitutiva desse conflito multiforme, o surgimento e a consequente participação do narcotráfico no conflito armado, especialmente em sua associação com grupos paramilitares, posteriormente chamado narcoparamilitarismo, constituiu, entre outras coisas, uma das fontes de financiamento de tais grupos.

El narcoparamilitarismo aprovechó la precariedad institucional y las debilidades del sistema electoral en Colombia para apoyar o coaccionar políticos con el fin de apropiarse de las rentas municipales y para tener una representación política que redujera su exposición penal a través de la influencia en la aprobación de las leyes. Pero no se limitó a estas acciones, sino que fue más lejos. El paramilitarismo alteró el mapa político regional y nacional mediante el patrocinio a políticos tradicionales o emergentes, a quienes luego chantajeó con la amenaza de confesar la ayuda que les habían ofrecido. Esta estrategia tenía como objetivo, entre otros: lograr el control de la vida política y las rentas del sector público; asegurar la presencia de aliados suyos en instituciones del orden nacional que los apoyaran en la lucha contrainsurgente; garantizar un marco jurídico favorable que blindara sus capitales adquiridos de la posible intervención del Estado y minimizara su exposición a la justicia penal; influir en leyes clave para los intereses de los actores que los financiaron y respaldaron; y desarrollar un proyecto político nacional que fuera funcional a sus intereses y a los de sus aliados. (GMH, 2013, p. 250)

E justamente por seu caráter também mercantil, o narcotráfico, enquanto fenômeno que reúne empresários e integrantes de uma elite emergente, inserido no mapa geopolítico de disputas e ocupações de terras na Colômbia, não constituiu alianças políticas ideologicamente sólidas. Ou seja, acabou, por vezes, entrando em choque e em conflito também com os próprios grupos armados, toda as vezes que seus interesses econômicos se viram ameaçados. É também por essa razão econômica que o narcotráfico não se limitou a ser fonte financiadora de um ou outro grupo armado. Dos paramilitares, os narcotraficantes estenderam sua atuação para dentro do Estado, aliando-se a políticos e integrantes das polícias, corrompendo e produzindo dentro do conflito armado outras relações de poder e naturezas de contradições políticas e ideológicas. As naturezas das ações de combate dos grupos armados foram bastante afetadas pela presença dos métodos oriundos do narcotráfico, tornando o conflito armado próximo do crime organizado, e mais confundível a este, enquanto formas e modalidades de práticas violentas.

Essa aproximação com ramos do narcotráfico, caracteriza o terceiro período, que abrange os anos de 1996 a 2005, pelo acelerado crescimento das forças políticas armadas, tanto das guerrilhas, quanto de grupos paramilitares. As tensões políticas e os conflitos se acentuaram drasticamente, inclusive os ânimos da opinião pública em relação à guerra entre os grupos armados. Além disso, as ações contra o narcotráfico, como parte da luta contra as guerrilhas e a estratégia de criminalização dos movimentos sociais, adquiriram dimensões nacionais e mundiais maiores, tornando o conflito ainda mais complexo e violento. A guerra alcançou um

patamar máximo, com aumento exponencial do número de vítimas. O conflito armado ganhou as formas da disputa por territórios e espaços de poder, abrindo caminho para as diversas modalidades de terror e combates praticadas por grupos armados, como a maior incidência de massacres, desaparecimentos e deslocamento forçados, entre tantos outros que serão citados adiante.

Entre 1996 e 2002, a luta entre a guerrilha e os paramilitares pelo controle de territórios se tornou decisiva na dinâmica do conflito e os assassinatos seletivos se converteram na modalidade preferida dos atores armados para estabelecer relações autoritárias de dominação, sobretudo no que diz respeito aos paramilitares. Apesar de não ser a mais frequente, a estratégia dos massacres, praticados em maior grau pelos grupos paramilitares, deve ser aqui considerada em razão de sua grande visibilidade e impacto simbólico. A crueldade verificada em um massacre desafiava a oferta de proteção das guerrilhas dentro de determinado território. Isso porque as guerrilhas se instalaram, em muitas situações, em comunidades populares, estabelecendo vínculos sociais e políticos, e gerando, em alguns casos, a sensação de proteção e segurança como um elemento de construção de poder.

Cadáveres expostos, corpos mutilados, uso de motosserra em pessoas vivas em determinado território ou comunidade compunham as tecnologias de terror, aplicadas como aviso e ameaça quanto ao alto custo de compactuar com a guerrilha, como ocorreu em El Tigre, Valle del Guamunéz, departamento de Putumayo. Por meio dos massacres, os paramilitares também passavam uma mensagem diretamente aos próprios guerrilheiros, a respeito do nível de disposição e até onde eles poderiam levar o conflito. Interpenetrando as modalidades de assassinatos seletivos, sequestros e massacres, a tortura e as agressões corporais foram um importante instrumento de autoritarismo e consolidação do medo como estratégia de poder, especialmente pelos paramilitares, o que aprofunda os elementos de terror verificados no interior das modalidades praticadas⁴.

⁴ Cabe destacar que o fenômeno dos deslocamentos forçados, junto de massacres sangrentos e assassinatos e torturas seletivos, feitos como forma de controle de determinadas regiões, durante décadas, permite chegar a um ‘mapa do terror’, associando ao que Taussig (1993) chamou de “espaços de morte e terror”. As experiências de terror emergem por meio de um mecanismo operacional, que inscreve sobre o território e os corpos de seus habitantes, formas de dominação por meio da dor, da tortura, do medo propagado pelo rumor, por práticas que destituem a identidade do outro e o sentimento de pertencimento e vínculo social. Conforme demonstra Jefferson Marín (2012), em seu amplo estudo sobre as comissões de investigação formadas na Colômbia desde 1957, os informes realizados pelo Grupo de Memoria Histórica (GMH) desde 2007, têm tido papel central em revelar e, portanto, nomear a magnitude da ‘engenharia do terror’, acionado por grupos armados. O enfoque principal dado às vítimas e seus testemunhos de dor e sofrimento, junto de relatos dos perpetradores, tem sido inovador em poder construir uma genealogia dos mecanismos de terror, praticados durante o conflito armado (MARÍN, 2012).

Entre los casos emblemáticos de masacres perpetradas contra territorios y militantes de la izquierda se cuentan: las masacres de Honduras y La Negra (Urabá, Antioquia) cometida por los paramilitares el 4 de marzo de 1988 que dejó 30 víctimas; la de Punta Coquitos (Turbo, Antioquia) el 11 de abril del mismo año en la región de Urabá con un saldo de 20 víctimas, contra sindicalistas y militantes del Frente Popular; la de La Mejor Esquina, en el sur del departamento de Córdoba, el 3 de abril de 1988 que dejó 28 víctimas; la de Caño Sibao (municipio El Castillo, departamento del Meta), en la región del Ariari, el 3 de julio de 1988 con 17 víctimas, contra militantes de la up; y la de Segovia (departamento de Antioquia), el 11 de noviembre de 1988 que dejó 46 víctimas como retaliación por el respaldo electoral de la población a la Unión Patriótica (GMH, 2013, p. 51)

De 2005 a 2012, entendido como um quarto período, o conflito armado passa a ter novos contornos. As políticas de Estado buscaram intervir diretamente no processo que desabilitou as forças guerrilheiras ao mesmo tempo em que estabeleceram negociações de desmobilização com grupos paramilitares que, contudo, não conseguiram resultados satisfatórios. Ou seja, o Estado, ao assumir um papel maior no sentido de conter o conflito, e até provocar readequações em ambos os setores armados, não alcançou mudanças suficientes no que diz respeito a uma solução mais garantidora da ordem democrática e pacífica. As reorganizações e as novas associações estabelecidas com atores do narcotráfico, tanto no que diz respeito às guerrilhas, quanto ex-integrantes dos grupos paramilitares desmobilizados, ainda podem ser consideradas, nesse último período em questão, como fenômenos fora do controle. Como registram Motta e Silva (2014), a omissão do Estado e o violento uso da força por grupos paramilitares (incentivada também pela atuação das cooperativas de segurança privada), forçaram milhares de cidadãos colombianos ao deslocamento de uma região a outra, além de produzirem sequestros, desaparecimentos e assassinatos.

Em suma, o período compreendido entre 1958 e 2012, a partir do relatório *¡Basta Ya!* (GMH, 2013), demonstra que a escalada de violência e brutalidade não obedeceu a uma dinâmica linear ou homogênea. Houve oscilações entre picos de intensificação e momentos de amenização dos combates e da letalidade da violência. O período entre 1950 e 1964, por exemplo, foi menos sangrento em comparação à transição dos anos 1980 para os 1990. Já a virada para o século XXI apresentou uma escalada ainda maior na brutalidade do conflito, como demonstra o trecho do relatório:

De una tendencia decreciente entre 1958 y 1964, marcada por la transición de la violencia bipartidista a la subversiva, se pasó a una violencia baja y estable entre 1965 y 1981. Esta violencia estuvo marcada por la irrupción de las guerrillas y su confrontación con el Estado. Posteriormente, entre 1982 y 1995, continuó una tendencia creciente marcada por la expansión de las guerrillas, la irrupción de los grupos paramilitares, la propagación del narcotráfico, las reformas democráticas y la crisis del Estado. Seguidamente se dio una tendencia explosiva entre 1996 y 2002, en la que el conflicto armado alcanzó su nivel más crítico como consecuencia del fortalecimiento militar de las guerrillas, la expansión nacional de los grupos paramilitares, la crisis del Estado, la crisis económica, la reconfiguración del narcotráfico y su reacomodamiento dentro de las coordenadas del conflicto armado.

Esta tendencia fue sucedida por una etapa decreciente que va desde el año 2003 hasta hoy, y ha estado marcada por la recuperación de la iniciativa militar del Estado, el repliegue de la guerrilla y la desmovilización parcial de los grupos paramilitares. (GMH, 2013, p. 33)

É importante destacar que a análise da violência do conflito não se baseia, unicamente, em números de mortos e vítimas fatais. Existe uma grande dimensão de violência não letal que produz consequências extremamente graves e merecem ser abordadas nessa reflexão. Desaparecidos, vítimas de violência sexual, deslocamentos internos forçados, e crianças e adolescentes recrutados por grupos armados são exemplos de violências não letais bastante expressivas, que impactam fortemente a vida das comunidades atingidas. Entre 1970 e 2010, mais de 27 mil sequestros foram associados ao conflito armado, de acordo com levantamentos apresentados pelo informe *¡Basta Ya!* (GMH, 2013). Os ataques à população civil são uma estratégia verificada pelos protagonistas armados do conflito colombiano no sentido de garantir lealdade e provimento de recursos. Os civis também são, ao mesmo tempo, uma forma de ameaçar ou debilitar os adversários, tendo em vista as repercussões e os processos de desestabilização da ordem, provocados pelo medo e pelas violências letais ou não, além de servirem como fonte de respaldo político, econômico e moral. As práticas acionadas pelas guerrilhas recorreram aos ataques contra civis por meio de sequestros, assassinatos seletivos, atentados, ameaças, recrutamento ilícito, deslocamentos forçados igualmente seletivos, e outras formas de estabelecimento de poder pela instauração do medo e da ameaça. Por outro lado, agentes da Força Pública também promoveram prisões arbitrárias, torturas, assassinatos seletivos, bombardeios, e múltiplas formas de uso desproporcional da força. Grupos paramilitares foram responsáveis por 58% dos massacres documentados pelo GMH (2013) entre 1980 e 2012, chegando a um total de 1.982 massacres, sendo que alguns deles em conjunto com membros da Força Pública.

Ainda sobre as modalidades de violência praticada pelos grupos armados, é necessário frisar que, apesar de os grandes massacres e atentados terroristas constituírem-se como os eventos de maior expressão e visibilidade durante as investigações do GMH, não são estas as modalidades mais frequentes verificadas. Os assassinatos seletivos, mais pontuais, os desaparecimentos forçados e sequestros, e os pequenos massacres são os eventos mais constantes, que prevaleceram como método durante todo o conflito.

Los asesinatos selectivos son la expresión de una estrategia criminal que busca enmascarar las dimensiones de las acciones de violencia contra la población civil. Esto se debe a que su carácter de acción individual y su patrón de ataque dificultan la identificación de los perpetradores. La estrategia se complementa con un régimen de terror diseñado para silenciar a las víctimas y garantizar así la impunidad del crimen. (GMH, 2013, p. 41)

Cabe ainda destacar a dificuldade de análise sobre uma das práticas não letais, bastante expressiva nas dinâmicas de violência, que é o desaparecimento forçado, tendo em vista o descaso e a omissão do poder público ante esses casos, bem como a dificuldade de mensurar essa modalidade. De acordo com o GMH (2013), desaparecimento forçado é entendido como a privação da liberdade de uma pessoa da qual se desconhece o paradeiro, em que não se pede algo em troca e não há confissão de responsabilidade. Diferente do sequestro, no qual a negociação é estabelecida, o desaparecimento forçado é demasiadamente complexo desde a sua constatação, investigação e resolução por parte das forças de segurança e órgãos governamentais. Na Colômbia, esse é um fenômeno massivo, considerado crime contra a humanidade, sistemático e de longa duração. Os desaparecimentos forçados e seletivos são, sem dúvida, uma prática de violência que ilustra com bastante clareza as características e as estratégias de controle e disputas territoriais no seio do conflito armado, trazendo à tona a existência de interesses políticos e econômicos, que apresentam a dimensão do nível de organização fria e calculista de ações que visam estabelecer pânico e terror, enquanto instrumento de poder dentro dos territórios de interesse.

A violência sexual dentro do conflito armado também foi investigada pelo relatório do GMH (2013), no sentido de tentar esclarecer as dimensões e a sistemática de tal prática. As dificuldades encontradas nessa tarefa resultam de aspectos sociais e culturais, a exemplo do processo de naturalização da violência contra a mulher e população LGBT⁵, especialmente a violência sexual. Essas tendências contribuem negativamente, inibindo o processo de denúncias, o que acaba silenciando muitos casos de violência. Em relação ao uso da violência sexual por parte de grupos armados, essa prática foi verificada em diferentes contextos, ora para atacar diretamente mulheres de lideranças, em outros casos para ameaçar ou desestabilizar círculos afetivos e familiares, como forma de castigo, ou ainda na forma de dinâmica interna de grupos paramilitares para consolidar suas identidades violentas. Por fim, entre as tantas modalidades de violências, letais e não letais, destaca-se o recrutamento ilícito de crianças e jovens civis menores de 18 anos. Assim como os desaparecimentos forçados, essa modalidade se destaca como uma grande omissão e silêncio em relação ao reconhecimento público.

Descritas as inúmeras modalidades da ação violenta, utilizadas pelos grupos armados na Colômbia nas últimas décadas, é possível entender de que maneira o fenômeno da

⁵ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Transgêneros.

violência no país pôde ser concebido como um conjunto de eventos fragmentados e localizados. A atuação dos grupos armados, conforme demonstrado, ocorreu, predominantemente, em zonas rurais, nas quais milhares de pessoas já foram assassinadas, mutiladas e forçadamente desaparecidas. Apesar do amplo número de atingidos contabilizados até então, a questão da fragmentação dessas ações contribuiu durante muito tempo para que os danos causados às populações atingidas, as dores vividas, e o enfrentamento do horror também ficassem isolados em regiões e comunidades afetadas, o que contribuiu para anos de silenciamento e indiferença social. A fragmentação das ações violentas contribuiu também para que muitos episódios violentos permanecessem isolados do conhecimento geral da população durante anos. Devido ao medo de denunciar, ou por dificuldade de mobilização política, muitos registros de crimes seguem desconhecidos.

Considerando, dessa maneira, que a violência praticada na Colômbia têm sido “producto de acciones intencionales que se inscriben mayoritariamente en estrategias políticas y militares, y se asientan sobre complejas alianzas y dinámicas sociales [...] se pueden identificar diferentes responsabilidades políticas y sociales frente a lo que ha pasado” (GMH, 2013, p. 31). Assim, a complexidade que envolve a formação de grupos guerrilheiros, paramilitares – junto da atuação de forças de segurança do Estado, redes do narcotráfico e da elite proprietária de terra, que ocupam e disputam espaços territoriais e de poder – reflete diretamente nos desafios enfrentados, nos processos de reparação social e implementação de acordos de paz.

O movimento que vem ocorrendo na última década na Colômbia, chamado por muitos de ‘pós-conflito’, referente à ocorrência de novas tentativas de acordo por meio do desarmamento de grupos armados, do reconhecimento oficial das vítimas e do resgate das memórias silenciadas, passou a emergir enquanto o conflito entre grupos armados ainda se mantinha ativo por ações de combate violento em diversos territórios do país, principalmente nas zonas rurais. A especificidade desse contexto, em que ocorre o processo de reestruturação e conciliação interna na Colômbia, tem sido conformado pelo engajamento de uma diversidade de atores civis, como organizações não governamentais, agentes estatais envolvidos com pactos oficiais, agências internacionais de defesa dos direitos humanos, movimentos de vítimas que vem se organizando de maneira mais proeminente na última década, entre outras iniciativas (GRISALES, 2014). Cabe destacar que o discurso sobre o pós-conflito e as discussões e opiniões em torno dos processos de pacificação interna também não

são homogêneos, sendo inúmeras as tensões e disputas com relação a perspectivas políticas e caminhos a serem tomados.

1.2 Iniciativas de memória: comunidades emocionais e vítimas no espaço público

Como bem demonstra Sandra Arenas Grisales (2013), os movimentos por memória na Colômbia têm se modificado aos poucos, quando se trata de um conflito armado prolongado por mais de 50 anos. A capacidade de mobilização das vítimas no espaço público, como testemunhas do horror sofrido, ganhou maior consistência apenas nos últimos dez anos. Conforme exemplifica a autora, os acontecimentos do período *La Violencia* nunca foram julgados e reparados. Não houve, no país, comissões da verdade e propostas de políticas de transição referentes a esse período⁶. Pelo contrário, as políticas implementadas no período subsequente indicavam um ‘virar a página’ que mais corroborou com silenciamentos, impedindo que ressignificações fossem elaboradas, do que promoveu mudanças efetivas em práticas e mecanismos de reprodução da violência. Dessa forma, o passado seguiu assombrando o presente, enquanto esquemas violentos de disputa por território e controle se tornaram cada vez mais ramificados pelo país.

Do que decorre desse período, as primeiras produções narrativas sobre os eventos críticos do conflito armado foram discursos, relatos e biografias feitas por agentes perpetradores como “as entrevistas na mídia e as visitas ao Congresso Nacional dos chefes paramilitares; testemunhos dos guerrilheiros desmobilizados que publicam suas memórias [...]” e “as memórias publicadas dos narcotraficantes amplamente distribuídas e comentadas na mídia. O excesso dessas narrativas contrapõe-se à quase inexistência de relatos das vítimas” (GRISALES, 2013, p.132). Nesse aspecto, o relato autobiográfico “El olvido que seremos”, de Hector Abad Faciolince, publicado em 2006, pode ser visto como um marco na produção de narrativas de vítimas. Segundo Grisales (2013), o livro gerou forte comoção na Colômbia, pois era a primeira vez que o relato de uma vítima participava de discussão e análise em espaços públicos de debate⁷. “O relato conta as lembranças que o filho tem de seu

⁶ Vale registrar que, embora as políticas de transição sejam um mecanismo que colabore com a resolução e a reparação dos danos perpetrados por condições de extrema violação, estes princípios não garantem, necessariamente, um sentimento de justiça por parte das vítimas. Como leitura sobre dificuldades e riscos de construir políticas de transição, indica-se a leitura do livro organizado por Alejandro Castillejo Cuéllar *La ilusión de la justicia transicional: perspectivas críticas desde el Sur global, edición académica y compilación* – Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Ediciones Uniandes, 2017.

⁷ A autora cita ainda o trabalho organizado por Patricia Nieto, que recupera memórias das vítimas por meio da metodologia de oficinas, promovidas pelo *Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado de la Alcaldía de Medellín*. Disso resultou três livros, que compilam narrativas autobiográficas de vítimas: *Jamás*

pai, um defensor dos direitos humanos, líder político e professor universitário, as circunstâncias de seu assassinato pelos paramilitares e a dor que isso produziu na família” (GRISALES, 2013, p. 132).

É nesse contexto em que novas narrativas sobre os efeitos do conflito armado vêm a público, no decorrer dos anos 2000, que movimentos e estudos sobre a memória desta realidade começaram a ganhar outros contornos, com maior participação das vítimas como agentes de sua própria causa. Ainda, conforme Grisales (2013), para a conformação dessa conjuntura, alguns fatores podem ser entendidos como propulsores do novo cenário. Dentre eles, a intensificação violenta do conflito armado em fins de 1990 e início dos anos 2000, a reabertura de casos encerrados na justiça, a promulgação da Lei de Justiça e Paz 975, em 2005, o reconhecimento e a formulação de políticas públicas que visavam garantir a proteção dos direitos sociais daqueles que foram obrigados a se deslocar de seus territórios, a partir da criação da *Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación* (CNRR)⁸ e, como parte dessa comissão, a criação da Comissão de Memória Histórica, responsável pela publicação do informe *¡Basta Ya!* (GMH, 2013), voltado a investigar a origem dos grupos armados e a recuperar memórias do conflito. No bojo dessas iniciativas, em 2011, foi promulgada a *Ley de Víctimas e Restitución de Tierras 1448*, que estabelece o marco de reconhecimento da situação de vítima, as reparações material e simbólica, e a restituição das terras usurpadas pelos grupos paramilitares (GRISALES, 2013, p. 133).

Sobre a lei de Justiça e Paz de 2005, Camargo (2013) constrói uma revisão dos pressupostos legais e daquilo que decorreu da sua aplicação nos anos de implementação. Marco normativo voltado para negociações de desmobilização dos grupos paramilitares, a lei recebeu diversas críticas de organizações defensoras dos direitos humanos a respeito da flexibilidade e do abrandamento em torno das penas propostas no acordo judicial. Para fins da presente análise, destaca-se um comentário de seu artigo⁹:

Uno de los puntos que se cuestiona de la CNRR es que su constitución estatal viola el derecho a la verdad, ya que no sería posible la imparcialidad de un informe sobre actores que han sido adversarios (guerrilla) o en algunas circunstancias aliados (paramilitares) del mismo. A este respecto la misma CNRR señala que tiene un carácter mixto por cuanto la integran representantes del gobierno, de la sociedad

olvidaré tu nombre (NIETO; BETANCUR, 2006), *Donde nació aún crece la hierva* (NIETO, 2010) e *Me gustaba mucho tu sonrisa* (NIETO, 2007).

⁸ A CNRR foi criada no âmbito da Ley de Justicia y Paz 975, no ano de 2005. Teve como principais objetivos garantir a participação de vítimas nos processos judiciais e apresentar um relatório sobre a origem e evolução dos grupos armados, contribuindo para os processos de desmobilização paramilitar. Inicialmente a lei que criou a comissão estipulou uma duração de oito anos, até 2013.

⁹ mais sobre as implicações e entraves da lei na política de reparação colombiana, ver CAMARGO (2013) *Memorias, historias y olvidos. Un análisis a algunos trabajos del grupo de memoria histórica de la comisión nacional de la reparación y reconciliación de Colombia*.

civil, de las organizaciones de víctimas y de organismos de control del Estado. Además, que tiene, un carácter pluralista y diverso que se refleja en los perfiles de quienes la integran. (CAMARGO, 2013, p. 151)

Decorrente das críticas de inconstitucionalidade que a lei recebeu depois de sua formulação, em maio de 2006, foi emitida pela Corte Constitucional a sentença C-370, com fins de garantir maior transparência e rigor no processo penal, exigindo, por exemplo, a participação das vítimas durante os processos de acesso à verdade, como também no estabelecimento de compromissos institucionais, voltados à criação de políticas e espaços para construção da memória do conflito. Conforme entende Uribe (2010), mesmo com todas as críticas e as limitações da lei, é nesse marco que o registro e reconhecimento legal das vítimas como sujeitos de direito aparece pela primeira vez impulsionando a consolidação de movimentos de vítimas como agentes políticos.

Nesse quesito, o papel desempenhado pelo GMH é significativo. Conformado em 2006 por uma equipe de pesquisadores, acadêmicos e defensores de direitos humanos, o grupo investe em informes que apresentam outras narrativas sobre o conflito, trazendo informações sobre o surgimento dos grupos armados e dando maior espaço para as versões das vítimas sobre os eventos sofridos. Os diversos informes publicados pelo GMH, desde 2008, debruçam-se sobre casos emblemáticos, identificando os responsáveis pelos atos violentos, dando espaço e relevância para as vítimas dos casos estudados, e registrando os impactos sociais e políticos sobre as populações afetadas. O empenho do GMH também é direcionado à formulação de políticas públicas a respeito de memória, reparação das vítimas, e garantia de não repetição.

No que tange o movimento de resgate de memórias, a partir da versão das vítimas e o protagonismo destas na mobilização por verdade, justiça e reparação, Myriam Jimeno (2010), a partir de seus estudos etnográficos em distintos cenários na Colômbia, entre os anos 2007 e 2009, registra a emergência da categoria ‘vítima’ como noção acionada por sujeitos atingidos pelo conflito armado, no espaço público. Importa destacar, aqui, que iniciativas comunitárias e de familiares já vêm sendo construídas na Colômbia desde a década de 1990. O destaque que Jimeno e Grisale oferecem é para a legitimação da figura da vítima e de sua versão sobre os acontecimentos do passado, nos tramites do pós-conflito.

A leitura feita por Jimeno nesses cenários sugere que o aparecimento da figura da vítima na esfera pública colombiana é caracterizado pela narrativa do sofrimento pessoal, socialmente compartilhado. As experiências de violação e seus efeitos na vida cotidiana passam a ser divididas por meio do testemunho pessoal, baseado em um tipo de linguagem

emocional e afetiva capaz de estabelecer elos de escuta e reconhecimento entres pessoas que se desconhecem. É nesse sentido que a autora entende a emergência da figura da vítima, como agência política dos sujeitos sociais afetados, constituindo uma categoria distante de certa passividade comumente atribuída a essa condição.

Vale lembrar, como registra Sarti (2011), que o reconhecimento de danos e sofrimentos causados pelas violências da guerra, no âmbito da política, passou a ocorrer com mais ênfase a partir dos julgamentos de Nuremberg, quando crimes nazistas foram avaliados e condenados. Tal ato configurou, por meio do direito internacional, a categoria jurídica de crimes contra a humanidade, contribuindo com a consolidação da “ideia de direitos humanos por meio da criminalização da violação desses direitos, como é o caso da tortura, da morte e do desaparecimento de pessoas” (SARTI, 2011, p. 78). Desse reconhecimento político e jurídico, as políticas de reparação e memória passaram a compor o conjunto de mecanismos aplicados na chamada ‘justiça de transição’, cujo objetivo direciona-se à identificação e à responsabilização de pessoas pelas violações perpetradas, reparação dos danos causados às vítimas, elaboração de políticas de memória e verdade que garantam a não repetição de tais ações, assim como estabelecem procedimentos que visem a reconciliação nacional.

Ao analisar a proposta da *Ley das Víctimas 1448*, apresentada no Senado colombiano em 2007 e aprovada pela câmara de representantes em 2008, Jimeno (2010) destaca a disputa inerente do campo da política e das mobilizações por garantia de direitos das minorias. A lei que previa “medidas de proteção às vítimas de violação da legislação penal, de normas internacionais de Direitos Humanos e do Direito Internacional Humanitário perpetradas por grupos armados à margem da lei” (JIMENO, 2010, p. 110), no entanto, após ser aprovada, foi esvaziada frente a sua impossibilidade administrativa. Contudo, a mobilização criada em torno do projeto de lei, que contou com um dia de solidariedade, promovido por integrantes do partido liberal, trouxe para a rede nacional televisiva testemunhos de diversas pessoas vítimas de violência, que proferiam cada uma, o seguinte: “nós, as vítimas, queremos saber a verdade e por isso contamos a nossa verdade a todos” (JIMENO, 2010, p. 110). Ainda que as bases do governo tenham se mantido insensíveis aos depoimentos, o que demonstra a constante disputa no que tange a construção de memórias coletivas, Jimeno (2010, p. 110) acredita que a própria lei “pode ser vista como a expressão normativa de um processo paulatino de generalização social do dano causado, que pôde cimentar uma consciência moral sobre o uso da violência em benefício da “política””. Ou seja, a mobilização e o uso compartilhado e reforçado da condição de vítima de violações, que por direito merece

reparação e acesso à verdade e justiça tece, ainda que em cenário de tensões em torno das demandas defendidas, uma consciência moral e coletiva que pode se alastrar conforme reafirmada, atuando em grande parte por meio da dimensão emocional ao aproximar as experiências subjetivas de sofrimento à dimensão pública do contexto político.

Dessa forma, é a linguagem do testemunho pessoal que possibilita a conformação de comunidades morais, conforme compartilhada no espaço público. A categoria de vítima, nesse contexto, é convertida “em símbolo cultural dos sentimentos de dor e raiva de milhares de colombianos” (JIMENO, 2010, p. 116). Para a autora, a dimensão emocional acionada na mobilização das vítimas colabora com a tessitura dos laços de solidariedade em torno das causas e lutas contra a violência, e se torna, também, um instrumento político que pode ser utilizado como um propulsor de mudanças sociais em relação aos processos de violência disseminados coletivamente. O movimento de organização e expressão no espaço público, como vítimas da violência, constitui política e culturalmente o agenciamento da própria causa. Ação significativa na busca por reconhecimento, e que parte de um esforço coletivo de superação das barreiras estabelecidas, possibilita apontar as responsabilidades dos atores envolvidos, estatais e civis, além de registrar as demandas de reparação e justiça.

Portanto, é por esse uso da noção de vítima, como uma ação protagonizada pelos próprios atingidos no espaço público, que o discurso emocional também assume seu caráter político. Conforme Agamben (apud JIMENO, 2010, p. 114) a força do testemunho pessoal está em justamente auxiliar no entendimento “sobre o incompreensível do terror”. Seguindo essa proposta, Jimeno (2010) argumenta que é essa dimensão do testemunho pessoal que possibilita identificações emocionais entre desconhecidos, e que conformam comunidades morais e emocionais.

Com base nos pressupostos fundados por Maurice Halbwachs (1990) no campo da sociologia, o conceito de memória coletiva como formação da consciência individual, construída por meio de quadros sociais que constituem uma determinada ordem social, permeia os discursos que têm sido mobilizados nos empreendimentos de resgate das memórias das vítimas na Colômbia, partindo da compreensão de que as relações sociais são construtoras da individualidade e necessárias para a transmissão e a restituição de lembranças. Voltado para uma sociologia da vida cotidiana e interessado no diagnóstico das relações estabelecidas no tecido social, a sociologia para Halbwachs (1990, p. 21) “é a análise da consciência enquanto ela se descobre na e pela sociedade, e é a descrição desta sociedade concreta, isto é, das condições mesmas [...] que tornam possível a consciência de cada um”. É

por meio da compreensão dos laços sociais e das diferentes formas de agregação social e suas afetividades, que Halbwachs (1990) concebe as construções coletivas referentes ao passado como representações compartilhadas por todos aqueles que têm vínculos estabelecidos com estas lembranças (SANTOS, 2003). Portanto, a memória social é entendida como uma construção coletiva e seletiva do passado, realizada e transmitida continuamente por indivíduos pertencentes a determinado grupo. Essas memórias se desenvolvem continuamente por objetos materiais, imagens simbólicas e jogos políticos, que estabelecem os vínculos sociais, promovendo o sentimento de pertencimento e identificação entre indivíduos e grupo.

Indo além, mas a partir desse entendimento, os estudos empreendidos por Micheal Pollak (1989) revelam os processos que constituem as memórias e aponta quais atores estão envolvidos neles. A importância do que o autor chamou de memórias subterrâneas, evidenciada pelo trabalho da história oral, cuja investigação e escuta privilegia as narrativas de excluídos, marginalizados e das minorias que não tiveram espaço e recepção para suas memórias, demonstra o caráter construtivo e seletivo que o exercício com narrativas do passado apresenta. Por meio de relatos e testemunhos, torna-se possível trazer à superfície as memórias subterrâneas “que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos” (POLLAK, 1989, p. 4). A disputa por memórias, conforme expõe o autor, é também o esforço de contestar versões oficiais que descartam ou não consideram memórias de grupos marginalizados. Pollak (1989) ressalva que a oposição entre as memórias subterrâneas e uma memória oficial não remete “forçosamente à oposição entre Estado dominante e sociedade civil”, sendo frequentemente percebida nas “relações entre grupos minoritários e sociedade englobante” (POLLAK, 1989, p. 5). Contudo, ao expor as fronteiras existentes entre o dizível e o indizível, o autor demarca as separações construídas entre “uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor” (POLLAK, 1989, p. 8). Como bem demonstrou, as memórias subterrâneas cultivadas no silêncio podem aflorar e insurgir em períodos de crise, momentos em que ficam mais perceptíveis os conflitos de memória, e a legitimidade da memória oficial pode estar desestabilizada. Reconhecer as disputas de memórias, considerando a concepção de uma memória coletiva oficial, de caráter nacional, implica compreender como ela é formada e reforçada. O exercício de promover pertencimento e identificação social em diversos âmbitos institucionais e culturais é desenvolvido a partir do compartilhamento de memórias em

comum, possibilitando a manutenção da coesão interna. Para isso, Pollak (1989) propõe a noção de uma memória enquadrada, mais do que uma memória coletiva. O enquadramento da memória é construído por narrativas históricas e sua credibilidade depende da coerência dos discursos e das dinâmicas de poder, dado que “toda organização política veicula seu próprio passado e a imagem que ela forjou para si mesma” (POLLAK, 1989, p. 10). Ou seja, os trabalhos de enquadramento são “um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade” (POLLAK, 1989, p. 11). Desta maneira, além dos discursos construídos em torno de acontecimentos e personalidades, podemos reconhecer nos objetos materiais, como monumentos, museus, bibliotecas, e também em produções artísticas, audiovisuais e literárias, as pistas desses enquadramentos, que podem ser rearranjados conforme releituras do passado, em constante manutenção e disputa.

Falar em trabalhos com e sobre a memória política implica lidar diretamente com esquecimentos, conteúdos e fatos velados, distorcidos por jogos de poder e disputas entre narrativas dominantes e marginalizadas (JELIN, 2002). No debate sobre as disputas de memórias, o engajamento de determinados grupos de interesse em silenciar memórias de eventos traumáticos, muitas vezes, podem ser percebidos em discursos oficiais, que defendem o ‘seguir em frente’ ou ‘virar a página’, promovendo uma política de esquecimento que não reconhece, ou se responsabiliza, pelos danos infligidos a determinados grupos.

Desta forma, a elaboração narrativa de um evento é também a construção de um novo compromisso entre passado e presente. Segundo a autora, o processo de elaborar e compartilhar as narrativas rememorativas envolve mecanismos sociais e psíquicos implícitos nos enquadramentos sociais e nas narrativas socialmente aceitas, na dinâmica entre o dito e o não dito, e nas tensões entre lembranças privadas e discursos públicos (JELIN, 2002, p. 9). Contudo, ao falarmos das memórias silenciadas como memórias traumáticas, ou feridas das memórias, encontramos a ruptura do sentido, isto é, entraves pelos quais fragmentos de memórias ainda não conformam sentido ao passado, impossibilitando a construção narrativa dos eventos ocorridos. Quando se fala em esquecimento, aborda-se uma gama imensa de situações, em que a seleção do que é ou não é esquecido está em jogo. Jelin (2002) descreve tipos de esquecimento, desde o mais profundo que apaga fatos do passado e que, paradoxalmente, impossibilita a sua comprovação histórica, como também um tipo temporário em que passados, que pareciam esquecidos, ressurgem em momentos de mudanças, clamando por sua vigência e por novos sentidos de leitura. O que a autora adiciona

é a dimensão do esquecimento específico, provocado por interesses políticos e dinâmicas de poder, que contribuem para o apagamento de rastros e registros de determinadas memórias. É neste sentido que as políticas de conservação e as lutas por memória, ao escolherem o que narrar, selecionam determinadas memórias em detrimento de outras.

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas «mnésicas» del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen «memoria» a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido. (JELIN, 2002, p. 11)

A partir das reflexões sobre as rememorações e os esquecimentos sociais e políticos, as urgências de conservação se manifestam. Jelin (2002) fala de uma reação social contrária ao apagamento dos rastros e da necessidade de acumular em arquivos, sejam pessoais, históricos ou públicos. Dessa forma, podemos questionar como, por meio da arte e dos trabalhos de memória coletiva, as memórias locais e inviabilizadas podem ser acessadas e compartilhadas publicamente, respeitando a dor dos que sofreram perdas irreparáveis, e contribuindo com a mobilização em torno de reconhecimento e reparação.

Em um contexto sociopolítico de conflito prolongado, enfrentar o passado repleto de casos de violações e ocultamentos exige um árduo trabalho de organização e mobilização social em torno das memórias envolvidas e das disputas narrativas sobre os respectivos acontecimentos. Tratando-se do caso colombiano, marcado pelo caráter multiforme das violências infligidas pelo conflito armado interno, os resgates de memórias, incluindo aqueles referentes a eventos recentes, demanda o desafio de elaborar formas de tratar, ou expor, processos de elaboração da dor e do sofrimento decorrente de eventos violentos, que vêm sendo lentamente reconhecidos e investigados. Ainda, o estado de insegurança presenciado por muitas das vítimas dificultam os processos de elaboração da dor e do sofrimento dado que “os lutos, sempre postergados pela iminência e presença da violência, fazem com que esse momento necessário para refletir sobre os acontecimentos nunca ocorra totalmente” (GRISALES, 2013, p. 134). Nesse sentido, o reestabelecimento dos laços de confiança, afetados pelo estado de guerra, dificultou, ao longo dos anos, a configuração dos relatos e a construção de uma memória coletiva que abarque a versão dos que tiveram suas vidas afetadas. Tal conjuntura é marcada por uma certa lentidão nos processos de reconhecimento das memórias das vítimas. Empenham-se na mudança desse cenário “universidades, ongs, associações de vítimas, organizações sociais, sindicatos, entre outros” têm criado “estratégias contra o esquecimento, que pretendem converter-se em políticas da memória. São a expressão

clara do que Elizabeth Jelin (2002:49) denomina agentes da memória e seus empreendimentos” (GRISALES, 2013, p. 134).

Conforme já dito, os processos de recuperação de memória coletiva e as narrativas legitimadas foram, até pouco tempo, proferidas e elaboradas, majoritariamente, pelas versões dadas por agentes perpetradores. Apenas quando organizações sociais, grupos de familiares de vítimas, centros de pesquisa acadêmica iniciaram o movimento de reconhecimento das memórias de vítimas na esfera pública é que o curso da memória histórica colombiana passou a ganhar novas dimensões. Contudo, conforme ressalva Grisales (2013), esse não é um campo de memórias homogêneas. A diversidade de experiências demonstra que, aquilo que Pollak (1989) chamou de memórias subterrâneas, ou seja, memórias transmitidas “através de redes de sociabilidade afetiva ou política, guardada em estruturas de comunicação informal, invisíveis à sociedade” (GRISALES, 2013, p. 124) são repletas de tensões e diferenças. Esse lento processo de resgate das memórias tem ocorrido, principalmente nos últimos anos, em uma condição muito específica de constante disputa de sentidos e narrativas políticas, dado que as dinâmicas políticas e sociais do conflito ainda ocorrem. Dessa condição, decorre o empenho em converter as memórias resgatadas em dispositivos de construção narrativa, tornando-os instrumentos emblemáticos na luta de diversos setores sociais pelas demandas de verdade, justiça, reparação e garantias de não repetição.

Tanto as reações institucionais que mantêm impunes tais crimes, quanto o esquecimento decorrente dos silenciamentos provocados por ameaças físicas e simbólicas prejudicam o exercício das memórias de vítimas, legando-os às ditas memórias subterrâneas. Dessa maneira, a abertura e a atenção aos relatos, ora suprimidos, a partir de um trabalho coletivo de resgate dessas memórias é de extrema importância para a mobilização em torno da resolução das graves consequências deixadas pelo conflito armado, assim como para a consolidação de um sistema político democrático (GMH, 2008).

As violências praticadas sistematicamente e o impacto das violações sobre as populações atingidas têm gerado formas específicas de compreender e elaborar a memória dos eventos ocorridos. A reconstrução de memórias, embora tenha alcançado lugar significativo no debate público, ainda se mantém tensionada por embates em torno de versões e demandas de reconhecimento. Como exemplo, apenas no ano de 2016, vítimas das ações guerrilheiras foram convocadas para participar da mesa de diálogo em Havana, Cuba, que mediava o acordo de paz entre o governo colombiano e as FARC. Tal polifonia aparece quando, na Colômbia, “discute-se acaloradamente sobre quais temas deveriam ser debatidos ali e quem

deveria estar presente, se os representantes das vítimas da guerrilha e dos crimes de Estado ou os representantes das vítimas dos paramilitares. As lutas pela memória estão, portanto, no primeiro plano da discussão” (GRISALES, 2016, p. 87).

Os trabalhos apresentados nos informes do GMH (2013), coordenado por Gonzalo Sánchez, abordam a reconstrução da memória histórica, os processos de revisão e a construção de relatos de novas versões dos eventos passados, como uma experiência política que mantém estreita ligação com dinâmicas de poder. Os projetos que visam contribuir com o processo de fazer emergir e desenterrar memórias escondidas ou silenciadas, trazem à tona a miríade de memórias que envolve a elaboração das narrativas sobre experiências vividas em determinados espaços de poder. A complexidade das memórias em disputa, ou seja, memórias que se contrapõem nas narrativas dos fatos, acontece por dinâmicas de poder entre setores e atores sociais marcados por conflitos, entre negociações, silêncios e ocultamentos. Essa articulação revela como a reconstrução de uma memória histórica envolve a revisão de processos políticos e sociais, que venham reconhecer ações de violação como tais, assim como suas vítimas, a partir de mobilizações que garantam a possibilidade de reconciliação e reparação.

En el proceso de dar un sentido al presente y una orientación al futuro se selecciona, interpreta y re-significa el pasado. En ese proceso, algunos elementos serán valorados y otros olvidados, rechazados o re-significados. Precisamente, por no tener un carácter unívoco, la memoria social funciona como un espacio de negociación entre las demandas del pasado y las exigencias del presente, los diversos intereses que hacen parte de una determinada sociedad y las relaciones de poder en ella existentes (ORTEGA, 2004, p. 106)

Em estudos sobre a relação entre memória e poder na Colômbia, a socióloga Elsa Blair (2011) parte das proposições de Pollak (1989) para pensar o exercício de memórias que produzem contranarrativas à uma memória dominante no contexto de pós-conflito. Interessada em ‘(des)estatalizar’ as memórias, no sentido de dar espaço para narrativas que não estão abarcadas por discursos oficiais, seja proveniente do poder estatal ou de grupos hegemônicos, a autora enfatiza que o trabalho com memórias subterrâneas, para além da aceção sugerida por Pollak (1989), revela a “invisibilidad de esas memorias construidas a pedazos, desperdigadas, invadidas de subjetividad como toda memoria que, sin embargo, están nutriendo múltiples experiencias de recolección de testimonios por parte de diversas organizaciones” (BLAIR, 2011, p. 65). Desta maneira, a pesquisa da autora recai sobre os meios de construção e legitimação de relatos de vítimas em um campo que está em constante disputa de sentido político, influenciando diretamente na existência de escuta e no reconhecimento de seus narradores. “Sin duda, el nudo central de la discusión radica en

determinar quiénes tienen esa legitimidad para narrar los contenidos y las formas que adquiere esa narración” (JELIN, 2002 apud BLAIR, 2011, p. 71).

Tratando-se de memórias de violências, em um contexto de tensão como o colombiano, as disputas por legitimidade das narrativas se tornam ainda mais complexas. Considerando que a leitura sobre eventos passados acontece por meio da constante disputa de sentidos no presente, trabalhar com novos relatos sobre processos de violação implica compreender que essas memórias são acionadas a partir de posicionamentos políticos, e estarão em constante confronto narrativo envolvido em assimetrias significativas, no que tange o acesso a recursos e possibilidades de visibilidade. Isso é evidenciado em casos como as audiências decorrentes da lei *Justicia y Paz*, quando, inicialmente, a versão considerada era a dos agentes perpetradores e as versões das vítimas não eram recebidas (BLAIR, 2011). De toda maneira, as memórias silenciadas preservam-se sendo transmitidas por meio de “redes de sociabilidad afectiva y/o política” ao serem mantidas “en estructuras de comunicación informales, invisibles a la sociedad en general” (BLAIR, 2011, p. 72).

Desse modo, durante a última década, diversos projetos têm contribuído significativamente com a reconstrução das narrativas dos eventos ocorridos e com a garantia da não repetição. Os processos de construção de memória sobre a violência política se fortalecem quando passam a ser tematizados nos discursos acadêmicos, pautados nos movimentos sociais, e acionados em práticas artísticas e estéticas, entre outras iniciativas que visam propor novas visões sobre dinâmicas políticas e ações de grupos armados, estabelecidos por meio do silenciamento e da invisibilização dos fatos. Os desafios e obstáculos para a construção da memória da violência colombiana compreendem a continuidade e desdobramentos do conflito, ainda que se considere a redução da escala e a desmobilização de grupos armados, além dos pedidos oficiais de perdão às vítimas, e as leis de reconhecimento e reparação promulgadas. A noção de verdade sobre os eventos violentos que conformam esse passado histórico, político e social, está longe de estar construída. Assim como sugere Alejandro Castillejo Cuéllar (2009), a noção de verdade, nesses contextos, é uma manifestação espectral, pois joga luz sobre acontecimentos passados que permanecem invisibilizados e não podem ser integralmente acessados. Ou, nas próprias palavras de Castillejo Cuéllar (2009):

La espectralidad de esta verdad nace en el momento en cual la violencia es nombrada, investigada, localizada de una forma específica. Esta presencia es el signo de otras ausencias. Por eso, vuelvo a la manera como es producida esta dimensión fantasmal de la verdad, que se delata en el tejido del mundo-de-la-vida, que moviliza otras concepciones del mundo, otras dinámicas de restitución, que entiende la reparación del daño en otro registro, en otra temporalidad distinta a la

tecnocrática. Es en este ámbito de la vida cotidiana, donde se gesta el encuentro con el otro; donde se restituye el tejido de lo social; donde se reconoce al prójimo en cuanto prójimo; donde se moldean nuevas relaciones de proximidad, alteridad y reconocimiento; donde se deshacen las modalidades de negación de ese otro, que son el centro de la guerra (CUÉLLAR, 2009 apud MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 44)

É nesse âmbito da vida cotidiana, dos movimentos sociais e culturais, que é possível entender a produção de uma nova gramática sobre processos de recordação, em que os relatos das vítimas ganham papel fundamental e constitutivo de novas formas de visibilidade e enunciação das violências políticas, infligidas nos mais de 50 anos de conflito. Como demarca Felipe Martínez Quintero (2013), nesse contexto de resgate de memórias, a arte passa a configurar também um meio de testemunho, e ferramenta capaz de enunciar atualizações do passado, por meio da linguagem estético-política, tornando visíveis memórias que se mantinham na esfera ‘subterrânea’.

O termo testemunho tem sido acionado desde os processos de revelação dos horrores do Holocausto, até seus usos mais recentes, quando associado às narrativas referentes às ditaduras civis-militares da América Latina. Para a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 57), o ato de testemunhar não se restringe apenas a quem vivenciou ou viu com os próprios olhos, mas é também “aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro”. Considerando a impossibilidade de ter acesso integralmente ao acontecimento narrado por aquele que dá seu testemunho, o relato pode ser entendido como um ponto de contato possível com a experiência do ocorrido. Segundo Didi-Huberman (2012, p. 137), “testemunhar é contar apesar de tudo o que é impossível contar totalmente”.

A demanda por uma reflexão crítica em torno da realidade trágica e violenta a que tantos colombianos e colombianas foram – e continuam sendo em algumas áreas – submetidos, é um dos gatilhos para que artistas busquem ou proponham formas de interrogar esse tipo de prática de terror e silenciamento por meio de estratégias poéticas e estéticas. “Sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 72). Tais projetos dedicam-se a elaborar as marcas deixadas pelos eventos violentos do passado e pensar a relação entre passado, violência política e memória, para ressignificar eventos e ações, e assim vislumbrar um futuro com outras possibilidades.

É importante destacar a ressalva que Francisco Ortega (2011) faz sobre a aproximação com o testemunho das vítimas. Ainda que seja um meio fundamental para entender a

constituição da condição da vítima, essa escuta não pode ser instrumental. Tal aproximação deve permitir o acesso às linguagens e às práticas acionadas por aqueles que sofrem, às formas como recordam suas perdas, elaboram seus lutos e reconstroem suas relações cotidianas.

Ese acto por medio del cual se adquiere un saber inesperado es reparador. El testimonio se revela, entonces, como un proceso de reconstrucción, a través de las palabras, del mundo des-hecho, un proceso que permite tejer lo que la violencia había rasgado, hilvanar nuevamente los futuros aniquilados previamente. (ORTEGA, 2011, p. 52).

Nesse sentido, conforme sugere Ortega (2011), a atenção dada aos testemunhos possibilita a conformação de um espaço de ressignificação do dano que ocorre no trabalho de domesticação, ritualização e narração dos sofrimentos vividos. É a partir desse exercício de testemunhar, revisitar e narrar o acontecido, que novos sentidos são produzidos e torna-se possível identificar uma ‘vontade de vida’, que opera como resistência e capacidade de elaboração de dores e marcas traumáticas inscritas nas fissuras provocadas pela violência. Inspirado nos estudos realizados por Veena Das (2011), com mulheres que viveram e testemunharam a violência empregada durante a Partição da Índia, Ortega sugere, assim como faz a autora, a descida à vida cotidiana como uma forma de testemunhar os efeitos da violência infiltrados nas vidas e nas relações tecidas entre os sujeitos atingidos pelo conflito. Dito de outra maneira, a descida ao cotidiano é sugerida por Das (2011) como meio possível e encontrado para reabitar o mundo fraturado, “marcado como um espaço de destruição” (DAS, 2011, p. 16.), em um gesto de luto reparador dos danos causados. A memória dos eventos violentos, como demonstra a autora, não se limita a algo fixo no passado, posto que a influência de seus efeitos sobre as relações pessoais e sociais é constantemente mediada e sentida no presente. Dessa maneira, a experiência de testemunhar as violências infligidas, não só sobre si, mas também sobre outros, produz o que ela chama de “memória corporal do estar-com-os-outros”, que, por sua vez, revela a dimensão do passado imbricado no presente como “atmosfera” (DAS, 2011, p. 15). É pelo reconhecimento do sofrimento e da possibilidade de elaborar seus efeitos, por meio dos meios encontrados para reparar as fraturas das relações correntes, que a autora acredita ser possível identificar formas de testemunhar os desdobramentos dos eventos violentos nas vidas dos sujeitos atingidos.

1.3 Produções artísticas como resgate de memórias e denúncia em contextos de violência

Considerando que, no contexto colombiano do pós-conflito, processos de construção de memória têm se consolidado por meio do esforço de diversos atores e setores sociais,

abordar a produção artística envolvida com a temática das violações perpetradas significa reconhecer que esses trabalhos não são desassociados das lutas por reconhecimento e memória. Pelo contrário, o esforço presente nas iniciativas de organizações de vítimas, pesquisas acadêmicas, movimentos sociais e em práticas estéticas e artísticas configuram “escenarios de expresividad, que contrastan con visiones y políticas estatales y formas de acción y presión armada que tradicionalmente han llamado al olvido, al silencio y a la invisibilización” (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 43). Insere-se nessa articulação o esforço pela desnaturalização da violência, que ocorre quando os efeitos da prolongada condição do conflito armado são diariamente retratados por meio da saturação de imagens e relatos parciais, compartilhados excessivamente e de forma superficial, ou estigmatizada, por meios de comunicação de massa. A naturalização da violência aparece, principalmente, na perda da capacidade de se impactar com a dor do outro e reconhecer o sofrimento causado a determinados grupos pela situação de guerra interna que ocorre no país. Frente a isso, Martínez Quintero (2013) argumenta que as práticas culturais e artísticas contemporâneas

comprometidas com la emergencia de nuevas interpretaciones sobre el panorama social y político desde distintas formas y niveles, que van desde la militancia directa en organizaciones y movimientos colectivos, hasta procesos de carácter más independiente, configuran formas expresivas que promueven sentido crítico frente a la violencia sociopolítica, convirtiéndose en escenarios de agenciamiento y construcción de memoria [...]. (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 46)

Tendo como enfoque a relação entre arte e trabalhos de memória coletiva em contextos de conflito armado e ditaduras, Villa Gómez e Avendaño Ramírez (2017) enxergam, nessas práticas, a possibilidade de mediação simbólica como meio colaborativo, na consolidação de resistências comunitárias frente a dinâmicas de opressão e silenciamento. Ou, como expõem, nessa perspectiva interessa explorar a “relación entre memoria y arte, con el propósito de identificar las formas a través de las cuales el arte es un vehículo y vector (Feld, 2000) para la conservación, transmisión y expresión de memorias subalternas y resistentes” (VILLA GÓMEZ; AVENDAÑO RAMÍREZ, 2017, p. 505)

As investigações sobre memória coletiva, segundo Villa Gómez e Avendaño Ramírez (2017), podem ser diferenciadas em três registros. O primeiro está relacionado ao nível identitário, voltado para processos de construção de Estado-nação, no sentido proposto por Benedict Anderson (2008), como uma configuração simbólica e imaginada; o segundo registro concentra-se nas reivindicações organizadas por movimentos sociais envolvidos com a defesa dos direitos humanos, voltados para os resgates de memórias subterrâneas, de grupos vitimizados, cujo veículo de exposição pública é a prática artística; e o terceiro registro

terapêutico, voltado para investigações que os trabalhos com as memórias podem gerar processos de elaboração de trauma coletivo e individual.

Entendendo que os eventos violentos decorrentes do conflito armado colombiano são endêmicos, a relação entre a produção artística voltada a essa temática e os efeitos danosos no tecido social de diversas regiões da Colômbia ocorre conjuntamente ao prolongamento do fenômeno. Percebida com maior evidência a partir do período *La Violencia*, quando a tensão acontecia entre os partidos Liberal e Conservador, a produção de obras artísticas voltadas ao tema da violência política, e seus efeitos dilacerantes, podem ser compreendidas a partir das linguagens estéticas acionadas conforme as distintas fases do chamado conflito armado. Isso diz respeito tanto a diferenças significativas em relação a métodos, princípios e formas de atuação violenta dos grupos em disputa, como referem-se, também, às formas pelas quais artistas buscaram ler e evidenciar os horrores provocados pela guerra interna, a partir de entendimentos discursivos forjados em cada conjuntura.

Como forma de traçar um sucinto panorama da produção artística relacionada à violência na Colômbia, é possível citar algumas sistematizações que reúnem trabalhos diferentes de cada período, apontando características específicas de cada momento. Porém, mais do que aprofundar nesse tipo de estudo retrospectivo, analisando suas peculiaridades e diferenças, importa, para a presente investigação, localizar a produção do coletivo *Magdalenas por el Cauca* como parte de um conjunto de práticas artísticas que tem, a partir de meios estéticos e discursivos, proposto novas abordagens visuais ao ativar determinadas categorias e repertórios comuns.

Como demonstra Sandra Silva-Cañaveral (2012), ao abordar a violência política do conflito armado a partir da perspectiva da arte, a temática da violência pode ser encontrada em trabalhos que datam desde a década de 1960, como nas obras

La violencia (1962) de Alejandro Obregón, que alude a violencia bipartidista; “El martirio agiganta a los hombres-raíz” (1966) de Pedro Alcántara junto con la serie de aguafuertes Amarraperros (1975) de Juan Antonio Roda, que hacen referencia a la guerra sucia y la tortura; Masacre de Mejor Esquina (1997) de Fernando Botero, que representa una masacre generada por paramilitares en el corregimiento de ese mismo nombre, en el departamento de Córdoba; o el David (2005) de Miguel Ángel Rojas, fotografía de un soldado mutilado por una mina quiebrapatas, dan cuenta de ello. Sin embargo y desde hace un buen tiempo, algunos artistas colombianos como Juan Manuel Echavarría, Doris Salcedo, Rodrigo Grajales, Erika Diettes y Gabriel Posada, entre otros, se han enfocado en el fenómeno de la violencia generalizada que azota al país, haciendo énfasis tanto en las víctimas como en sus seres queridos. (SILVA-CAÑAVERAL, 2012, p. 49)

Dentre as pesquisas realizadas sobre esse tipo de produção, a historiadora da arte, María Margarita Malagon-Kurka (2010), apresenta uma leitura detalhada sobre arte

colombiana e as associações possíveis referentes a cada fase do conflito armado a partir da exposição, realizada no Museu da Arte Moderna de Bogotá, *Arte e violência na Colômbia desde 1948*, no ano de 1999. Malagon-Kurka (2010) explora o contraste entre obras realizadas nas décadas de 1950 e 1960 por artistas como Alejandro Obregón, Norman Mejía e Pedro Alcántara, e de meados da década de 1980 e 1990, por artistas como Beatriz González, Oscar Muñoz e Doris Salcedo. Suas análises demonstram as diferenças estéticas acionadas por grupos de artistas e as vinculam com a situação sociopolítica de cada período, permitindo compreender como as escolhas formais e representativas refletem aspectos referentes às próprias interpretações do fenômeno da violência. Resumidamente, na análise do período entre 1948 e 1970, Malagón-Kurka (2010) sugere o predomínio de uma linguagem visual, simbólica e altamente expressiva, sendo a violência representada de forma mais visceral e trágica, acreditando-se que a exposição da radicalidade dos atos contribuiria para o entendimento do horror perpetrado. Enquanto, no período seguinte, entre as décadas de 1980 e 1990, marcado pela expansão geográfica do conflito e o surgimento de novos atores, é assinalada uma mudança de linguagem voltada para marcas e efeitos deixados pela violência no cotidiano. Nesse sentido, há a predominância simbólica evocativa e indicativa. Para construir essa sistematização, a autora analisou, principalmente, obras realizadas por Beatriz González, Oscar Muñoz e Doris Salcedo, artistas colombianos que, ao longo de suas produções, têm abordado o fenômeno da violência como temática de trabalho. Por meio de distintas escolhas formais, estéticas e discursivas, as imagens produzidas, conforme sugere a pesquisadora, adquirem caráter comunicativo específico em cada fase. Essa breve apresentação de estudos realizados em torno da produção artística colombiana contribui, ainda que sumariamente, para a compreensão de que a produção de uma linguagem visual estético-política no país, incluindo o trabalho realizado pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca*, detalhado no próximo capítulo, está envolvida com a dimensão histórica e social de cada conjuntura.

Seguindo o esquema temporal proposto, a década de 1980 é compreendida como um momento de mudança nos trabalhos visuais, que se debruçam sobre a relação entre arte, política e violência. Decorre dessa época, como já apontado por Malagon-Kurka (2010), trabalhos artísticos que, mais do que representarem a realidade, se utilizam da evocação e dos indícios por meio da alusão a marcas, rastros deixados pelos fatos ocorridos, apresentados como atos de denúncia, testemunho e com forte teor crítico sobre os contextos de violação. Dessa maneira, a conjuntura de 1985, ano definido como início do marco temporal que

reconhece as vítimas do conflito armado interno a serem reparadas pelo estado colombiano, conforme define a *Ley de Víctimas 1448*, firmada em 2011, é também marco referencial para a periodização da produção artística envolvida com a denúncia de violações. Com o aumento quantitativo das vítimas do conflito, resultante de maior incidência de massacres e ações violentas por parte dos grupos armados, o aumento do horror passa a influenciar o surgimento de novas linguagens estéticas acionadas para abordar o fenômeno da violência que aumenta em escala.

O sociólogo Elkin Rubiano (2015), ao dar continuidade à periodização proposta por Malangon-kurka (2010), sugere um novo giro na produção artística dedicada a tratar de contextos e efeitos da violência infligida sobre populações colombianas. As novas linguagens destacadas por Rubiano (2015), percebidas com maior ênfase no início da década de 2000, envolvem outras concepções de atuação e expressão na relação entre arte, política e violência. Para além do conteúdo político evocado nas obras em si, há um aumento de projetos que têm como proposta participar das realidades afetadas e, portanto, interagir com comunidades de vítimas, elaborando uma nova agenda associada a noções como “reparación”, “restitución”, “activación del público”, “formación en capital (social/cultural/político)”, “construcción de memoria”, “población beneficiada”, “indicadores de impacto”, etc.” (RUBIANO, 2015, p. 2). A proposição sugerida pelo autor em torno dessa nova virada na linguagem visual e estética é fundamentada a partir da noção de trauma social, compreendida como um efeito de ações e acontecimentos que rompem os vínculos comunitários. Decorre desse ponto a importância da restituição desse tipo de vínculo, como processo de cura social, e a participação da arte nessa ação. Nas palavras de Francisco Ortega (2011), historiador dedicado ao estudo das teorias do trauma social: “una experiencia fallida o traumática ocurre cuando los términos simbólicos de los lenguajes históricamente disponibles para articular una experiencia no pueden ser movilizados en ese momento en relación con esa experiencia” (ORTEGA, 2011, p. 39).

Atenta-se, aqui, para o risco de ver o dever de memória “eclipsado por la lógica de la musealización de la experiencia traumática” (MARÍN, 2012, p. 507), em que a dor das vítimas é apresentada ou evocada apenas como uma peça de museu, ou estetizada em processos de ‘monumentalização’ dos sofrimentos causados como efeito tático para a efetivação de uma ‘rápida’ reparação simbólica, desviando a atenção sobre os acontecimentos de violação e os reais motivos que levaram tais atos a ocorrerem, como afirmam Villa Gómez e Avedaño Ramírez (2017),

que la memorialización debe estar vinculada estrechamente con la remembranza social (Arboleda-Ariza, 2013), con el testimonio, con los movimientos sociales y las

víctimas, de tal manera que el “lugar de memoria” sea al mismo tiempo un lugar de conciencia, un imperativo ético, que establezca un puente tanto con el pasado como con el presente y el futuro (Mendoza García, 2005; 2007; Mora, 2012; Agostino, 2013), superando el riesgo de convertirse en memoria domesticada, que “normaliza” lo acaecido, el horror vivido y paraliza incluso a los movimientos sociales resistentes (Alonso, 2013). (VILLA GÓMEZ; AVENDAÑO RAMÍREZ, 2017, p. 508)

Dessa forma, defendem a prática da memória como algo que deva estar em constante manutenção em um grupo, “sus lugares deben estar impregnados de sentido vital, de ahí que más allá del monumento y el museo, las fiestas, las artes y las acciones performativas, al igual que testimonios y narraciones, son formas que resisten a esta lógica de fosilización” (VILLA GÓMEZ; AVENDAÑO RAMÍREZ, 2017, p. 508). Se faz imprescindível, portanto, o trabalho direto com as vítimas, para participar da visibilização de seus testemunhos no espaço público, expor práticas de horror e violência, e fortalecer resistências pela não repetição.

No entanto, ainda que possamos perceber a consolidação dessa agenda voltada para o protagonismo das vítimas e noções como testemunho, memória e reparação simbólica nas práticas artísticas envolvidas com a temática da violência do conflito armado e, do que vem se configurando como pós-conflito, é importante destacar que o amplo repertório das produções criativas e visuais colombianas não se esgota nessa esfera temática. Outros trabalhos que também dialogam com a pauta das múltiplas formas de violência no país partem de outras abordagens e centralizam dimensões distintas de conflitos e processos de construção da memória coletiva, oferecendo, portanto, outras formas de interpretação social e política.

Dentre os empreendimentos de resgate das memórias coletivas, foi lançado no ano de 2014, em colaboração com o *Museo Nacional de Memoria Histórica*, a plataforma virtual *Oropéndola, arte y conflicto*¹⁰ com o objetivo de reunir e documentar o amplo material artístico¹¹ produzido nas últimas três décadas na Colômbia, em torno das realidades vividas em contextos de violência. Conforme Manoela Ochoa e Camilo Leyva (2015, p. 2), a construção dessa plataforma parte do entendimento sobre a importância de “hacer visibles discursos y gestos creativos generalmente invisibles y marginales que resaltan la particularidad y la diversidad de las experiencias de la guerra en diferentes comunidades”. Os trabalhos artísticos, segundo o pressuposto organizacional da Oropendola, ajudam a visibilizar trabalhos de artistas que se dedicam a mostrar o horror pelo qual inúmeras pessoas passaram em zonas de conflito, além de “enriquecen el entendimiento del conflicto, activan las opiniones silenciadas de las víctimas y dignifican su identidad” (OCHOA; LEYVA, 2015, p.

¹⁰ A plataforma digital está disponível em: <www.oropendola.com.co>.

¹¹ Trabalhos artísticos que envolvem produção audiovisual, teatro, música, dança e artes visuais.

3). Anterior a essa iniciativa, o livro *Memorias en tiempos de guerra, repertorio de iniciativas*, organizado em 2009 pelo GMH já explorava iniciativas artísticas e criativas, realizadas em diferentes comunidades colombianas afetadas pelo conflito armado¹².

A partir da contextualização dos cenários de violência, conformados pelo conflito armado colombiano e das decorrentes iniciativas de resgate das memórias de vítimas, entende-se que iniciativas artísticas, como exposto anteriormente, têm tecido junto a essa conjuntura diversas propostas que partem do reconhecimento do sofrimento infligido sobre os familiares que perderam seus entes de forma brutal, e convivem com o medo de retaliações e a falta de reparação e justiça. No bojo dessas propostas, a análise empreendida no próximo capítulo tem como objetivo enfocar, a partir das obras do coletivo *Magdalenas por el Cauca*, a dimensão ritual acionada nos trabalhos artísticos junto à comunidade de vítimas, voltada para a elaboração do luto e do sofrimento, vivido por mães que perderam seus filhos na região do Valle del Cauca, Colômbia.

¹² O resultado final dessa coletânea pode ser visto na página *Memorias expresivas recientes. Resistencias al olvido*, e no documentário *Mampuján. Crónica de un desplazamiento*, disponíveis no link: <www.centrodememoriahistorica.gov.co/en/informes/informes-2009/memorias-en-tiempos-de-guerra> .

2. COLETIVO MAGDALENAS POR EL CAUCA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA COM COMUNIDADES DE VÍTIMAS NA COLÔMBIA

la negación del dolor de otro no se refiere a las fallas del
intelecto, sino a las fallas del espíritu. En el registro de lo
imaginario, el dolor del otro pide un hogar en el lenguaje y
busca um hogar en el cuerpo.

Veena Das

Como visto anteriormente, tem ocorrido na Colômbia, principalmente durante as duas últimas décadas, um movimento de ressignificação da violência, realizado por artistas junto de comunidades de vítimas, e iniciativas de organizações de defesa dos direitos humanos, que, a partir de uma perspectiva estético-política, vêm desenvolvendo projetos com o fim de criar e fortalecer espaços de visibilização e fomento das memórias de violência, por meio do resgate de experiências de vidas atingidas pelo conflito e que são, muitas vezes, esquecidas em áreas marginalizadas.

Portanto, é neste contexto de emergência da figura da vítima como agente de sua própria causa, particularmente da maneira como ocorre na Colômbia, conforme já descrito na presente pesquisa, que os trabalhos artísticos do coletivo *Magdalenas por el Cauca* iniciaram. A partir de suas intervenções artísticas, realizadas em cenários nos quais eventos de graves violações ocorreram sistematicamente, o coletivo se inscreve no conjunto de artistas que busca dar visibilidade e novos sentidos às inúmeras dinâmicas de reparação, denúncia e ressignificação da dor provocada pelos longos anos de atuação violenta gerada pelo conflito armado. Assim, participam de processos de reconstrução e reconciliação por meio de experiências catárticas, elaboradas a partir do reconhecimento da dor e da importância do luto como reconstituidoras do tecido social afetado.

Nesse sentido, a análise do trabalho realizado por esse coletivo parte do entendimento que tais ações compõem o que Myriam Jimeno (2010) denomina de “comunidades emocionais”. O fazer artístico do coletivo, por meio de propostas criativas e simbólicas junto de membros das comunidades onde realizam seus trabalhos, evoca o sofrimento vivido por grupos de mães afetadas pela violência de grupos armados e contribui para a construção de narrativas estéticas, que corroboram com a denúncia das violações perpetradas em seus projetos, homenageando, assim, os mortos e os desaparecidos da Colômbia.

Formado pela artista e poetisa Yorlady Ruiz e pelo artista plástico Gabriel Posada, o coletivo iniciou seus trabalhos no ano de 2008, com a obra homônima *Magdalenas por el Cauca*. Moradores de Pereira, capital do departamento de Risaralda, centro-oeste colombiano, os artistas desenvolviam trabalhos artísticos, cada um à sua maneira, antes de se unirem¹³. Yorlady Ruiz, com formação acadêmica em Artes Visuais, além de escrever poesias, realizava trabalhos no campo da performance, abordando questões de gênero e violência. Gabriel Posada, em contrapartida, não baseou o seu desenvolvimento profissional em formação acadêmica. Autônomo e autodidata, entre outras atividades, trabalhou alguns anos na confecção de *outdoors* publicitários e de cinema.

Com o objetivo de facilitar a compreensão do conjunto de trabalhos a ser analisado, serão apresentadas as ações selecionadas em ordem cronológica. Tal seleção foi definida por se tratar dos três primeiros trabalhos empreendidos pelo coletivo. Fruto dessas primeiras ações, surgiram convites para participarem de trabalhos audiovisuais, que serão brevemente descritos no decorrer deste capítulo. Contudo, o enfoque da análise recai sobretudo nas intervenções *in loco* realizadas pelo coletivo. O recorte desses cinco primeiros anos de produção, isto é, de 2008 a 2013, também foi definido porque tais trabalhos concentram os principais eixos discursivos e simbólicos mobilizados nas ações artísticas propostas pelos artistas. Em suas plataformas digitais, é possível acompanhar as outras ações que foram realizadas depois 2013, período que fica fora do recorte definido para a presente pesquisa.

A seguir, estão relacionados o nome, o local e o ano de execução de cada ação ou obra, para facilitar o entendimento do que será apresentado adiante.

- **1º Intervenção no rio Cauca:** *Magdalenas por el Cauca*, 2008. Convite para participação no documentário *Abrazos del rio*, de Nicolás Rincon, 2009.
- **2º Intervenção no rio Cauca:** *Magdalenas por el Cauca* com as *Madres de Trujillo* e os membros da *Asociacion de los Familiares de Víctimas de Trujillo* (AFAVIT), na cidade de Trujillo, 2010. Convite para participação do documentário televisivo *Rastro Púrpura*, dirigido por Wilmer Sotto, 2012.
- **3º Intervenção no rio Cauca:** *327 Alumbramientos por las huellas del olvido*, 2013. Convite para participação do documentário televisivo *327 huellas del olvido*, dirigido por Wilmer Sotto, 2014.

¹³ Na colômbia, as unidades político-administrativas são denominadas “departamento”. Ao todo são 32 departamentos, sendo Bogotá o “distrito capital” localizado no departamento da Cundinamarca. Irei ao longo do texto utilizar a nomenclatura colombiana ao invés de buscar uma tradução para o português, cuja referência seriam nossos estados federativos.

2.1 *Magdalenas por el Cauca*: a metáfora em 2008

Figura 1 – Balsas *Magdalenas* pelo rio Cauca



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*/Gabriel Posada, 2008.

O primeiro trabalho realizado pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca* ocorreu na manhã do dia 2 de novembro de 2008, feriado católico em homenagem aos mortos. A intervenção proposta na forma de uma exposição-procissão aconteceu no leito do Cauca, um dos principais rios do território colombiano, que nasce no sudoeste do país. Imensos rostos de mulheres desenhados à mão e expostos sobre uma balsa de taquaras, construída manualmente,

seguiram silenciosamente o curso das águas¹⁴. Gabriel Posada e Yorlady Ruiz referem-se às balsas que levam os retratos das mães, que buscam seus filhos, como *Magdalenas*, homenageando essas mães e mulheres que choram a perda de seus entes. Medindo em torno de quatro metros de largura por oito metros de comprimento, as balsas *Magdalenas* percorreram um trajeto de mais de 60 quilômetros de extensão, sendo, ao final da intervenção, deixadas para seguirem o curso natural do rio, em um gesto de entrega perante a incontornável perda, que segue sendo lembrada pela presença dessas mães que buscam – e navegam para –, incessantemente encontrar os corpos de seus filhos.

A respeito da ideia inicial do projeto, Posada conta, em entrevista realizada para a presente pesquisa, que a lembrança das mães que perderam brutalmente filhos e entes queridos, vítimas da violência de grupos armados, permeou por anos a sua imaginação, sendo acionada sempre que olhava para o rio ou lia a respeito de massacres e violências infligidas sobre as populações daquela região. Conforme lembrou durante a entrevista, o artista cultivava o desejo de desenhar grandes rostos e vê-los passar rio abaixo, como em uma procissão, homenageando as mães colombianas, que buscam pelos corpos de seus entes. Contudo, foi apenas em 2008, mediante a bolsa de residência artística concedida via edital público do Ministério da Cultura colombiano, que o artista pôde construir as balsas *Magdalenas* e iniciar, junto a Yorlady Ruiz, o trabalho do *Magdalenas por el Cauca*. Ainda, segundo relatou, o projeto remonta à sua própria experiência quando, aos oito anos de idade, pescando com seu pai no mesmo rio, viu dois corpos amarrados já em estado avançado de decomposição, com parte dos rostos mostrando apenas sua estrutura óssea.

A escolha de utilizar o rio como local da exposição-procissão e a definição do trajeto feito pelas balsas *Magdalenas* da procissão artística não foram aleatórias, ou apenas definidas pela proximidade da região de domicílio dos artistas. Os rios colombianos carregam, através de suas águas, rastros das violações humanas sistematicamente perpetradas na Colômbia durante as últimas décadas. A prática da desova de corpos nos rios foi tão intensa, que se tornou comum encontrar expressões como ‘tumbas coletivas’, ‘lugar de morte’, ‘fossas comuns’, e outras referências que passaram a ser designadas aos rios colombianos¹⁵.

Com o intuito de realizar uma ação diretamente no local, onde milhares de corpos foram jogados e encontrados, Gabriel Posada e Yorlady Ruiz elaboraram seu primeiro projeto

¹⁴ As balsas, objetos da intervenção, foram construídas com taquaras encontradas na região do rio. As taquaras são uma espécie de bambu, longas e finas. Muito resistentes e leves, foram dispostas uma ao lado da outra, e tramadas com corda, formando uma grande base na qual os retratos foram apoiados.

¹⁵ Tais expressões podem ser encontradas em reportagens como em *El río Cauca también es una tumba* (VALENCIA, 1991) e *“El río es la gran fosa común de Colombia”* (SEMANA, 2012).

como uma ação que deveria acontecer dentro do rio Cauca, abarcando a região rural do departamento de Risaralda e parte do território do Valle del Cauca, como forma de lançar luz a essa prática de terror e apagamento, realizadas principalmente por agentes paramilitares e narcotraficantes. Com o percurso já pré-definido pela dupla, a procissão das barcas foi conduzida por balseiros, jovens da região que, com a ajuda de uma grande taquara, conseguiam conduzir a embarcação correnteza abaixo, em direção ao povoado de Beltrán, ponto final da ação, momento em que os balseiros deixam as balsas para seguir o fluxo natural do rio.

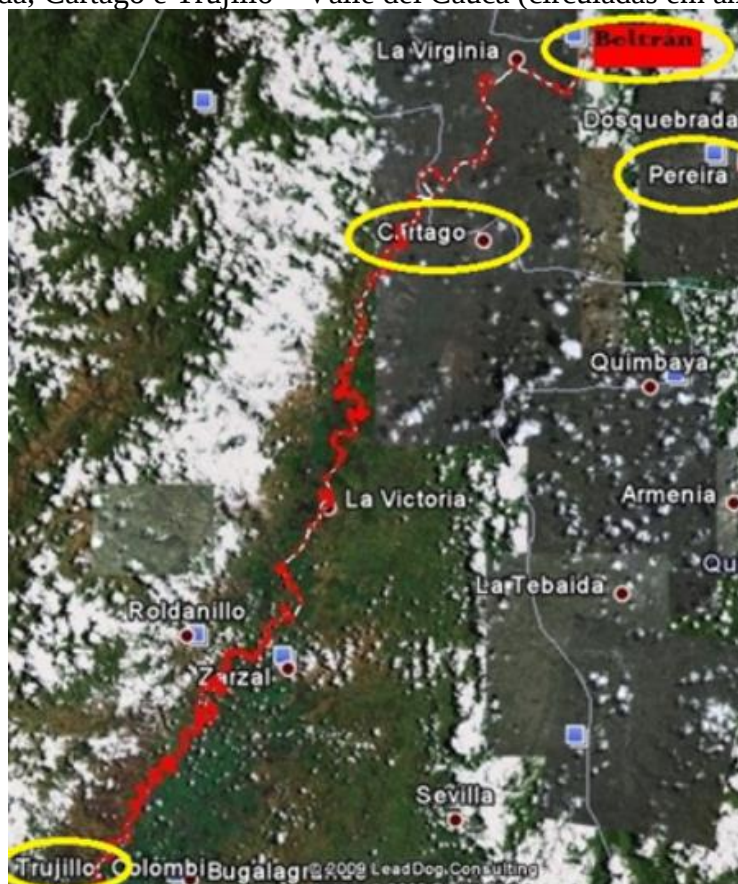
Para realizar esse primeiro projeto, que culminou na intervenção artística realizada no rio Cauca, durante o dia 2 de novembro de 2008, Posada e Ruiz, ao longo dos três meses que antecederam essa ação, elaboraram uma metodologia de visitas e encontros, chamados de *talleres de memoria*, com as populações ribeirinhas da região por onde intervenção passaria. O percurso realizado pelas balsas *Magdalenas* ao longo do rio durante a exposição-procissão foi o trajeto de volta daquele feito durante a metodologia de encontros com os moradores de cada vilarejo. Ou seja, para iniciar o projeto *Magdalenas por el Cauca*, a dupla de artistas começou as visitas a partir do povoado ribeirinho de Estación Pereira, próximo da cidade de Pereira, onde os artistas residem, seguindo sequencialmente, rio acima, para La Carbonera, Caimalito e Beltrán, vilarejos localizados ainda no departamento Risaralda. Por fim, chegaram ao povoado de Guayabito, parte do município Cartago, no departamento Valle del Cauca, local de partida das balsas *Magdalenas* para a procissão pelo rio.

Mapa 1 – Colômbia. Em verde, o departamento de Risaralda, em vermelho, região do Valle del Cauca



Fonte: adaptado de Shadowxfox, 2012.

Mapa 2 – Trajeto do rio Cauca (indicado em vermelho), as cidades de Pereira e Beltrán – Risaralda; Cartago e Trujillo – Valle del Cauca (circuladas em amarelo)



Fonte: adaptado de Google Earth, 2018.

No caso do rio Cauca, dentre os pontos definidos como parte do percurso, onde está localizado o povoado de Beltrán, há uma configuração geográfica diferente. Ali, em um leve estreitamento curvo do rio, entulhos e restos naturais, assim como galhos e troncos, carregados pela correnteza tendem a se acumular devido à formação de uma espécie de remanso, com pequenos redemoinhos, facilitando também a emersão do que está oculto nas profundezas das águas. Muitas vezes, o conteúdo revelado pode ficar preso por dias entre os galhos ou boiando nos trechos de calmaria. Foi assim que inúmeros corpos, ou partes de corpos desmembrados, foram encontrados nas margens de Beltrán, vilarejo do município de Marsella, tornando-o, junto de outras localidades colombianas, um dos pontos de maior surgimento de corpos sem identificação. Os cadáveres, quando recolhidos, foram enterrados sob a alcunha de ‘NN’, sigla da expressão *ningún nombre* usada no país para se referir aos corpos sem identificação e vítimas do conflito armado. Tal fenômeno será mais explorado na obra de 2013 do coletivo, denominada *327 Alumbramientos por las huellas del olvido*, conforme veremos mais adiante.

Assim como esse local, na altura de Beltrán, marcado pelo ‘surgimento’ de corpos assassinados, a ponte de Anacaro, em Guayabito, Cartago, ponto em que a ação iniciou, também tem a memória do uso do rio como ‘fossa’ em sua história. De lá, conforme contou Posada, durante a década de 1950, no período conhecido como *La Violencia*, jogar corpos de cima da ponte foi uma prática recorrente. Devido a esse marco geográfico, uma área que pode ser entendida como ‘espaço de terror’, locais em que práticas de horror foram sistematicamente perpetradas em momentos históricos diferentes, a dupla escolheu traçar o trajeto da exposição-procissão das *Magdalenas* pelo rio Cauca, com esses dois pontos como referência. As balsas que partiram da ponte Anacaro em Cartago, seguiram rumo a Beltrán, onde seus balseiros as entregaram ao rio, para seguirem seu rumo incerto, mas também prolongando a procissão por recônditos desconhecidos, pelos quais outros corpos também passaram.

Os dados apresentados pelo *Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses*, revelam que, entre 1990 e 1999, foram realizadas necropsias de 547 cadáveres recuperados das águas do rio Cauca, na região que compreende o sul do Valle del Cauca até o ocidente do departamento de Caldas, acima de Risaralda. Destes, 307 foram resgatados na região sul de Risaralda, 54 no norte do Valle, 94 no sul do Valle, 56 no ocidente de Caldas, e 34 no centro do Valle. “Estas cifras atestiguan cómo el fenómeno de los cuerpos flotando en las aguas del río Cauca no sólo es continuo en el tiempo, sino que se extiende a lo largo del curso del río” (GMH, 2008, p. 65).

Dessa forma, o projeto foi realizado ao longo de três meses com visita aos povoados ribeirinhos, situados às margens do rio, por onde a exposição-procissão passaria. Conforme Posada contou em entrevista, os primeiros contatos em cada vilarejo ocorreram informalmente. O artista relata que, como ponto de partida, foi até comunidade ribeirinha de Beltrán pescar com um amigo. Levou consigo uma pequena máquina fotográfica e, enquanto pescava, também tirou fotos de detalhes de locais e objetos encontrados pelo caminho. Registros fotográficos que foram utilizados como meio de estabelecer proximidade e diálogos com os moradores, durante os encontros que eles definiram como *talleres de memoria*¹⁶. Tal prática foi reproduzida na visita a outras comunidades, que fizeram parte do percurso. Os

¹⁶ Os *talleres de memoria* são uma modalidade de encontro desenvolvida pela antropóloga colombiana Pilar Riaño-Alcalá (2006), em 1996 e empregada, desde então, por diversas iniciativas, incluindo as organizadas pelo GMH. Segundo a própria autora, esses encontros seguem um formato interativo, que combina o uso de ferramentas como a história oral e as verbais e visuais. Tais atividades teriam como proposta a recordação individual e coletiva a partir da criação de um espaço de escuta, além de possibilitarem a reflexão sobre os relatos compartilhados e a produção de novos sentidos sobre os eventos narrados. Mais detalhes sobre a construção da metodologia estão dispostos na obra de Riaño-Alcalá (2006).

talleres de memoria foram realizados junto a integrantes da população local e consistiram em rodas de conversa temáticas, nas quais os moradores foram convidados, principalmente por meio dos alunos das escolas locais, a falarem sobre o tema do rio, suas histórias e memórias. Yolardy, responsável pela parte pedagógica do projeto, diz que a dupla preparou a proposta temática desses encontros com o objetivo de apresentar o projeto da exposição-procissão que seria realizado, mas também como forma de estabelecer contato e conhecer os moradores de cada região, respeitando suas escolhas de falarem ou não sobre a temática das violações. A preocupação da dupla de artistas consistia em entender as maneiras de lidar com os silêncios e tabus que o tema da morte violenta gera. Como já visto, o medo de falar sobre as práticas de execução e o terror empregados por atores armados é um dos principais fatores para o silenciamento de tais acontecimentos. Dessa forma, os artistas tiveram o cuidado de não abordar diretamente questões sobre os atos de violência eventualmente presenciados, ou sobre mortos e pessoas em particular atingidas pelo conflito. Decidiram, então, que o enfoque inicial giraria em torno das memórias que os participantes tinham do rio. O rio como fonte de alimento, lugar comum da vida ribeirinha, e as lendas associadas ao imaginário simbólico desse espaço natural, ou seja, o que estivesse presente nas memórias e pudesse ser dito em contextos como aquele. Foi assim, a partir do convite para escreverem relatos sobre essas memórias, que o mito de *La Llorona*, entre outras lendas populares, começou a aparecer como registro frequente do imaginário popular local.

Figura 2 – *Talleres de memoria* com estudantes das escolas visitadas



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

A recorrência da lenda popular de *La Llorona*, que conta a história de uma mulher que chora no leito do rio pelos filhos mortos, foi um dos motes de inspiração para o ‘nascimento’ da *Llorona performatizada*¹⁷, como relatou Yorlady. A dupla de artistas que já tinha como proposta homenagear as mães que perderam filhos e companheiros durante os anos de violência do conflito armado, se inspirou nesta figura para construir, junto das balsas *Magdalenas*, uma outra balsa, com uma instalação da *Llorona*. Construída coletivamente com os moradores de Guayabito, essa instalação media mais de dois metros de altura, foi vestida com um manto preto e adornada com lágrimas prateadas em torno de seu corpo. Ainda referente à presença do mito da *Llorona*, tido como uma das referências que remetem simbolicamente à dor daquelas que perderam seus entes, Posada diz que “no se sabe cuánto tiempo tiene este mito, pero la violencia nuestra tiene dos décadas, 50 años de conflicto partidista, 500 años de Conquista”.

Figura 3 – Detalhe da instalação da balsa *La Llorona*



¹⁷ Embora o ‘nascimento’ da *Llorona*, como personagem performatizada, tenha ocorrido durante o processo de construção para a primeira exposição-procissão, a sua performance junto às mães foi realizada somente no ano de 2012, na ocasião da gravação do documentário *Rastro Púrpura*, conforme será descrito adiante. Yorlady Ruiz é uma artista que trabalha prioritariamente com performances. Além da *Llorona*, também aciona outras personagens para realizar suas ações. Na área do site, do *Magdalenas por el Cauca* (PERFORMANCES, 2010), dedicada às suas performances, é possível encontrar mais informações sobre essas outras figuras, que não serão abordadas no presente trabalho, pois fogem do recorte temporal selecionado.

Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

Figura 4 – Instalação da balsa *La Llorona*



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

No total, a primeira exposição-procissão foi formada por nove balsas estruturadas com taquaras encontradas ao longo das margens do rio, e construídas com a colaboração dos moradores de Guayabito, último povoado pelo qual passaram e de onde a ação iniciou. As três maiores balsas mediam oito metros de comprimento por seis de largura, e levavam pelo rio imagens dos rostos de mães, pintadas por Posada, em telas de fibra sintética, mesmo material de sacos plásticos usados para envolver os corpos despejados. Apesar de serem diferentes entre si, cada uma das faces desenhadas trazia traços e expressões similares. Olhares baixos encaravam o horizonte e aqueles que viram. Não havia sorrisos, suas expressões lembravam o

pranto, a angústia de quem busca encontrar um ente desaparecido, de quem espera por algum sinal, algum vestígio que auxilie na elaboração de seu luto.

Figura 5 – Balsa *Magdalena* pelo rio Cauca



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

Figura 6 – Balsa *Magdalena* pelo rio Cauca



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

Figura 7 – Balsa *Magdalena* pelo rio Cauca



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

Nas demais balsas construídas para compor a exposição-procissão, duas levavam instalações. Em uma delas, a *Llorona*. Na outra, a instalação de uma cruz de madeira com trapos de roupas e vísceras de animais atraíam aves carniceiras, tal como ocorre frequentemente com fragmentos de corpos expostos nas margens ribeirinhas. As quatro balsas restantes, de dimensões menores, levaram desenhos de fragmentos de corpos. Essas últimas, conforme Posada relatou, remetiam ao estado de decomposição em que muitos corpos de desaparecidos foram encontrados nos rios, assim como à prática de mutilação muito empregada na década de 1990 por grupos paramilitares.

Contudo, é importante destacar que foram as balsas *Magdalenas* – os retratos das mães com seu pranto registrado – e a presença da *Llorona*, como figura mítica que chora pelos filhos mortos, que receberam maior enfoque na repercussão dessa primeira ação realizada pelo coletivo, sendo, a partir dessas referências simbólicas, que os próximos trabalhos da dupla de artistas foram desenvolvidos.

O conjunto das três balsas com os rostos das *Magdalenas* foi desenhado a partir de fontes distintas. Em uma delas, Gabriel Posada usou como referência uma fotografia feita por Jesus Abad Colorado, reconhecido fotojornalista colombiano que registra há anos as graves consequências da violência do conflito armado. Pintou o rosto de uma mãe, moradora da cidade de Trujillo, que carregava consigo a foto do filho, imagem recorrente na luta de familiares e mobilização de vítimas por justiça e reparação. Outra balsa mostrava o rosto de uma mãe carregando uma cruz e uma vela, como se estivesse em uma marcha fúnebre. Todas as *Magdalenas* foram construídas com a ajuda dos moradores de Guayabito que quiseram participar dos *talleres de memoria*, que aconteceram na biblioteca da *Fundación Guayabito*. Em sua grande maioria, eram crianças e adolescentes estudantes das escolas locais.

O rosto da terceira balsa *Magdalena*, diferente dos anteriores, foi composto por milhares de pedaços de tecidos em tons de preto, cinza e branco, bordados em ponto cruz, que remetiam ao luto e ao sofrimento gerado pela ausência dos entes desaparecidos, segundo explicou Posada. Essa balsa também se diferenciava das outras por não levar o retrato de uma mãe que passou pela experiência da perda e da ausência de seu ente, mas por retratar Maria Isabel Espinosa, moradora de Guayabito, que conheceu o projeto ao levar seu filho para participar dos *talleres de memoria* naquela região. Assim como Gabriel Posada e Yorlady Ruiz, Maria Isabel não passou pela experiência de perder um ente familiar para a violência do

conflito armado, mas presenciou a passagem de inúmeros corpos arrastados pelas águas do Cauca em frente ao local onde mora.

Figura 8 – Montagem da balsa de Maria Isabel



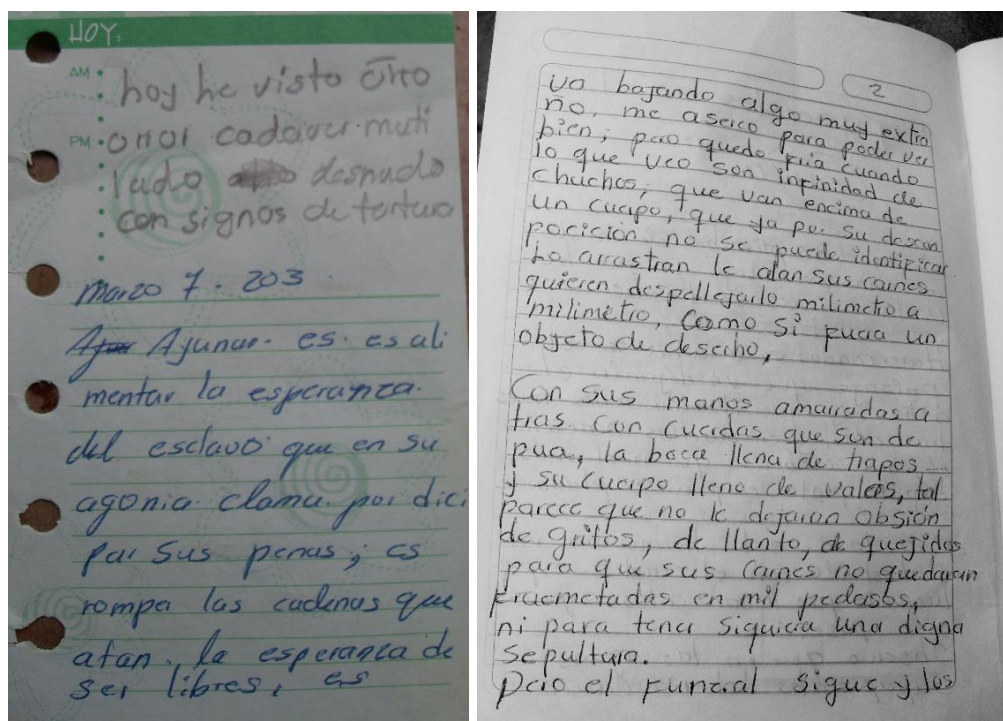
Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

A escolha de fazer do rosto de Maria Isabel uma *Magdalena* – sendo que foi a primeira construída por Posada – deu-se pelo registro feito por ela, ao longo de anos, de todos os corpos que já tinha visto o Cauca levar. Ao presenciar rotineiramente o rio passar com sua grandeza e mistério, a moradora de Cartago contou aos artistas sobre a sua ligação com as águas. Cada corpo que Maria Isabel viu passar em frente à sua residência, foi descrito em um diário. Em forma de poemas, suas palavras descreviam cada detalhe do que tinha visto, porque, conforme explica, ali “passaram os mortos”, acreditando na necessidade de fazer memória e registrar historicamente a crueldade que também mergulhou por aquelas águas.

Como forma de honrar os corpos abandonados e a dor provocada por suas ausências, os registros de Maria Isabel são a expressão da compreensão do sofrimento que milhares de familiares passam ao desconhecerem o paradeiro de seus entes, e não terem a possibilidade de enterrá-los dignamente. Essa proximidade com o rio é expressa por Maria Isabel quando diz que mantém uma amizade estreita com as águas do rio, saudando-o toda manhã – “¿cómo

amaneci , r o mão?” – e ouvindo, em retorno, a sua resposta. Assim como ela escuta o som de suas águas, o rio t m m a escuta e responde com sons distintos¹⁸.

Figura 9 – Cadernos de Maria Isabel



Fonte: acervo Magdalenas por el Cauca, 2008.

Yorlady Ruiz, que t m m trabalha com performance artística, relata o ‘nascimento’ da figura mítica *La Llorona* como uma de suas *personas* performatizadas. Em uma tarde,   beira do rio, durante a fase final do projeto já em Guayabito, a *Llorona* nasceu vestida e caracterizada no corpo de Yorlady. Os registros desse momento foram utilizados como imagem de divulgação da intervenção, que iria ocorrer no dia 2 de novembro. Contudo, mais do que um ensaio, a própria artista refere-se a esse momento como um ‘nascimento’. A *Llorona*, que chora por seus filhos, surgiu nas águas do Cauca, que levaram milhares de corpos assassinados. Surgiu imersa nessas águas, tal como todo ser é gerado, no meio aquoso da barriga da mãe. Suas lágrimas são t m m as águas do próprio Cauca e a sua presença é registrada em suas margens. Dessa forma, ela chora por aqueles corpos e pelas almas de desconhecidos, ofertando, simbolicamente e ritualisticamente, seu pranto e memória, para não seguirem só. Como a própria artista relata, para ela, a figura de *La Llorona*   feminina, um ser das águas e reconciliador com seus filhos. Nesse sentido, acionar o mito feminino aparece como uma homenagem à dor e às mães que se esforçam, ou tentam elaborar o sofrimento

¹⁸ Depoimento presente no documentário *Rastro Purpura*, de Wilmer Sotto (2012).

resultante da perda de filhos e companheiros, das formas possíveis e encontradas por cada uma. Dessa maneira, seu pranto é também dos familiares vítimas do horror. Ela chora por eles, pelos que choram, e pelos corpos cujas vidas foram retiradas.

Figura 10 – Nascimento da *Llorona* a beira do Cauca



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2008.

A força da primeira intervenção realizada pelo coletivo está na homenagem às mães, que buscam seus entes desaparecidos. As *Magdalenas*, representando a figura simbólica da mãe que sofre com a morte ou o desaparecimento do ente querido, remete à imagem emblemática de Maria Magdalena, discípula que chora a morte de Jesus. Ao tecer essa aproximação imagética com mulheres e mães que choram por suas perdas, o coletivo reconhece também a força delas, que lideram grande parte dos movimentos de familiares de vítimas na Colômbia. A alusão à figura da mãe, que sofre e reclama pelo direito de saber a verdade sobre o ocorrido e de ter acesso à justiça, por meio do reconhecimento da violação perpetrada e das responsabilizações de agentes envolvidos, entre outras demandas, faz parte de um movimento mais amplo já conhecido na América Latina, principalmente, a partir de coletivos de mães que se organizam para exigirem suas demandas, cujo expoente pode-se reconhecer na atuação das *Madres de la plaza de mayo*, da Argentina.

Assim, ao desenvolver um trabalho centrado na figura das mães colombianas, o coletivo *Magdalenas por el Cauca* joga luz sobre a constituição dessa figura, que tem se legitimado nas mobilizações de denúncia e na luta por justiça em contextos de graves violações. A referência que a figura da mãe aciona – tanto no protagonismo político daquelas que lutam pelo reconhecimento da violência sofrida, quanto na legitimidade que as mães detêm nesses processos de expor sua dor e indignação – é percebida pelos artistas como uma imagem emblemática nos processos de construção da memória que acontecem no país. A escolha de desenhar imensos rostos de mulheres corrobora as narrativas mobilizadas em torno da legitimação da figura da mãe, como aquela que sente a dor de perder um filho mais intensamente. Segundo registram os artistas, cada face desenhada remete e lembra os milhares de desaparecidos na Colômbia, nos últimos 50 anos. Posada também explica que os rostos das mães são desenhados em larga escala, chamando a atenção para as vítimas desses massacres, já que na imensidão do rio poderiam nem ser vistos em menor tamanho. Informação que nos permite associar metaforicamente a grandeza do rio – e a possibilidade latente do naufrágio das balsas, que poderia ocorrer com a mesma facilidade com que tais eventos são esquecidos ou silenciados – com a imensidão do caminho a ser percorrido na resolução e na reparação necessária aos milhares de colombianos afetados pela violência. A denúncia como parte da obra colabora, nesse sentido, com o movimento de resgate das memórias silenciadas, surgindo como um gesto importante que corrobora o emblema “lembrar para que tais crimes não voltem a se repetir”, muito presente nas narrativas de vítimas de regimes ditatoriais.

A figura da mãe, na esfera pública, tem sido acionada por diversos movimentos de familiares das vítimas de violência ao longo das últimas décadas. O protagonismo político dessas famílias é, em muitos casos, representado por mães, ainda que sejam conformados por outros familiares. Nesse contexto, o estudo de Ludmila Catela (2001) sobre o movimento *Madres de Plaza de Mayo*, criado na Argentina em 1971, dá especial atenção às estratégias de sobrevivência que os familiares de desaparecidos políticos acionaram como *ethos* identitário, ao conformarem um movimento de denúncia frente às violações sofridas. Segundo Marcia Leite, autora que também dedicou parte de seu estudo à análise da formação de coletivos de familiares, esse movimento, considerado emblemático, apresentava “uma modalidade de ação política tida como tradicionalmente feminina e que tem como símbolo mais expressivo e

legítimo as imagens de dor, indignação, inconformismo, persistência e dignidade” (LEITE, 2004, p. 156)¹⁹.

Seguindo nesse estudo, Marcia Leite (2004), ao acompanhar a organização de diferentes coletivos de mães e familiares de vítimas da violência institucional no Rio de Janeiro, demonstra que a dimensão emocional e moral, acionada pelas mães como capital simbólico, é o que lhes dá credibilidade como agentes sociais (2004, p. 156). Apoiadas nas proposições de Clifford Geertz (1987), em torno da noção de ‘laços primordiais’, como aqueles que estabelecem os vínculos afetivos mais estreitos, tanto Catela (2001) quanto Leite (2004) consideram que a dimensão simbólica da categoria mães de vítimas da violência “se fundamenta no pressuposto enraizado na cultura judaico-cristã de que os laços primordiais mais estreitos se dariam entre mães e filhos” (LEITE, 2004, p. 154). Leite expõem, ainda, que o recurso à maternidade, a partir de valores presentes na cultura judaico-cristã, também alude ao caráter religioso representado pela figura de Maria, mãe de Jesus. No cristianismo, Maria precisou perdoar os algozes de seu filho, mesmo com toda dor e sofrimento, “pois compreendeu que era necessário que um inocente morresse para a redenção de todos” (LEITE, 2004, p. 159). Dessa forma, a autora entende que a figura de Maria aparece como a representação da “mãe de todos, de deus e dos homens” (LEITE, 2004, p.159), possibilitando a compreensão do imaginário que constitui a figura materna como aquela que cuida e intercede pelos filhos, independentemente de suas culpas, assim como aquelas que, mesmo experienciando a dor e o sofrimento incomensuráveis, são capazes de protagonizar o perdão e a tolerância.

O acionamento da condição de mãe em atos políticos, também analisado por Vianna e Farias (2011) durante o acompanhamento de coletivos de familiares de pessoas mortas pela polícia militar no Rio de Janeiro, é mais uma fonte de estudo que auxilia a compreensão da figura da mãe como agente político. No caso analisado, assim como em outros cenários contemporâneos, a condição maternal das mães aparece como um elemento de autoridade moral reconhecida. Tal como visto em pesquisas com coletivos de familiares de vítimas de violência no Brasil e na Colômbia, os movimentos que se organizam a partir da figura da mãe revelam o trânsito realizado entre a dor pessoal e causas coletivas (VIANNA; FARIAS, 2011, p. 83). As mães, ao assumirem o protagonismo político, ou como sugere Myriam Jimeno (2010), ao agenciarem a própria causa, performam publicamente a sua dor e indignação a

¹⁹ Dentre os coletivos de mães que a autora cita como referência de mobilização no Brasil, estão: Mães de Acari, Mães da Cinelândia, e grupo Tortura Nunca Mais. É possível lembrar ainda das Mães de Maio (SP) e, na Colômbia, citar as *Madres de Soacha* e *Madres de la Candelaria*.

partir da condição materna. De acordo com Vianna e Farias (2011, p. 83), mães que falam “da necessidade de “lutar” como imperativo dessa mesma condição”, trazendo, muitas vezes, “a imagem do filho colada ao corpo, estampada na camiseta feita para a ocasião” descrevem “o desespero inscrito no passado – o dia da morte do filho, sempre lembrado – e no presente, na preocupação com o outro filho, mas também no conclamar a que outros tenham coragem de fazer denúncias, para impedir que o que ocorreu com seu filho se repita com outras pessoas”.

O esforço de iluminar um caso singular, vivido pela mãe que testemunha publicamente a sua perda, promove também a identificação com o sofrimento de outras pessoas que passam por casos semelhantes, gerando a ‘des-singularização’ do acontecimento. Há, nesse sentido, um “jogo complexo de elaboração de atuações públicas que tornam possíveis a produção e a inscrição das “mães e familiares de vítimas” como atores políticos em arenas variadas” (VIANNA; FARIAS, 2011, p. 91). Nesse âmbito, outras pesquisas (PITA, 2010; LACERDA, 2012; AZEVEDO; 2016) também revelam o valor político e simbólico que as categorias “familiar” e, principalmente, “mães” têm assumido como um meio de legitimidade no espaço público e como forma de reconhecimento na luta por denúncia e reparação na América Latina. Dessa forma, os coletivos conformados a partir de uma causa específica, decorrente de atos violentos, compartilham repertórios de experiências e recursos políticos constantemente replicados por meio de redes de ativismo. A dinâmica de trocas de escuta e aprendizados conflui para que determinadas pessoas se identifiquem com demandas coletivas específicas (VIANNA; FARIAS, 2011). Ao trazerem, para a cena pública, as suas experiências, narradas sempre a partir de um evento extraordinário que interrompe o que imaginava-se como o curso natural dessas relações, as mães sinalizam, em muitas situações, a ideia de um sofrimento resistente (AZEVEDO, 2016).

Em sua pesquisa junto aos familiares de vítimas de violência em Altamira, cidade do estado do Pará, no Brasil, Paula Lacerda (2012) comenta a relação existente entre o grau de reconhecimento do laço entre vítima e família, que quanto maior a dor pela perda, conseqüentemente, maior será a legitimidade da luta. Conforme sugere em sua análise, é nesse sentido que os mortos conferem bens simbólicos aos vivos. Por meio do sofrimento, o engajamento assume as feições de uma ‘missão’, isto é, algo não só legítimo como necessário. Assim como em outras pesquisas já citadas, a autora demonstra o modo como identidades políticas são construídas em resposta a um evento violento e devastador. Isto é, o engajamento, embora seja referido como uma lenta e dolorosa ‘caminhada’, torna-se uma

ação política de grande importância, tanto no sentido mais amplo, quanto no plano das subjetividades dos familiares, produzindo sentimento, que os acalenta de que algo está sendo feito por seus entes queridos e pelas suas memórias. Dessa forma, Lacerda (2014) identifica a formação de um amplo consenso sobre a superioridade do sofrimento materno, que contrasta com a opacidade (ou mesmo, a dispensabilidade) de explicações sobre como essa dor motiva o engajamento político. Como salienta, quando questionadas sobre o envolvimento na busca por justiça, as respostas das mães de vítimas costumam girar em torno da ideia de que “luta-se porque se é mãe”. Se os familiares são identificados pela dor, por essa mesma via, as mães parecem se sobrepor aos demais, evocando, com legitimidade ímpar, os mortos como capital simbólico.

Por outro lado, Fabio Araújo (2007), ao estudar a formação e a atuação do coletivo de mães da favela de Acari, na cidade do Rio de Janeiro, destaca o duplo movimento que o coletivo realiza ao tornarem a sua denúncia pública. Segundo o autor, o grupo organizado de mães opera tanto na subversão dos papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres em sociedades patriarcais, como no investimento na ideia de ‘maternidade partida’, ao buscar se legitimar publicamente, “utilizando-se de uma linguagem religiosa e dos rituais da morte e apelando para uma política das emoções e dos sentimentos” (ARAÚJO, 2007, p. 51). Tal como demonstram Vianna e Farias (2011), as mães mobilizadas no espaço público, quando lançam mão de recursos estéticos distintos,

inscrevem-se em um mesmo processo dinâmico de construção de si mesmas enquanto pessoas que merecem ser vistas e ouvidas por atores dispostos em posições variadas de poder. Nesses termos, suas atuações apontam não apenas para a heterogeneidade de recursos políticos e simbólicos a serem acionados em contextos singulares, mas para a busca do ajuste entre as narrativas sobre suas dores pessoais e sobre as “causas” que exigem reconhecimento e resposta. (VIANNA; FARIAS, 2011, p. 92)

Assim, a lembrança da morte violenta ou do desaparecimento de entes queridos pode representar um princípio orientador de ação para o presente e o futuro, atuando como formação de uma memória exemplar, segundo termo proposto por Elizabeth Jelin (2002). Essa questão relaciona-se diretamente com a comunidade política que recorda seus mortos, constituindo um sentido de unidade coletiva – nós – a partir do exercício da memória. É nesse sentido que pode-se entender o mote inicial dos trabalhos artísticos do coletivo *Magdalenas por el Cauca*. Quando perguntado o motivo de homenagear as *madres* colombianas e não remeter, em um primeiro momento, a homenagem aos mortos e desaparecidos, Gabriel Posada respondeu que era a ação das mães, que buscavam incessantemente os corpos de seus entes, o

que mais o mobilizava. O artista ainda afirma que ao ver alguma imagem de corpos encontrados, pensava nas mães que perderam filhos e cônjuges violentamente. O reconhecimento do esforço de familiares na busca por justiça e visibilidade é compreendido a partir da figura da mãe, conforme vimos nas pesquisas citadas anteriormente.

Dessa maneira, na exposição-procissão realizada pelo *Magdalenas por el Cauca*, os rostos das mães, isto é, a face como imagem singularizadora, são acionados nas grandes balsas que navegam o rio buscando, silenciosamente, pelos corpos de seus entes (PEREIRA, 2016, p. 373). O reconhecimento dos esforços mobilizados pelos diversos coletivos de mães e familiares, organizados na Colômbia, é representado por esses imensos rostos que peregrinam com sua dor ritualisticamente por águas que geram e decompõem. São águas que recolhem e escondem, mas que também revelam. Nesse aspecto, no espaço ritual proposto pelos artistas, na forma de um espaço-tempo diferenciado, cada uma das balsas se torna personagem de outras tantas mães. A busca torna-se, assim, a ação simbólica desses processos de elaboração da dor, como também representa a impossibilidade de elaborar o luto integralmente na ausência dos corpos que não foram encontrados. É também na personificação da *Llorona*, que podemos ver a síntese da maternidade desprovida de sua razão de ser: o filho ou ente desaparecido. Síntese porque ela é a personificação da dor, mas não de qualquer sofrimento, apenas da dor causada pela perda de um filho. De modo que, aqui, a perda tem clara motivação política, ao ocorrer como resultado da agressividade feroz e covarde de grupos armados, milícias e mercenários.

Apoiada no conceito de arte efêmera, a proposta de uma exposição-procissão é justamente pensada para ter uma curta duração, como um ritual fúnebre, permitindo evocar ausências, ofertar simbolicamente homenagens, permitir a manifestação coletiva de afetos para, ao fim, desaparecer ao longo da paisagem, de nossas vistas, mas permanecer nos ecos da memória. Conceber uma obra fugaz, que intervém na paisagem marcada pela memória do terror é uma tentativa de ressignificar as dores que ela evoca. Ritualisticamente, a exposição-procissão aciona o repertório simbólico das homenagens fúnebres, tanto na procissão realizada pelas balsas *Magdalenas*, entregues às águas do rio, quanto no ato de memória ao homenagear e denunciar, chamando a atenção para os milhares de casos de vítimas desaparecidas. Os elementos com os quais operam os artistas, em instalações e performances, ainda que reduzidos, agregam forte potencial simbólico e político quando identificados na dinâmica ritual de cada intervenção. Dessa maneira, suas obras podem ser entendidas como rituais políticos que combinam estética, imaginação, afetos e crítica política.

Depois de realizada a primeira intervenção do *Magdalenas por el Cauca*, Ruiz e Posada passaram a entendê-la e nominá-la como uma metáfora, pois, conforme dizem, não haviam, até aquele momento, estabelecido contato direto com as mães que perderam entes vítimas do conflito armado. As mulheres retratadas na primeira ação, com exceção de Maria Isabel Espinosa, a poeta dos mortos que viu sua balsa *Magdalena* ser feita, nenhuma mãe havia participado da elaboração das obras. Suas imagens foram retiradas de registros fotográficos realizados por fotojornalistas, que trabalham em torno da temática de violência e memória na Colômbia. E, ainda assim, foram, justamente, as imagens das grandes *Magdalenas* navegando seu pranto pelo Cauca que possibilitaram o reconhecimento da força da obra de Posada e Ruiz. A partir dessas balsas com os rostos das mães e mulheres homenageadas, que novos convites surgiram para que outras exposições-procissões fossem realizadas. Principalmente, a segunda intervenção realizada em 2010, em conjunto com as *Madres de Trujillo*, integrantes da AFAVIT, marcando o primeiro trabalho feito diretamente com familiares atingidos pela violência do conflito armado.

Antes, as imagens repercutidas das balsas *Magdalenas*, navegando pelo Cauca, trouxeram ao coletivo o convite para participação no documentário *Abrazos del rio*, de Nicolás Rincón Gille. Realizado no ano seguinte à primeira intervenção, Gabriel Posada, a pedidos do diretor, construiu uma nova balsa *Magdalena* especialmente para o filme. A construção e a exposição ritualística no rio para a filmagem é considerada, pelos artistas, como uma segunda intervenção nas águas do Cauca. Na ocasião, a imagem retratada foi de uma mãe que recolhe as mãos sobre o rosto para amparar as lágrimas e a dor expressa em sua face. Ainda que não tenha sido uma iniciativa dos artistas, Posada considera que toda balsa *Magdalena*, quando construída e entregue às águas do rio, mobiliza um fragmento da exposição-procissão realizada, dado que todo repertório simbólico de homenagem fúnebre e denúncia do esquecimento é acionado e ritualizado. Considerando também que nenhuma balsa *Magdalena* se repete e que todas, quando colocadas no rio, seguem o fluxo das águas sem serem resgatadas depois, as ações realizadas a convite de produtores audiovisuais também carregam, em si, essa espécie de aura solene que o ritual da intervenção proporciona.

Figura 11 – Balsa *Magdalena* para o filme *Abrazos del Rio*



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2009.

2.2 *Magdalenas por el Cauca* e as *Madres de Trujillo*

A segunda intervenção do *Magdalenas* ocorreu quase dois anos depois, em abril de 2010. A partir do convite feito pela irmã católica Maritze Trigos²⁰ à dupla de artistas, essa ação consagrou a primeira colaboração direta com uma organização de mães vítimas do conflito armado. Na ocasião, o encontro com as *Madres de Trujillo*, grupo que luta pela reivindicação de verdade, justiça, não esquecimento, não repetição e reparação integral de seus direitos como vítimas de um massacre que deixou 342 mortos entre 1986 e 1994, objetivava a realização da exposição-procissão das *Magdalenas*, junto à *X Peregrinación Nacional e Internacional de AFAVIT*. O evento anual ‘comemoraria’²¹ os 20 anos do ápice do massacre de Trujillo, quando, no dia 17 de abril de 1990, o líder comunitário padre Tiberio

²⁰ A irmã Maritze Trigos (EL MAGAZÍN, 2015) tem uma longa trajetória em defesa dos direitos humanos. Atua como colaboradora da AFAVIT em Trujillo, desde a sua fundação. Seu relato biográfico está disponível em: <<http://blogs.elespectador.com/cultura/el-magazin/maritze-trigos-la-monja-libertaria>>.

²¹ ‘Comemoração’ é o termo usado pela própria associação de vítimas e por organizações não governamentais, ao se referirem a datas específicas que lembram os massacres e as violações sofridas.

Fernandez Mafla e sua sobrinha Alba Isabel, junto a outras 24 pessoas, foram brutalmente assassinados.²²

Denominado *Masacre de Trujillo*, o caso rememorado nas peregrinações da AFAVIT abarca uma sequência de eventos que ocorreram entre os anos de 1986 e 1994, período em que centenas de pessoas foram torturadas, detidas, assassinadas e desaparecidas. Situada entre os municípios de Trujillo, Riofrío e Bolívar (região do Valle del Cauca), a associação de familiares de vítimas contabiliza ao menos 350 crimes de lesa-humanidade, ao longo de oito anos de massacre, e dez mortes por pena moral²³ – familiares que faleceram após profunda depressão advinda do trauma e da falta de confiança no exercício da justiça (GMH, 2008, p. 206).

Segundo o informe *Trujillo, la otra versión*, organizado pelo *Centro de Investigación y Educación Popular/Programa por la Paz* (CINEP/PPP, 2014), os atos de violência foram perpetrados por uma associação entre narcotraficantes, paramilitares e agentes de segurança do Estado, com o objetivo de executar testemunhas de outros atentados, eliminar qualquer pessoa que pudesse ser contra o controle do território pelos paramilitares, ou que estivesse dando apoio a integrantes de grupos guerrilheiros. O informe também apresenta as mortes ocorridas entre os anos 2000 e 2013 por grupos paramilitares, entendidas como a perpetuação da barbárie que resulta da impunidade e da falta de justiça em relação aos atos de violência, realizados no passado (CINEP/PPP, 2014, p. 205).

O ano de 1990, considerado marco temporal do referido massacre, é tido entre aqueles que presenciaram os oito anos de ataques como um período de intensificação na crueldade dos atos de violência, que foi marcado por uma onda de homicídios seletivos, incluindo a morte da liderança comunitária local, padre de Trujillo, Tiberio Fernández. Morador e pároco de Trujillo desde o ano de 1988, padre Tibério foi conhecido por ter ampla atuação no auxílio da vida comunitária, tendo ajudado os camponeses a organizarem mais de 24 cooperativas, liderando marchas populares, identificadas como um dos motivos para a intensificação do massacre em 1989, que por sua vez teve como reação a tortura e a desaparecimento de dez pessoas, entre elas Esther Cayapú Trochez, parteira e líder indígena da etnia Embera. A perseguição aos

²² Oscar Pulido Rozo, José Norbey Galeano, Edilson Rodríguez, Arley Acevedo, Enoc Giraldo, José Agustín Lozano, Norbey Pérez, Luis Alfonso Giraldo, Miguel Vicente Rodríguez, Harvey Camelo, Carlos Arturo Basto, Luis Fernando Fernández, José Vicente Gómez, Ramiro Velásquez, Eucaris Sandoval, Wilder Sandoval, Luis Hernando Valencia, Gabriel Arcila, Mauricio Castañeda, Deyson Ortiz, Carlos Alberto Torres, Orlando Vargas Londoño, Juan Giraldo Molina, Freddy Rodríguez Giraldo.

²³ ‘Pena moral’ aparece como motivo de falecimento de familiares de vítimas em decorrência de profunda depressão e abatimento advindos da experiência de perda de familiares. Tais mortes são contabilizadas como resultado também dos massacres realizados pelos grupos de paramilitares e narcotraficantes.

campesinos organizados continuou sempre acompanhada de torturas e práticas de terror. Visto como simpatizante da guerrilha devido aos seus ideais comunitários, a figura do padre Tibério tornou-se ainda mais ameaçada quando, no dia 14 de abril de 1990, em ocasião do desaparecimento de quase 100 campesinos, o pároco celebrou o *Sermón de las Siete Palabras del Sábado Santo*, tendo dito durante a missa: “si mi sangre contribuye para que en Trujillo se logre la paz que tanto anhelamos, gustosamente la derramaré” (TRIGOS apud EL MAGAZÍN, 2015). Três dias depois, seu carro foi interceptado e levado junto com as três pessoas que o acompanhavam para Villa Paola, fazenda do narcotraficante conhecido como Alacrán. Ali, o padre foi brutalmente torturado, tendo a cabeça decepada assim como suas mãos, pés e testículos. Sua sobrinha, Alba Isabel Giraldo, de 28 anos, foi violentada severamente e mutilada de forma hedionda. Os restos de seus corpos foram lançados nas águas do rio Cauca e encontrados seis dias após o ocorrido. Além do desaparecimento forçado e do decorrente assassinato, as torturas e as mutilações²⁴ de corpos passaram a ser implementados com mais frequência nas práticas violentas. Os membros decepados, frequentemente jogados no rio Cauca, reforçavam, por meio do seu uso como ‘fossa comum’, a imagem de um lugar de lembrança do horror, onde muitos corpos reapareceram de forma desfigurada.

se exhibe un repertorio de instrumentos y procedimientos de tortura y del terror, hasta ese momento inusitado, que se repetirá una y mil veces por la geografía nacional: el uso de motosierras para desmembrar aún vivas a las víctimas, los hierros candentes introducidos en los cuerpos y la aplicación de sal en la heridas abiertas. Otras formas de tormento infligidas a las víctimas fueron la asfixia con chorros de agua, el martilleo de dedos y el levantamiento de las uñas (GMH, 2008, p. 16)

As consequências do terror operado no massacre de Trujillo podem ser percebidas no empobrecimento da população, dado que grande parte das vítimas eram jovens que auxiliavam suas famílias com a renda de seus trabalhos, assim como na dissolução de cooperativas campesinas, que viviam sob ameaças. As rupturas no tecido social das comunidades afetam o cotidiano de seus moradores, produzindo o estigma de um local de violência e morte. O terror também fragiliza o sentimento de confiança entre membros da comunidade afetada e autoridades públicas, dado que as práticas de violência, associadas a agentes estatais vinculados aos crimes praticados, podem auxiliar no processo de impunidade. Esse conjunto de efeitos está diretamente ligado ao silenciamento sistemático das memórias das vítimas e daqueles que testemunharam o horror e que, por medo e ameaças, mantêm-se

²⁴ A partir de 1990, é registrado o uso da motosserra, pela primeira vez, no conflito armado como ferramenta de mutilação dos corpos ainda vivos. Prática que será replicada em outros massacres a partir desse momento, conforme demonstra o informe *Trujillo: una tragedia que no cesa*, realizado pelo Centro Nacional de Memoria Historica (CNMH, 2008, p. 71).

calados ao longo dos anos. Desta forma, as práticas de terror como estratégia faz de Trujillo um caso emblemático da violência perpetrada nas últimas décadas na Colômbia. Como expõe um dos familiares e testemunha do massacre:

Si no se habla, si no se escribe y no se cuenta, se olvida y poco a poco se va tapando bajo el miedo. La gente que vio el muerto se va olvidando y tiene miedo de hablar, así que llevamos un oscurantismo de años en el que nadie habla de eso [...] como nadie habla de lo que pasó, nada ha pasado. Entonces bien, si nada ha pasado, pues sigamos viviendo como si nada. (GMH, 2008, p.85)

O estabelecimento dos massacres como ações características do conflito armado, conforme sinaliza o *Grupo de Memória Histórica*, foi uma das formas de difundir o terror entre as populações dos territórios em disputa. Os massacres, tais como ocorreram na Colômbia, são identificados como meio de exercer uma tripla função. Garantem o controle de populações e territórios a partir do medo gerado, punem como castigo exemplar aqueles que desafiam a hegemonia do grupo de controle local e, simbolicamente, expressam a capacidade de ruptura das barreiras éticas e normativas. Dentre os principais meios de dominação, os massacres, a partir dos anos de 1980, generalizaram-se ao longo dos anos 1990, e se tornaram *modus operandi* dos grupos armados, principalmente por meio da atuação paramilitar. (GMH, 2013, p. 17-18)

Em relação aos efeitos promovidos por esse tipo de atuação, há o apagamento de marcas e rastros dos atos violentos. Durante anos, conforme já exposto no Capítulo 1, muitos corpos de civis assassinados foram eliminados por meios distintos, entre eles, o recorrente despojamento de corpos nos rios colombianos. A perseguição de testemunhas também passa a ser uma marca do terror perpetrado por grupos armados. Como destaca o informe do GMH (2008, p. 75), no Massacre de Trujillo, diferentemente de “otros hechos de violencia en los cuales los sobrevivientes son obligados a convertirse en espectadores de las atrocidades y de la crueldad extrema de los victimarios, en la Masacre de Trujillo el único testigo de los episodios centrales es asesinado y los crímenes se ejecutan en espacios cerrados”.

O caso de Trujillo é emblemático também porque, ali, pode-se perceber a atuação imbricada entre agentes de segurança do Estado, paramilitares e narcotraficantes. Direcionados à contenção da guerrilha, quatro planos contrainsurgentes foram acionados e envolveram a *Tercera Brigada del Ejército* e a *Policía Nacional*. Conforme relata Maritze Trigos (EL MAGAZÍN, 2015), resumidamente, o *Plan Relámpago* consistiu em invadir as casas dos camponeses organizados; o *Plan Democracia*, militarizou a região; e o *Plan Pesca*, conferiu os veículos que chegavam no local, arbitrando se seguiria ou não. Caso os passageiros pertencessem a alguma cooperativa, eram levados para a casa do narcotraficante Diego Montoya, para serem

torturados antes de mortos. Finalmente, o *Plan Repliegue* aterrorizava os camponeses a partir do pretexto de que auxiliavam a guerrilha, enfraquecendo, dessa maneira, as organizações sociais dos trabalhadores locais empreendidas até então.

No ano de 1994, o padre Javier Giraldo visitou a comunidade de Trujillo com o propósito de documentar os graves acontecimentos ocorridos nos anos do massacre e encaminhar o caso para Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH)²⁵. A aproximação com a *Comisión Intercongregacional*, no ano de 1995, teve como resultado a primeira grande peregrinação de denúncia e homenagem aos mortos. Comemorada em abril, marcava os cinco anos da morte do padre Tibério e reuniu em torno de três mil colombianos de diversos departamentos. O lema escolhido, conforme lembra Martize Trigos, foi “Una gota de esperanza en un mar de impunidad” (CINEP, 2014). Desse evento, vítimas e familiares começaram a se organizar em torno da AFAVIT. Trigos (EL MAGAZÍN, 2015) lembra que a crueldade dos anos de massacre havia sido tão intensa, que poucas pessoas se sentiam confiantes para participar da Associação. Como forma de reparação, o estado colombiano, por recomendação da CIDH, cedeu o lote onde hoje se encontra o *Parque Monumento a las Víctimas*. Contudo, os recursos para a sua construção eram escassos e foram necessários anos para que a comunidade conseguisse finalizar a obra. A primeira parte erguida foi o local onde são guardados os restos mortais das vítimas encontradas no rio. Maritze Trigos (EL MAGAZÍN, 2015) destaca a importância das *Madres de Trujillo* nesse processo. As 30 primeiras exumações feitas no local foram com um grupo de mulheres.

Esa fue la experiencia más fuerte de mi vida. Sacar con mis propias manos huesos y huesos y cráneos con las señales de la tortura fue tan impactante como la fortaleza con que las madres asumieron ese reto. En la medida en que íbamos sacando los restos hacíamos un ritual. Las jornadas empezaban a las 9 de la mañana y solían extenderse hasta las 5 de la tarde. A esa hora cada familia salía con su bolsita de huesos. Debo señalar que el rol que han jugado las mujeres en Trujillo ha sido indispensable. Cuando llegué allá me percaté de que, tal como sucedía en otros escenarios, las mujeres también habían sido oprimidas, maltratadas, violentadas y rezagadas. Por eso los procesos organizativos que impulsamos estuvieron acompañados de una perspectiva feminista. Siempre le he apostado a la reivindicación de los derechos de las mujeres y la experiencia de Trujillo no sería la excepción. El potencial emancipador de las trujillenses es muy grande; ellas han sido el motor, la vida y los cimientos de Afavit. Su fortaleza no era lo suficientemente reconocida, pero trabajamos en ello y fuimos transformando los discursos y las actitudes machistas. Ahora ellas son reconocidas con el hermoso título de Matriarcas. (EL MAGAZÍN, 2015)

²⁵ Decorrente dessa iniciativa, o *Masacre de Trujillo* foi dos primeiros casos apresentados à CIDH. Entre setembro e novembro de 1994, foi oficializada a primeira condenação do Estado colombiano devido aos crimes cometidos.

Desde então, os membros da AFAVIT têm realizado diversas atividades em torno da memória do massacre, assim como suas peregrinações anuais. A caminhada, organizada pela AFAVIT, percorre as ruas do povoado de Trujillo, recordando os nomes daqueles que foram assassinados e desaparecidos e citando os lugares em que foram vistos pela última vez. Sobre a força que procissões e peregrinações representam como ritual produtor de uma coletividade engajada em torno de uma causa, Lacerda (2012) explica,

as manifestações, à maneira das peregrinações (embora com menor duração), promovem uma ruptura com as relações estabelecidas na vida social cotidiana, instaurando uma situação de consciência comunitária. O estreitamento dos laços sociais entre pessoas que durante o trajeto partilham sensações transforma os atos de protesto em uma espécie de funeral coletivo, no qual os mortos podem ser pranteados e velados, inclusive os não relacionados ao “caso”. (LACERDA, 2012, p.154)

Nesse caso, o próprio trabalho artístico, ao acontecer junto da peregrinação oficial da associação de familiares Trujillo, pode ser entendido como um testemunho dos sofrimentos dos familiares, que tiveram suas vidas atravessadas pela imposição do conflito armado, e um prolongamento desse momento ritual além da terra, ocupando também as águas que levaram os corpos de muitas das vítimas do massacre. Simbolicamente, ao participarem desse estreitamento de laços sociais, ofertam aos familiares mobilizados a oportunidade de serem ouvidos, reconhecidos e homenageados.

Para a décima edição da peregrinação realizada por mães e familiares da AFAVIT, Posada e Ruiz construíram seis balsas *Magdalenas* em homenagem às mães de Trujillo. Duas delas ficaram expostas em terra, na beira do rio, junto ao local onde acontecia o ato final da peregrinação, com a participação de lideranças sociais e membros da comunidade. As outras quatro balsas foram postas no rio como parte da procissão-exposição. Assim como a proposta inicial da obra do coletivo *Magdalenas por el Cauca*, essas seis balsas também foram construídas a partir de retratos. Contudo, os rostos desenhados eram das mães que participaram do ato e organizavam a AFAVIT. Mães que, segundo os artistas, “llevaban esperando 20 años Justicia, Reparación y Verdad por sus familiares desaparecidos en estas aguas” (MAGDALENAS, 2014). Outra balsa colocada no rio foi contribuição de Orlando Naranjo, artista de Trujillo, que a define como uma homenagem a todas as mulheres vítimas de violência do conflito armado.

No encontro com a mães de AFAVIT, os artistas empregaram a mesma metodologia dos *talleres de memoria*, iniciada no projeto de 2008. Assim como na outra edição, Ruiz e Posada organizaram, ao longo de três meses, momentos de encontro com mães e familiares da

associação, para se conhecerem e conversarem sobre os processos de construção de memórias e homenagens. Durante as ações artísticas propostas pela dupla, a abertura para a participação da comunidade é um dos objetivos destacados na descrição de seus trabalhos. Como afirmam em entrevista cedida para a presente pesquisa, “uno de los propósitos de *Magdalenas por el Cauca* es que sea una obra con participación de toda la comunidad y no una obra de autor”.

Com a ajuda da irmã Maritze Trigos, os primeiros *talleres de memoria* realizados no Parque Monumento de Trujillo, contaram com um grupo de 15 integrantes. Inicialmente, os artistas apresentaram para as mães de Trujillo a experiência da primeira exposição-procissão de 2008, compartilhando a sua proposta de ação para elaborar em conjunto com elas. Foi nestes encontros que Posada pôde conhecer uma das mães que havia retratado nas primeiras balsas *Magdalenas*, em 2008. Conforme relata, Posada diz que, na primeira versão do *Magdalenas por el Cauca*, desenhou o retrato de Dona Rosa Elena Montoya sem conhecê-la. Dois anos mais tarde, “en el 2010, después de conocerla, la pinto de nuevo con su cabello cano esperando una respuesta del Estado. Su hijo también fue desaparecido y nunca encontrado”. O artista completa lembrando que dona Rosa Elena Montoya quando “murió en el año 2011, el gobierno le había entregado una pequeña casa como reparación sólo un mes antes de su muerte”. Dentre as mulheres retratadas e homenageadas na ação em Trujillo, estiveram (MAGDALENAS, 2014):

- Consuelo Valencia teve os filhos de 14 e 16 anos desaparecidos e despejados no rio Cauca, em 1990. Seu marido faleceu sob tortura do exército colombiano.
- Carmen Lodoño perdeu um filho no massacre de Trujillo, “murió en el año 2012 sin conocer Justicia ni Verdad en el caso de su hijo” (MAGDALENAS, 2014).
- Evangelina López, cuja imagem fez parte do cartaz de divulgação da 20ª peregrinação dos familiares. Teve dois filhos assassinados pela polícia nacional em 1990.
- Rosalba Lozano, perdeu seu irmão em 1990, cujo corpo foi jogado nas águas do Cauca. Sua mãe Ignacia Calderón Ignacia Calderón morreu em decorrência do sofrimento advindo da perda do filho.
- Rosa Elena Montoya, teve o filho desaparecido e nunca encontrado.

Figura 12 – Balsa *Magdalena* de Rosalba Lozano



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 13 – Balsa *Magdalena* de Consuelo Valencia



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 14 – Balsa *Magdalena* de Rosa Elena Montoya



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 15 – Balsa *Magdalena* de Evangelina López junto ao ato da AFAVIT



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 16 – Balsa *Magdalena* de Carmem Lodoño à beira do rio Cauca



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Após os primeiros encontros de apresentação e familiarização entre os artistas, as mães e os familiares da AFAVIT, Posada e Ruiz propuseram como mote principal dos encontros de preparação para a exposição-procissão a construção de uma balsa diferente das *Magdalenas*. Tocados pelos trágicos relatos sobre os eventos do massacre de Trujillo, o grupo reunido, em conjunto com os artistas, decidiu homenagear Alba Isabel Giraldo, sobrinha do padre Tibério Fernandez, brutalmente violentada e assassinada, construindo uma balsa-instalação.

Figura 17 – Familiares participando da confecção de retrato de desaparecidos de Trujillo



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 18 – Familiares participando da confecção de retrato de desaparecidos de Trujillo



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 19 – Gabriel Posada e Yorlady Ruiz junto de membros da AFAVIT



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Inspirado na imagem de Ofélia, personagem shakespeariana, Posada usou como referência a pintura feita pelo inglês John Everett Millais, em 1851. Na peça de Shakespeare, a personagem Ofélia morre ao se jogar no rio, afogada em suas próprias águas, em desespero pela paixão não correspondida e após o assassinato de seu pai. Dentre inúmeras leituras possíveis feitas sobre a trajetória da personagem, é demarcado, nessa cena, o excesso do sentir que a impossibilita de seguir vivendo. Em Trujillo, a vida de Alba Isabel foi impossibilitada pelo excesso do macabro, do controle e da violência. Não por um processo subjetivo, mas como força externa que inscreveu em seu corpo a assinatura do terror aplicado sobre a figura feminina. Alba Isabel foi violentada de diversas maneiras na frente de seu tio, padre Tibério. Teve seu corpo perfurado verticalmente e jogado ao rio. Homenagear Alba Isabel e outras mulheres colombianas, que também sofreram no corpo a inscrição desse terror, parece ser uma forma de expor os excessos, do sentir que cerceia, que limita e fere a manifestação da vida e da liberdade em habitar um corpo feminino integralmente.

Intitulada *La Ofelia de Trujillo*, a balsa de doze metros de comprimento por seis metros de largura, carregou pelo Cauca a escultura do rosto de Alba Isabel como Ofélia, feita pelo escultor Juan Salazar Sierra. Em seu peito, carregava a pintura de padre Tibério em maior tamanho, e em seu manto, o rosto das 25 vítimas. O processo desenvolvido no *talleres de memoria*, para a construção dessa balsa-instalação, contou com a participação dos familiares das vítimas desaparecidas, cujos corpos foram despejados no rio durante o ano de 1990. Juntos, compuseram o manto de Ofélia, composto pelos retratos de seus entes desaparecidos, envolto em flores e ornamentos. Cada rosto reproduzido por Posada, a partir de fotografias, foi decalcado e pintado por seus familiares no suporte plástico destinado a isso e, depois, costurados todos juntos, formando um manto em memória às vítimas do massacre. Outros familiares, cujos entes desaparecidos não estariam no manto da Ofélia de Trujillo, envolvidos com a ação proposta pelo coletivo, também desenharam os rostos no material plástico e levaram consigo ao longo da caminhada da peregrinação, empunhados como bandeiras ou apoiados sobre seus próprios corpos²⁶. A imagem dos familiares, levando em si o rosto do ente perdido, revela o corpo como *locus* de inscrição e suporte da memória, por meio do qual se experiencia e processa a experiência da dor da perda.

²⁶ A seleção das 25 vítimas, cujos rostos formaram o manto de Ofélia, deu-se a partir dos casos que os corpos haviam sido lançados no rio. Desta forma, outras vítimas do massacre puderam ser homenageadas, mas foram ‘carregadas’ junto de seus familiares.

Figura 20 – Participação na confecção do rosto de padre Tibério



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 21 – Peregrinação de AFAVIT com os rostos de desaparecidos desenhados



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 23 – Balsa Ofélia de Trujillo



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Conforme estudos empreendidos por Veena Das (2008c), durante os processos envolvidos na Partição da Índia, a dor convertida como testemunho do vivido é mediada pelo e no próprio corpo, o que significa dizer que a recordação do evento e os seus efeitos ocorrem

invariavelmente no corpo individual, e também social, de uma determinada comunidade. Assim como sugere Thomas Laqueur (apud CATELA, 2004, p.134), o corpo, ao ser entendido como um dos centros da narrativa humana, aparece não apenas como o *locus* da dor, mas também como o elo comum entre aquele que sente a dor e aqueles que se solidarizam com seu sofrimento. Veena Das (2008c) entende que o compartilhamento do sofrimento vivido como efeito de experiências radicais pode representar o testemunho da vida moral de uma comunidade. A ritualização pública do luto, com o murmúrio como forma de protesto, tal qual proposto pelas exposições-procissões do *Magdalenas por el Cauca*, pode ser lida como um dos meios possíveis para que as experiências de dor vividas de forma solitária possam ser articuladas coletivamente, gerando novos sentidos morais. Nesse aspecto, conforme sugere Veena Das (2008c, p.431), a expressão da dor é um convite para compartilhar “incluso cuando el dolor se inflige con crueldad y sin ninguna razón aparente, esse dolor que destruye mi cercanía con mi propio cuerpo no puede tratarse como una experiencia estrictamente personal”.

A complexidade percebida nas dinâmicas do conflito armado colombiano, que apresenta uma multiplicidade de arranjos, dificulta a nomeação dos eventos de violência, tal como escreve Veena Das (2008a, p.154). Dessa forma, mais do que nomear e determinar o tipo de violência praticada, seja sectária, estatal, ou comunitária, a antropóloga propõe a leitura dos acontecimentos violentos a partir das “diferentes maneras en las que la idea de sufrimiento y testimonio se ubica en la construcción de la comunidad política”. Interessada nas maneiras de entender a violência como um “testemunho contra a vida mesma”, Das (2008a) se debruça sobre as possibilidades de sobrevivência forjadas no cotidiano daqueles atingidos por atos de violação. A autora entende que a construção do ‘eu’ ocorre no próprio esforço em fazer habitável a cotidianidade atingida, mais do que por meio de espectros do passado, ainda que esses rondem e influenciem o presente. Partindo do entendimento de que o impacto e a significância dos eventos críticos não são dados no momento que ocorrem, Das (2008a, p.162) sugere que “la creación de sí en el registro de lo cotidiano consiste en armar cuidadosamente una vida –un compromiso concreto con las tareas de rehacer que está atento a ambos términos de la expresión compuesta–, la cotidianidad y la vida”. Assim, ao se perguntar sobre as formas possíveis de elaborar os efeitos de acontecimentos ocorridos no passado, a autora indica que é, por meio da capacidade de ver e registrar o acontecimento na vivência cotidiana, que as experiências de sofrimento causadas pela devastação violenta

podem ser apreendidas e reelaboradas. Para isso, sugere, junto a Kleimann (DAS; KLEINMAN, 2001), um duplo movimento voltado para a contenção dos danos causados:

al nivel macro del sistema político, se requiere la creación de un espacio público que dé reconocimiento al sufrimiento de los supervivientes y restablezca alguna fe en los procesos democráticos y, al nivel micro de los supervivientes de la comunidad y de la familia, exige oportunidades para reasumir la vida cotidiana. Esto no significa que se consiga el éxito al separar a los culpables de los inocentes a través del funcionamiento del sistema de justicia penal, pues en la mayor parte de los casos que hemos descrito aquí, no es fácil separar a los culpables y asignar responsabilidades legales, pero sí significa que, en la vida de una comunidad, la justicia no es todo o nada, que el asentarse mismo en el proceso de reconocimiento público del dolor puede permitir la creación de nuevas oportunidades para reasumir la vida cotidiana (DAS, 2008a, p.162).

Corroborando a importância do reconhecimento público da dor sofrida por sobreviventes de violações, Grisales e Coimbra (2016) expõem a importância dos processos de reconhecimento do dano causado por atos de violência e de seus efeitos no conjunto do tecido social em que acontece:

reconhecer o dano é importante para sanar as feridas sociais. As situações traumáticas que destroem os vínculos sociais são aquelas provocadas por seres humanos que não reconhecem sua responsabilidade. Segundo Erikson, o que causa o dano não é a natureza do acontecimento, senão a maneira como as pessoas reagem a esses acontecimentos e o não reconhecimento do sofrimento do outro. (GRISALES; COIMBRA, 2016, p. 103)

O reconhecimento, assim, é fator fundamental para o processo de construção da memória coletiva. Sem reconhecer o dano causado por meio de práticas de violações, não é possível elaborar o luto e construir uma nova abordagem do vivido (GRISALES, 2016, p. 103). Como bem apresenta Grisales, o que liga diferentes integrantes em uma ideia de ‘nós’ ou em uma ‘comunidade afetiva’ é o “reconhecimento da falta que os tocava, a vulnerabilidade e a lida com a finitude” (GRISALES, 2016, p. 104). Nesse sentido, o trabalho junto à comunidade de Trujillo, principalmente os membros da AFAVIT, cria, mesmo que temporariamente, uma comunidade afetiva e moral entre artistas e participantes, a partir do reconhecimento dos danos sofridos e dos movimentos empenhados no dia a dia, para buscar justiça e reelaborar as dores.

Dentre os depoimentos que Posada ouviu durante as intervenções realizadas pelo coletivo, o artista relatou em entrevista que, ao final da exposição-procissão junto às mães de AFAVIT, Maritze Trigos²⁷ contou que uma das mães homenageadas no ato como

²⁷ Maritze Trigos soube do caso em conversa com Consuelo Valencia. Durante a entrevista, Posada conta que ficou particularmente próximo de Consuelo, devido ao carisma e à força que ela demonstrava em seu dia a dia. Além de ter perdido os dois filhos, ela também perdeu seu marido. Desde que participa da AFAVIT, atua como

Magdalenas, emocionada, disse que, ao ver a ‘sua’ balsa passar pelas águas do rio Cauca, teria sentido que finalmente pudera fazer o luto de seus dois filhos assassinados e jogados ao rio. Seu retrato gigante, carregando as fotos dos filhos, também entregue às águas que receberam seus entes, levou junto o gesto da despedida e da homenagem. Parte de sua dor e saudade também foi navegar no Cauca. Nisso, simbólica e ritualisticamente, pode-se entender a dimensão afetiva do sofrimento acionada pelas obras e pela atuação das mães organizadas. Juntos, criaram um espaço – assim como tantos outros são criados e finalizados inúmeras vezes – para tecerem um momento de reconhecimento desse sofrer, que clama e pede pela restituição da dignidade das vidas afetadas, vivas e mortas.

Figura 24 – Balsa *Magdalena* de Consuelo Valencia, e a própria com a sua *Magdalena*



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Figura 25 – Gabriel Posada e Consuelo Valencia



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2010.

Decorrente da ação realizada com as mães de AFAVIT, o coletivo, em conjunto com as matriarcas de Trujillo e Maria Isabel Espinosa, ‘a poetisa dos mortos’, foi convidado a participar de uma produção audiovisual em 2012. O documentário televisivo *Rastro Púrpura*²⁸, realizado pelo canal de TV colombiano *Señal Colombia*, foi dirigido por Wilmer Sotto. O programa conta e, portanto, remonta de alguma maneira, a história da dupla de artistas em seu primeiro contato com a comunidade de Trujillo, cidade do departamento Valle del Cauca, em 2010, na ocasião da segunda ação do coletivo *Magdalenas por el Cauca*.

Para a realização do documentário televisivo, duas novas balsas *Magdalenas* foram construídas, além da realização da performance *La Llorona*, feita por Yorlady Ruiz, junto a algumas mães de Trujillo. Esta ação performática, especialmente, proporciona uma cena muito interessante ao final do documentário. Embaixo dos galhos de uma árvore, à beira do rio, pequenos sacos plásticos translúcidos, preenchidos de água eram furados, lentamente, pela *Llorona* performatizada. As águas vertidas sobre o rosto pintado de branco marcavam o caminho das lágrimas. À sua frente, as mães de Trujillo que participavam da gravação, estavam organizadas, carregando cruzes e vestindo suas camisetas com fotos e outras imagens representando a sua luta, como se chegassem ao fim de uma de suas peregrinações da AFAVIT. Diziam juntas: “Trujillo, una gota de esperanza en un mar de impunidad” (RASTRO PURPURA, 2012). A cena da performance termina quando uma das mães abraça a

²⁸ O documentário faz parte da série *Paisaje de Paisajes*, do projeto *Colombia desde adentro*. Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=2RqJvqr02Ik&t=558s>>.

Llorona e diz, bem próxima de seu rosto: “que no haya más llanto, que cada mujer se valore todo lo que tiene, que resistamos contra la violencia y que seguiremos adelante en la lucha y la resistencia” (RASTRO PURPURA, 2012).

Ao personificar a figura lendária, Ruiz incorpora seu simbolismo, no sentido de dar corpo à etérea imagem mitológica. Por meio de gestos, movimentos e artefatos que dão forma e materializam a *Llorona* em um corpo, como fosse trazida do mundo espectral temporariamente para o mundo dos vivos, a ausência de fala da *Llorona*, durante a ação performática, permite que a interação ocorra a partir de quem assiste e interage. Nesse sentido, a mulher que chora a perda dos filhos, personificada naquele momento, pode refletir as lágrimas de todas mulheres que se sentirem identificadas com a sua dor.

A experiência inicial junto às mães da AFAVIT e seus desdobramentos em outros eventos, como o documentário *Rastro Púrpura*, permite entender como a arte pode ser utilizada nos contextos de memórias traumáticas e de violência, na forma de meio para tecer redes de escuta, abrir espaços para ressignificação da dor, trazer nova luz para os acontecimentos, auxiliando também na legitimação das demandas e testemunhos das pessoas atingidas que, muitas vezes, como é o caso colombiano, estão às margens, localizadas em pequenos povoados, marcadas pela precariedade e estigmatização social.

Figura 26 – Performance de *La Llorona* para o filme *Rastro purpura*



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2012.

Figura 27 – *La Llorona* com mãe da AFAVIT



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2012.

2.3. 327 *Alumbramientos por las huellas del olvido*: homenagem às vítimas desaparecidas e tentativa de criar espaço para o luto

A terceira intervenção do coletivo foi resultado de uma nova parceria com o diretor televisivo Wilmer Sotto, gerando, portanto, outro trabalho audiovisual do *Magdalenas por el Cauca*. Realizada no dia 2 de dezembro de 2013, a ação intitulada *327 Alumbramientos por las huellas del olvido*²⁹ (POSADA, [2012?]) foi concebida como uma proposta de ritualização das homenagens fúnebres aos entes, cujos corpos não haviam sido encontrados até então. Posada e Ruiz escolheram fazer essa ação em uma quebrada do rio Cauca, conhecida como La Nona, localizada próxima à cidade de Marsella, no departamento de Risaralda, onde mais de 482 cadáveres foram enterrados sem identificação. Segundo consta, grande parte desses corpos foi resgatada nas margens do povoado de Beltrán, local mapeado na primeira intervenção do coletivo (CNMH, 2014). Para isso, 327 balsas menores foram construídas e entregues ao rio na região de La Nona, em direção ao Cauca.

O número de balsas construídas teve como base as 482 necropsias realizadas pelo Instituto de Medicina Legal Colombiano, em 2012. Os exames cadavéricos foram feitos em corpos encontrados no rio Cauca, e que, sem identificação, haviam sido enterrados sob a

²⁹ Este foi o nome da ação realizada em Marsella, Beltrán (Risaralda). O documentário, resultado do registro da ação, foi intitulado *327 Huellas de Olvido* (POSADA, [2012?]). Vídeo disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=pdcNv397FsE>>.

alcunha ‘NN’ no cemitério de Marsella³⁰. Desse total, apenas 155 corpos puderam ser identificados após os exames, os outros 327, até a realização da intervenção artística, continuavam anônimos.

Segundo o coletivo *Magdalenas por el Cauca* (MAGDALENAS, 2014), estes corpos não identificados foram resgatados do rio entre os anos de 1985 e 1994, o mesmo período em que ocorreu o Massacre de Trujillo. Posada e Ruiz elaboraram, a partir da associação entre estes dados, uma ação que remetesse tanto às vítimas do massacre de Trujillo, quanto aos corpos sem identificação que também representam os milhares de desaparecidos na Colômbia. Ainda que os 327 corpos não identificados não sejam exatamente os corpos desaparecidos no massacre de Trujillo, a dupla de artistas propõe, com base na aproximação dos dados e do local geográfico, via rio Cauca, uma ação que abre espaço para homenagear ritualisticamente a memória dos mortos da Colômbia. Dessa forma, nessa edição, as balsas construídas para a intervenção foram dedicadas às vítimas da região, que continuavam desaparecidas e aos corpos sem identificação. Conforme descreve Posada em entrevista, a proposta dessa ação era de, a partir do imaginário artístico, regressar as almas dos 327 colombianos ainda não identificados ao local onde foram resgatados.

Para a realização da homenagem, a dupla de artistas convidou as integrantes da AFAVIT e os membros das comunidades de Marsella e Beltrán, para construírem juntos as 327 pequenas balsas, dedicadas aos familiares desaparecidos e às vítimas sem identificação, retornando-as ao rio como forma simbólica de rememorar suas vidas e identidades. As balsas deste projeto foram construídas em escala reduzida, diferentemente da opção pelo tamanho maior usado com as balsas *Magdalena* nas ações anteriores. Nesse caso, a estrutura continuou igual, construída com elementos recolhidos no próprio rio, como pedaços de bambu que serviram de base para um acoplado de velas, posto no centro da balsa, ladeado por algumas mensagens e imagens feitas pelos familiares participantes da ação. Encabeçava a pequena estrutura uma espécie de papelão metalizado, recortado no formato padrão de uma lápide.

³⁰ O cemitério de Marsella abriga o maior número de NNs da Colômbia. Atribui-se a isso, a região em que o rio Cauca provoca redemoinhos em suas águas e auxilia a emersão dos corpos que foram despejados em outras alturas do rio, principalmente do norte do Vale del Cauca. (CALLE, 2013)

Figura 28 – Familiares da AFAVIT entregando as balsas-oferendas.



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Figura 29 – No total, 80 balsas foram entregues pela AFAVIT



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Parte dessa homenagem realizada durante o ato foi organizada a partir de uma convocatória anterior, feita por meio das redes sociais, onde os artistas convidaram a comunidade local para construir as balsas em conjunto. Intitulada *Ofrendas*, Gabriel Posada explica:

Con una tarjeta postal y con la creación del evento "327 alumbramientos por las huellas del olvido" en facebook, convocamos a la ciudadanía en general para solidarizarse con la obra a través de ofrendas, cartas, poemas, mensajes. Socializamos el proyecto en la Casa de la Cultura de Marsella, en la Casa de la Mujer "Estella Brand" de Pereira, en la Galería de la Memoria en Trujillo durante la XII Peregrinación Nacional y durante la construcción de las balsas en Beltrán. Fruto de esta participación colectiva llegaron a nuestras manos 130 ofrendas en sólo 15 días de convocatoria, entre el 13 y el 27 de noviembre de 2013.

Ao agradecer a participação da comunidade no trabalho, como um gesto de amor e solidariedade para com os NN enterrados no cemitério de Marsella, o coletivo de artistas estendeu o gesto a todos os “más de 70.000 desaparecidos que hoy Medicina Legal en Colombia registra en sus estadísticas” (POSADA, [2012?]).

Figura 30 – Oferendas produzidas pela *Casa de la Mujer*, de Pereira. Ramos de eucalipto, camomilas e flores junto de mensagens de despedida aos desaparecidos



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

A inspiração inicial dessa ação foi o fenômeno natural fogo-fátuo, que acontece em algumas regiões pantanosas, quando a combustão de gases liberados pela decomposição de matérias orgânicas, como corpos de seres vivos, gera uma rápida explosão seguida de chamas azuladas. Referindo-se, portanto, às centenas de corpos em decomposição, encontrados nos rios colombianos, as balsas iluminadas pela chama das velas, iluminavam também a lembrança destes corpos, imagem que remete aos milhares de desaparecimentos contabilizados nos últimos 50 anos. A intervenção *327 Alumbramientos por las huellas del olvido* aconteceu antes do amanhecer. Com ajuda da comunidade, transportaram as 327 balsas-ofrendas com recados, fotos e flores, conforme cada familiar ou participante optou por fazer. Uma a uma foram sendo colocadas nas águas do trecho do rio, *La nona*.

Figura 31 – Início da ação com colaboração da comunidade local



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Figura 32 – Início da ação com colaboração da comunidade local



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Figura 33 – Início da ação com colaboração da comunidade local



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Figura 34 – Consuelo Valencia foi uma das mães de afavit que acompanhou a ação



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Figura 35 – Balsas-ofereandas iluminadas



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

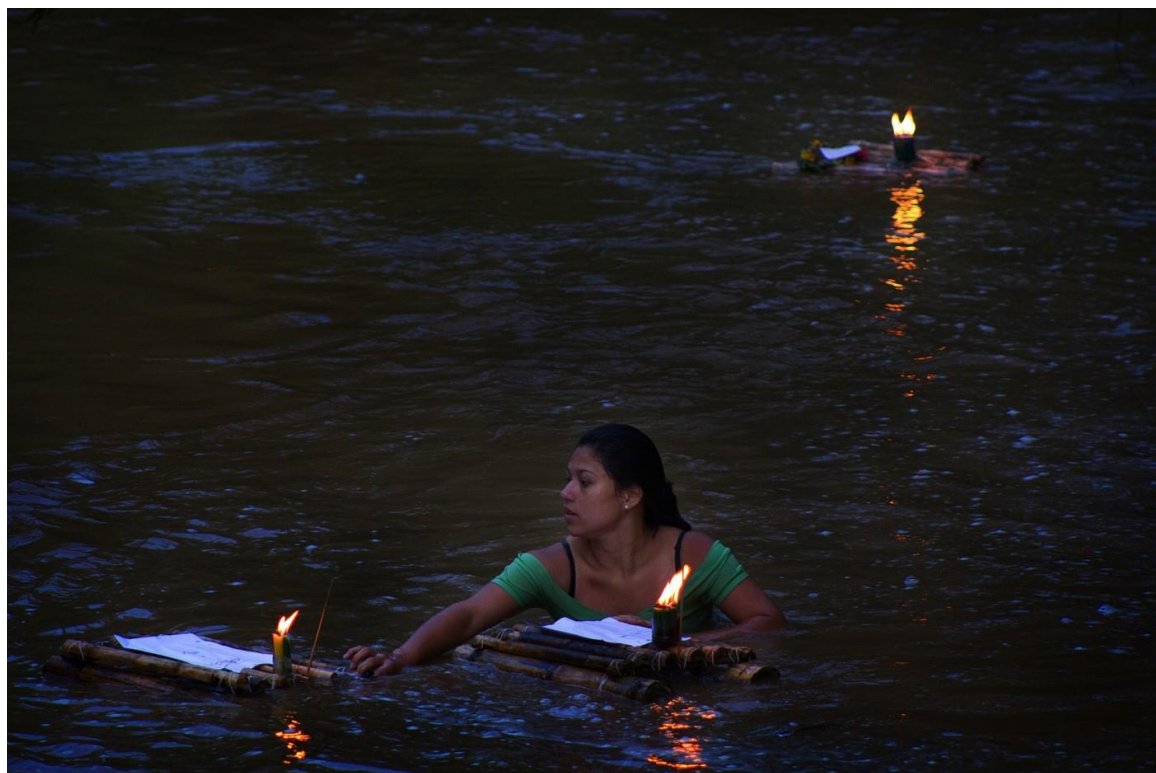
Ao amanhecer, o fogo-fátuo de todas as balsas simbolizava também a urgência pela exumação dos corpos ainda não identificados, enquanto, ritualisticamente queimava, iluminando o trajeto dessas almas ainda errantes. A procissão das balsas-ofereandas iluminadas aparece com um pedido de resgate do esquecimento, ao realizar uma espécie de procissão fúnebre ao longo do rio, proporcionando, aos familiares presentes, um momento de despedida a que foram impossibilitados quando do desaparecimento de seus entes.

Figura 36 – Posada entregando uma balsa-ofereanda



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Figura 37 – Comunidade ajudando na entrega das balsas ao rio



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

Figura 38 – Comunidade ajudando na entrega das balsas ao rio



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2013.

327 *Alumbramientos por las huellas del olvido* abordou, mais diretamente, a figura dos mortos e a impossibilidade de elaboração do luto, além de tecer formalmente homenagens fúnebres àqueles que permanecem desaparecidos ou sem identificação. Na Colômbia, muitos são os relatos de pessoas que viram desaparecer seus familiares nas águas dos rios do país sem a chance de reencontrá-los. Como bem lembra Uribe (2008), a prática de despejo de corpos em rios não é recente, mas a sua intensificação ocorre a partir da década de 1980, como prática desumanizante implementada, principalmente, por grupos paramilitares e narcotraficantes. Conforme descreve,

un cadáver transportado por el río es un rastro que se pierde. Así piensan los grupos armados que usaron y continúan usando esa práctica, convencidos de que si cavan una fosa en la tierra dejan huella de su delito. Por ello botan los cadáveres a los ríos, vaciando sus abdómenes y llenándolos de piedras para que el cuerpo no flote. De esta manera borran las huellas de sus atrocidades. (URIBE, 2008, p. 178)

O desaparecimento de corpos em contextos como o colombiano, realizado por meio de práticas cruéis, como uso de ácidos que decompõem corpos, submersão em rios, incinerações, entre outras ações extremas, busca, além de tudo, o apagamento de seus vestígios. É nesse sentido que se mata duplamente, quando a ação brutal é cometida e seus rastros e a identidade do sujeito assassinado são invisibilizados. O desaparecimento ou a deformação de qualquer resto mortal corrobora simbolicamente com a ideia de apagamento do outro, das vidas indesejáveis e, principalmente, como prática de terror ao servir de aviso e ameaça aos que presenciam tais atos. O desmembramento dos corpos agudiza ainda mais a condição do desaparecido. A prática, que se tornou frequente no território colombiano, evidencia a ritualização da crueldade que envolve o aniquilamento do outro, como um ato da obra *Matar, rematar y contramatar*, conforme sintetiza María Victoria Uribe (1990). A morte, nesses casos, não é o fim do crime. Segundo a autora, é na experiência de agonia e degradação do outro que se inscreve o poder do agente violento. A experiência limite se estende até a tentativa de decomposição total desse corpo violado, tendo em vista as práticas de apagamento de rastros e evidências. O rio transporta cadáveres desfigurados até o desaparecimento, promovendo a segunda morte de cada vítima insepulta: seu esquecimento, que corresponde à negação de qualquer sentido que seja possível atribuir a cada vida. Depois do assassinato, o esquecimento e a diluição completa. Essa é a imagem mais terrível do fluxo permanente da água, esse rio que apaga tudo o que foi, colocando em risco, também, o sentido do que é.

Paradoxalmente, é nesse apagamento extremo que está localizado o excesso do ato de matar como tentativa de eliminar qualquer diferença ou impedimento representado por esse outro. Nesse sentido, iluminar com o fogo-fátuo é também um apelo para fazer ver, fazer lembrar aqueles que tentaram apagar. Em seu último lugar, o rio, como *locus* do esquecimento e da decomposição, passa a ser lugar de memória, testemunho, e disputa narrativa e simbólica contra o esquecimento violento, provocado pela morte ‘contramatada’.

A dimensão acionada na intervenção feita nas águas do Cauca parte do reconhecimento deste espaço como um ‘lugar de memória’, cujos rastros de violência, marcados em paisagens e lugares onde as violações foram praticadas, são rememorados por meio da lembrança de cada corpo encontrado e evento violento ocorrido na região. Conforme a pesquisa de Aleida Assmann (2011, p. 317), sobre espaços de recordação, associar a construção da memória aos lugares “é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores de recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos”. Dessa forma, quando o rio, como um lugar de memória, é utilizado na forma de espaço de homenagem e denúncia pelo coletivo *Magdalenas*, podemos entender que tal ação propõe ocupar o lugar marcado pelo horror para produzir uma contranarrativa, que pretende, ou ao menos, colabora com a ressignificação da memória atribuída ao rio Cauca, como um ‘espaço de morte’, marcado como local de despejo de corpos, ou assim como chamou Victoria Uribe (2010, p. 1), “espaços de exceção” que “configuran lugares donde queda temporalmente suspendido el estado de derecho y las víctimas son reducidas a cosas”.

Dentre as distintas formas de elaborar contranarrativas, que burlem o silenciamento e o medo em recordar e tornar presente a memória dos mortos desaparecidos, os corpos que ressurgiram em águas distantes, muitos já em alto grau de decomposição, geraram um novo fenômeno em localidades colombianas. Em alguns cemitérios que acolheram corpos sem identificação, enterrados sob a alcunha NN, parte da população local iniciou uma relação de troca com essas tumbas. Como um processo de ‘santificação’ dos mortos, passaram a adotá-los, escrevendo em suas lápides a palavra ‘escolhido’. A partir disso, tratam de cuidar, batizar com um nome e prestar homenagens. Em troca, pedem favores e cuidados. Se seus pedidos são alcançados, o vínculo mágico e afetivo é mantido, como se fosse a sepultura de um familiar. Essa troca recíproca se baseia na

creencia popular que obliga a los creyentes a darle descanso a las ánimas mediante rezos que buscan aliviar su sufrimiento. La adopción es temporal y permite al NN que cumple con su papel de benefactor adoptar una nueva identidad y entrar a formar parte del mundo de los vivos” Cuando el ánima le hace favores al rogante,

este le promete osario y le da su apellido, lo vuelve parte de su familia. El osario y el nombre convierten al NN nuevamente en persona. (URIBE, 2008, p. 181)

Tal prática é entendida por Uribe (2008) como uma forma de resistência à violência, ao terror e ao esquecimento, por contrapor-se aos mandos dos atores armados que dominam a região. São meios pelos quais as populações podem se comprometer e realizar formas de reparação coletiva do tecido social dilacerado. Reincorporam ao meio social os mortos anônimos condenados ao esquecimento.

A elaboração do luto coletivo, por meio da criação de um momento de despedida, e a homenagem durante a exposição-procissão, e tudo que envolve uma concepção ritualística dessas intervenções artísticas junto às comunidades, conforme já apresentava Robert Hertz (1960) em *A Representação Coletiva da Morte*, associam-se à necessidade de formalizar a saída do indivíduo do mundo dos vivos, sepultando seus restos como afirmação desta mudança. Em contextos como esses, muitos dos familiares, também vítimas, não encontram formas de elaboração do luto. As feridas não cicatrizam com a ausência dos entes desaparecidos, nem a dor é passível de ser transformada frente à lembrança dos atos de violência perpetrados. A ausência dos cadáveres impede que sejam realizados ritos fúnebres e o desaparecimento do corpo como prática do terror produz efeitos traumáticos, transformando a dor em angústia e produzindo um tipo de luto que não encerra, uma condição contínua dada a inviabilidade de processar o acontecido, pois é um tipo de morte que não se completa, representando o “desaparecimento como morte inconclusa” (CATELA, 2001 apud ARAÚJO, 2012, p. 176). Neste caso, os rituais de despedida são impedidos de serem realizados pois a ausência do corpo dificulta o sepultamento formal.

Seguindo com os estudos realizados por Catela (2004), sobre o impacto de mortes violentas a partir da produção de rituais fúnebres que relacionam política, religião e violência, encontramos, nas intervenções realizadas pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca*, um conjunto de ações performáticas que utilizam símbolos referentes às mobilizações, geradas em reação aos contextos e aos atos de violência. Nesses espaços liminares, um referencial simbólico comum é partilhado com a comunidade, contribuindo com a formação de uma dor pública.

Conforme as sugestões de Krzysztof Pomian, as oferendas fúnebres em rituais de luto são entendidas como “intermediárias entre o aquém e o além, entre o profano e o sagrado [...] objetos que representam o distante, o escondido, o ausente [...] intermediários entre o espectador que os vê e o invisível de que provêm [...]” (apud CATELA, 2004, p. 114). Dessa

forma, os objetos e as oferendas atuam nas regiões de morte como “símbolos de comunicação, sinais religiosos do luto e da dor, compartilhados e compreendidos como sinais religiosos que remetem e evocam significados de compaixão, de piedade e de sofrimento” (POMIAN apud CATELA, 2004, p. 114).

Assim, ao proporem uma ação artística e ritualística de homenagem aos desaparecidos junto à comunidade de familiares e moradores de Beltrán e Marsella, o coletivo *Magdalenas* participa da tessitura de laços concretos no ‘espaço de morte’ que o rio se tornou, marcando e produzindo outros relatos de luto e solidariedade para com as dores e os sofrimentos advindos de tal contexto. Nesse sentido, o espaço ritual dá nome e rosto à abstração dos relatos de horror. Ao contrário das mortes anônimas, representadas por números e estatísticas, cada foto é uma oportunidade de contar o que passou, formalizando um espaço de escuta. Acender as velas e colocar cada pequena balsa iluminada nas correntezas do rio são partes do ritual performático, em que comunidade e artistas criam um espaço de interação social e socialização da dor, da falta, mas também da homenagem e da lembrança. Ocupar ritualisticamente o rio, ressignificando, no espaço liminar, a memória do horror, do espaço de morte, é fazer do Cauca também um lugar sagrado, de honrarias e homenagens às centenas de corpos despejados em suas águas.

Cabe destacar as colocações em torno da fotografia, propostas por Susan Sontag (1980 apud CATELA, 2004, p. 129), ao dizer que “as fotografias não podem criar uma posição moral, mas consolidá-la, e também colaborar para seu nascimento”. Como demonstram Catela (2004) e Leite (2004), a estratégia de comunicar a perda por meio de fotos pessoais transportadas nos corpos, expostas em camisetas e faixas carregadas em atos comemorativos, como quando materializadas nas oferendas, evocam a maternidade e os laços de pertencimento familiar, que auxiliam no despertar da solidariedade entre os expectadores. Nesse sentido, a polifonia dos símbolos religiosos acionados na forma de recursos culturais, e que dão sentido à vida diante da morte, mobilizam crenças e emoções, no espaço ritual. A morte e a ausência são representadas a partir do rendimento das homenagens simbólicas necessárias ao processo de luto, como feito com a reprodução das pequenas lápides e do próprio ato de colocar nas águas a procissão das oferendas, manifestando, dessa forma, a dor da perda por meio do culto de despedida.

Os elementos em movimento, durante as intervenções e as performances realizadas pelo *Magdalenas por el Cauca*, remetem ao fluxo da vida rumo à sua metamorfose (decomposição) em pura memória (recomposição). Se a vida é irreversível como o tempo, a

memória é retrátil, reversível e base para múltiplas reedições, ao sabor das construções estéticas, dos afetos e da imaginação. Do mesmo modo, o ritual que se cumpre como performance coletiva impõe descontinuidade na série contínua de massacres criminosos sem história, descarnados de memória ou narrativa. Em outras palavras, à continuidade do sangue derramado e dos corpos que passam rio abaixo, o ritual opõe a ordem do sentido e a descontinuidade: são focalizados casos individuais, o sofrimento de cada mãe e a singularidade de cada rosto, que traz consigo – mesmo que em silêncio e impronunciável – a narrativa única de cada tragédia singular. O ritual, ao cultivar a memória de cada vítima, atribuindo-lhe o retrato de um rosto disposto em uma balsa, filtra e suspende a sequência de eventos que, somados a tantos outros, acabam sendo iguais, porque são igualmente desprovidos de rosto, identidade ou sentido.

Ao final desses sete anos de atividades (2008-2015), o coletivo construiu um conjunto de trabalhos composto por ações singulares, baseadas nos conceitos da arte efêmera, ocorrendo em dias específicos, mas que foram antecidos por meses de contato com a população local, como parte da construção coletiva de cada intervenção. Este marco temporal, selecionado para a análise da presente pesquisa, refere-se ao início do *Magdalenas por el Cauca*, em 2008, até as produções realizadas e documentadas nos sites dos artistas, no ano de 2013. Após esta data, outros trabalhos vêm sendo realizados, mas ainda não existe um registro detalhado das ações, o que justifica a escolha desse recorte, analisando, principalmente, as balsas *Magdalenas* e as performances realizadas na ocasião das intervenções das balsas aos rios. Durante esses anos, o *Magdalenas* participou de três mostras internacionais, expondo a sua *memoria visual* – forma como nomeiam a participação de seus trabalhos em espaços museográficos – por meio dos registros fotográficos feitos por Rodrigo Grajales³¹.

A tematização da memória violenta realizada por artistas que trabalham com o exercício de reinterpretação das violações sistemáticas, aproxima, segundo Martínez Quintero (2013), o método etnográfico das práticas artísticas. Grande parte desses trabalhos parte de registros locais, entrevistas e histórias de vida utilizados como material fundamental para a elaboração de obras estéticas, passando a “configurar poéticas y políticas de la memoria” (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 51), e contribuindo com a sugestão de novos pontos de vista sobre determinados contextos e eventos, referentes aos sujeitos afetados, ao revelar marcas e feridas a partir de outros registros sutis.

³¹ Fotógrafo de Pereira, que acompanha a dupla de artistas desde a primeira intervenção no rio Cauca, em 2008, e que também desenvolve seu trabalho autoral, como a série fotográfica *Las madres del silencio* (2011) (SILVA-CAÑAVERAL, 2012, p.51)

la posible relación entre arte y etnografía, desde este marco, podríamos condensarla entonces en la posibilidad de expresión de las alteridades como formas constitutivas de la memoria cultural y política de las violencias, con lo cual estaríamos afirmando que las prácticas estéticas-artísticas, enmarcadas en esta relación, permiten la exteriorización de formas particulares y localizadas del otro y de lo otro, e incluso de lo abyecto (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 53).

Conforme fala a irmã Maritze Trigos sobre a participação de artistas em comunidades de vítimas:

Para que um artista pueda expressar de qué se trata la memoria del sufrimiento, es necesario primero, insertarse en el sitio, en la realidad, beber directamente de los hechos, sentirlos, tocarlos, es decir, vivir la experiencia; segundo, identificarse con dicha realidad, porque esto le permite identificarse con la víctima, con lo que pasó; tercero, comprender la realidad, los hechos en su contexto macro y micro para tener una mirada más profunda, más real de lo sucedido, situarse en el tiempo y espacio y transcender el plano de sensibilidad en una mirada integral, así la obra artística no es sólo lo estético, lo bello, también está llena de contenido político, histórico..., de sentido y cuarto, utilizar el lenguaje artístico adecuado en coherencia con los hechos: el color, el movimiento, lo simbólico, la participación de la comunidad en la que queda huella, etc. para que la obra de arte sea el resultado de la integralidad del lenguaje artístico. De esta forma el artista habla con la obra, expresa lo que siente y las víctimas también dialogan y se identifican con ella. (TRIGOS 2011 apud SILVA-CAÑAVERAL, 2012, p. 49)

Concluindo a descrição destes primeiros cinco anos de projetos realizados pelo *Magdalenas por el Cauca*, pode-se dizer que é a figura da mãe, mulheres que carregam em seus corpos a dor da impossibilidade de fazer o luto e da lembrança do horror que resultou na morte de seus entes, o vetor principal que inspira o fazer artístico do coletivo de artistas, na forma de homenagem e de protesto. O silêncio envolvido em cada ato de exposição-procissão, ofertando a aura solene ritualizada em respeito a todas as dores evocadas, reforça o reconhecimento do sofrimento do outro, produzindo, por meio da ação artística, discursos sobre respeito e dignidade da vida das vítimas e dos afetados pela violência do conflito.

Os trabalhos realizados por Gabriel Posada e Yorlady Ruiz podem ser inscritos na arte efêmera, pois toda ação ritual, proposta pelo grupo, tende a seguir com o rio, como se selasse sempre uma despedida. Contudo, seus registros também produzem a memória de suas ações, e tal qual outros eventos do passado, que resistem por meio de suas marcas no presente, os efeitos dessas intervenções de homenagens e denúncia também são revisitados e compartilhados. Assim como acontece na presente análise. Constantemente, pode-se notar a atenção voltada para ações e práticas passadas no intuito de buscar sentidos e propor novos arranjos discursivos, políticos e sensíveis.

Figura 39 – Balsa *Magdalena* de mães da AFAVIT, feita para o documentário *Rastro Purpura*



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2012.

Figura 40 – Balsa *Magdalena* de mães da AFAVIT, feita para o documentário *Rastro Purpura*



Fonte: acervo *Magdalenas por el Cauca*, 2012.

3. ARTE COMO RITUAL E REFÚGIO CONTRA A BARBÁRIE

¿Qué hacer con el pasado, no como reconstrucción histórica de algo ya consumado, pues en este sentido no hay posibilidad alguna de intervención, sino con sus huellas, con sus efectos sobre el presente?

Gonzalo Sánchez

Assim como a pergunta feita por Gonzalo Sánchez (2003), em relação aos efeitos do passado violento no presente, considero que os trabalhos artísticos, analisados no Capítulo 2, estão inseridos no mesmo marco que compreende o resgate dessas memórias como uma maneira de ressignificar suas marcas e reverberações no presente. Nesse sentido, o olhar sensível das práticas artísticas – voltadas para o sofrimento das vítimas e o reconhecimento da importância política e social de organizações como a AFAVIT – trata de iluminar e visibilizar a inscrição das consequências dos eventos violentos do passado no cotidiano das vítimas, expondo os efeitos causados pela constância da ausência marcada pela impossibilidade de enterrar o corpo do ente morto, do luto não elaborado, da dor e do pranto das mães que viram seus filhos e companheiros desaparecerem.

Como já falado, o aumento do número de vítimas do conflito armado, a partir década de 1980, é percebido como um marco de mudança no caráter do conflito, delimitando diferenças significativas com o período de *La Violencia*. Conforme define Gonzalo Sánchez (2008), esse período do conflito armado pode ser visto como uma ‘guerra de massacres’, ao destacar que, entre os anos de 1982 e 2007, registrou-se a ocorrência de 2.505 massacres, responsáveis por produzir mais de 14.660 vítimas, de acordo com o levantamento realizado sob sua coordenação na *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH, 2008). Frente a esse fenômeno, o autor aponta que a “respuesta de la sociedad no ha sido tanto de estupor o el rechazo, sino la rutinización y el olvido” (CNMH, 2008, p. 13). Em contrapartida, houve também a crescente organização de coletivos de familiares e vítimas locais, formados ao longo dessas décadas e que atuam, hoje, como movimentos que lutam pelo esclarecimento dos fatos, pela restituição das condições seguras de vida, por justiça e reparação integral. Os temas mobilizados por essas dinâmicas de engajamento, em denunciar os crimes perpetrados, trouxeram, para a esfera pública, questões relacionadas ao sofrimento vivido pelas populações atingidas, destacando, principalmente, narrativas morais que dizem respeito aos dramas

provocados pelo estado de vulnerabilidade a que muitos territórios têm sido expostos e à dificuldade em refazer os laços sociais rompidos, que garantam condições dignas de viver.

Nesse sentido, Elkin Rubiano (2017, p. 33) aponta que, envoltos a essas demandas, alguns trabalhos artísticos têm sido realizados como forma de “pagar la deuda simbólica, tanto con los muertos como con los sobrevivientes”, construindo obras onde a centralidade da figura das vítimas, seus testemunhos e a presença da ‘morte’ de corpos ‘sem luto’ são referências e eixos comuns. Dessa maneira, os primeiros trabalhos, realizados pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca*, estão circunscritos nesse conjunto de obras e artistas que se dedicam à temática da violência a partir do reconhecimento do sofrimento e dos danos causados nas vidas das populações atingidas. Com base em um levantamento realizado por Rubiano (2017, p. 34), dentre as iniciativas artísticas que também trabalham com essa esfera simbólica, estética e política, podemos citar: “Atrabiliarios (1992-1993), Plegaria muda (2009-2010) y Sumando ausencias (2016), de Doris Salcedo; Réquiem NN, de Juan Manuel Echavarría (2006-2015); Río abajo (2008) y Relicarios (2016), de Erika Diettes”.

Em síntese, Rubiano entende que algumas práticas artísticas e políticas contemporâneas na Colômbia agrupam obras que “invocan tanto el poder del arte para la reconstrucción del tejido social, como las posibilidades críticas para denunciar el terror y la catástrofe” (2014b, p. 79), demonstrando que a arte, em suas diversas formas expressivas, pode atuar como meio de acesso aos sofrimentos irrepresentáveis e dar formas possíveis, a partir do sensível, às violações e injustiças amplamente reproduzidas no país. Em muitos casos, os trabalhos artísticos, ao darem novas formas de representação sobre conflito, auxiliam na sensibilização de questões evidenciadas por marcas e rastros, propondo outras leituras dos contextos marginalizados. Nessa perspectiva, práticas com e em comunidades intervêm simbolicamente como recurso de restituição do tecido social.

Dessa forma, quando se fala em práticas artísticas envolvidas ou direcionadas a atos e contextos de violências, subentende-se que abordar eventos passados e ressignificá-los, implica confrontar-se com os efeitos concretos que experiências ligadas aos milhares de desaparecidos civis, ao gigantesco número de deslocamentos forçados e aos bárbaros massacres deixam marcadas nas vidas das pessoas afetadas (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013). Esse tipo de enfrentamento parte da compreensão de que o impacto causado pelas diversas formas de violência no ordenamento cotidiano traz sérios danos à manutenção dos referenciais simbólicos e identitários de uma determinada comunidade, assim como leva ao enfraquecimento ou à destruição dos laços sociais presentes nas localidades atingidas. Os

trabalhos de memória são direcionados a construir, ainda que em processos de transição, referenciais que tragam outros sentidos para o contexto dilacerado. Conforme explica Martínez Quintero (2013),

Sin embargo, tal pérdida lleva en sí misma una necesidad, la de encontrar, construir, incluso desde la incertidumbre, otros sentidos que permitan una cierta manera de ubicarse –inicialmente en la transitoriedad y la emergencia– en un nuevo contexto de sentido, y tal “ubicación” se hace posible en la medida en que el individuo o los grupos humanos víctimas de la violencia inician el proceso de actualización de su pasado en el presente que emerge de su nueva situación y lugar de ubicación en la realidad. (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 40)

A partir desse entendimento, Martínez Quintero (2013, p. 42) se pergunta “como configurar en el contexto colombiano una serie de gramáticas para el recuerdo que nos permitan acceder a las multiples formas de enunciacion del pasado?”. Nessa questão, as práticas artísticas, relacionadas a processos de construção de memória em contextos sociais marcados por violência e comprometidas em elaborar novas interpretações referente às condições de violações sociopolíticas, são entendidas pelo autor como um tipo de ação que permite ser tanto ‘testemunho’ quanto ‘arquivo’. A partir dessa abordagem, a noção de arquivo é apresentada como um dispositivo de enunciação, pelo qual é possível explorar visualmente e performativamente sentidos que revelam os danos causados pelas violações perpetradas, tanto nos corpos individuais quanto sociais de grupos e territórios afetados, para além do que a fala pode revelar. Alejandro Castillejo Cuéllar (2017) recorre à noção de arquivo, proposta por Derrida (1995 apud CUÉLLAR, 2017), para entender de quais maneiras esse passado violento é arquivado, nomeado e localizado como inscrições de eventos passados que refletem em práticas no presente. A ideia de arquivamento, entendida como um processo social de administração do passado, sugere que as condições de reprodução desses períodos constituem-se como um fenômeno relacional, no qual recaem formas de o passado habitar espectralmente o presente. Isso significa que, conforme as sugestões analíticas de Castillejo Cuéllar (2009, p. 26), é onde “el silencio y la voz se entretajan en una masa crítica de enorme densidad histórica y semántica; donde los eventos del pasado, especialmente los violentos, resuenan en la mente, en el presente, como una campana”.

A potencialidade contida nessas iniciativas artísticas reside em, justamente, evidenciar a condição de sofrimento que contextos de violação produzem, contribuindo e se constituindo com a construção de comunidades emocionais, as quais propõem relações sociais desejáveis, baseadas na ética do reconhecimento. Conforme escreve Pilar Riaño-Alcalá (2004), as

manifestações artísticas em contextos de violência operam como mecanismos de produção de memória e provocador de

elementos dinamizadores de una pedagogía colectiva y cívica que cuestione los modos en que la violencia destruye la vida social local, las separaciones tajantes entre representación y experiencia y aquellas construcciones binarias (víctima-victimario, violento-no violento) que no dan cuenta de las complejidades y contradicciones desde las que se viven las violências. (RIÑO-ALCALÁ, 2004, p. 93)

Expostas tais considerações sobre a produção artística colombiana em contextos de violência, entende-se como este tema tem sido amplamente representado no campo da arte a partir de distintas formas e linguagens estéticas. As obras aparecem na forma de testemunho e denúncia crítica vinculada à construção da memória histórica. Nesse contexto, a noção de vítima também tem sido central na discussão mobilizada em torno das inúmeras violações ocorridas no país, nas últimas décadas, tornando-se uma das principais referências para obras e projetos artísticos que abordam a temática de violência, em toda complexidade dinâmica com que se apresenta na Colômbia. Dessa forma, tem ocorrido no país múltiplas iniciativas de artistas, tanto daqueles que produzem seus trabalhos a partir de sua inserção em um sistema institucional das artes, que diz respeito à produção voltada para museus, galerias e coleções, quanto de coletivos e artistas que têm produzido em contextos junto a comunidades de vítimas e organizações sociais, que visam elaborar trabalhos e ações voltadas a universos compreendidos a partir de suas fissuras e das vidas ali presentes. Essas iniciativas, ligadas diretamente ao resgate de memórias e noções como reparação e restituição, são entendidas por Elkin Rubiano (2014b) como ‘arte participativa’. Nesse panorama, o trabalho realizado pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca* é um desses exemplos. A discussão feita pelo autor resgata as sugestões de Marcuse (2002) em torno do potencial da arte como contrapeso da barbárie, como meio criativo de atuar contra o esquecimento, tornando presente a ausência de silenciados e desaparecidos. Nesse ponto, a arte como prática criativa contribui com processos de restituição simbólica, reforçando o direito à memória como forma de expor as condições e as forças que provocaram massacres e violações praticados sistematicamente nas últimas décadas.

Assim, é possível entender as possibilidades de enunciação que a arte relacionada a contextos de violência produz, ao enfatizar e trazer à tona perspectivas vividas e testemunhadas em cenários que sofreram com a atuação do terror aplicado por grupos armados. É precisamente por meio de ações operadas criativamente, que Rubiano (2014b, p. 36) entende ser possível processar a ruptura simbólica, pois “construir memoria colectiva

mediante el testimonio y el indicio es una de las tareas que há assumido el arte em contextos conflictivos”. A interface mobilizada pelo trabalho *do Magdalenas por el Cauca*, assim como outras iniciativas de arte participativa revelam conexões entre linguagens e moralidades, que visam nomear e evidenciar os efeitos perversos sobre a vida não pranteada.

Em suas pesquisas, o Rubiano (2014b) propõe três tipos de trabalhos artísticos que podem ser identificados no giro da linguagem visual e política empregada por artistas colombianos na virada dos anos 2000. Resumidamente, Rubiano (2014b, p. 72) entende que essas categorias “permiten agrupar algunas prácticas, ver varias de sus características, así como las finalidades que proyectan y su relación con los públicos y las comunidades”. Assim, as categorias sugeridas compreendem trabalhos que atuam como *encuentro*, *combate* e *curación*. No que se refere à arte como *encuentro*, agrupam-se obras que se colocam como um contrapeso da barbárie. Como exemplo, a artista colombiana Doris Salcedo (apud RUBIANO, 2014, p. 73) fala do seu trabalho: “a mí sí me interesa lo político. Yo soy un ser político. Las víctimas con las que trabajo son de violencia política. Soy colombiana, trabajo para abrir espacios para el pensamiento y para lo poético desde acá, que se supone es el lugar propio de la barbarie”.

Como contrapeso dessa barbárie, as obras de Salcedo e de outros artistas, que exploram repertórios narrativos e simbólicos similares, direcionam-se a enfrentar o esquecimento como recuperação da memória, “pues olvidar la masacre es olvidar las condiciones que la hicieron posible” (RUBIANO, 2014, p. 73). Dentre os grupos de vítimas com os quais já trabalhou, Salcedo esteve com o coletivo *Madres de Soacha* para elaborar a obra “Plegaria Muda” (2008-2010), mesmo período em que o coletivo *Magdalenas por el Cauca* iniciou seus trabalhos com as *Madres de Trujillo*, no Vale del Cauca. O objetivo da instalação realizada por Salcedo era construir uma imagem que evocasse a ausência do ente perdido e pudesse expor, de alguma maneira, a dor do momento em que as mães precisam reconhecer o corpo dos filhos, encontrados em fossas comuns. Para isso, construiu uma instalação constituída por 166 peças compostas por mesas de madeiras, sobrepostas, que continham entre os encontros de seus “tampos” terra e gramíneas que cresciam por entre as frestas, em referência à esperança de que a vida prevaleça em relação às matanças contínuas. Importa, aqui, entender como essa categoria de *encuentro* apresenta uma modalidade de manifestação do ‘sensível’ a partir da arte. Como demonstra Rubiano (2014b), o trabalho de Salcedo cria um espaço voltado para a comunhão silenciosa e afetiva, não fazendo uso de esquemas narrativos ou representativos. Ao evocar a barbárie e a incapacidade de contá-la, as

instalações de Salcedo promovem o encontro e aproximam os espectadores da morte, ao renderem homenagens silenciosas e contemplativas àqueles que foram retirados do convívio com os vivos.

A segunda categoria sugerida por Rubiano (2014b) aparece como um contraponto da arte como *encuentro*. Trabalhos que se utilizam de ‘arengas panfletárias’ oferecem um tipo de manifestação entendida pelo autor como arte de *combate*. As performances em espaços públicos, que visam escandalizar e provocar reações em torno de temas críticos, propõem desajustar os sentidos e questionar verdades tidas como absolutas. Dentre as estratégias acionadas estão a paródia e o deboche em torno de signos e sentidos estabelecidos como construção de um discurso crítico e político, cuja intenção é mobilizar e provocar. A terceira categoria, que interessa especificamente à presente análise, diz respeito à arte como *curación simbólica*, um tipo de trabalho voltado para a reconfiguração de laços sociais rompidos a partir da interação com comunidades de vítimas. Nesse âmbito, a gramática dos movimentos de familiares ocupa lugar central nas narrativas estéticas, e categorias como ‘vítima’, ‘testemunho’, ‘memória’ e ‘reparação’ passam a nortear os discursos de artistas e coletivos.

Assim, a sugestão analítica de ler alguns projetos artísticos, como *curación*, refere-se àqueles que realizam seus trabalhos junto às comunidades afetadas, por meio de ações propostas em conjunto com associações de vítimas, voltadas tanto para a reconstrução do tecido social rompido quanto para a tessitura de denúncias do terror e dos massacres. Tais iniciativas, comumente entendidas como arte colaborativa, ou comunitária, têm sido vinculadas ao chamado “giro antropológico del arte”, segundo Rubiano (2014b, 79), que o define como

el arte antropologizado no se valora a partir de cuestiones estéticas, formales o técnicas, sino a partir de su efectividad en el plano del “real”: el impacto en una comunidad, en la formación de ciudadanos, en la inserción de población en conflicto, en la construcción de memoria, etc. (RUBIANO, 2014b, 79)

O autor segue as sugestões de Claire Bishop (2012), que cunhou a noção de arte participativa como uma prática de inclusão social, que transforma a relação entre a obra e o expectador a partir de um modelo colaborativo. O que significa dizer que os membros de uma comunidade específica, na qual o trabalho é realizado, podem vir a atuar tanto na ativação de sentido quanto na produção de conteúdo, participando constitutivamente da criação.

O trabalho realizado pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca* pode ser visto como uma manifestação que surge junto ao contexto de elaboração de marcas e memórias do conflito, ao propor atos de homenagem que se somam aos esforços de ressignificação do sofrimento das

vítimas e seus familiares. Em um primeiro momento, ao tomar como base um referencial simbólico mobilizado pelas noções de homenagem, vítimas e denúncia de violações, é possível considerar que o trabalho do coletivo atua distante da comunidade de vítimas durante a ‘fase metafórica’, podendo ser explorado como o princípio de uma arte participativa que ainda está sendo formulada. No entanto, a partir das intervenções seguintes junto à comunidade de vítimas, nota-se a existência de contribuição com os processos já desenvolvidos pelas organizações de moradores das regiões afetadas, assim como pelos familiares envolvidos no movimento por reconhecimento, justiça e reparação. Dessa forma, de acordo com o referencial proposto por Elkin Rubiano (2014a), o trabalho artístico provoca o deslocamento da figura central do artista quando é criado junto à comunidade de vítimas, passando a integrar a mobilização de integrantes da comunidade de forma ativa. Ao considerar as contingências deste encontro, possibilitam que os próprios agentes homenageados também construam as obras, ou participem da sua construção. Essa situação reelabora o papel do público/espectador/comunidade, uma vez que também coproduz o trabalho. Conforme explica Rubiano (2014a),

Resulta clave tener en cuenta que el arte participativo ha transformado la relación del arte con los espectadores mediante el modelo colaborativo. Este modelo descentra la noción del artista como autor (como autoridad); este resulta, más bien, un propiciador para que algo resulte. La consecuencia puede ser incierta, pues las variables para la realización de un proyecto son contingentes: una situación específica, un contexto territorial, una comunidad [...]. La comunidad se integra activamente en el proyecto, no solo como productora activa de sentido, sino, más allá, como pro-ductora de contenido o en otras palabras como parte constitutiva de la creación. (RUBIANO, 2014a, p. 37)

Contudo, importa destacar que, nesse cenário de tratativas de paz e debates sobre processos de reparação legal em meio a contextos de conflito prolongado, os trabalhos artísticos envolvidos com o tema das violações perpetradas por atores armados, muitas vezes, se aproximam das pautas mobilizadas por organismos defensores de direitos humanos e órgãos públicos responsáveis pela execução das reparações integrais. Ainda que partam de iniciativas independentes, as ações artísticas ocorrem em um contexto que apresenta diversas imbricações entre segmentos distintos, envolvidos nos processos de resolução do conflito armado. Desta maneira, os estudos realizados por Yolanda Sierra León³² (2014), ao pensar o papel das práticas artísticas em processos de reparação simbólica às vítimas de violação dos direitos humanos, partem da ideia de que os usos da arte, em relação aos direitos humanos, diferem conforme a intenção de suas criações, discriminando, assim, três modos de entende-

32 Yolanda Sierra León é advogada e doutora em sociologia, além de coordenadora do núcleo de pesquisas em torno da relação entre direito, arte e cultura.

las: 1) aquelas produzidas a partir de uma decisão judicial ou estatal como meio de reparação às vítimas; 2) aquelas produzidas a partir da própria iniciativa dos artistas; e 3) aquelas realizadas por coletivos de vítimas.

Ao defender o entendimento desses três tipos de usos da arte em processos de reparação, Sierra León (2014) qualifica a diferença entre o princípio legal de reparação integral, contido em normas e sanções relativas à reparação de vítimas a partir da Convenção Americana de Direito Humanos (CADH), cuja responsabilidade de implementação é delegada ao Estado, e as ações de artistas e coletivos de vítimas também voltadas para atos de violações, mas que diferem em seus objetivos e intenções. Aqui, deve-se considerar que a noção de reparação integral tem como objetivo a não repetição dos eventos ocorridos, e engloba diretrizes distintas, entre elas: restituição plena da vítima pelas violações sofridas; reparação pecuniária, por meio de indenizações por prejuízos materiais; reparação simbólica por incentivo de construções de obras e monumentos públicos em homenagem e reconhecimento a essas vítimas; reconhecimento formal por parte do Estado a respeito da sua responsabilidade pelas violações praticadas; investigação dos fatos; e identificação e punição dos responsáveis de acordo com a legislação interna do país. Dessa forma, a crítica de Sierra León (2014) volta-se para as tensões que podem surgir nos usos da arte, no que tange às implementações de projetos públicos relativos à dimensão da reparação simbólica presente nos mecanismos de reparação integral, e projetos artísticos elaborados por iniciativa própria de artistas e coletivos de vítimas.

O trabalho realizado por iniciativa própria dos artistas não corresponde às demandas emitidas por decisões de mecanismos jurídicos. Sem a mediação do Estado, ou de organizações internacionais, Sierra León (2014) entende esse tipo de produção artística como ‘uso social’. Nesse sentido, trabalhos artísticos que abordam casos de violação de direitos humanos convocam ao conhecimento de realidades distintas e indignas. Como a própria autora escreve, trabalhos assim detêm o potencial de chamar a atenção para uma realidade

que es preciso que se conozca para afrontarla, que aunque también es um efecto estético tiene además un efecto político y de sensibilización social. El potencial observador de la obra de arte no es solamente um ser alienado sin criterio y sin perspectiva. En el efecto sensibilizador, el arte puede devenir con una función de información sensible o con una función empática. (SIERRA LEÓN, 2014, p. 91)

Como função de ‘informação sensível’, entende-se que obras artísticas voltadas para questões de violações podem despertar no observador a atenção para distintas realidades, promovendo uma aproximação com outros cenários e dando visibilidade para contextos marcados por atrocidades. No âmbito empático, algumas produções artísticas podem suscitar,

naquele que assiste, contempla e presencia, a aproximação da experiência de dor vivida por outros, ao solidarizar-se com o sofrimento de vítimas e sobreviventes. Em sua ‘função transformadora’, os trabalhos artísticos são entendidos como um meio pelo qual artistas podem se envolver com processos de reivindicação social, ao construírem discursos críticos às dinâmicas de poder e interesses de grupos hegemônicos, pois “no basta, entonces, con incorporar el tema, es preciso que el artista se sumerja en las condiciones sociales de la víctimas, de los desprotegidos, y contribuya decididamente a conformar grupos de resistencia y lucha política donde el arte es un medio para lograr es proposito” (SIERRA LEÓN, 2014, p. 93). Corroboram com essa concepção Villa Gómez e Avendaño Ramírez, (2017), quando dizem que desde uma “perspectiva resistente de la memoria, las manifestaciones artísticas, si bien no son expresiones de un proceso que implique acciones jurídicas o responsabilizantes, son escenario de transmisión de sentidos y develación de relatos, manifestaciones de lo no nombrado y lo no dicho”. Essa concepção da arte como ferramenta de sensibilização e transformação não considera, contudo, que trabalhos desse cunho possam ter um ‘efeito mágico’, gerando no expectador qualquer que seja os objetivos intencionados. Antes, as obras realizadas por artistas, vinculados à denúncia e exposição de situações sistemáticas de violação de direitos humanos, são entendidas como mecanismos que visam contribuir e sensibilizar o olhar para processos maiores de transformação política e social.

Dessa forma, obras realizadas por iniciativa de artistas abarcam essas funções, mas também podem estar vinculadas aos processos de reparação simbólica. Para tanto, como descreve Sierra León (2014), é necessário que o projeto artístico tenha sido resultado de um processo estatal, a partir da demanda jurídica voltada à elaboração de projetos de reparação integral, financiados pelo órgão responsável em promover a reparação, além de ser necessário que o Estado reconheça os perpetradores, promova a sua responsabilização e reconheça as vítimas e os danos sofridos. Ainda, obras artísticas provenientes de políticas de reparação precisam ser resultantes do processo criativo de artistas junto das vítimas envolvidas nos processos de reparação. Dessa maneira, entende-se que as dinâmicas de reparação integral em contextos de violação de direitos humanos englobam iniciativas artísticas, mas não as restringem no que concerne às ações voltadas para denúncias e sensibilização em relação a realidades violentas. Inúmeras têm sido as iniciativas de artistas e coletivos colombianos que, ao longo de décadas, dedicam-se a denunciar e produzir representações sobre as violências do conflito armado e suas decorrências à parte dos processos de reconhecimento e responsabilização do Estado.

O terceiro uso da arte em relação aos direitos humanos, exemplificado por Sierra León (2014), diz respeito à diferença entre o uso transformador e o uso político. Para a autora, essa distinção estaria no agente que propõe a obra. Quando coletivos de vítimas se unem para construir ações de denúncia e homenagem por meio de práticas artísticas diversas, construções de artefatos e ações performáticas, estão atuando como meio de transposição do trauma individual para a construção de um sujeito coletivo. Ao elaborar seu sofrimento e sua dor, é possível traduzi-los em pautas de resistência e denúncia contra as violações sofridas, reforçando a garantia da não repetição. Os limites entre o uso transformador, encabeçados principalmente por artistas e coletivos, e entre o uso político dinamizado por grupos de vítimas, são porosos e frequentemente se imbricam.

A atenção que Sierra León (2014) busca dar aos diferentes usos de obras artísticas nos contextos de violação de direitos humanos diz respeito à diferenciação necessária entre trabalhos de reparação simbólica, que fazem parte de processos de reparação integral e trabalhos de artistas e vítimas como parte da ação transformadora de reinvidicação por verdade, justiça e memória. Uma vez que a reparação integral é responsabilidade do Estado, como instância responsabilizada pela reparação do dano causado às vítimas, não seria justo, conforme aponta Sierra León (2014), que as iniciativas das vítimas fossem consideradas como autorreparação, após terem sofrido os efeitos danosos dos atos de violência. Caso contrário, há chances de ocorrer uma espécie de minimização das obrigações dos responsáveis pela reparação, pois obras artísticas realizadas pelas vítimas e artistas visam mais o reclamo e a denúncia do que o desagravo pelo dano sofrido. A importância dada por essa distinção, ainda que as práticas artísticas estejam entremeadas entre todos os usos citados, é resumida por Sierra León (2014) quando diz:

es significativo y deseable que los operadores jurídicos tengan en cuenta las manifestaciones de artistas y víctimas, para que sus decisiones en la materia sean más legítimas, y ajustadas a las expresiones del arte contemporáneo y a los propios descubrimientos estéticos que hacen las víctimas, en su búsqueda simbólica para tramitar su dolor. (SIERRA LEÓN, 2014, p. 99)

Nos interessa compreender, a partir das análises de Sierra León (2014), o trabalho realizado pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca* como um conjunto de intervenções artísticas, que parte da intenção dos próprios artistas e acontece em conjunto com ações de coletivo de vítimas. Consideramos, portanto, que, ainda que haja incentivo por parte do Estado, por meio de editais de estímulo à produção artística em contextos de violações, como foi o caso do primeiro trabalho realizado pelo coletivo, isso não define suas obras como parte de um mecanismo de reparação simbólica, cuja responsabilidade de efetivação é delegada ao

Estado colombiano, ainda que seja imprescindível a participação de vítimas e profissionais que possam colaborar com a construção da obra em questão para que esse tipo de reparação ocorra.

A aproximação que a noção de reparação promove entre trabalhos artísticos, comprometidos com a visibilização de tais contextos sociopolíticos de violação e sofrimento, e políticas governamentais de produção de mecanismos legais que reconheçam e reparem as vítimas, evidencia-se justamente por meio de seus diferentes usos e objetivos. Como exemplifica Sierra León (2014) ao distinguir os usos da arte em relação à defesa dos direitos humanos, o gesto estético, diferentemente dos documentos oficiais que objetivam e, de alguma maneira, padronizam concepções conceituais como dano, vítimas e perpetradores, ao ficcionalizar a lembrança e evocar os eventos ocorridos, inscrevem e materializam outros aspectos da memória que escapam do dizível, daquilo que pode ser testemunhado com palavras e que foge da categorização normativa.

Os trabalhos artísticos que ritualizam homenagens podem ser concebidos como meios de ressignificação da lembrança e da reparação. Nesse aspecto, diferente da sistematização legal a partir da qual Sierra León (2014) trabalha, a ideia de reparação aqui é entendida como um processo “vivido y configurado por cada individuo con el fin de re-parar, re-componer lo afectado, lo dañado, lo destruído, como forma de dar novamente sentido a las prácticas y formas de supervivencia” (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 41). Reparar o dano, nesse sentido, é fazer o presente habitável, ao recordar e propor atualizações do passado. Conforme as sugestões propostas pelo antropólogo colombiano Alejandro Castillejo Cuéllar (2009), a reparação do dano, no âmbito da vida cotidiana, é onde ocorre propriamente o encontro com o outro e se pode ativar práticas de restituição do tecido social, tecidas a partir de novas formas de aproximação, alteridade e reconhecimento que se contrapõem à anulação do outro. Assim, é voltando o olhar para os registros tramados no cotidiano, que Martínez Quintero (2013) e Cuéllar (2009) entendem ser possível a configuração de novas gramáticas de recordação. Cotidianidade é entendida, aqui, a partir das proposições feitas por Ortega (2008, p. 22), seguindo as sugestões analíticas de Veena Das (2008), como “a unidad espacio-temporal donde nuestras relaciones sociales logran concreción y, por tanto, se llenan de experiencia y sentido social”.

A partir do acionamento de formas estéticas expressas além do que pode ser dito, ou melhor, além do que versões oficiais enquadram como relatos do passado, as formas artísticas podem explorar espectralmente aquilo que reside no não dito, assim como o sofrimento que

afeta o dia a dia dos familiares que vivem a dúvida permanente sobre o ente desaparecido. A intensidade da dor devido ao prolongamento do sofrimento pode chegar a situações extremas, quando vivida de maneira solitária e sem espaços em que seja possível reestabelecer vínculos de atenção, confiança e escuta. Nesse aspecto, os trabalhos artísticos realizados junto a comunidades de vítimas, evidenciam a linguagem do testemunho de quem sofreu com o terror da violência e as formas encontradas para reabitar o cotidiano e restituir os sentidos da vida. Nesses casos, a arte ao assumir o caráter de arquivo e testemunha da violência política, auxilia na enunciação e na visibilidade dos efeitos individuais e coletivos que os eventos danosos produziram. A concepção de arquivo sugerida por Martínez Quintero (2013, p. 45) não se refere a um depósito de documentos, mas é entendido como um dispositivo de enunciação, visibilidade e performatividade, que “provoca sentidos en el cuerpo individual o social en un contexto que no permite su emergencia en otros registros”.

Nesse sentido, a expressividade da arte participativa está em evidenciar por meio do gesto estético o testemunho e a expressão do outro, oferecendo novas perspectivas sobre formas de violência continuada. De modo que é neste ponto que recai o compromisso ético político desses trabalhos artísticos, sem buscar uma autoria que propõe ser a ‘voz’ do outro, mas sim construindo poeticamente questionamentos, evidenciando os silêncios, as rupturas, a dor e, também, a ação organizada, a resistência, e o esforço conjunto de ressignificação feito cotidianamente em territórios atingidos.

3.1 Arte como ritual poético do luto

Conforme visto, muitas das práticas artísticas colombianas que seguem o modelo participativo têm acionado o repertório simbólico do luto e da perda, materializando marcas deixadas pelos eventos traumáticos como forma de testemunho, memória e denúncia da violência. No caso dos trabalhos realizados por Gabriel Posada e Yorlady Ruiz, podemos depreender que, mais que representar vítimas ou eventos ocorridos, suas ações de intervenção e performances promovem a sensibilização para o sofrimento resultante da violência de grupos armados pela ritualização do luto, da memória e da homenagem àquelas que sobrevivem e vivem também para zelar a lembrança daqueles que se foram.

Abordar as performances e as intervenções realizadas nos espaços onde drásticos eventos ocorreram, nos aproxima das teorias formuladas por Victor Turner (2008, 2015) sobre ‘drama social’ e ‘ritual’. Suas contribuições, assim como as de Richard Schechner (2002) promovem a reflexão sobre a dimensão ritualística da arte em contextos de sofrimento e

violência. Turner (2008), como base os estudos de Van Gennep (2011) sobre ritos de passagem, apresenta uma concepção de ‘drama social’ que aparece encrustada ao processo social, sendo entendida como “unidades do processo desarmônico que surgem em situações de conflito” (TURNER, 2008, p. 33). Os ‘dramas sociais’, conforme expôs, podem ser divididos em quatro fases, gestadas uma dentro da outra. Sumariamente, a primeira fase acontece ao reconhecer um momento de conflito e ruptura que produz tensões nas relações sociais. A ampliação do conflito leva para uma segunda fase de agudização da crise. A terceira fase seria o momento em que ações reparadoras ou reconciliadoras são empregadas, conduzindo a resultados de rearranjos sociais ou cisão definitiva, fato que caracteriza a última fase do drama social. Ainda, segundo suas proposições, os dramas sociais variam desde conflitos locais até guerras e revoluções nacionais. Em todas as escalas por onde podem ser identificados, os dramas sociais revelam “camadas “subcutâneas” de estrutura social, pois todo “sistema social” [...] é composto por muitos “grupos”, “categorias sociais”, *status* e papéis, todos organizados em hierarquias e divididos em segmentos” (TURNER, 2015, p. 12).

O que nos interessa no modelo analítico desenhado por Turner é a noção de liminaridade, que aparece nos momentos de reelaboração da crise, ao buscar atribuir sentidos aos eventos ‘dramáticos’ e restaurar o passado. Próximo à ideia de margem, como aquilo que se encontra na fronteira, na passagem de um estado para outro, o momento liminar dos dramas sociais é o espaço temporal propício para as modalidades de reparação que, em sociedades complexas, se manifestam fortemente por meio do gênero artístico e cultural. Para Turner (2015, p. 13), tais performances artísticas têm “a capacidade de investigar as fraquezas de uma comunidade, cobrar seus líderes [...], retratar seus conflitos característicos, sugerir reparação para eles [...]”.

Apoiado nos estudos de Wilhelm Dilthey acerca da experiência, Turner (2015) concebe que todo tipo de performance cultural – rituais, cerimônias, teatros e outras ações – pode ser entendido como forma de análise e explicação da vida. Ainda conforme propõe Dilthey (TURNER, 2015) sobre a estrutura processual que conforma uma experiência distintiva, o significado de tal vivência só pode ser gerado a partir de uma reflexão a respeito das interconexões estabelecidas entre os eventos do passado e os do presente (TURNER, 2015). Para tanto, se faz necessário que a experiência seja expressada, isto é, comunicada em termos inteligíveis para outros, para que possa ser completa e seu significado compreendido. Nesse sentido, Turner (2015, p. 18) enxerga no teatro e em outras manifestações artísticas a possibilidade de se desdobrarem “imagens além dos limites da realidade”, como uma

retrospecção criativa, onde se atribuem significado aos eventos. Assim, as performances artísticas podem ser vistas como ações que

marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (SCHECHNER, 2002, p. 2)

Ao conceber os rituais e dramas sociais como um espaço simbólico de ressignificação da realidade social, Turner (1986) descreve:

A forma estética do teatro é inerente a própria vida sociocultural, mas o caráter reflexivo e terapêutico do teatro, cujas origens remontam a fase reparadora do drama social, precisa recorrer às fontes do poder frequentemente inibidas na vida do modo indicativo da sociedade. A criação de um espaço liminar separado, quase-sagrado, permite uma busca de tais fontes. Uma fonte desse excessivo meta-poder é certamente o próprio corpo liberado e disciplinado, com seus múltiplos recursos não explorados de prazer, dor e expressão. (TURNER, 1986c, p. 184)

Dessa forma, analisar as intervenções artísticas como rituais de luto e homenagem implica conceber que, durante tais ações, como na exposição-procissão ao longo do rio Cauca, o que se observa não é um acontecimento descolado de outras formas de comportamento ou ação social. O que sugere o caráter ritualístico da intervenção é justamente as formas pelas quais noções, discursos e imagens já constituintes do cotidiano e do contexto em questão são elaboradas, replicadas e enfatizadas.

No caso específico do trabalho realizado pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca*, os elementos rituais com os quais operam os artistas podem ser reduzidos a um conjunto limitado, mas que demonstram forte potencial simbólico. O rio e a sua matéria: as águas. As mães, cujos corpos vivos são evocados nos retratos, transportados rio-abaixo por seu continente: as balsas. São entregues ao fluxo do rio, destino incerto, como a própria busca dos corpos cujo destino também se desconhece. Nesse contexto, o simbolismo eventualmente mobilizado nas ações ritualizadas aciona uma dimensão política igualmente vigorosa ao dar forma, em alguma medida, a um momento ritual que transita entre a arte e a ação social, combinando estética, memória, afetos e crítica política. Na interface proposta entre ‘emoções’ e ação social em espaços públicos, revelam-se conexões entre linguagens emocionais e moralidades. Noções como sofrimento são centrais nas mobilizações por reconhecimento, reparação e compensação. As formas possíveis encontradas para elaboração do luto evidenciam que mortes podem ser publicamente pranteadas. Dessa maneira, tornar público o pranto e a dor, possibilita a construção social de empatia com diversos setores sociais.

Ao investigar ações de resistência por meio dos trabalhos com a memória coletiva, Diana Taylor (2011) propõem duas formas de representá-las. A ‘memória documento’ registrada através de arquivos, documentos e publicações de testemunhos sobre lugares e acontecimentos, e a ‘memória performativa’, que envolve repertório estético. Essas memórias aparecem como uma maneira propícia para expressar “aquellas experiencias de horror que no pueden ser nombradas de forma narrativa o archivística, por ello tienen una dimensión ritual, icónica o artística. Son procesos de elaboración que incluyen la dimensión estética” (VILLA GÓMEZ; AVENDAÑO RAMÍREZ, 2017, p. 510). A dimensão performativa da memória “trasciende lo espacial, textual e histórico y se ubica en la dimensión corporal y emocional, evocando significados, construyendo hábitos, generando comprensiones y una forma de transmisión” (VILLA GÓMEZ; AVENDAÑO RAMÍREZ, 2017, p. 510). Assim, entende-se que peregrinações, atos comemorativos e performances artísticas conformam memórias coletivas quando implicam a “inmersión corporal y emocional en el evento, yendo más allá del monumento y el museo” (VILLA GÓMEZ; AVENDAÑO RAMÍREZ, 2017, p. 510). Nessa mesma linha, María Victoria Uribe (2009) afirma que os trabalhos com a memória de comunidades atingidas, quando elaborados por meio de rituais de luto e homenagens de lembrança, tornam-se, também, ações de resistência frente ao horror, quando, por exemplo, reincorporam as almas dos mortos no tecido social, desafiando, assim, as ameaças de atores armados.

Dentre as possibilidades de análise das condições sociopolíticas do momento conjuntural de transição, as iniciativas estéticas aparecem como dispositivos que formulam contranarrativas como forma de intervir no cotidiano fraturado. Os trabalhos conjuntos com comunidades de vítimas, como as *Madres de Trujillo*, trazem luz às maneiras como essas mulheres têm elaborado a recomposição do cotidiano ao longo de anos, criando laços de solidariedade e apoio entretecidos com outros atores, principalmente no esforço de traduzir a importância do luto como forma política de resistência.

Dessa forma, ao abordar as iniciativas artísticas como dispositivos que atuam na forma de contranarrativas aos efeitos do horror da violência, a proposta é conceber a ritualização do luto e do sofrimento, que acompanha a busca e a incerteza de encontrar o corpo do filho, como uma ressignificação das marcas traumáticas, produzidas nos rituais de morte e terror praticado em massacres e assassinatos seletivos. Para tanto, pode-se tecer um paralelo com os estudos realizados na Colômbia, sobre a ritualização do ato de matar e fazer desaparecer corpos sistematicamente, praticados por grupos armados. A antropóloga Maria Victoria Uribe

(2004) apresenta uma ampla e detalhada investigação sobre as mutilações e os rearranjos de órgãos praticados por atores armados sobre cadáveres recém-assassinados, durante o período de *La Violencia*. Uribe (2004) interpreta tal metodologia de matar como um dispositivo de animalização das vítimas. Corroboram essa dinâmica, o terror produzido com a descartabilidade atribuída aos corpos das vítimas, quando jogadas em rios ou incineradas, fato que impede o acontecimento de rituais de luto e enterros, privando familiares de processarem a perda e significarem sua dor, apagando os rastros de suas ações. A ausência dos corpos violados brutalmente e a ameaça de novas ações de extermínio mantêm, dessa maneira, um estado de medo difuso em que o silenciamento é regra. Em contrapartida, os trabalhos estéticos políticos que abordam e propõem a ritualização do luto vão de encontro a imposição do terror e do trauma coletivo adquirido.

No âmbito do ritual proposto pelo *Magdalenas por el Cauca*, em seu espaço mágico e simbólico, o rio que flui sem retorno – e mata pela segunda vez cada vítima do infortúnio nacional – eleva-se a um segundo plano: nesse outro lugar, nessa ordem separada, o outro rio, que é imaginário, reflui e volta à origem, levando, numa espécie de viagem mítica, na contramão do tempo e das condições ditadas pela natureza, a mensagem de que o artifício humano, isto é, a performance e os seus materiais, mais os afetos e a memória, podem triunfar sobre a morte, em sua dupla perversidade destrutiva, sem negá-la. A morte vencida é o fluxo sem retorno que liquidifica o sentido e, assim, cada individualidade, cada momento histórico, cada luta social e cada valor. A arte-ritual, isto é, a arte-política performática restaura sentido, valor, diferenças, singularidades, história, individualidades, laços e vida coletiva sob a égide da metamorfose política.

As intervenções nos espaços de morte, como o rio pode ser concebido, chamam a atenção para atos passados ainda não elaborados. Como exposto por Judith Butler, em *Quadros de Guerra* (2015), a força que o luto público agrega está em, justamente, se aproximar da indignação social sobre um ato considerado injusto, violador e que resulta em perdas irreparáveis. Dessa forma, corroborar com o lamento e a dor da perda de familiares denota o reconhecimento daquelas vidas que sofrem em contextos de guerra. Contudo, como alerta, segundo a autora, essa comoção pública pode ser facilmente regulada por um conjunto de práticas e iniciativas institucionais, mediadas por enquadramentos interpretativos, que reconhecem, ou não, o horror produzido sobre a vida das populações afetadas pela violência (BUTLER, 2015, p. 67).

Dessa maneira, Butler, a partir das leituras de Talal Asad, sugere que a capacidade de reação moral frente às vidas perdidas em contextos de conflito é, de certa maneira, estruturada por esquemas interpretativos que regulam normas de reconhecimento e modulam a comoção em relação a determinadas vidas, consideradas dignas de proteção, e a indiferença a outras, que não são vistas como vidas passíveis de serem pranteadas. Segundo Butler (2015),

a comoção depende de apoios sociais para o sentir: só conseguimos sentir alguma coisa em relação a uma perda perceptível, que depende de estruturas sociais de percepção, e só podemos sentir comoção e reivindicá-la como nossa com a condição de que já estejamos inscritos em um circuito de comoção social. (BUTLER, 2015, p. 82)

Nesse ponto, podemos ver a atuação de trabalhos artísticos que têm atuado em conjunto com comunidades de vítimas, em suas mais variadas formas e contextos, como participantes desse circuito de comoção social. Butler (2015) diz que, para atitudes éticas de reconhecimento das vidas como merecedoras de amparo, importa que outros meios de visibilização e reconhecimento atuem além da mídia dominante e das formas de regulação da comoção. Dado que “o esquema interpretativo tácito que distingue as vidas dignas das não dignas de consideração funciona fundamentalmente através dos sentidos, diferenciando os gritos que podemos ouvir dos que não podemos, as visões que conseguimos enxergar das que não conseguimos [...]” (BUTLER, 2015, p. 83), a autora acredita que seja necessário a criação de novos meios de resposta que expressem a comoção como ato radical de interpretação frente a contextos de opressão e violações.

As intervenções nos espaços de morte chamam a atenção para atos passados ainda não elaborados. Ainda, seguindo com Butler (2015), a possibilidade de fazer o luto e chorar pela morte do outro ocorre quando há um conjunto de práticas e iniciativas institucionais, que reconhecem o horror produzido sobre a vida das populações afetadas pela violência. Desta forma, o luto público promove o reconhecimento de que as vidas dos outros estão implicadas umas às outras, conformando comunidades morais. Criar espaços que garantam a elaboração do luto das vidas perdidas é também produzir narrativas que enfrentem a negação e a indiferença ao sofrimento alheio. A representação ritualizada do luto contribui, portanto, com a reconfiguração da perda, interpelando a crise de significação proveniente da ferida traumática e possibilitando criar uma relação solidária e dialógica com as memórias das vítimas.

Tais esforços não ocorrem de maneiras simples. As iniciativas de resignificação do passado precisam ser constantemente reforçadas e debatidas em espaços públicos e democráticos, a fim de que a construção da memória coletiva seja sempre inclusiva, e esteja

articulada a processos mais amplos, que visem alcançar transformações sociais e subjetivas referentes a novos modos de vida. Nesse sentido, manifestações culturais e estético-artísticas acessam, por vias simbólicas, dimensões em que a palavra aparece como limitante, posto que “en el ambito de la violencia y de la guerra la experiencia se compone también de manera fundamental de silencios e indecibles” (MARTÍNEZ QUINTERO, 2013, p. 45). Portanto, a reconstrução da ordem simbólica e da memória coletiva em rituais de luto partilhado geram espaços propícios de escuta e reconhecimento de suas testemunhas, principalmente quando apontam o descortinamento de marcas deixadas por violações perpetradas. Assim como escreve Elkin Rubiano (2015), a respeito das práticas artísticas implementadas na Colômbia,

por lo anterior, las prácticas de carácter creativo como la danza, el teatro, la literatura, las artes plásticas, vienen jugando un papel central con las víctimas del conflicto armado. Prácticas que buscan construir un relato, una memoria o procesos de simbolización de la muerte, cuyo efecto vinculante llega a ser, en muchos casos, terapéutico: procesar el duelo o el trauma. (RUBIANO, 2015, p. 7)

O caráter, tanto de testemunho, quanto de denúncia ao evocar a dor, propõe novas formas de abordar os efeitos e os danos dos atos violentos. Os participantes e os expectadores são convidados a repensar os imaginários sobre o conflito armado, que envolvem o reconhecimento do outro atingido. Por fim, podemos dizer que abordar os efeitos da violência nas vidas de populações atingidas pressupõem produzir leituras e posicionamentos que vinculem linguagens, espaços e discursos, que por sua vez aproximam os trabalhos de memória do pensamento crítico. Neste cenário, as produções artísticas estudadas são entendidas como possibilidades de criação em espaços liminares, reflexivos e críticos, que visam abordar práticas de violência, sugerir novas formas de ver, escutar e sentir por meio de leituras estéticas, simbólicas e éticas do tempo presente a partir das ressonâncias de eventos passados.

O interesse do presente estudo realizado até aqui, baseou-se, principalmente, na investigação de trabalhos artísticos produzidos em contextos de violência política, decorrente dos conflitos armados colombianos. Entende-se, portanto, que é a partir das relações contextuais instauradas por projetos artísticos que torna-se possível produzir novos olhares sobre espaços que se encontram nas margens, para além dos espaços institucionais. Tais projetos estão inscritos na fronteira entre o campo das artes e a atuação em contextos sociais e culturais. O potencial político de tais práticas artísticas reside na possibilidade de incidir sobre os contextos que sofreram com os atos de violações sistemáticas, fazendo emergir e circular para outras esferas os dramas e os efeitos produzidos pela violência localizada. Vale, aqui, reproduzir as palavras da ensaísta e crítica cultural, Nely Richard (QUEZADA, 2014), em

relação aos contextos nos quais as obras acontecem, pelos quais são realizadas, e para os quais produzem novas narrativas.

necesario insistir en las “marcaciones de contexto” de las obras. No para reivindicar –esencialistamente– lo “propio” de un “arte latinoamericano”, pero sí para hacer valer que las obras críticas siempre construyen sus maniobras tácticas en función de posiciones y oposiciones inscritas, contextualmente, en diagramas específicos de poderes, luchas y resistencias [...]. (QUEZADA, 2014)

Podemos, assim, ler o trabalho realizado pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca* em sua dimensão ritualística, política e pedagógica. Ao proporem a intervenção artística a partir de um espaço ritual, que é delimitado por discursos, posicionamentos e práticas específicas, o coletivo atua na esfera do público, abordando assuntos que afetam a vida em comum das comunidades com as quais interagem. Ritualizar a morte como forma de construir memória e denúncia, implica nomear acontecimentos violentos, construir interpretações e traduções de dores e sofrimentos dos atingidos, e reconhecer os riscos implícitos em produzir novos silenciamentos, principalmente quando estes recaem em categorizações objetificadas e deixam de reconhecer nuances e subjetividades específicas de cada experiência biográfica testemunhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto percorrido ao longo da presente dissertação teve como intuito tecer uma análise a respeito das ações artísticas implementadas pelo coletivo *Magdalenas por el Cauca*, em locais em que práticas de crueldade e violência são perpetradas por atores armados e que marcaram, de maneiras distintas, as vidas de seus habitantes. Para tanto, buscou-se olhar com atenção os processos de construção das obras e as gramáticas mobilizadas nos trabalhos de homenagens e denúncia. Tais categorias, utilizadas pelos próprios artistas como propósito principal do trabalho realizado, dialogam com um conjunto discursivo que tem se conformado na Colômbia, ao longo dos anos 2000.

Conforme visto, o estudo que envolve a arte em contextos de violência, com os quais as produções artísticas e, especificamente, o trabalho do coletivo se relacionam, é abordado a partir da situação histórico-política no qual estão inseridos e pelo qual são conformados. As dinâmicas discursivas acionadas revelam a partir de quais enquadramentos interpretativos operam os atores envolvidos nas iniciativas artísticas, em conjunto com comunidades de vítimas (BUTLER, 2015). No cenário do pós-conflito colombiano – no qual muitos casos de violações ainda são registrados e grupos criminais têm se reorganizado a partir de da reunião de ex-combatentes desmobilizados a facções do narcotráfico, entre outros arranjos –, situar as dinâmicas que promovem e complexificam o fenômeno da violência política do país teve como objetivo possibilitar a compreensão do cenário político e sociocultural, em que o coletivo *Magdalenas por el Cauca* está inscrito, e com quais contextos se relaciona.

Dentre os aspectos destacados pelas obras de intervenção no rio Cauca, foi possível perceber que a temática da morte violenta e o consequente sofrimento produzido na vida daqueles que perderam entes queridos, assim como a localização (geográfica e simbólica) em que práticas de horror foram perpetradas, são os eixos centrais que mobilizam os primeiros trabalhos do *Magdalenas por el Cauca*. Dessa forma, entende-se que a homenagem ritualizada nas exposições-procissões mobiliza referenciais acionados por diversos agentes sociais no processo de reconhecimento das vítimas e dos danos causados pela violência. Como argumenta Myriam Jimeno (2008, 2010), a comunicação do sofrimento provocado pelas ações extremas de violência, e a imprescindível escuta, são alguns dos principais fatores que possibilitam a criação de “comunidades emocionais” que “alienta la recuperación del sujeto y se convierte en un vehículo de recomposición cultural y política” (JIMENO, 2008, p. 262).

Nesse sentido, práticas artísticas relacionadas a organizações de vítimas têm atuado junto a ferramentas políticas e culturais, direcionadas para a recomposição do tecido social fraturado, devido à presença do horror exercido em territórios distintos no país. O intento dessas propostas abrange a recomposição da confiança nos laços emocionais e sociais de uma comunidade moral e política, que reconhece a importância que o amplo compartilhamento de testemunhos de vítimas do conflito armado tem trazido para a compreensão dos feitos violentos do passado e de suas repercussões na constituição da vida no presente.

Assim como proposto por Veena Das (2008a, 2011), explorar a experiência subjetiva da dor como forma de falar sobre a violência e os efeitos traumáticos produzidos nas vidas dos sujeitos, por meio da cotidianidade, é uma das maneiras de investigar as práticas de interpretação do sofrimento social. A relevância de narrativas e testemunhos sobre experiências de violência, incluindo, aqui, as narrativas artísticas e as performances rituais, aparece quando essas narrativas promovem novos sentidos sobre o sofrimento compartilhado e reconhecido publicamente. A partir dessas interações entre vítimas e artistas, ou pesquisadores e defensores de direitos humanos, surgem trocas de identificação e construção de vínculos que, conforme expressa Jimeno (2008, p. 267), “permite recomponer su membresía a la comunidad y restablecer o crear lazos para la acción ciudadana”.

Ao reconhecerem, na figura da mãe, a imagem-símbolo daquela que sofre com a perda brutal de seus entes, o coletivo dialoga e reforça o papel político que muitas delas têm desempenhado na luta por justiça e reparação, na Colômbia e em outros contextos da América Latina. Os retratos de seus rostos, navegando pelo rio Cauca, dão forma e expressão à dor que escapa à linguagem, mas que precisa ser compartilhada como meio possível de resignificação e reelaboração da ferida traumática deixada pela ausência. Escolher ‘homenageá-las’, como disse Posada, é reconhecer a dor e o sofrimento de quem busca, incessantemente, o corpo desaparecido, brutalizado e ‘esquecido’, visibilizando os esforços empenhados pelo reconhecimento do dano e da reparação necessária pela dignificação das vidas afetadas. Nesse sentido, o movimento de vítimas na esfera pública e as iniciativas legais que, recentemente, vêm sendo implementadas, conformam os movimentos de recuperação das memórias do passado e de reconhecimento das violações perpetradas por atores armados de diversos grupos, responsabilizando, também, agentes estatais que colaboraram com práticas de violência exercidas por interesses de grupos específicos.

O compartilhamento do sofrimento como gramática afetiva, acionada nas (complexas) relações que conformam os movimentos de vítimas junto de instituições estatais e outras

esferas da sociedade civil, demonstra o imbricamento entre linguagem, emoções e experiências de violência na atual conjuntura colombiana. Tais movimentos, quando apoiados e evidenciados na esfera pública, proporcionam o alargamento da comunidade moral, que reconhece as vidas perdidas e afetadas como passíveis de luto (BUTLER, 2015). Contudo, conforme visto, o exercício de pensar e analisar os sentidos – políticos, culturais, simbólicos e subjetivos – do passado e seus efeitos, além de rastros no presente, ocorre em um terreno de intensa disputa interpretativa, no qual o que estão em jogo são as responsabilidades e o reconhecimento dos mecanismos políticos e institucionais que possibilitaram tais dinâmicas e contextos de violência se estabelecerem (JELIN, 2002). Dessa forma, pode-se entender que os trabalhos artísticos, realizados em conjunto com as comunidades de vítimas, são testemunho da dor e da resistência dessas pessoas e, também, arquivo que registra e produz enunciados sobre determinado contexto (CUÉLLAR, 2009; MARTÍNEZ QUINTERO, 2013). Tais aspectos podem ser vistos como parte dos esforços empregados nos empreendimentos de memória, reforçando as versões e as demandas exigidas pelas vítimas.

Nesse sentido, compreende-se a ritualização do luto, coletivamente vivido, nas intervenções e performances propostas pelo *Magdalenas por el Cauca*, inclusive nos processos de encontros que antecederam todas as ações dos artistas, como uma possibilidade de construir espaços de escuta onde as vidas dos outros são entendidas como parte da mesma condição que constrói cada indivíduo, conformando comunidades morais e emocionais. O trabalho voltado para o luto público reforça a comoção com a dor de mães e familiares que perderam seus entes, elaborando contranarrativas simbólicas, que enfrentam a negação e a indiferença ao sofrimento alheio e as condições em que estas se reproduzem.

A respeito do caráter efêmero, que permeia a idealização de todos trabalhos do coletivo, analisados na presente pesquisa, é possível tecer um breve comentário sobre as suas dimensões. Enquanto uma exposição-procissão que ritualiza, diretamente nas águas do rio, a homenagem às mães, que buscaram seus filhos e aos mortos desaparecidos nas águas desse mesmo rio, os objetos símbolos da ação, isto é, as balsas, também são entregues às suas correntes, reconfigurando o lugar de morte violenta como um espaço de despedida, afeto e recordação. Assim como os atos letais não podem ser desfeitos, o que fica deles é a memória inscrita no corpo de quem sofre com a ausência do ente retirado do convívio de maneira brutal. De maneira semelhante, a ação ritualística, proposta por Gabriel Posada e Yorlady Ruiz, não pode ser reproduzida tal como ocorreu. O que permanecem são os ecos da lembrança da dor ressignificada em memória e dignificação. Os registros visuais que podem

ser acessados por outras pessoas, como é o caso do presente estudo, não acessam por completo a experiência do ato, apenas aquilo que é possível interpretar com base em suas imagens e relatos. Tal condição não impede que haja comoção com a dor evidenciada pela homenagem das obras, pois, seja como antropólogos ou artistas, o olhar sobre as obras artísticas, realizadas em conjunto com mães e familiares, é também uma maneira de testemunhar a dor do outro.

Tal testemunho, no que se refere à ação artística junto da comunidade, não se confunde com a pretensão de resolução do conflito ou do saneamento integral dos danos causados. Pelo contrário, surge como um exercício de fortalecimento de novos enquadramentos interpretativos, que possibilitem reconhecer o outro como uma vida digna de proteção e memória. Como afirma Veena Das (2008b), a respeito dos trabalhos de reconhecimento da dor do outro,

no se trata de que haya una continuidad perfecta entre la ribera distante y la ribera cotidiana, entre los registros de lo imaginario y de lo real, pero solo podemos comprender las transformaciones sutiles que se dan cuando pasamos de una ribera a otra si recordamos la compleja relación entre hablar y escuchar, entre construir un mundo que los vivos puedan habitar con su pérdida, y construir un mundo donde los muertos puedan hallar un hogar (DAS, 2008b, p. 371)

Dessa forma, a morte violenta e politicamente orientada, aparece como pano de fundo onde recaem a necessidade de tecer homenagens e denúncias. Sendo a natureza dessas intervenções efêmera, conforme analisado, e por suas próprias características materiais no tempo e no espaço, compreende-se essa efemeridade, não apenas como um caráter da ação, mas, também, ‘performada’, estendendo o objeto referido (finitude da vida), reapropriando-se dele e o incorporando à obra. A morte, enquanto objeto da referência estética e da obra de arte – na forma de performance e instalação –, não é evocada como mero destino humano inexorável, mas representando um cruzamento trágico entre a vida individual, em sua singularidade e contingência, e a história colombiana, mais especificamente, a violência empregada por grupos armados. Por isso, o trabalho realizado pelo *Magdalenas por el Cauca* abrange dimensões temporais e políticas distintas, quando incorpora o efêmero como princípio constitutivo da obra: dos destinos individuais se passa à história coletiva marcada pela violência; das circunstâncias dolorosas pessoais se passa à importância política da denúncia e do luto público. Assim, o efêmero que marcava a referência e se inscreve no centro da obra ganha uma significativa ‘permanência’: são vários corpos e assassinatos; o processo é coletivo e padronizado; e há estruturas e mecanismos que ultrapassam o eventual.

Por fim, para que a obra dialogue com a dimensão política dos massacres, além dos sofrimentos sempre singulares e intransferíveis, embora geradores de empatia e comunhão afetiva e moral (formando ou fortalecendo uma comunidade moral e/ou afetiva), importa ter, em seu registro, algo que permaneça da ação. Como resposta, pode-se observar a permanência das intervenções ritualizadas naquilo que foi planejado e realizado como desdobramento da obra. O legado documental, os registros fotográficos e os materiais audiovisuais – que podem ser repassados de pessoa para pessoa e compartilhados entre gerações e regiões, entre grupos e sociedades (globalmente) – tanto relembram, na forma de memória da ação artística, a efemeridade das vidas precipitadas em tragédia, em decorrência da violência política, de dominação e barbárie, quanto reforçam o princípio ético de se fazer ver e lembrar essas vidas perdidas, testemunhando as condições de horror e sofrimento a que tantas pessoas foram, e continuam sendo, submetidas.

REFERÊNCIAS

- ABRAZOS del rio. Direção de Nicolás Rincón Gille. [S.l.]: Retina Latina, 2009.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, F. A. *Do luto à luta: a experiência das Mães de Acari*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.desaparecidos.org/brazil/voces/araujo.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- ARAÚJO, F. A. *Das consequências da arte macabra de fazer desaparecer corpos: violência, sofrimento e política entre familiares de vítimas de desaparecimento forçado*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/30708420/Tese_Das_consequencias_da_arte_macabra_de_fazer_desaparecer_corpos_desaparecimentos_violencia_sofrimento_e_politica>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- ASSMANN, A. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- AZEVEDO, D. L. “A única luta que se perde é aquela que se abandona” Etnografia entre familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. 2016. Tese (Doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BISHOP, C. *Artificial Hells*. Participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012.
- BLAIR, E. *Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado*. Universitas Humanística, n. 72, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n72/n72a04.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra*. Quando a vida é passível de luto? 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CALLE, M. C. Los muertos ajenos de Marsella. *Semana*, 2013. Disponível em: <<https://www.semana.com/nacion/articulo/marsella-nn-rio-cauca/366800-3>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- CAMARGO, M. M. Memorias, historias y olvidos: Un análisis a algunos trabajos del grupo de memoria histórica de la Comisión Nacional de la Reparación y Reconciliación de Colombia. *Comunicación, Cultura y Política*, [S.l.], n. 4, 2013.
- CATELA, L. S. *Situação-limite e memória: a reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina*. São Paulo: Hucitec, Anpocs, 2001.
- CATELA, L. S. Rituais para a dor. Política, religião e violência no rio de janeiro. In: BIRMAN, P.; LEITE, M. P. (Orgs.). *Um mural para a dor: movimentos cívico-religiosos por justiça e paz*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

CINEP/PPP. Trujillo, la outra versión. *Revista Noche y Niebla*. Banco de Datos de Derechos Humanos y Violencia Política del Cinep/PPP, 2014.

CNMH. Centro Nacional de Memoria Histórica. Trujillo: una tragédia que no cesa. *CNMH*, 2008.

CNMH. El río alumbrado. *CNMH*, 2014. Disponível em:
<<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/de/noticias/noticias-cmh/el-rio-alumbrado>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

CUÉLLAR, A. C. *Los archivos del dolor: ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009.

CUÉLLAR, A. C. *La ilusión de la justicia transicional: perspectivas críticas desde el Sur global*. Edición académica y compilación. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Ediciones Uniandes, 2017.

DAS, V. Trauma y testimonio. In: ORTEGA, F. A. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2008a. Disponível em:
<<http://www.bdigital.unal.edu.co/8285/1/VeenaDas.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

DAS, V. Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor. In: ORTEGA, F. A. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2008b. Disponível em: <<http://www.bdigital.unal.edu.co/8285/1/VeenaDas.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

DAS, V. La antropología del dolor. In: ORTEGA, F. A. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2008c. Disponível em:
<<http://www.bdigital.unal.edu.co/8285/1/VeenaDas.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

DAS, V. O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 37, 2011.

DAS, V.; KLEINMAN, A. Introduction. In: DAS, V. et al. *Remaking a world*. Violence, social suffering and recovery. Berkeley: University of California Press, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

EL MAGAZÍN. Maritze Trigos, la monja libertaria. *El Magazín*, 2015. Disponível em:
<<http://blogs.elespectador.com/cultura/el-magazin/maritze-trigos-la-monja-libertaria>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

ERIKSON, K. Trauma y comunidad. In: ORTEGA, F. M. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

FACUNDO, A. N. *Êxodos e refúgios: colombianos refugiados no Sul e Sudeste do Brasil*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional/PPGAS, Universidade

Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014. GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GENNEP, A. V. *Os ritos de passagem*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GMH – Grupo de Memoria Histórica. *Trujillo*. Una tragedia que no cesa. Bogotá: Planeta, 2008. Disponível em: <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/de/informes/informes-2008/trujillo-una-tragedia-que-no-cesa>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

GMH. *¡Basta Ya!* Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

GRISALES, S. Colômbia: a memória em meio à guerra. *Tempo Social*, v. 25, n. 2, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78768>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

GRISALES, S. Fazer visíveis as perdas: Morte, memória e cultura material. *Tempo Social*, v. 28, n. 1, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702016000100085&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 21 ago. 2018.

GRISALES, S.; COIMBRA, J. C. A memória e a comunidade na experiência da vulnerabilidade. O mural de Santo Domingo Sávio. *Estud. Polit.* Medellín, n. 49, 2016. Disponível em: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/25732/20781981>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice/ Ed. Revista dos Tribunais. 1990.

HERTZ, R. A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death. In: HERTZ, R. *Death and the Right Hand*. London: Cohen and West, 1960.

JELIN, E. Los trabajos de la memoria. *Siglo XXI de Espana*: Madrid, 2002.

JIMENO, M. Emoções e política: a vítima e a construção de comunidades emocionais. *Mana*, v. 16, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132010000100005>. Acesso em: 21 ago. 2018.

LACERDA, P. *O “caso dos meninos emasculados de Altamira”*: polícia, justiça e movimento social. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Umseu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012

LACERDA, P. O sofrer, o narrar e o agir: dimensões da mobilização social de familiares de vítimas. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832014000200003&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 21 ago. 2018.

LEITE, M. P. As mãos em movimento. In: BIRMAN, P.; LEITE, M. P. (Orgs.). *Um mural para a dor: movimentos cívico-religiosos por justiça e paz*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

LEITE, M. P.; BIRMAN, P. (Orgs.). *Um mural para a dor: movimentos cívico-religiosos por justiça e paz*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

MAGDALENAS por el Cauca. Página inicial. *Magdalenas por el Cauca*, [2014]. Disponível em: <<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

MAGDALENAS por el Cauca. Bienvenidos. *Magdalenas por el Cauca*, 2014. Disponível em: <<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/2014/04/24/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido/>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

MALAGÓN-KURKA, M. M. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2010.

MARCUSE, H. *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 2002.

MARÍN, J. J. Los fundamentos de una política de la justa memoria. *Estudios Políticos*, n. 46, 2012. Disponível em: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/14759/12906>. Acesso em: 21 ago. 2018.

MARTÍNEZ QUINTERO, F. El arte como archivo, lo otro como testimonio, el artista como testigo. In: CASTILLEJO, A.; REYES, F. (Eds.). *Violencia, memoria y sociedad*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2013a.

MARTÍNEZ QUINTERO, F. *Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto*. Eleutheria, v. 9, n. 2, 2013b.

MOTTA, M. C. C.; SILVA, M. C. C. A. Memoria e verdade em curso na Colômbia: o lugar destinado às vítimas. *Pós – Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, v. 13, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/12435>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

NIETO, P. (Org.). *Me gustaba mucho tu sonrisa*. Medellín, Alcaldía de Medellín/ Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado, 2007.

NIETO, P. *Donde nació aún crece la hierba*. Medellín, Alcaldía de Medellín/Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado/Universidad de Antioquia, 2010.

NIETO, P.; BETANCUR, J. M. (Orgs.). *Jamás olvidaré tu nombre*. Medellín, Alcaldía de Medellín/Programa de Paz y Reconciliación, 2006.

OCHOA, M.; LEYVA, C. Conceptos para la construcción del archivo digital: Oropéndola Arte y Conflicto. *Karpa 8*, Journal of Theatricalities and Visual Culture. Los Angeles, 2015. Disponível em:

<www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/ochoaleyvpdf.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2018.

ORTEGA, F. A. La ética de la historia. Una imposible memoria de lo que olvida. *Desde el Jardín de Freud*, n. 4, 2004. Disponível em:

<<https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8302>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

ORTEGA, F. A. *Veena Das*: sujetos del dolor, agentes de dignidad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2008. Disponível em:

<<http://www.bdigital.unal.edu.co/8285/1/VeenaDas.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

ORTEGA, F. A. El trauma social como campo de estudios In: ORTEGA, F. M. (Org.) *Trauma, cultura e historia*: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milênio. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, 2011.

PALACIOS ROZO, M.; SAFFORD, F. *Colombia*. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

PEREIRA, E. O santo, a face e o outro: quando Cristo e Tiradentes se encontram em Ouro Preto. *Etnográfica*, v. 20. n. 2, 2016. Disponível em:

<<https://journals.openedition.org/etnografica/4314>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

PERFORMANCES Magdalenas por el Cauca. Performances. *Performances Magdalenas por el Cauca*, 2010. Disponível em:

<<https://performancesmagdalenasporelcauca.wordpress.com/>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

PITA, M. V. Formas de morir y formas de vivir. El activismo contra la violencia policial. Del Puerto/CELS, Serie Revés, *Antropología Jurídica y Derechos Humanos*, Buenos Aires, 2010. Disponível em: <<http://www.antropojuridica.com.ar/wp-content/uploads/2012/03/formas.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

POSADA, G. 327 alumbramientos por las huellas del olvido. *Gabriel Posada*, [2012?]. Disponível em: <<http://gabrielposada.wixsite.com/327-alumbramientos-por-las-huellas-del-olvido>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

QUEZADA, L. Nelly Richard sobre su curaduría para la bienal de venecia. *Artishock*, 2014. Disponível em: <<http://artishockrevista.com/2014/12/11/nelly-richard-curaduria-la-bienal-venecia/>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

RASTRO PURPURA. Direção de Wilmer Sotto. [S.l.]: Señal Colombia, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2RqJvqr02Ik&t=558s>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

RIAÑO-ALCALÁ, P. Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violências. In: *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales, Quito, n. 21, 2005. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador.

RIAÑO-ALCALÁ, P. El desplazamiento Interno y los trabajos de la memoria. Los talleres de la memoria. In: BELLO, M. N. *Investigación y desplazamiento Forzado*. Reflexiones éticas y metodológicas. Bogotá: Red Nacional de Investigadores Desplazamiento Interno Forzado y Colciencias, 2006.

RUBIANO, E. Arte, memoria y participación: ¿dónde están los desaparecidos? *Hallazgos*, v. 12, n. 23, 2014a. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v12n23/v12n23a03.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

RUBIANO, E. Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación. In: *Ciencia Política*, v. 9, n. 17, 2014b. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/50143>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

RUBIANO, E. El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. Presentación del Dossier Arte y memoria en Colombia. *Karpa 8*, Journal of Theatricalities and Visual Culture. Los Angeles, 2015. Disponível em: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/18349>>. Acesso em: 21 ago. 2018.>. Acesso em: 21 ago. 2018.

RUBIANO, E. “Cuerpos sin duelo” y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Bogotá, 2017. Disponível em: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/18349>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SÁNCHEZ GÓMEZ, G. *Guerra, memoria e historia*. Bogotá, Colombia: Instituto colombiano de Antropología e historia, 2003.

SANTOS, M. S. dos. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SARTI, C. A vítima como figura contemporânea. *Caderno CRH*, Salvador, v. 24, n. 61, 2011. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/3476/347632183004.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SCHECHNER, R. *Performance Studies, an introduction*. London: Routledge, 2002.

SELLIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista de Psicologia Clínica*, vol. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008.

SEMANA. “El río es la gran fosa común de Colombia”. *Semana*, 2012. Disponível em: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/el-rio-gran-fosa-comun-colombia/255907-3>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SHADOWXFOX. Location of Chocó. *Wikipedia*, 2012. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Choc%C3%B3_\(departamento\)#/media/File:Colombia_-_Choc%C3%B3.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Choc%C3%B3_(departamento)#/media/File:Colombia_-_Choc%C3%B3.svg)>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SIERRA LEÓN, Y. Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado*, n. 32, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ueexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/3815>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SILVA-CAÑAVERAL, S. J. La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Revista Nodo*, v. 7, n. 13, 2012. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4014141.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

TAUSSIG, M. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TAYLOR, D. Introducción. Performance, teoría y práctica IN: TAYLOR, D.; FUENTES, M. A. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Bogotá: Paidós, 2000.

TURNER, V. Victor Turner e antropologia da experiencia. *Cadernos de campo*, USP, n. 13, 1986.

TURNER, V. Dramas sociais e metáforas rituais. In: *Dramas, campos, metáforas*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

TURNER, V. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

URIBE, M. V. A. *Matar, rematar y contramatar*. Las masacres de La Violencia en Tolima 1948-1964. CINEP, 1990.

URIBE, M. V. A. *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

URIBE, M. V. A. Mata, que Dios perdona. Gestos de humanización en médio de la inhumanidad que circunda a Colombia In: ORTEGA, F. A. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2008.

URIBE, M. V. A. Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia. *Encuentro, Estética y Violencia: Necropolítica, Militarización y Vidas Lloradas*. Encuentro llevado a cabo en la Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2010.

VALENCIA, J. L. El río Cauca también es una tumba. *El Tiempo*, 1991. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-12187>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

VIANNA, A.; FARIAS, J. A guerra das mães: dor e política em situações de violência institucional. *Cadernos Pagu*, n. 37, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332011000200004&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 21 ago. 2018.

VILLA GÓMEZ, J. D.; AVENDAÑO RAMÍREZ, M. Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: <<http://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/RCCS/article/view/2207/html>>. Acesso em: 21 ago. 2018.