

Memórias em construção: o presente e o passado da ditadura militar chilena representados no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Memories under construction: the present and the past of the Chilean military dictatorship represented in the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Fernanda Luíza Teixeira Lima*

* Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil
Doutoranda em História
fernandaluizat80@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0984-0420>

Aline Vieira de Carvalho**

** Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil
alinenepam@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7380-5940>

Resumo

Nos últimos vinte cinco anos, nos países do Cone Sul, o debate sobre as formas de recordação sobre o passado ditatorial incluiu um vasto processo de memorialização caracterizado pela construção de espaços museológicos que recordam as violações dos direitos humanos perpetrados pela ditadura civil-militar. Grande parte da revitalização e construção desses espaços foi liderada por alguns setores da sociedade civil, que ergueram monumentos e memoriais em homenagem às vítimas, e também recuperaram antigos centros de tortura transformando-os em espaços museológicos. Nesse contexto marcado por conflitos e negociações, o patrimônio assume diversas formas e funções, ora é configurado como prolongamento do poder e violência, ora como representação de um caminho de reparação e reconciliação. Buscando compreender o movimento de mobilização desse passado no presente, este artigo pretende fazer uma análise da obra *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar, e da exposição permanente do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, no Chile, instituição fruto da iniciativa governamental e civil, tendo como foco a análise de dois eixos específicos: a memória da repressão e o lugar das vítimas da ditadura militar chilena.

Palavras-chave: memória; ditadura; Chile; lugar de memória.

Abstract

In the last twenty-five years, in the Southern Cone countries, the debate over the forms of remembrance of the dictatorial past included a vast process of memorization characterized by the construction of museum spaces that recall the human rights violations perpetrated by the military civilian dictatorship. Much of the revitalization and construction of these spaces was led by some sectors of civil society, who erected monuments and memorials in honor of the victims, and also recovered old torture centers turning them into museological spaces. In this context marked by conflicts and negotiations, the patrimony assumes diverse forms and functions, sometimes it is configured as an extension of power and violence, sometimes as a representation of a path of reparation and reconciliation. Seeking to understand the mobilization movement of this past in the present, this article intends to make an analysis of the work *Geometría de la conciencia*, by Alfredo Jaar, and the permanent exhibition of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, in Chile, an institution resulting from the governmental and civil initiative, focusing on the analysis of two specific axes: the memory of repression and the place of the victims of the Chilean military dictatorship.

Keywords: memory; dictatorship; Chile; place of memory.

Introdução¹

“É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário?” (Huysen, 2000, p. 19). Com esse questionamento, Andreas Huysen provoca uma série de questões a respeito da obsessão contemporânea pelo culto à memória. Segundo o autor, as sociedades a partir dos anos 1980 vivem atordoadas pelo perigo e o medo do abandono do passado. Esse cenário de reflexão sobre o não esquecimento, de acordo com o autor, estaria ligado a diversos eventos do século XX, como o fim do apartheid, os conflitos na Bósnia, o massacre em Ruanda e o desmantelamento do bloco soviético. Os novos governos instaurados, após o término dos conflitos, lidaram com a exposição de seus traumas recentes e com a cobrança por justiça de alguns setores da sociedade; com isso, buscaram a adoção de políticas semelhantes, para a reconciliação com o passado. Esse fenômeno, a que denomina *passados presentes*, contrasta com a sede de futuro sentida no contexto da modernidade no início do século XX. Seria assim, a transição dos “futuros presentes” em direção a “passados presentes”, com uma evidente obsessão com a representação do tempo.

Desse modo, como Huysen observa, a memorialização assume um lugar importante de inflexão política memorialista mais incisiva e motivada por uma política de culpa na Europa, que estaria relacionada aos rastros deixados pelas memórias do Holocausto. E é nesse contexto que revitalização e inauguração dos “museus de memória” aparecem frequentemente nas cenas do pensamento contemporâneo, exemplificando – a partir das iniciativas de construção dos museus do Holocausto em Israel e Washington, o Museu Judaico em Berlim, etc. – alternativas à elaboração dos traumas ocasionados pela Segunda Guerra Mundial.

Este medo do esquecimento, portanto, voltado a uma obsessão pelos rastros da memória, leva ao que Andreas Huysen, retomando um conceito de Lübke (1952 apud Huysen, 2000, p. 28), chama de musealização, termo utilizado pelo filósofo alemão em princípio dos anos 1980 para destacar o deslocamento da sensibilidade temporal e a proliferação de museus em vários países, que se

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

apresentam como o paradoxo aparente em uma época que se divide entre a manutenção do passado e o medo da obsolescência.

Em grau variado, esse mesmo debate memorialístico de forma transnacional repercute a partir dos anos 1990, após o fim dos regimes militares, nos países do Cone Sul.² Os números expressivos de violações de direitos humanos cometidas na época e a questão dos desaparecidos políticos impulsionaram discussões em torno da mobilização dessas memórias pelas sociedades nesses países, como uma forma de combater a política do esquecimento promovida pelos governos ditatoriais.

Sabemos das especificidades desses países em relação às instituições das ditaduras, das repressões e das transições e há relativamente pouca historiografia comparativa da região, a qual explora mais frequentemente o caso argentino. Contudo, a mobilização pelo não esquecimento do passado recente das ditaduras, nos espaços de memória desses países, tal como nos outros países, ocorreu de maneira semelhante. A resposta nos países sul-americanos veio majoritariamente através das políticas de conciliação dos governos democráticos recém-eleitos, que propuseram esquecer o que aconteceu para seguir rumo ao futuro. Tal resposta provocou descontentamento em diversos setores da sociedade civil, que, junto a esses governos, propuseram respostas diferentes aos rastros do trauma dos regimes militares, buscando enfrentar o passado nomeando e quantificando os criminosos torturadores da época, erguendo monumentos e memoriais em homenagem às vítimas e recuperando antigos centros de tortura.

A guinada transnacional dos debates públicos sobre a memória no Chile, Argentina, Bolívia, Uruguai, Brasil ou Paraguai influenciou claramente as políticas nacionais, os processos judiciais, as comissões da verdade e os debates

2 Embora a definição de Cone Sul esteja mais próxima de uma definição geográfica que compreende os países localizados nas zonas austrais da América do Sul, entendemos Cone Sul, neste artigo, segundo traçaram os autores Maria Celina D'Araujo e Celso Castro (2000), como um conjunto de seis países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Para os historiadores, esses países podem ser assim reunidos, pois possuem dois elementos históricos fundamentais: todos viveram sob regime de governos autoritários militares e desse modo experimentaram a repressão política, a resistência e a transição para governos civis, com a consolidação das novas democracias; em segundo lugar, esses países vivem hoje um esforço comum de integração em um bloco regional, através do Mercosul. (considerando que Chile e Bolívia são membros associados).

populares desses países, que seguiram, em sua maioria, o exemplo dos havidos na Argentina, e o modelo sul-africano de comissões da verdade. O leque de experiências na região é vasto, são diversos tipos de iniciativas: murais, placas, ruas, praças com nomes de vítimas; sinalização de lugares onde se cometeram graves violações aos direitos humanos; e, principalmente, os espaços museais.

As políticas de memória, segundo Ludmila da Silva Catela (2014, p. 30), emanaram dos Estados nacionais, dos governos estaduais e foram acompanhadas pelos movimentos de direitos humanos e outras organizações civis, que ajudaram a “institucionalizar as memórias”. Para a historiadora, o período da redemocratização foi caracterizado pela busca de vestígios e dos corpos dos desaparecidos e pela busca da reconciliação; as décadas seguintes, pós-golpes nos países da América do Sul, “se inauguraron con la producción de las ‘pequeñas memorias y sus marcas locales’ enfrentadas a diversas políticas estatales de clara intencionalidad de borradura y olvido”(Da Silva Catela, 2014, p. 31).

Em 2012, com a discussão sobre preservação desses lugares de memória, bem como a importância da implementação de políticas que ultrapassem as fronteiras nacionais, o bloco do Mercosul, por intermédio do Instituto de Políticas Públicas e Direitos Humanos (IPPDH), elaborou um guia intitulado *Princípios fundamentais sobre lugares de memória* que sistematiza padrões gerais para as construções e preservação desses lugares em que tenham ocorrido violações dos direitos humanos na região sul do continente. Como consta no documento: “O objetivo geral é contribuir com o processo de integração regional a partir da promoção do desenvolvimento de políticas públicas que motivem a construção e o aprofundamento das memórias e identidades do MERCOSUL” (Instituto de Políticas Públicas e Direitos Humanos, 2012, p. 3).

O guia foi sistematizado a partir das respostas dos questionários aplicados para as diversas instituições e organizações de direitos humanos que lutam pelo não esquecimento do passado da ditadura, auxiliando na identificação, sinalização e na gestão e revitalização dos lugares. O plano de trabalho tenta incluir de maneira geral instrumentos que respondam diretamente ao direito internacional, como resposta aos crimes de lesa-humanidade, e ao mesmo tempo ressaltar as potencialidades das memórias regionais por meio das identidades compartilhadas e representadas em cada espaço ou iniciativa. Segundo o documento, é fundamental que nesses lugares o processo de integração dos países da América do Sul esteja presente nesses projetos. É importante ressaltar

que além das iniciativas que estão sendo debatidas no nível dos governos do Mercosul, existem instâncias de construção de memórias regionais através de redes criadas por diversos atores. Entre as experiências que se destacam, existe a Rede Latino-Americana de Lugares de Consciência,³ que reúne mais de 40 instituições de 12 países que buscam integrar as instituições e as práticas de cada espaço.

É interessante notar que essas redes ou projetos de integração buscam uma unificação de soluções no trato da memória desses países e mostram padrões que incluem as exigências dos direitos humanos internacionais, revelando e refletindo portanto similitudes nos processos de representação nos espaços de memória. A principal diferença que se nota é na agilidade e na quantidade de memoriais que compõem a região; os diversos centros de memórias são inaugurados em maior número no Chile e na Argentina.

Nossa hipótese é que, juntamente com os seus processos de justiça de transição, que ocorreram de forma mais sistêmica e gerenciada pelo Estado, esses países organizaram soluções mais rápidas para as demandas de direito ao passado, refletidas diretamente nas iniciativas de patrimonialização, e por isso despontaram enquanto modelos para outros países do continente do Cone Sul.

O Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, localizado em Santiago do Chile, é um caso concreto da reconstrução da memória do passado autoritário chileno, fruto da combinação de setores civis e do setor público-privado administrativo do país e da política de memória da justiça de transição implementada ali. O museu é resultado de um processo no qual intervieram diversos atores: equipes de museólogos, arquitetos, ex-prisioneiros políticos e o Estado, que realizou sua inauguração. O MMDH, como será denominado ao longo do artigo, adota em seu projeto museográfico as funções do museu clássico: “preservar, documentar e investigar” (Villeda, 2012, p. 18). Porém, como veremos, a instituição busca aparatos culturais distintos para representar temporalidades “pós-conflitivas” da ditadura no passado e no presente, como localizado na obra *Geometría de la conciencia*.

Desse modo, a partir de uma questão cara aos debates contemporâneos da América Latina – a do trauma da ditadura representado em espaços

3 Disponível em: http://www.memoriaabierta.org.ar/boletin/micrositio_por.html (acesso em 23/09/2017).

museológicos – nosso artigo configura-se dentro do paradoxo da representabilidade de passados ditos sensíveis. Isto é, como dar conta do horror e do terror vividos em um centro de tortura através de uma representação material que não apague a crueldade sofrida pelas vítimas? Como assumir um local de memória criado para preservar os vestígios de um passado traumático para que a memória coletiva o condene, sem congelar as marcas dessas feridas, de modo que a contemporaneidade o conjugue como passado-presente? Quais as linguagens possíveis para narrar essas experiências? Quais os efeitos gerados pela linguagem escolhida? Seria possível a opção da construção de uma exposição literal do passado, ancorada em documentos que comprovem seu relato? Ou, por outro lado, a escolha de uma representação que exceda o simples valor de autenticidade da memória elaborada? Quais as consequências políticas de cada uma dessas opções?

No caso do MMDH, como demonstraremos, a elaboração da memória da ditadura aparece ancorada por dispositivos documentais pertinentes a uma representação próxima da verdade objetiva e universal e, ao mesmo tempo, surge em um diálogo aberto com uma interpretação subjetiva através de uma obra artística. Constitui-se, dessa forma, um espaço que costura opções da narrativa histórica, gerando um efeito político bastante expressivo. É importante destacar, todavia, que a produção desse sentido político passa, antes de tudo, pelo afeto, pelo sensorial e pelo emotivo, ou seja, abre a possibilidade de um exercício de percepção e de experiência sensível.

Sendo assim, almejamos uma análise de como as políticas de memórias empreendidas no MMDH estão inseridas nesse debate, e como essa compreensão nos ajuda a ler o mundo atual e torna-se importante como projeção para o futuro, tendo como foco a análise de dois eixos específicos: a representação da repressão e o lugar das vítimas na exposição permanente e na obra de arte *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar (que é também uma exposição fixa do museu, mas não integra a mostra permanente interna do espaço do MMDH). Considerando os diferentes atores que atuam na construção das memórias sobre a ditadura no museu é fácil perceber que existem diferentes discursos que interferem nas estratégias de representações sobre a violência sofrida no regime militar e provocam diferentes tipos de experiências no público visitante.

Por fim, pensando o lugar das políticas de memórias estabelecidas dentro do museu, a pergunta a se fazer não é como o museu representa a violência da

ditadura, o que errou ou deixou de acertar sobre o passado, mas qual é o papel dessa representação? E ainda: por que expor os traumas da ditadura continua tendo tanta importância nos dias atuais? As contrastantes e cada vez mais fragmentadas demandas pelos organismos de direitos humanos de grupos distintos no Chile permitem perguntar se ainda é possível falar da existência de uma representação museológica consensual e homogênea como elemento de união e estabilização social.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago do Chile

A página do MMDH na internet traz como apresentação oficial e institucional o seguinte texto:

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a las víctimas y a sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan.⁴

O museu⁵ nasce pela necessidade de dar resposta às demandas das organizações de familiares e de organismos de defesa dos direitos humanos, assim como pela urgência de contar com um espaço para resguardar os arquivos doados por diferentes instituições: Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), e Fundación para la Protección a la Infancia. A esses arquivos somam-se os Archivos Audiovisuales de Teleanálisis, os da Fundación de Documentación y Archivo de

4 Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl> (acesso em 01/08/2017).

5 O projeto do museu foi resultado de um concurso promovido em 2007 pelo Ministério de Obras Públicas do Chile. O vencedor foi o escritório brasileiro Estúdio América, composto pelos arquitetos Carlos Dias (angolano, radicado no Brasil), Lucas Fehr (brasileiro) e Mário Figueroa (chileno, radicado no Brasil), contando, mais tarde, com a participação do chileno Roberto Ibieta como arquiteto associado.

la Vicaría de la Solidaridad, da Comisión Chilena de Derechos Humanos e da Corporación Justicia y Democracia; todos esses arquivos citados foram declarados em 2003 como “Memoria del Mundo”⁶ pela Unesco. Nesse sentido, a base argumentativa volta-se para uma reflexão que busca a reparação possível das injustiças cometidas pela ditadura militar a partir de alguns pilares: memória, verdade e justiça.

A criação do museu surge como recomendação do Informe Rettig⁷ e das políticas de apoio à construção de memoriais impulsionadas durante o governo da Concertação (período 1990–2010). A coleção é composta por distintos suportes: recortes de jornais da época, objetos, relatos, artefatos produzidos pelas vítimas durante a prisão, artesanatos e outros tipos de documentos. Os objetos documentais são geridos pela fundação Colecciones de la Memoria y los Derechos Humanos e ficam disponíveis para consulta, além de comporem também a museografia e as salas de exposições do museu.

A narrativa museológica indicada em seu guia curatorial (Brodsky, 2011, p. 9) possui um recorte histórico que abarca o período compreendido entre o golpe de 11 de setembro de 1973 e o dia 10 de março de 1990, quando ocorreu o plebiscito determinando o fim do regime. Para delimitar o percurso da exposição e o desenvolvimento do conteúdo das mostras, a equipe realizou uma investigação histórica e contou com orientações de entrevistas realizadas por meio de grupo focal.⁸ A investigação foi conduzida pela historiadora chilena Mireya Dávila.

6 O arquivo está composto por documentos que ajudam a investigar e buscar a localização e destino das pessoas perseguidas, detidas e desaparecidas durante aquela época no Chile. Compreende cerca de mil fotografias de presos desaparecidos, material audiovisual, recortes de imprensa e edições de *Teleanálisis*, periódico que registrou a luta pela defesa dos direitos humanos no país da ditadura.

7 Após os trabalhos da Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação liderada pelo ex-presidente Patricio Aylwin, que integrava o partido de Concertação, deu-se a conhecer seu informe, chamado Rettig, nome do juiz que presidiu a comissão, e que concluiu que um total de 2279 pessoas perderam a vida nesse período, das quais 164 foram classificadas como vítimas de violência política e 2115, de violações aos direitos humanos; não obstante, muitos outros crimes ficaram de fora do relatório. O resultado das investigações foi divulgado em 1991, responsabilizando os militares por mais de duas mil mortes. A resposta foi imediata: “As forças armadas chilenas não veem razão para pedir perdão diante do que foi feito em sua missão patriótica”, contestavam os militares em declaração oficial (Lima; Coutinho, 2007, p. 146).

8 Trata-se de um método de pesquisa qualitativa, dada a ausência de medidas numéricas e análises estatísticas.

O texto produzido foi publicado com o nome de “Construyendo puentes” (Dávila, 2008) e serviu como base para a produção do guia. Os textos finais do projeto museológico foram escritos por Jorge Montealegre, um dos poetas chilenos mais conhecidos da chamada “Generación de 1980”, o qual esteve preso no centro de detenção de Chacabuco, norte do Chile.

A exposição permanente se organiza em torno de eixos temáticos e cronológicos que dão conta dos principais momentos do período entre 1973 e 1990. Trata-se de sete zonas que representam:

- 1) O golpe de Estado de 1973;
- 2) o término do estado de direito e a criação de uma nova institucionalidade autoritária;
- 3) a repressão, as execuções, os desaparecimentos e a tortura;
- 4) a solidariedade internacional e a condenação do regime militar;
- 5) a ausência, a memória e a luta do povo chileno;
- 6) o regresso e a esperança;
- 7) o compromisso da sociedade com o *Nunca Mais*.

Como dissemos, o suporte aos relatos é amparado pelas coleções do museu e, sobretudo, por um amplo material audiovisual e sonoro que se desenrola através de telas interativas, contendo vídeos, fotografias e uma base de dados de vítimas dos centros de detenções.

Ao entrar no primeiro andar da exposição, o visitante é confrontado com um gigante mapa mundial que apresenta as diferentes comissões da verdade que aconteceram no mundo, e placas que indicam outros memoriais espalhados pelo país. Acima do hall de entrada está o segundo andar, dividido em salas temáticas, incluindo: “sala do 11 de setembro”, “fim do estado de direito”, “zona da condenação internacional”, “repressão e tortura”, “a dor das crianças”, até “demanda de verdade e justiça”, “luta pela liberdade”, “ausência e memória” e “retorno à democracia”.

O terceiro andar é composto por uma exposição permanente de *arpilleras*, artesanato chileno realizado por mulheres que tiveram filhos e maridos desaparecidos na ditadura, e também contém exposições de arte temporárias. Na área externa, o museu possui uma galeria que abriga diferentes tipos de exposições temporárias. Há ainda uma praça pública, onde ocorrem festivais,

palestras e peças de teatro (para até cinco mil pessoas) e a obra *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar, que fica no subsolo do pátio externo. Por fim, o museu conta com salas administrativas, um auditório para palestras e oficinas e um centro de documentação.

Diante da importância das doações dos materiais, tanto documentais como aqueles que constituiriam o acervo para a formação do arquivo, o MMDH se instaura no compromisso com as fontes e com os documentos indiciais, isto é, no compromisso com uma realidade visível que mostre as provas de seus acontecimentos, e que essas possam de certa forma revelar o que desejou se esconder criminalmente. Dessa maneira, na mostra permanente do museu predomina a presença ou, como define Maria Luiza Ortiz, chefe de coleções, “objetos hablantes” que buscam traçar um percurso: “objetivo, veraz e indiscutible [...] o al menos lo más verdadero posible”.⁹

Na valorização da memória através da hipervalorização do arquivo, em nossa avaliação, é onde reside a pretensão de objetividade do museu chileno. Ou seja, a narrativa daquilo que aconteceu *como realmente foi*. É possível avaliar, a princípio, um esforço e uma necessidade de eliminar as subjetividades na construção do relato do passado que ainda instauram muitos questionamentos no presente. Como argumenta Ortiz:

En estas zonas de la exhibición es posible destacar, en términos de representación museográfica, entre tres y cuatro texturas o capas de presentación de información: las capas del fondo son como imágenes de contexto, luego están las capas como intermedias que hay imágenes como un poco más concretas y los textos, luego están los documentos exhibidos que están enmarcados, las fotos enmarcadas, y los documentos y los objetos que están en la vitrinas. Estos elementos son los contenedores últimos de la credibilidad del pasado que se reconstituye.

Detalhando um pouco mais, o material que se mostra nas vitrines é, em sua maioria, composto de recortes de jornais e documentos oficiais da época.

9 Esta e demais transcrições de fala provêm de entrevista concedida à Fernanda Luíza Teixeira Lima, em Santiago do Chile, em 16 de janeiro de 2017.

Além disso, há exibição de uma grande quantidade de material audiovisual em totens recriando uma atmosfera de sons e imagens que tornam a experiência sensorial mais próxima da época retratada do passado.

Trata-se de complexos sistemas de comunicação, que possuem condições específicas de tecnologia, visualidade e uma linguagem narrativa particular. São, portanto, dispositivos de caráter discursivo nos quais a visualidade estabelece relações entre os objetos, as obras expostas e os espaços que as contêm, assim como todo o conjunto de fatores museográficos físicos (iluminação, cédulas, mobiliários, cor) e não físicos (publicidade, eventos e atividades educativas).

Isso se revela mais claramente, por exemplo, em editoriais publicados pelo próprio museu para contar sua história. No texto “Un museo vivo para la memoria de Chile”, o ex-diretor geral da instituição, Ricardo Brodsky (2011, p. 9), reconhece a entidade como “el lugar privilegiado de la verdad sobre violaciones a los derechos humanos: el sitio donde se resguardan los archivos de los organismos de defensa de los derechos humanos”. Esta perspectiva, portanto, “ubica a la institución en un sitio desde el que se deben elaborar y transmitir, sustentados en el material de archivo, los contenidos verdaderos asociados con el pasado reciente” (Brodsky, 2011, p. 11). Desse modo, como argumenta Nelly Richard (2010, p. 267), o museu opta por:

[...] hacer prevalecer lo reflexivo por sobre lo sensible, la distanciaci3n por sobre la identificaci3n, la contextualizaci3n social e hist3rica de los sucesos colectivos por sobre lo irreductible de lo vivido en carne propia, recurriendo a archivos y documentos que estimulan lecturas sociales y desciframientos cr3ticos de la historicidad de los hechos para no dejar que la memoria se agote en la emocionalidad del recuerdo privado.

Nesse sentido, a exposi3o permanente, juntamente 3s visitas guiadas com a comunidade e o p3blico visitante, constituem-se como uma das principais estrat3gias representativas para exteriorizar os princ3pios do museu. Todo esse aparato o definiu como um espa3o significativo para divulga3o e reflex3o da mem3ria do passado recente chileno, e encontra-se inteiramente marcado por intensas disputas pol3ticas entre os diferentes atores participantes do processo de musealiza3o, como tentaremos demonstrar a seguir.

Narrativas do horror: a repressão e o lugar das vítimas nas exposições do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Uma das problemáticas de maior tensão em museus de patrimônios sensíveis são as representações da tortura e da repressão, das violências sofridas e do lugar das vítimas nesse passado e no presente. No caso do MMDH, se trata de uma violência concreta, referida ao período ditatorial, na qual o próprio Estado atuou como aparato repressivo, e foi também quem assumiu depois a responsabilidade de abordar essa memória traumática.

Considerando então os relatos museológicos do MMDH, que apresentam opções distintas de representações dessa memória, temos o seguinte: por um lado, o museu priorizou o relato objetivo e mais verossímil possível da época da ditadura em sua exposição permanente e, por outro, uma representação artística sobre o passado recente com a obra *Geometría de la conciencia*, do artista Alfredo Jaar. Alguns apontamentos são necessários: como abordar a representação da tortura e do massacre? Como enfrentar, em um contexto museológico onde se prezam as evidências, a representação do irrepresentável? No caso específico deste artigo: como dar conta do horror e do terror vivido em um centro de tortura através da materialidade e da arte de forma a não apagar as marcas cruéis que as vítimas carregam?

Neste segmento, a problemática nos coloca diante de um debate teórico sobre a representabilidade: qual caminho seguir em museus com patrimônios ditos sensíveis? É preciso optar pela exposição literal do passado documentado por objetos reais e a contextualização histórica de redes de significação e interpretação, ou escolher um caminho de representação que exceda o simples valor de autenticidade da experiência para refletir sobre os marcos de compreensão da subjetividade na elaboração do passado? Diante desse cenário, aqui se apresentam duas possibilidades de representação: a metáfora ou a literalidade. Começaremos descrevendo a ressignificação museológica da repressão e do lugar das vítimas, exposta na Zona 8 (ver Figura 1) da exposição permanente do museu.

Na zona de exibição sobre a tortura, repressão e vítimas, da exposição permanente do MMDH, a representação museológica aproxima-se mais de uma representação literal objetiva. Ou seja, tal qual o restante das mostras da exposição permanente, a museografia nessa zona apresenta provas e evidências sobre as práticas de tortura realizadas no Chile.

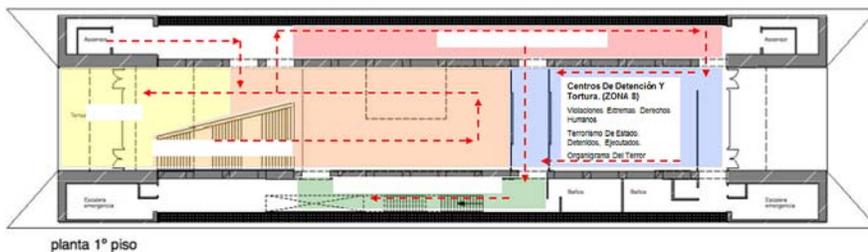


Figura 1. Planta do primeiro piso do museu com destaque para a Zona 8 (imagem cedida pelo MMDH).

O espaço ocupa uma posição central em relação às demais exposições e está separado através da construção de paredes fixas cobertas por panos pretos, onde estão impressos os nomes dos executados e desaparecidos listados pelo Informe Valech.¹⁰ Há também uma tela apresentando o mapa do Chile com pontos luminosos destacando os ex-centros de tortura do país.

No centro da exposição, encontra-se uma réplica da *parrilla*, uma espécie de cama com fios ligados a uma máquina de corrente elétrica. Os fios, ao se conectarem ao corpo da vítima, emitiam correntes elétricas durante as sessões de tortura (ver Figura 2). Acima, há um telão onde as vozes das vítimas podem ser ouvidas persistentemente: “Eu estava sangrando do umbigo, sangrando da vagina, sangrando dos mamilos, do meu nariz, da minha boca e dos meus ouvidos. Eu era uma espécie de confusão sangrenta”, informa em espanhol um dos testemunhos exibidos.

É aqui onde a memória opera com todo o seu poder. Os visitantes se veem confrontados com as vozes daqueles corpos feridos, com sua dor, desorientação, medo e solidão, e são compelidos, segundo Ortiz, “a tomar uma posição”.

10 Em 11 de março de 2000, durante o governo do Presidente Ricardo Lagos, foi lançado o Informe Valech, no qual o governo compensou monetariamente quase 30.000 vítimas de violações dos direitos humanos sob o regime militar. Os dados podem ser consultados em *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1996).

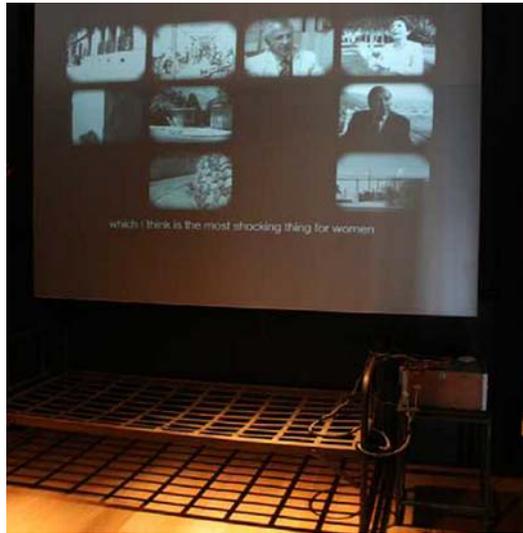


Figura 2. Detalhe da seção “Repressão e tortura”: a *parrilla* (foto: acervo das autoras).

Os outros métodos aplicados nessas sessões são representados através de desenhos e pequenos fragmentos descritivos das técnicas utilizadas pelos militares, tais como: simulações de fuzilamento, afogamento, aplicações de correntes elétricas em diversas partes do corpo da vítima, roleta russa, o presenciar a tortura de seus companheiros, confinamento, agressões e violações sexuais. Essa opção representativa difere o museu de outros museus de memória que expõem a violência cometida através de restos mortais ou de rastros de sangue. Nessa sala são expostos jornais e fotografias que denunciaram os corpos mutilados encontrados em valas pela cidade.

É notável o esforço da mostra de apresentar documentos que comprovem a história relatada a fim de evitar a ambiguidade de um tema tão sensível. É como se a representação revelasse toda a operação da máquina ditatorial e como o regime foi endurecendo ao longo dos anos. Contudo, nesse setor, diferentemente de outras seções, é possível notar uma quebra de linearidade da história narrada, ao permitir que as vítimas sejam protagonistas do relato museográfico. O tempo parece ficar em suspenso, já que nesse momento não importam as justificativas ou as razões que as levaram até essa condição.

Uma das justificativas que Maria Luiza Ortiz apresenta para que essa zona se sobreponha ao recorrido cronológico, e para o esforço de apresentar as evidências, é a seguinte:

[...] nosotros quisimos aislar un lugar donde se mostrar a lo duro, porque eso es el centro, el corazón, esa sala rodeada por las víctimas de la tortura, donde ahí la tortura en definitiva es lo que lleva también a la muerte, lo que lleva a la desaparición, lleva a todo lo otro. [...] De este modo, se pone al centro de la museografía el lugar de las víctimas. Relevándolas como protagonistas del relato. [...] es muy importante consignar que ese es el patrimonio para mí más importante del museo; que son la voz, las caras que no se mostraron, de seres anónimos, de los humanoides como decían ellos, y que finalmente es importante también darle la dignidad a las víctimas que fueron ninguneados, no existieron, se les borró su identidad, su existencia.

Ainda que existam alguns testemunhos de caráter mais técnico e descritivo das sessões de tortura, sem tanta carga emocional em sua representação, quase “cinematográfica, distante da subjetividade”, como classifica Richard (2010, p. 237), os relatos das vítimas abrem perguntas sobre o valor de compartilhar e narrar esse tipo de experiência no presente, tornar viva essa memória multifacetada. Neste ponto nos perguntamos: qual é o valor das representações que retratam o horror, por que narrar o trauma? As mostras museográficas ajudam a transformar a memória sobre o passado em uma memória consciente no presente, ou fazem parte de um turbilhão de imagens representativas que geram insensibilidade, desumanizando as vítimas?

Susan Sontag (2003, p. 41, tradução nossa), ao analisar as representações do horror nas fotografias de guerra, coloca uma problemática importante que pode ser abordada também no contexto da representação museológica: “O problema não reside em que rememoremos o passado através de fotografias, mas sim, que recordemos apenas pelas fotografias.” Para Sontag, é preciso explorar ao máximo as possibilidades de recordação do passado traumático. Recordar apenas a partir de um dispositivo ou narrativa eclipsaria outras formas de compreensão e elaboração da memória e do trauma desse passado.

Sendo assim, no próximo tópico analisaremos outro tipo de ressignificação da memória da repressão da ditadura militar chilena no MMDH.

Geometría de la conciencia

A narrativa museológica da exposição permanente, que se esforça por um discurso longe das ambiguidades por meio da organização histórica do arquivo e do documento indicial junto à eliminação de uma suposta subjetividade na construção do relato do regime militar chileno, aparece representada em grau distinto, como indicamos na Introdução, pela presença da obra de arte permanente *Geometría de la conciencia*, de Alfredo Jaar¹¹ (ver Figura 3), artista chileno conhecido mundialmente por seus trabalhos.

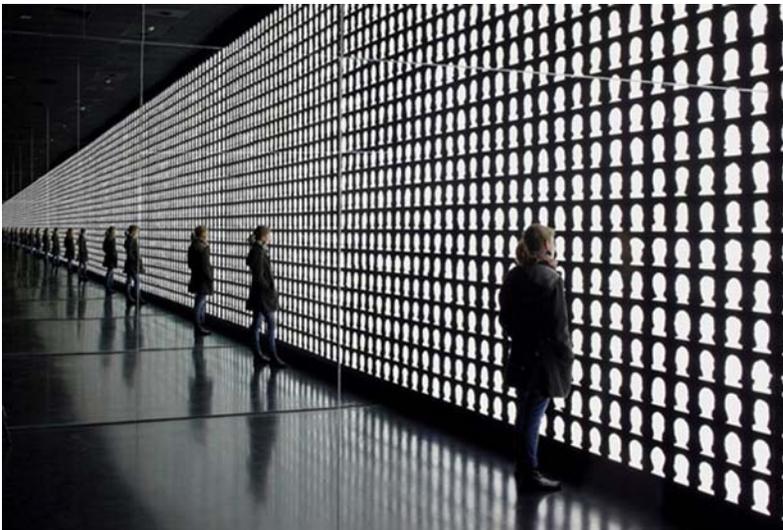


Figura 3. *Geometría de la conciencia* (foto: Cristóbal Palma, Estudio Palma; imagem cedida pelo MMDH).

11 “Alfredo Jaar é um artista, arquiteto e cineasta que vive e trabalha em Nova York. Ele nasceu em Santiago do Chile. [...] Jaar realizou mais de 60 intervenções públicas em todo o mundo. Mais de 50 publicações monográficas foram publicadas sobre seu trabalho. [...] Seu trabalho pode ser encontrado nas coleções do Museum of Modern Art e Guggenheim Museum em Nova York, MCA em Chicago, MOCA e LACMA em Los Angeles, Tate em Londres, Centre Georges Pompidou em Paris, Centro Reina Sofia em Madri, Moderna Museet em Estocolmo, Louisiana Museum of Modern Art em Humlaebek e dezenas de outras instituições e privadas coleções em todo o mundo” (Biography, 2015, tradução nossa).

Jaar realizou essa obra exclusivamente para o museu a convite da Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Sua inclusão responde à necessidade de ampliar o registro da memória, de modo que não contenha apenas narrativas baseadas em fatos e documentos objetivos, mas também representações a partir de interpretações artísticas que possam tocar mais o sensível. Segundo o poeta chileno Raúl Zurita (2011, p. 30):

Lo que aquí se encuentra es el registro de vidas concretas: mujeres, hombres, niños, que de la noche a la mañana fueron sacrificados, torturados, hechos desaparecer, y que así hicieron de nuestro territorio una fosa fúnebre. Cavada a un costado del edificio, la obra de Alfredo Jaar titulada *Geometría de la conciencia* nos muestra esa fosa. Su descenso recrea todos los descensos: es el descenso de la vida entrando en la muerte y es el descenso de los cuerpos arrojados. Lo que su geometría nos pone al frente es la dimensión de una eternidad sangrienta donde los crímenes son imprescriptibles, porque no se mata a un hombre una vez: se lo mata infinitas veces, se lo mata para siempre.

Esta interpretação, relatada no texto do catálogo do museu, trata principalmente da relação com as vítimas da ditadura e sobre a memória da repressão. Nas palavras de Jaar:

[...] me interesaba mucho cómo funciona la conciencia humana, cómo interpreta a veces radicalmente los mismos hechos, y se me ocurrió la operación geométrica para crear una especie de simetría para sugerir que estamos todos juntos en este proyecto de país. (Museo... 2011, p. 38).

A obra fica fora do edifício onde se encontram as exposições permanentes e temporárias do museu. Ao descer as escadas (ver Figura 3), o visitante depara-se com um quarto completamente escuro, que assim permanece durante 60 segundos. Depois de alguns instantes, uma estrutura esférica se ilumina, e nos deparamos com as silhuetas de mais de 500 rostos.

A maioria das faces iluminadas possui uma composição mista correspondendo a imagens de vítimas diretas da ditadura, como os presos políticos desaparecidos, mas também há retratos de cidadãos contemporâneos: presos atuais fotografados pelo artista. Ao fim dos 60 segundos de escuridão, a luz emerge

através dessas silhuetas e atravessa o corpo de seus visitantes, refletindo em dois espelhos frontais e projetando um fundo infinito das faces iluminadas e da imagem do próprio visitante, criando uma sensação ligada a uma imensurabilidade da perda. Trata-se, portanto, de uma operação conceitual que articula a desaparecimento e a aparição por meio de retratos múltiplos, entrecruzando elementos poéticos, políticos, éticos e estéticos, elaborando um discurso mais aberto e dilatando, ao mesmo tempo, um passado e um futuro que não se podem medir.

Os rostos expostos não são distinguíveis porque, segundo Jaar, “he tomado los rasgos híbridos de todas las víctimas pero también de los victimarios” (Museo... 2011, p. 30). Dessa forma, o artista rompe com o modelo exposto na exposição permanente, que inclui apenas as vítimas diretas em suas mostras. Certamente, o âmbito do patrimônio do museu em relação à organização e apresentação da exibição permanente preteriu formas de interpretação que estivessem fora do período retratado, enquanto que a obra de Jaar não responde exclusivamente ao período que cobre o relato.

A combinação da obra apresentada elabora uma memória ligada a um compromisso histórico do passado, que é igualmente atual e coletivo. Essa estratégia permite a Jaar transcender a fronteira contingente entre vítimas e não vítimas. O objetivo, portanto, seria renovar os vínculos entre o passado traumático coletivo e o contexto atual. Essas conexões teriam como função ativar no público visitante reflexões críticas sobre o que passou e sobre os efeitos decorrentes desse passado no presente. O artista chileno não apenas enfatiza a ideia de que “todos nós perdemos algo com a ditadura”, mas também situa os desafios à nossa memória no futuro e sua construção coletiva, e não apenas no ato individual de lembrar. Embora seja claro que todos nós perdemos algo com os crimes da ditadura, o trabalho de Jaar não questiona por que isso aconteceu assim.

Nesse sentido, *Geometría de la conciencia* aborda o problema dos limites da representação da violência no eixo estético-político, mas não explora a função da violência no contexto histórico-político. A violência é aqui um efeito secundário, um dado quase natural que atinge várias sociedades, e não uma prática exclusivamente endereçada a pessoas específicas (classes mais pobres, militantes políticos, jovens da esquerda, etc.), como foi o caso da violência praticada na ditadura. Em síntese, é um elemento discursivo do museu que atua e tensiona as experiências do passado com as experiências do presente, ao

interpelar o visitante de hoje para que este seja também testemunha desse passado, mas, ao mesmo tempo, ocorre uma desnaturalização da vítima do tempo pretérito. Assim, não há reflexão sobre a função política da própria violência.

Escolhas narrativas: memória, trauma, violência

Para alcançar uma representação justa e ao mesmo tempo sensível da violência do passado no presente, como vimos, o museu emprega em sua narrativa duas estratégias de representação: a primeira, de forma central, com a utilização majoritária de documentação de arquivo na exposição permanente, situando os artefatos como evidência, sem apresentar, contudo, as frestas desses objetos museograficamente expostos. A segunda estratégia, em menor escala, com as obras de arte que o museu exhibe enquanto suporte de um relato aberto, surgindo a partir do domínio do simbólico e estimulando várias leituras e interpretações do passado. Também possibilita a desconstrução e reconstrução do presente, impulsionando um pensamento crítico nos visitantes à realidade na qual vivem, transpondo o próprio passado retratado.

A necessidade de se basear no autêntico, de procurar a evidência material de cada evento, aparece como base do relato da exposição permanente do MMDH. Ao aspirar uma história sem espaços para interpretações – a aposta em um “status científico” – volta-se então, para a busca de fontes primárias e para a pesquisa empírica transposta nas exposições. Poderíamos dizer, como define Maria Sepúlveda Santos (2006, p. 22), que o MMDH seria caracterizado como “museu-narrativa, aquele em que a narrativa histórica está subordinada ao que sua materialidade traz”. Nesse percurso, há uma clara separação entre o passado e presente.

Porém, o museu, apesar de mostrar alguns objetos reais que atestem como padeceram as vítimas do sequestro e da tortura e como se deu a repressão, se inclina a organizar os dados de forma mesclada. Como observa Richard (2010, p. 267) sobre a exposição museográfica do MMDH:

[...] la cruda exhibición de la parrilla con el decir de las voces registradas en los testimonios audiovisuales, con unas voces que elaboran verbalmente el recuerdo de la tortura, para romper así con el silencio [...] articula interpretaciones de la

materia vivida y sentida del dolor que desplazan la vivencialidad del ayer hacia la flexibilidad del hoy.

Desde o paradigma da objetividade, é necessário que o museu assuma a subjetividade da construção do guia curatorial. A seleção de documentos e de fatos implica um trabalho que decide visibilizar ou ocultar algumas informações, potencializar algumas leituras do passado, enfatizar menos ou mais algum tema do passado que se quer retratar. É preciso, nas definições sobre o museu, aceitar que o relato exposto é uma interpretação de um grupo determinado de sujeitos que permite produzir conhecimento e afirmar uma opinião crítica. Somente ao assumir essa posição de narrar o período ditatorial é que se abrem novas possibilidades de políticas de memória, inclusive questionando o que seria a ideia de verdade, tão frequente na justificativa da existência da instituição. De acordo com Andrés Estefane (2013, p. 163):

[...] the museographic strategy of the *Repression and torture* room embodies most of the tensions atomizing the experience of survivors and victims of state violence and representing that very violence in terms that obscure its connection with, for example, the distribution of power and resources within Chilean society, the museum's narrative tends to fix a discourse that reinforces a compartmentalized vision of the catastrophe, promotes isolated rituals of mourning and remembrance, and detaches the past from the contemporary legacies of the dictatorship.

Por outro lado, e aqui com mais intensidade sobre o sensível, vimos também um esforço da equipe museográfica de apresentar e tratar o lado reflexivo junto do lado subjetivo das experiências, recorrendo à linguagem da arte para estimular uma experiência particular nos visitantes, que pudesse trazer a dinâmica de recriação de um passado – presente na obra *Geometría de la conciencia*. A obra possibilita leituras e interpretações diferentes nas contradições discursivas entre a objetividade/verdade. A presença de subjetividades é assumida na narrativa, e aparecem dicotomias interessantes como presença/ausência, passado/presente, vítimas/cidadãos contemporâneos, luz/escurecimento. A obra é uma proposta de memória que oferece a oportunidade de seguir construindo narrativas sem isolar a experiência no passado.

Nas palavras de Nelly Richard (1994), optar por uma representação estética, metafórica e não figurativa do horror pode abrir possibilidade de interpretação, reformular e constituir um novo sentido ao que se pretende representar. Isto é, um sentido que ultrapasse os conceitos estéticos racionais e miméticos, sem por isso serem acríticos ou desinformados. Porém, esse tipo de representação corre o risco de cair em leituras ininteligíveis, onde poucos são capazes de decifrar a mensagem que se quer passar, e que pode provocar, com isso, um distanciamento entre a obra e o visitante.

Logo, o desafio é avaliar as implicações de uma exposição com suas subjetividades – e os limites sociais que as cercam – para identificar novas possibilidades. Cabe a nós, portanto, outras perguntas: temos ferramentas metodológicas suficientes para dignificar as histórias pessoais sem compartimentar o passado? O que temos que recuperar para os nossos tempos, o sofrimento das vítimas, a dor dos torturados, as ideias que levaram a esse quadro, os reflexos no presente, ou tudo isso?

Esse questionamento, é claro, não significa promover o esquecimento ou ignorar a função estratégica que as políticas de memória do museu têm desempenhado na promoção de tornar vivo o passado e, em alguma medida, repará-lo. O que nos chama a atenção é a necessidade de problematizar essas estratégias, a fim de evitar os efeitos da universalização, homogeneização da violência e das vítimas do Estado chileno. O desafio atual é avaliar as implicações danificadas da ideia de subjetividade – e os limites sociais que elas criam – para identificar novas possibilidades de agência e transformação em um caminho mais próximo do perdão.

Considerações finais

Neste artigo, tentamos apresentar alguns aspectos das representações museográficas do MMDH que denotam algumas contradições discursivas. Com o desejo de alcançar um relato mais próximo possível da objetividade/verdade, para que as questões do passado ditatorial não sejam relativizadas, a linguagem narrativa do museu oculta as subjetividades dos testemunhos das vítimas diretas e das escolhas políticas de cada exposição. Ao mesmo tempo em que persegue o propósito de construir o diálogo entre o passado e o presente, o

museu busca uma narrativa mais próxima do sensível e naturaliza a violência como sendo inevitavelmente parte de um ciclo histórico.

É certo que junto à apresentação das evidências dos danos produzidos pela repressão militar, o MMDH deve suscitar uma reflexão ampla e cruzada sobre os diversos enfoques históricos que regem a construção da memória social e política, em que se reconheçam interpretações divergentes. Mas a função do museu não pode ser de comparar esses relatos entre si com o objetivo de estabelecer uma verdade equilibrada dos fatos, tampouco colocar em igualdade justificativas ideológicas opostas para explicar a origem do golpe e toda a violência cometida pelo Estado. A função do museu deveria ser a condenação taxativa do que sucedeu no Chile, desde uma perspectiva da consciência de que, frente ao horror exposto museologicamente, não se permita a relativização do mal ocorrido. Um caminho possível, de acordo com Richard (1994, p. 1013), é que haja uma espécie de mediação:

Al respecto propongo que en instituciones mediadoras como el MMDH el valor de los retratos y relatos sobre el trauma provocado en el pasado por la dictadura, la memoria traumática, es, en principio, la visibilización y la denuncia, pero, principalmente, la posibilidad de establecer relaciones con problemáticas comunes y contingentes para que la memoria se vuelva en el presente un principio de acción que ayude a comprender las circunstancias y condiciones actuales y tenga la fuerza de impulsar reacciones con base en ese aprendizaje.

Desse modo, pensamos que uma solução, então, seria conjugar essa tensão para que a individualização do sofrimento das vítimas do passado e para que o horror narrado pelos testemunhos transcenda a esfera circunscrita dos grupos diretamente afetados. E adquirir o sentido geral que rechace os abusos das memórias das vítimas, sem produzir uma verdade única ou congelar essa memória no passado. A elaboração da memória deve estar sempre em movimento.

A memória não pode somente confiar na absolutização do valor moral sofrido pelas vítimas como única estratégia de conhecimento/reconhecimento. A memória da vítima da ditadura interconecta-se com uma trama múltipla de posicionamentos de identidade de vítimas do presente do Chile e se dissemina além da simbologia da resistência que a monumentalizou.

Ou seja, é necessário um trabalho de rememoração consciente, um trabalho de memória que contribua com o futuro do presente, e não apenas com o futuro do passado através da celebração de memórias. Para isso, acreditamos que é necessário que o MMDH evite construir um relato linearmente cronológico, pois corre o risco de apresentar as vítimas da ditadura e a repressão como realidades exóticas, próprias de contextos muito diferentes daqueles em que os realizadores e curadores residem.

Sendo assim, não há como pensar separadamente uma representação literal ou metafórica das memórias da repressão e das vítimas, no caso analisado, com a exposição permanente e a obra de Jaar em edifícios completamente separados. Pelo contrário, é preciso experimentar as linguagens em conjunto, avaliando seus efeitos e, conseqüentemente, continuar testando novos projetos museográficos.

Referências

BIOGRAPHY. 2015. Disponível em: <http://www.alfredojaar.net>. Acesso em: 24 set. 2017.

BRODSKY, R. Un museo vivo para la memoria de Chile. In: MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Catálogo. Santiago, 2011. p. 9-12.

DA SILVA CATELA, L. *Esas memorias... ¿nos pertenecen?: riesgos, debates y conflictos en los sitios de memoria en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado reciente em Argentina*. 2014. Foro “¿Que es legítimo hacer en los sítios de memória?”, Núcleo Memoria/IDES. Disponível em: <http://memoria.ides.org.ar/files/2011/02/TEXTO-LUDMILA-FORO-2-2-1.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2017.

DÁVILA, M. *Construyendo puentes*. Santiago, 2008. “Colecciones”, arquivo do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago do Chile.

D'ARAUJO, M. C.; CASTRO, C. Introdução. In: D'ARAUJO, M. C.; CASTRO, C. (org.). *Democracia e forças armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2000. p. 7-18.

ESTEFANE, A. Materiality and politics in Chile's Museum of Memory and Human Rights. *Thresholds*, n. 41, p. 158-171, 2013.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INFORME de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Santiago: Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1996.

INSTITUTO DE POLÍTICAS PÚBLICAS EM DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL. *Princípios fundamentais para as políticas públicas sobre lugares de memória*. Buenos Aires, 2012.

LIMA, M. R. S.; COUTINHO, M. V. *Agenda sul-americana: mudanças e desafios no início do século XXI*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Catálogo. Santiago, 2011.

RICHARD, N. La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. In: CURIEL, G., R. GONZÁLEZ, J. G. (ed.). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, 1994. p. 1011-1016.

RICHARD, N. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

SANTOS, M. S. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond: Minc/Iphan/Demu, 2006.

SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras, 2003.

VILLEDA, O. *El Memorial del 68 como configurador de la experiencia conmemorativa: las narraciones de la memoria en el presente y sus tensiones en el tiempo*. 2012. Tesis (Maestría en Ciencias Sociales) – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, 2012.

ZURITA, R. De la memoria y el sueño. In: MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Catálogo. Santiago, 2011. p. 25-31.

Recebido: 16/12/2017 Aceito: 18/09/2018 | Received: 12/16/2017 Accepted: 9/18/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.