

A REELABORAÇÃO DO TRAUMA NO GESTO DE MEMÓRIA DE VOLUSPA JARPA¹

THE REWORKING OF TRAUMA IN THE GESTURE OF MEMORY IN VOLUSPA JARPA

Anna Cavalcanti ²
Luciana Amormino³

Resumo: O artigo reflete sobre as obras *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) e *Human Zoo* (2023) da artista chilena Voluspa Jarpa a partir de sua relação crítica com arquivos, documentos censurados e narrativas hegemônicas da história colonial e dos regimes autoritários latino-americanos. Analisamos como o gesto de memória mobilizado pela artista articula estratégias estéticas e expositivas que tornam visíveis violências históricas silenciadas, operando zonas de tensão na política chilena. A abordagem teórica combina as noções de pós-memória, hauntology e história potencial, permitindo compreender como Jarpa reinscreve traumas herdados em uma memória transnacional marcada por lacunas, espectros e ausências documentais. Ao propor uma temporalidade não linear, as obras evidenciam a potência da arte na reelaboração do trauma colonial e na imaginação de futuros possíveis.

Palavras-Chave: Pós-memória. Gesto de memória. Trauma colonial.

Abstract: The paper reflects on the works *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) and *Human Zoo* (2023) by the Chilean artist Voluspa Jarpa, examining their critical engagement with archives, censored documents, and hegemonic narratives of colonial history and Latin American authoritarian regimes. We analyze how the gesture of memory mobilized by the artist articulates aesthetic and exhibition strategies that render visible historically silenced forms of violence, operating as zones of tension within Chilean politics. The theoretical framework combines the notions of postmemory, hauntology, and potential history, enabling an understanding of how Jarpa reinscribes inherited traumas within a transnational memory marked by gaps, specters, and documentary absences. By proposing a non-linear temporality, the works foreground the power of art in the reworking of colonial trauma and in the imagination of possible futures.

Keywords: Postmemory. Gesture of memory. Colonial trauma.

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Doutora em Comunicação (UFRGS), annaccavalcanti@gmail.com.

3 Docente da PUC Minas e pesquisadora de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, com apoio do CNPq. Doutora em Comunicação Social. luamormino@gmail.com.

1. Introdução

“Sabe-se hoje, melhor do que nunca, que é inevitável para um morto poder trabalhar. E fazer trabalhar, talvez mais do que nunca” (Derrida, 1994, p. 134).

A obra da artista latino-americana Voluspa Jarpa (Chile, 1971) tensiona arquivos e narrativas hegemônicas ao mobilizar documentos censurados, imagens e dispositivos expositivos que revelam camadas ocultas da violência colonial e de regimes autoritários. O artigo que propomos visa a investigar como o gesto de memória (Amormino, 2023) da artista articula conceitos como pós-memória (Hirsch, 2012), hauntology (Derrida, 1997) e história potencial (Azoulay, 2024) no sentido de buscar emancipar-se de estruturas opressivas do trauma social e colonial, projetando futuros possíveis.

A pesquisa artística de Jarpa centra-se nos traumas coletivos como acontecimentos que possibilitam a invenção de uma linguagem a respeito de eventos de difícil assimilação. A criação da artista se dá a partir de estratégias de visibilização, sejam elas materiais ou conceituais, que deem conta da cena traumática como uma anomalia na própria linguagem. Por meio da construção da memória coletiva, construída também em discursos e documentos, Jarpa articula sua poética na zona fronteira entre texto e imagem. Para a artista, é sintomático que muitos dos documentos relativos às ditaduras latino-americanas, mantidos sob posse dos Estados Unidos antes de sua liberação ao acesso público na América Latina, apresentem trechos riscados e rasurados. Partindo disso, especialmente em sua obra *En nuestra pequeña región de por acá* (2016), a artista questiona as representações históricas em diversos sistemas da imagem.

Partimos da noção de pós-memória para compreender como Jarpa, pertencente a uma geração que herda, mas não vivencia diretamente, as violências do colonialismo e da ditadura chilena, reinscreve lembranças e traumas em uma narrativa coletiva transnacional. Em seguida, a hauntology nos permite analisar a presença de espectros — documentos incompletos, vozes silenciadas, mapas ausentes — que atravessam suas instalações como vestígios persistentes, impossíveis de serem plenamente integrados, mas determinantes para a construção da memória pública.

A perspectiva da história potencial, por sua vez, orienta a leitura de suas estratégias de manipulação e reconfiguração de arquivos, criando narrativas alternativas que imaginam

futuros contra-hegemônicos. Essa perspectiva, por sua vez, dialoga com os entendimentos de fabulação crítica (Hartman, 2020) e memória reparadora (Taylor, 2023), ambos relativas à potencialidade de abertura de passados traumáticos como aqueles com os quais Jarpa trabalha.

Obras como *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) e *Human Zoo* (2023) exemplificam esse processo em que o gesto de memória atua como crítica e fabulação política, abrindo brechas para repensar o tempo histórico de forma não linear, em constante contaminação entre passado, presente e porvir. Ao articular essas três dimensões, o artigo busca contribuir para os debates contemporâneos sobre memória, arte e decolonialidade, ressaltando a potência estética e epistemológica da arte como dispositivo para a reelaboração do trauma colonial e para a imaginação de futuros possíveis.

2. O passado traumático revisitado por Voluspa Jarpa

Ativa desde 1994, Voluspa Jarpa participou de inúmeras exposições individuais e coletivas no Chile e internacionalmente. A artista estudou artes na Universidade do Chile, onde se licenciou em 1992, tendo sido aluna do artista Gonzalo Díaz⁴, e prosseguiu sua formação com um Magíster em Artes Visuais na mesma universidade. Além desse mestrado, Jarpa também cursou Magíster em Artes na Pontifícia Universidade Católica do Chile, onde atua como docente desde meados dos anos 2000. Um dado importante ao trabalho dela é que a artista pertence à geração que cresceu durante a ditadura de Pinochet (1973–1990). Ainda que não produza relatos pessoais ou confessionais, sua obra nasce dessa experiência marcada por silêncios e censura, conforme ela traz em entrevista concedida a Olivas (2024):

Eu não morava no Chile quando era criança e adolescente. Eu morava no Brasil. Nós saímos do Chile em 1976, cinco anos depois do golpe. Não saímos por motivos políticos, mas por motivos econômicos. Meu pai, que era engenheiro, ficou dois anos sem trabalho e tinha amigos que moravam no Brasil, também engenheiros, que disseram: venha para cá... Eu volto ao Chile aos 16 anos e entro na universidade. Eu sou da primeira geração universitária que se educa em democracia. Quando eu entro, Pinochet havia perdido o plebiscito. Então eu sou dessa geração que não tem nenhum documento. Não há nenhum documento que diga: olha, foi assim que essas coisas aconteceram. O que existe é uma política de memória muito testemunhal e muito

⁴ Gonzalo Díaz Cuevas (1947) é um artista visual, poeta e professor chileno, considerado uma figura central da arte contemporânea do Chile, especialmente pela sua atuação durante e após a ditadura militar.

emotiva. Talvez isso tenha me interessado porque eu vinha de fora do Chile. Eu já tinha uma visão que não era interna...⁵

Nessa busca, em seus trabalhos, Jarpa investiga o arquivo, a memória e o trauma social como construções culturais e simbólicas, explorando como a arte pode revelar os mecanismos ocultos por trás desses conceitos. A artista também reflete sobre os efeitos psíquicos da violência política e da censura, e busca formas de emancipação dessas estruturas opressoras por meio da prática artística. Nesse sentido, Jarpa performa o que é chamado de estética de resistência (Olivas, 2024) por meio de necroarquivos — arquivos que lidam com documentos censurados, apagados ou alterados pelo aparato estatal.

Definidos por Olivas (2024) como documentos contemporâneos que destacam informações anteriormente perdidas, ocultadas ou manipuladas, os necroarquivos resistem à necropolítica (Mbembe, 2018). Assim, ao apresentar narrativas fragmentadas, questionar a retórica oficial e recriar histórias, a artista trabalha contra narrativas hegemônicas, contra o gerenciamento da morte e a subjugação da vida. Ao trabalhar com necroarquivos, a obra não apenas revela a violência, mas responsabiliza agressões contra os corpos e questiona sua condição de descartáveis. Sendo assim, ao expor documentos desclassificados da CIA, uma das matérias-primas de sua obra, Jarpa não apenas manipula arquivos, ela produz arquivos contra o poder. Sobre esses documentos, a artista relembra:

É muito difícil, no Chile, que os desclassificados sejam considerados... em termos sociológicos, históricos e políticos, basicamente porque os desclassificados descrevem um cotidiano. Eles descrevem trinta anos de um cotidiano... Os desclassificados contradizem essas narrativas locais porque vêm mostrar outra narrativa, uma narrativa em que há interesses globais atuando dentro das histórias locais; [são] informações que dizem que outros países e outros interesses transformaram a sua realidade (Olivas, 2024)

O Estado, portanto, nunca é neutro no que diz respeito aos seus arquivos e na classificação de seus documentos. As representações que daí resultavam eram codificadas de modo rigoroso,

⁵ “Yo no vivía en Chile cuando era niña y adolescente. Yo vivía en Brasil. Nosotros nos fuimos el año ’76 de Chile, cinco años después del golpe. No nos fuimos por motivos políticos, nos fuimos por motivos económicos. Mi papá que era ingeniero se queda sin trabajo por dos años y tenía amigos que vivían en Brasil que eran ingenieros también y le dicen vente para acá... Yo vuelvo a los 16 y entro a la universidad. Yo soy la primera generación de la universidad que se educa en democracia. Cuando yo entro, Pinochet perdió el plebiscito. Entonces yo soy de esa generación que no tenemos ningún documento. No hay ningún documento que diga, mira, así pasaron estas cosas. Y lo que hay es una política de memoria que es muy testimonial y que es muy emotiva. Tal vez a mí me interesó porque yo venía de fuera de Chile. Yo ya tenía una visión que no era interna” (tradução nossa).

⁶ “Cuesta mucho en Chile que los desclasificados sean considerados... en términos sociológicos, históricos, políticos, básicamente porque los desclasificados te describen un cotidiano. Te describen treinta años de un cotidiano... los desclasificados contradicen esas narrativas locales porque vienen a mostrarte otra narrativa, una

pois o controle do arquivo implica o controle social e, com ele, a articulação da narrativa anacrônica que ainda reverbera, entre vencedores e vencidos. Essa lógica que anima o arquivo como mecanismo administrativo transforma-se, na fala de Jarpa, no registro da inteligibilidade de uma época, nos 30 anos de um cotidiano. Esses registros ganham uma torção na obra de Jarpa ao revelar que esses arquivos podem ser convertidos no que Taccetta (2017) chama de contra-arquivos.

Para a autora, o contra-arquivo é “uma estratégia de visibilização diante da qual o espectador se coloca numa relação de comoção” (Taccetta, 2017, p. 255). Jarpa configura um contra-arquivo em suas obras, propondo que a potência das imagens (registros/documentos) assuma um caráter performativo de apropriação do passado.

Parte da pesquisa de longo prazo de Jarpa utiliza, conforme mencionado, arquivos de inteligência desclassificados dos Estados Unidos, referentes a intervenções políticas na América Latina (14 países, de 1948 a 1991). Muitos desses documentos continham extensas partes censuradas e apagadas, que se tornaram elementos visuais e conceituais centrais da obra *En nuestra pequeña región de por acá* (2019):



Figura 1 – En nuestra pequeña región de por acá
Fonte – www.voluspajarpa.com



Figura 2 – En nuestra pequeña región de por acá
Fonte – www.voluspajarpa.com

narrativa donde hay intereses globales que están actuando dentro de las historias locales, [son] una información que dicen que otros países y otros intereses voltearon tu realidad” (tradução nossa).



Figura 3 – En nuestra pequeña región de por acá
Fonte – www.voluspajarpa.com



Figura 4 – En nuestra pequeña región de por acá
Fonte – www.voluspajarpa.com

Nesta obra, Jarpa combina materiais textuais e visuais, criando espaços imersivos de leitura, opacidade e ausência. A artista utiliza apagamento, marcas de censura e narrativas fragmentadas para revelar os mecanismos de supressão histórica, e transforma informações classificadas em uma linguagem estética e política de memória e crítica. O título da obra já evoca a expressão usada historicamente para designar a América Latina como “pequena região”, subordinada aos interesses dos EUA. Os documentos expostos, tornados públicos entre o fim dos anos 1990 e início dos 2000, revelam a participação direta dos Estados Unidos em processos de desestabilização política, golpes de Estado, assassinatos e operações, como a Condor⁷.

A obra transforma esses documentos em instalação artística, reconfigurando-os espacialmente e, portanto, temporalmente. Os arquivos não são apresentados para uma leitura tradicional, mas como volumes verticais, quase ilegíveis, que o espectador atravessa

⁷ “A Operação Condor, formalizada em reunião secreta realizada em Santiago do Chile no final de outubro de 1975, é o nome que foi dado à aliança entre as ditaduras instaladas nos países do Cone Sul na década de 1970 — Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai — para a realização de atividades coordenadas, de forma clandestina e à margem da lei, com o objetivo de vigiar, sequestrar, torturar, assassinar e fazer desaparecer militantes políticos que faziam oposição, armada ou não, aos regimes militares da região”. COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (CNV). Operação Condor e a Ditadura no Brasil: análise de documentos desclassificados. Disponível em: <https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados>. Acesso em: 19 fev. 2026.

fisicamente. Ao criar movimento, em um jogo de transparências e permeabilidade, o gesto proposto pela artista desloca os documentos de um regime administrativo para um regime estético.

Ao reorganizar os arquivos, a exposição revela estratégias de controle geopolítico e de decisões tomadas fora da América Latina, em articulações entre diplomacia, inteligência e empresas multinacionais. O imperialismo, por meio da obra, demonstra que seu poder não opera apenas militarmente, mas via produção documental e de todo o aparato burocrático que o sustenta. A assimetria regional é ainda reforçada ao demonstrar que, para compreender os documentos presentes, é necessário dominar o inglês, a língua que regia o poder naquela circunstância e ainda é constantemente empregada com o intuito de dominação cultural.

Esses denominados contra-arquivos (Taccetta, 2017) se mostram na intenção de tensionar a história oficial e a chamada desclassificação: ainda que tenham sido retirados oficialmente os selos de sigilo dos documentos, não existe transparência plena sobre os processos decorrentes. Assim, o “desclassificado” carrega uma ambiguidade: apesar de supostamente público, continua marcado pelo gesto original da censura, com trechos apagados, nomes suprimidos e páginas inteiras ocultas.

Assim, ela chama atenção e dá luz, por meio dos apagamentos autoritários do controle estatal, às injustiças cometidas, aos desaparecimentos, mortes e diversas formas de violência. Ao deixar muitas dúvidas suspensas, literalmente no ar, os próprios documentos dão a ver que os acontecimentos ainda estão longe de serem plenamente esclarecidos e devem permanecer como casos abertos, sem fechamento, em uma convocação de investigações críticas por parte do público. Nesse sentido, Jarpa propõe um novo uso desses documentos desclassificados, como contra-arquivos, enquanto trabalho e intervenção, numa disposição performática dos registros. “Se o arquivo é instituinte e conservador, o contra-arquivo se desvincula do apagamento para possibilitar a lembrança da injustiça⁸” (Taccetta, 2017). É, portanto, materialidade arquivística, mas não se guia pela inscrição e transparência, mas pela desinscrição e opacidade.

Já em *Zoo List* (2023) e *The Whiteness* (2024), que pertencem à série *Human Zoo*, a artista baseia-se em pesquisas em documentos, arquivos e repositórios de diversos períodos históricos. A série funciona como um testemunho dos 156 zoológicos humanos existentes em

⁸ “Si el archivo es instituyente y conservador, el contraarchivo se desliga de la borradora para posibilitar el recuerdo de la injusticia” (tradução nossa).

vários países ocidentais, uma estratégia colonial que construiu e reforçou a ideia de superioridade cultural e racial europeia. Tendo isso em vista, o trabalho de Jarpa expõe como essas exposições popularizaram o racismo colonial, científico e cultural, tornando visível seu legado duradouro.



Figura 5 – Human Zoo
Fonte – www.voluspajarpa.com

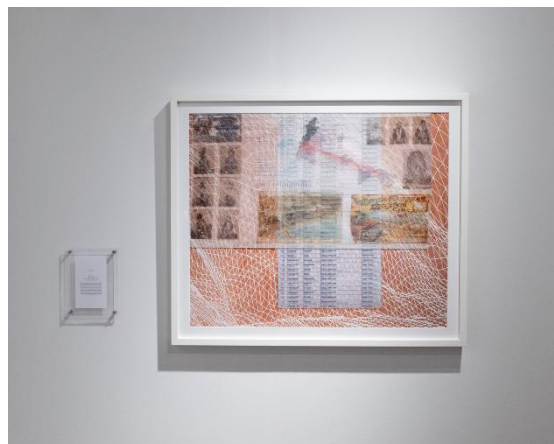


Figura 6 – Human Zoo
Fonte – www.voluspajarpa.com

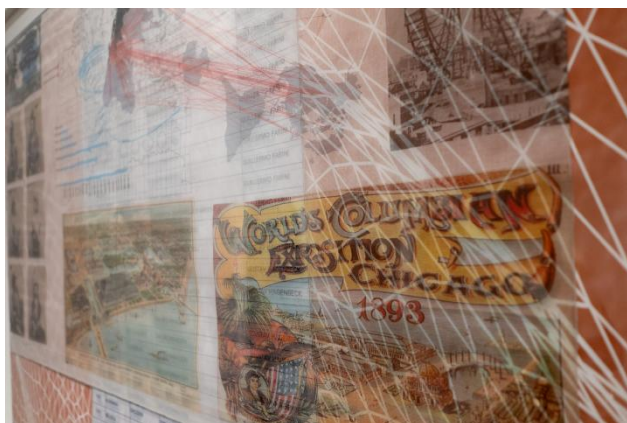


Figura 2 – Human Zoo
Fonte – www.voluspajarpa.com



Figura 3 – Human Zoo
Fonte – www.voluspajarpa.com

A série evidencia um fenômeno pouco lembrado: entre 1822 e 1958, cerca de 156 zoológicos humanos ocorreram em 141 cidades de 19 países, nos quais aproximadamente 30.000 pessoas de 126 povos diferentes foram exibidas como objetos curiosos e exóticos —

parte de estratégias coloniais que legitimavam hierarquias raciais e culturais⁹. O público que visitou essas exposições ao longo de 140 anos foi estimado em quase meio bilhão de visitantes, que assistiam à montagem desses “eles versus nós” em exibições abertas. A exposição apresenta um conjunto de peças multimídia, entre elas: *Zoo List*, instalação com impressões flutuantes em PVC transparente, listando os zoológicos humanos documentados; *Atlas Series*, impressões digitais em seda que reenquadram mapas e trajetórias hegemônicas; *The Hegemonic Map*, gravura a laser em aço, latão e cobre que mapeia relações de poder; e *Incognito Cartography*, instalação com projeções de vídeo e intervenções sobre têxteis.

Nessa instalação, a artista reflete sobre o fato histórico de esses zoológicos terem existido mas, sobretudo, sobre como essa prática contribuiu para a consolidação do racismo científico e cultural, ao classificar povos como “selvagens” e “inferiores”, reforçando preconceitos que permanecem mesmo depois de formalmente abolidos. Ao expor esses eventos, a instalação propõe uma reelaboração de histórias invisibilizadas ou ocultadas, trazendo à tona um passado que foi por muito tempo silenciado. O enquadramento principal, portanto, não é a memória do passado, mas a crítica a epistemologias que permitiram que eventos como esses fossem possíveis.

Olhando para o trabalho artístico de Jarpa, podemos recuperar o conceito de “memória como gesto”, de Amormino (2024b), em que a memória, em sua dimensão performática, é pensada como gesto, algo que significa em si mesmo, mas que permite uma abertura de sentidos e uma potência transformadora. Para a autora, as dimensões da memória que dizem respeito ao fato de ela incorporar movimento, disputas e agências permitem considerá-la como um “ato ético, estético e político” (Amormino, 2024b, p. 59). Ao pensar a memória como gesto, a autora enfatiza que recordar é sempre um ato situado no presente. A memória não é apenas recuperação, mas produção de sentido. Cada evocação é uma intervenção no tempo, uma escolha narrativa e política. Desse modo, a memória não seria um simples depósito de lembranças ou um arquivo estático do passado, uma prática ativa, situada e performativa. Trata-

⁹ JARPA, Voluspa. *Human Zoo: Extinction Declassified*. Disponível em: <https://www.voluspajarpa.com/en/artwork/human-zoo-extinction-declassified/>. Acesso em: 18 fev. 2026.

se de deslocar a memória da condição de objeto (algo que se possui) para a condição de ação (algo que se faz).

O termo “gesto” sugere movimento, intencionalidade e relação. Um gesto não é apenas um ato mecânico: ele carrega significação, implica um corpo, um contexto e um interlocutor. Para Amormino (2024a), portanto, a memória como gesto implica uma dimensão performativa (a memória acontece no ato de narrar, representar, silenciar ou reinscrever); uma dimensão relacional (ela se constitui no encontro entre sujeitos e coletividades); e uma dimensão ética e política (todo gesto de memória posiciona-se diante de disputas sobre o passado). Essa formulação dialoga com tradições críticas dos estudos de memória e com perspectivas decoloniais latino-americanas, que entendem o lembrar como prática de resistência, sobretudo em contextos marcados por violência histórica, colonialidade e desigualdades estruturais.

Ao situar o conceito em uma perspectiva decolonial, a memória como gesto se contrapõe à naturalização de narrativas hegemônicas. Recordar torna-se um ato de disputa simbólica: quem pode narrar? O que é legitimado como memória? Quais experiências são apagadas? Nesse sentido, o gesto de memória pode reinscrever experiências subalternizadas, tensionar arquivos oficiais, produzir contra-narrativas, ativar formas outras de temporalidade não lineares, não progressistas e não modernas. A memória deixa de ser apenas conservação e passa a ser criação e reconfiguração. Nesse sentido, o trabalho de Jarpa evidencia a “memória como gesto” (Amormino, 2024b), ao lançar mão de documentos arquivados desclassificados e usá-los como instrumento para questionar a própria censura do período ditatorial, que marca a experiência recente latino-americana.

Tendo isso em vista, o gesto empreendido pela artista não apenas atualiza um acontecimento passado que atua como uma cicatriz de um período, mas também recupera o trauma e o trabalha de modo a ampliar as perspectivas sobre ele, numa proposta que dialoga com o entendimento de “memória reparadora”, de Diana Taylor (2023).

No ensaio “Memória reparadora: endereçando amnésia, performando trauma”, Taylor (2023) parte da narrativa clássica sobre a invenção da arte da memória para propor uma reflexão sobre as relações entre trauma, responsabilidade e práticas performativas. Para tanto, inicia seu ensaio recuperando a narrativa de Cícero sobre o poeta Simonides, considerado o

precursor da mnemotécnica¹⁰. A partir de uma tragédia, Simonides coloca em prática seu método mnemônico de atribuir o nome das pessoas aos lugares que ocupavam à mesa e, portanto, conseguir reconhecê-las após o desabamento do teto em um jantar. A partir dessa narrativa, Taylor aponta que “a arte da memória nasce do trauma e, de certa forma, envolve retribuição e possibilita o reparo” (Taylor, 2023, p. 2). A memória, portanto, não é apenas técnica de ordenação, mas emerge de uma cena de perda violenta que demanda identificação, luto e justiça.

A autora define trauma, etimologicamente, como “um ‘golpe’, uma ferida física ou psíquica” (Taylor, 2023, p. 3), que requer uma perspectiva processual e performativa. Inspirando-se em Richard Schechner, que concebe performance como “comportamento duas vezes comportado” (Schechner 1985, 36 *apud* Taylor, 2023, p. 3), Taylor afirma que trauma e transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) se caracterizam pela repetição que se manifesta corporalmente. O trauma “se expressa visceralmente por meio de sintomas corporais repetidos” e o TEPT por “reencenações, *flashbacks*, pesadelos e outras formas de repetição, vivenciados aqui e agora” (Taylor, 2023, p. 3). Assim, não há separação nítida entre o evento traumático e seus desdobramentos, que constituem a própria condição traumática. A questão central, segundo ela, não é apenas “o que é trauma”, mas “o que o trauma faz, como toma conta dos nossos corpos, do nosso consciente e inconsciente, individual e coletivo” (Taylor 2006, 1674-1677 *apud* Taylor, 2023, p. 4).

Em sua perspectiva, portanto, a memória traumática não se reduz à lembrança consciente. Ao contrário, “trauma, literalmente, vive no corpo” (Taylor, 2023, p. 4). Com base em Bessel van der Kolk, Taylor ressalta que o trauma altera sistemas neuro-hormonais e pode ser transmitido intergeracionalmente (Taylor, 2023, p. 4). Ele “mantém a memória refém, congelando-a no tempo e no espaço, impedindo-a de ser adaptada ou integrada à vida cotidiana”

¹⁰ “Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem em louvor a Castor e Pólux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade da soma combinada pelo panegírico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado a metade do poema. Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirouse do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam tão deformados que os parentes que vieram reconhecê-los para cumprir os funerais não conseguiram identificá-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pôde indicar aos parentes quais eram os seus mortos. Castor e Pólux, os jovens invisíveis que haviam chamado Simônides, haviam pago generosamente sua parte do panegírico, tirando-o do banquete pouco antes do desabamento. E essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória, da qual se diz ser o inventor” (YATES, 2007, p. 17-18).

(Kolk, 2014, 173-201 *apud* Taylor, 2023, p. 4), entendimento que dialoga com o conceito de “pós-memória”, que consideramos marcar o trabalho de Jarpa, conforme apontaremos a seguir.

3. Pós-memória e transmissão intergeracional

Como parte de uma geração que não vivenciou diretamente a ditadura ou o colonialismo, Jarpa reinseriu traumas herdados em uma narrativa coletiva transnacional. Quando a artista reflete a respeito desses temas, o que está em jogo em sua obra não é um sentido geracional de pertencimento em relação ao que viveu, mas uma discussão sobre o funcionamento do trauma e dos “atos intergeracionais de transmissão” (Hirsch, 2012, p. 2). Ao iniciar o livro que prospecta o conceito de pós-memória, Marianne Hirsch (2012, p. 2) traz uma série de questionamentos que ressoam no que refletimos no momento:

O que devemos às vítimas? Como podemos levar adiante suas histórias da melhor maneira possível, sem nos apropriarmos delas, sem chamar atenção indevida para nós mesmos e sem, por sua vez, termos nossas próprias histórias deslocadas por elas? Como estamos implicados no desdobramento de crimes que nós mesmos não testemunhamos?¹¹

O trabalho de Jarpa ecoa de forma pós-geracional, levando adiante histórias, documentos e arquivos de eventos traumáticos massivos, os quais são transmitidos àqueles que não estavam presentes para viver os acontecimentos. Ao penetrar nas instalações mencionadas, é proposto que o público conecte-se às lembranças da geração anterior, uma conexão que funciona como uma forma de memória.

Para Hirsch (2012, p. 5), a pós-memória “descreve a relação que a ‘geração seguinte’ mantém com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes — experiências que ela ‘recorda’ apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceu”. A conexão da pós-memória com o passado é mediada, no caso em questão, pela recordação indireta, por meio do investimento autoral e imaginativo que a obra de Jarpa exerce no público. Tanto em *En nuestra pequeña región de por acá* quanto em *Human Zoo* o que prevalece, ao público contemporâneo, são memórias herdadas, que precedem o próprio nascimento. Os fragmentos de arquivos são, também, fragmentos traumáticos de acontecimentos que ainda resistem à reconfiguração narrativa, refletem sobre eventos que

¹¹ What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward, without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them? How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness? (tradução nossa).

ocorreram no passado mas com efeitos que persistem no presente. É dessa forma que a pós-memória se estrutura no processo geracional da obra de Jarpa.

Ao reconfigurar narrativamente documentos desclassificados e registros coloniais, a artista transforma o arquivo em espaço de reinscrição crítica. Sua obra não busca restaurar ou recuperar uma memória transparente, mas evidenciar as mediações que tornam possível a própria transmissão do trauma. Assim, a pós-memória em Jarpa opera como gesto que desloca o passado do registro da prova para um acontecimento em decorrência, reinscrevendo o problema no presente. Nesse sentido, a pós-memória não se limita à herança de cunho privado, mas opera em escala coletiva e transnacional. Na obra de Jarpa, a mediação ocorre primordialmente pelo documento estatal, pelo arquivo institucional, por imagens produzidas por estruturas de poder. Trata-se de uma memória herdada que não é atravessada apenas pelo afeto, mas pela política.

Em *En nuestra pequeña región de por acá*, Jarpa trabalha com documentos da CIA que não foram produzidos pelas vítimas da violência política, mas por estruturas coloniais, as mesmas responsáveis pelo seu ocultamento. A pós-memória se organiza no trauma latino-americano transmitido por meio de arquivos desclassificados que revelam intervenções sistemáticas dos Estados Unidos na história política do continente.

Em *Human Zoo*, a violência dos zoológicos humanos não pertence à experiência vivida da artista, mas constitui uma matriz histórica que estrutura preconceitos e hierarquias sociais ainda operantes. Ao revisitar registros e representações para as exposições, Jarpa reinscreve a violência epistêmica do racismo científico, evidenciando como o colonialismo produziu não apenas dominação territorial, mas regimes visuais e classificatórios. A pós-memória, nesse caso, assume dimensão decolonial: não se trata apenas de lembrar um evento traumático, mas de desestabilizar os modos de ver que ele instituiu e que persistem como herança estrutural no presente.

4. Hauntologia: Espectros da História

Entre a transparência e a opacidade, entre o encobrimento por véus e o sombreamento de textos e imagens, Jarpa cria ambientes que instalam no espectador uma percepção investigativa: o que se oculta por trás dessas tramas? Muitas vezes, suas instalações parecem evocar uma teia de aranha: algo antigo, aparentemente obsoleto, um acumulado como poeira

sobre documentos esquecidos. No entanto, essa aparência de velhice ou inutilidade é precisamente o que a obra tensiona. O que parece ultrapassado revela-se estrutural.

Há ainda muita poeira escondida sob a cama da história mundial, restos das violências coloniais e imperiais que não foram plenamente elaboradas. Nesse sentido, a prática de Jarpa aproxima-se do conceito de *hauntologia*¹², mostrando que o passado não está simplesmente atrás de nós, mas retorna como espectro, assombrando o presente. Nas palavras de Derrida (1994, p. 138), “o espectro, como seu nome o indica, é a frequência de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível.”

Para Trevisan (2025), “o espectro é uma gama de frequências que pode ser percebida pelos nossos olhos, mas nem todas as frequências são visíveis da mesma maneira. (...) A visibilidade do espectro é, portanto, uma forma de tornar o invisível visível, proporcionando uma visibilidade diferente da que estamos acostumados”. Derrida propõe que esses assombros sejam entendidos como figuras metafóricas para expressar significados além do explícito aparente e, assim, abordar questões profundas relativas ao tempo e à memória. O fantasma de Derrida surge de uma zona cinzenta, a qual não reflete necessariamente o mundo sensível nem o inteligível. “Derrida lembra que ‘fenômeno’ vem da palavra grega *phainesthai* que quer dizer ao mesmo tempo ‘o aparecer’ e ‘o fantasma’, isto é, o que é da ordem da aparição só parece ser, ao mesmo tempo, na condição de não ser totalmente visível” (Freire, 2014, p. 61).

Numa reflexão sobre o fantasma do comunismo que “assombrava” as sociedades capitalistas, em referência à *hauntologia*, Derrida (1994, p. 136) ressalta: “o fantasma não morre nunca, está sempre por vir ou por retornar”. Fantasmas são, portanto, presenças constantes e inelimináveis na vida social e política, ainda que tentemos exorcizá-los. O autor invoca a presença desse porvir “aí onde tive a tentação de nomear deste modo a persistência de um presente passado, o retorno de um morto, uma reaparição fantasmática de que o trabalho do luto mundial não consegue livrar-se, voltando-lhe as costas e caçando (exclui, bane e, ao mesmo tempo, persegue)” (Derrida, 1994, p. 139).

Seus arquivos não repousam como vestígios mortos, mas como presenças inquietas que interrompem a linearidade histórica e exigem novas formas de olhar, ler e escutar aquilo que

¹² O termo “*hauntologia*”, proposto por Jacques Derrida em *Spectres de Marx* (1993), tem sido traduzido para o português também como “*assombrologia*” em algumas edições e debates críticos recentes. Optamos, neste artigo, por manter a forma “*hauntologia*”, tanto por preservar a tensão semântica original entre *haunting* (assombração) e *ontologia*, quanto por sua circulação consolidada no debate teórico internacional contemporâneo.

insiste em não desaparecer. Os arquivos reconfigurados por Jarpa podem ser interpretados como presença ausente, algo que está presente de alguma forma, mas que não pode ser totalmente captado pela visão, devido aos sombreamentos, véus e tarjas em diversos documentos. Em todas as obras aqui apresentadas há um tema que é presente mas não pode ser visto ou tocado diretamente, e só pode ser percebido por meio de sua influência na experiência humana.

O movimento de reaparição desses fantasmas, em forma de fotos, documentos, rastros, vestígios da história, está, na leitura de Derrida (1994, p. 148), destinado à angústia

(...) a partir do momento que invoca a morte para inventar o vivo e fazer viver o novo, para fazer vir à presença o que ainda não esteve aí (noch nicht Dagewesenes). Esta angústia diante do fantasma é propriamente revolucionária. Se a morte pesa sobre o cérebro vivo dos vivos, e mais ainda sobre os cérebros dos revolucionários, ela deve, de fato, ter alguma densidade espectral. Pesar (lasten) é também, carregar, taxar, impor, endividar, acusar, designar, ordenar. E quanto mais há vida mais cresce o espectro do outro; mais este torna pesada a sua imposição. Mais o vivo deve responsabilizar-se por ele. Responder pelo morto, corresponder ao morto.

Em todas as obras analisadas há um núcleo que não pode ser visto ou tocado diretamente, apenas sentido em seus efeitos no presente. O que retorna, portanto, não é a totalidade do passado, mas seus rastros que reencenam a persistência do não resolvido. O movimento de reaparição desses fantasmas, sob a forma de vestígios documentais, produz aquilo que Derrida associa à angústia espectral: a convocação do morto como condição para inventar o vivo, para fazer emergir o que ainda não está explícito.

Essa angústia não é paralisante; ela é política. Se o espectro pesa sobre o presente, é porque nos convoca à responsabilidade de responder pelos mortos, corresponder aos mortos. As instalações de Jarpa tornam visível essa densidade espectral: mapas apagados, passagens censuradas, vozes silenciadas. Seus trabalhos revelam que o passado não está concluído, mas continua a assombrar o presente como tarefa ética e histórica.

5. História Potencial e futuros Contra-Hegemônicos

Se, como vimos, a densidade espectral que atravessa as obras de Voluspa Jarpa nos convoca a responder aos mortos e a reconhecer que o passado permanece como tarefa ética inacabada, torna-se necessário deslocar também o próprio regime que organiza essa relação com o tempo. Não se trata apenas de tornar visíveis os apagamentos, mas de questionar as estruturas que os produziram e que continuam a administrá-los sob a aparência de neutralidade

histórica. É nesse ponto que a noção de história potencial (Azoulay, 2024) adquire centralidade: ao problematizar o arquivo como dispositivo de separação entre passado e presente, ela abre caminho para imaginar futuros contra-hegemônicos, nos quais memória e política deixam de ser esferas apartadas e passam a constituir um campo comum de responsabilidade e ação.

Na perspectiva de Ariella Aïsha Azoulay (2024, p. 71), “o arquivo foi estabelecido como um limiar neutro a separar o passado e o presente, história e política.” Nesse sentido, o conceito de história potencial que a autora propõe visa ser uma forma de estar com outros, “vivos ou mortos, através do tempo; contra a separação entre passado e presente, entre pessoas colonizadas e seus mundos e posses, entre história e política.” (Azoulay, 2024, p. 71).

A proposta da história potencial é questionar o valor universal dos registros arquivísticos, recusando-se a endossar a missão do arquivo de colocar as ações das pessoas como algo do passado, sem abertura ao presente. Ao contrário, a história potencial vem mostrar como o passado violento ainda impacta o presente ou mesmo o futuro.

A história potencial não é uma tentativa de falar somente da violência, mas antes uma recusa ontoepistêmica de reconhecer como irreversíveis suas consequências e as categorias, os estatutos e as formas sob os quais a violência se materializa. A história potencial se recusa ocupar a posição do historiador que chega depois de transcorridos os acontecimentos, isto é, depois que a violência se tornou parte do passado lacrado, dissociado no tempo e no espaço de onde estamos agora. A violência contra as pessoas e seus mundos não é história e o trabalho da história potencial é afirmar que essa violência pode ser revertida, encerrada, corrigida. A história potencial é a tentativa de tornar impossível a transmutação dessa violência em história.” (Azoulay, 2024, p. 91).

Seu compromisso é não jogar o jogo do poder dominante, quer seja o império, o colonizador ou o Estado, que ditam sob a forma de violência institucional o que deve ou não se tornar obsoleto, se tornar arquivável ou se tornar história:

A história potencial não é um relato alternativo desse mundo já historicizado, e sim uma tentativa deliberada de pulverizar a matriz da história, de repudiar o que foi historicizado de modo a reinserir no campo fenomenológico fabricado da história imperial as potencialidades reprimidas, tornando-as novamente presentes para serem continuadas (Azoulay, 2024. p. 93).

Inspirando-nos na noção de história potencial de Azoulay, entendemos que Jarpa reconfigura arquivos para construir narrativas alternativas e futuros especulativos contra-hegemônicos. Obras como *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) e *Human Zoo* (2023) exemplificam tanto o conceito de história potencial quanto o do de fabulação crítica (Hartman, 2020), ambos voltados para situações traumáticas como a colonial e ditatorial vividas pela América Latina,

que podem ser reabertas também pela noção de “memória reparadora” proposta por Taylor (2023).

Se para Taylor (2023) o trauma caracteriza-se como ferida reiterada que se inscreve no corpo e no coletivo, mantendo a memória congelada e produzindo reencenações compulsivas, a memória reparadora, por sua vez, constitui prática performativa que desloca a repetição para a ação consciente, pública e relacional. Ao transformar dor em demanda por justiça, ela reinscreve a memória no campo do político e reabre a imaginação de futuros possíveis. É justamente isso que Voluspa Jarpa parece fazer com os arquivos desclassificados e com os registros dos zoológicos humanos que utiliza em suas obras. Dois momentos traumáticos que se inscrevem na coletividade, que são experienciados como pós-memória e que se abrem à reparação por meio de sua evidência em ambientes expositivos. Uma leitura contra-arquivo, contra-hegemônica, contra-colonial e contra-imperialista, que abarca tanto uma perspectiva da “história potencial” (Azoulay, 2024) quanto de “fabulação crítica” (Hartman, 2020).

O conceito de fabulação crítica, segundo Hartman (2020), vem de um trabalho de reconstituição da história a partir do que falta nos arquivos, ou daquilo que os arquivos escondem, especialmente em se tratando de pessoas escravizadas. A autora pergunta:

É possível exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo? Ao propor uma série de argumentos especulativos e ao explorar as capacidades do subjuntivo (um modo gramatical que expressa dúvidas, desejos e possibilidades), ao moldar uma narrativa, que se baseia na pesquisa de arquivo, e com isso quero dizer uma leitura crítica do arquivo que mimetiza as dimensões figurativas da História, eu pretendia tanto contar uma história impossível quanto amplificar a impossibilidade de que seja contada. A temporalidade condicional do ‘que poderia ter sido’, segundo Lisa Lowe, ‘simboliza adequadamente o espaço de um tipo diferente de pensamento, um espaço de atenção produtiva à cena da perda, um pensamento com atenção dupla, que procura abranger os objetos e métodos positivos da História e da ciência social e, simultaneamente, as questões ausentes, emaranhadas e indisponíveis pelos seus métodos (Hartman, 2020, p. 28).

Tendo isso em vista, Hartman propõe um método de escrita que tenta navegar entre os limites do fato histórico e a necessidade de imaginar o que o arquivo silenciou. Utiliza, para tanto, o termo “fábula” com base na definição de Mieke Bal, referindo-se aos elementos básicos da história: uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente, causados e experimentados por atores (Hartman, 2020, p. 28). “O resultado desse método é uma ‘narrativa recombinante’, que ‘enlaça os fios’ de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e

futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente”. (Hartman, 2020, p. 28), ou seja, um esforço contra os limites do arquivo.

A intenção dessa prática não é dar voz ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo (Hartman, 2020, p. 30).

Nesse sentido, a fabulação crítica de Hartman (2020) se aproxima do conceito de história potencial (Azoulay, 2023) e memória reparadora (Taylor, 2023), que se conectam com o trabalho de subversão dos arquivos oficiais que dizem de passados traumáticos feitos por Jarpa.

A reflexão de Hartman (2020) sobre a reconstrução do passado compreende a narrativa como prática crítica do presente. Ao revisitar vidas marcadas pela escravidão, a autora não busca apenas recompor fatos históricos, mas evidenciar as continuidades das violências legitimadas em nome da liberdade, da segurança e da civilização. A narrativa articula passado, presente e futuro, permitindo nomear o tempo atual e reconhecer que o projeto da liberdade permanece inacabado. Essa perspectiva encontra ressonância nas obras *Human Zoo* e *En nuestra pequeña región de por acá*, de Voluspa Jarpa, nas quais arquivos, documentos e dispositivos expositivos reencenam criticamente as violências coloniais e ditatoriais, evidenciando sua persistência no presente. Assim como em Hartman, o passado não é encerrado, mas reinscrito como estrutura ativa.

Essa tensão ética — o risco de reiterar a violência ao narrá-la — aproxima-se do conceito de memória reparadora formulado por Taylor (2023). Para Taylor, a memória opera por meio de arquivos e repertórios que incorporam e performam a história, produzindo reconhecimento sem prometer reconciliação plena. Nas instalações de Jarpa, a exposição de documentos desclassificados, relatórios e imagens evidencia tanto a materialidade do arquivo quanto suas lacunas e silenciamentos. Em vez de oferecer uma narrativa redentora, suas obras instauram um espaço de confronto crítico, no qual o espectador é implicado na continuidade das estruturas coloniais e autoritárias. Trata-se, portanto, de uma prática estética que atua como gesto reparador incompleto, sustentando a memória como campo de disputa.

Ao mesmo tempo, a noção de história potencial, desenvolvida por Azoulay (2023), ilumina o alcance político dessas operações. Para Azoulay, a história deve ser lida a partir das

possibilidades interrompidas pelo colonialismo e pela violência de Estado. Em *Human Zoo*, Jarpa reativa a memória dos dispositivos de exibição colonial que transformaram sujeitos racializados em objetos de espetáculo, revelando não apenas o que ocorreu, mas as formas de humanidade negadas e as alternativas suprimidas. Já em *En nuestra pequeña región de por acá*, ao trabalhar com arquivos das ditaduras latino-americanas e suas conexões transnacionais, a artista evidencia promessas democráticas frustradas e projetos políticos interrompidos, reinscrevendo-os como potencialidades ainda reivindicáveis.

VI. Arte, memória e decolonialidade: considerações finais

Ao arquivar, registrar e tornar públicos dados para denunciar a violência contra os corpos, esse necroarquivo mobilizado e recriado por Voluspa Jarpa funciona como uma obra de arte contemporânea e como um dispositivo contra a amnésia social. Também atua como ferramenta de defesa da justiça social e de engajamento crítico com a esfera política, sendo tanto uma crítica política quanto reinvenção estética.

Contar novamente a história não é apenas afirmar que a América Latina é o quintal dos Estados Unidos, mas constatar que a desconstrução do arquivo desclassificado e a configuração de um arquivo deturpado, produzidos pela artista, constituem uma operação política que evidencia o modo como a arte coloca desafios à história.

Nesse sentido, sua prática destaca o papel da arte contemporânea como ferramenta epistemológica para reelaborar o trauma colonial e conceber temporalidades não lineares e decoloniais.

A articulação entre memória reparadora, história potencial e fabulação crítica permite compreender a prática artística de Jarpa como intervenções ético-políticas sobre o tempo histórico. Tomando como matéria-prima necroarquivos, numa perspectiva que perpassa a hauntologia e a pós-memória, suas obras deslocam a história de um registro conclusivo para um campo de interrogação permanente. Trata-se de um gesto de memória que engloba dimensões éticas, estéticas e políticas e que atua como crítica política, abrindo brechas para repensar o tempo histórico de forma não linear, em constante contaminação entre passado presente e futuro. Em vez de oferecer fechamento ou redenção, Jarpa produz um espaço para os vivos no interior do “intervalo” — entre o tarde demais e o cedo demais — onde a memória

atua como reparação inacabada e a história permanece aberta à imaginação de futuros alternativos.

Referências

- Amormino, Luciana. **A memória coletiva em perspectiva**: Ensaios sobre a memória como gesto a partir de narrativas de uma cidade-trapeira. Curitiba, Brasil: Appris, 2024a.
- Amormino, Luciana. **A memória como gesto**: um ato ético, estético e político. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2024b.
- Azoulay, Ariella Aïsha. **História potencial**. São Paulo, Brasil: Ubu Editora, 2024.
- Derrida, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- Freire, Maria Continentino. O retorno dos fantasmas: arriscar um pensamento desconstrutivo do cinema. In: Atas do III Encontro Anual da AIM Editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco. Coimbra: AIM, 2014. p. 58-65. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIIEncontroAnualAIM-06.pdf> Acesso em: em 21 fev. 2026. » <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIIEncontroAnualAIM-06.pdf>
- Hartman, Saidya. Vênus em dois atos. In: **Revista Eco-Pós**. Vol. 23, n. 3, 2020.
- Hirsch, Marianne. **The generation of postmemory**: Writing and visual culture after the Holocaust. New York, NY: Columbia University Press, 2012.
- Jarpa, Voluspa. Website. Disponível em: <https://www.voluspajarpa.com/>. Acessado em 15 de agosto de 2025.
- Mbembe, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p. ISBN 978-85-6694-350-4.
- Olivas, Adriana Miramontes. An Aesthetics of Resistance: Voluspa Jarpa's Necroarchivos. **Periphérica**, v. 3, n. 1, 2024. DOI: <https://doi.org/10.7264/periphérica.3.1.6061>
- Taccetta, Natalia Roberta. En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contra-archivo en la obra de Voluspa Jarpa. Meridional. **Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos**, v. 9, p. 235–260, maio-out. 2017. DOI: 10.5354/0719-4862.2017.47406.
- Trevisan, Amarildo Luiz. Reflexões sobre filosofia da educação: fantasmas, monólogos e o mal de arquivo da violência escolar. **Revista Brasileira de Educação**, v. 30, e300025, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/89gqB48DFmmCVXr6gh7ZDqM/>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- Taylor, Diana. **Memória reparadora**: endereçando amnésia, performando trauma. In: Revista GIS - Gesto, Imagem e Som. São Paulo, v. 8, 2023.
- Yates, Francis. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.