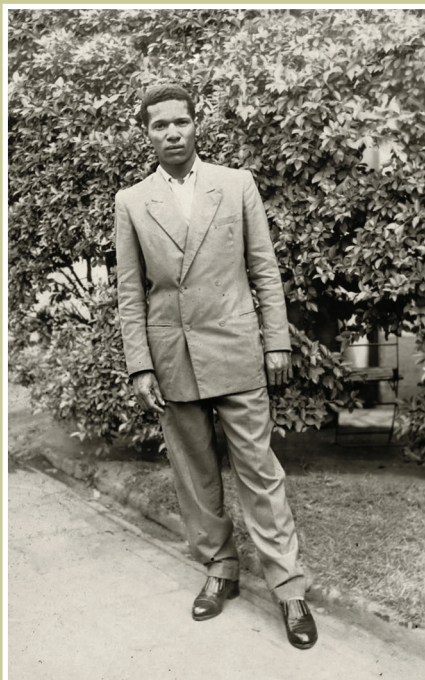


Annateresa Fabris

Realidade e ficção na fotografia latino-americana



Realidade e ficção
na fotografia
latino-americana



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor

Carlos André Bulhões

Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica
Patricia Helena Lucas Pranke

EDITORA DA UFRGS

Diretora

Luciane Delani

Conselho Editorial

Carlos Eduardo Espindola Baraldi

Janette Palma Fett

João Carlos Batista Santana

Jurandir Malerba

Luís Frederico Pinheiro Dick

Maria Flávia Marques Ribeiro

Otávio Bianchi

Patricia Chittoni Ramos Reuillard

Virgínia Pradelina da Silveira Fonseca

Luciane Delani, presidente

COLEÇÃO
INTERFACES

INSTITUTO DE ARTES

Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Vice Diretora

Daniela Pinheiro Machado Kern

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS**

COLEÇÃO INTERFACES

Comitê Editorial

Maria Lúcia B. Kern (PUC-RS)

Niura A. L. Ribeiro (UFRGS)

Sandra Rey (Coordenadora, UFRGS)

Conselho Editorial

Annateresa Fabris (USP)

Gisele Beiguelman (USP)

Icleia Cattani (UFRGS)

Jacques Leenhardt (EHSS, Paris)

Michel Poivert (EHAAS, Universidade de Paris 1)

Suzete Venturelli (UAM-SP)

Annateresa Fabris

Realidade e ficção na fotografia latino-americana



© de Annateresa Fabris
1ª edição: 2021.

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa: Helena Martins-Costa, Série Desvio, 2002-2014.
Revisão: Mariarosaria Fabris, Maria Carolina de Araújo e Wilson Coutinho
Revisão notas e ABNT: Carlos Batanoli Hallberg
Projeto gráfico: Bruno Borne
Capa e editoração: Thais Ueda

Annateresa Fabris

Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da USP.
Historiadora e crítica de arte. Autora, entre outros, de: *Fotografia e arredores* (2009); *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (2011; 2013); *A fotografia e a crise da modernidade* (2015); *Fotografia y artes visuales* (2017).



F128r Fabris, Annateresa
Realidade e ficção na fotografia latino-americana [recurso eletrônico] / Annateresa
Fabris. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2021.
184 p. : digital

(Coleção Interfaces)

Inclui referências.

1. Fotografia. 2. Artes visuais. 3. Realismo. 4. Ficção. 5. Fotografia - Memórias.
I. Título. II. Série.

CDU 77.04

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-65-5725-057-0

À memória de Fernando Lemos

Apresentação / 9

A fotografia como evidência / 15

- 1. Construção visual de uma cidade moderna / 17*
- 2. Geografia de uma crise / 35*
- 3. Memórias em imagens / 41*
- 4. Memórias dos desaparecidos: algumas estratégias visuais / 59*
- 5. Presença da ausência / 85*

A fotografia como ficção / 99

- 1. O teatro do inconsciente: as fotomontagens
de Grete Stern para Idílio / 101*
- 2. A fotografia como mise en scène / 129*
- 3. Uma arqueologia visual / 133*
- 4. Helena Martins Costa ou das escritas do tempo / 137*

Entre realidade e ficção / 145

- Evidência e mistério: o objeto na fotografia moderna / 147*

Referências /169

Apresentação

Sou fotógrafo: Minha obra é IMAGEM
ÓPTICA do real, transcrita pela
CÂMERA e contida na IMAGEM
FINAL; essa Imagem Final é
testemunha de minha IDENTIDADE
DE AUTOR: testemunha, aparente,
fragmento da realidade,
CRIATURA DE MINHA VISÃO, agora
LIBERTADA segundo sua ordem para viver
sua VIDA PRÓPRIA. (Coppola, 1992)

Essa declaração de princípios, registrada por Horacio Coppola em 1939, responde de perto ao primeiro eixo deste livro. O realismo reivindicado por ele não se confunde com um mero registro do real, pois fica evidente que a operação fotográfica repousa num processo de seleção, ou seja, na interpretação das circunstâncias exteriores, captadas primeiro pelos olhos e, posteriormente, pelo aparelho:

De MINHA JANELA – vendo com
ânsia e maravilha – OLHO para o real
iluminado: ENCONTRO – a partir de um
ponto de vista dado – uma IMAGEM,
por assim dizer, de MEU PRÓPRIO
MUNDO. Quando, entre os INFINITOS
pontos de vista possíveis a partir de minha
janela, ESCOLHO ESTE – para mim o
MAIS ESSENCIAL E REVELADOR DO
REAL PRESENTE – minha imagem
É UM IMAGEMEMA. Agora, com a
CÂMERA FOTOGRÁFICA, ME

APOSSO dessa imagem. SOU
FOTÓGRAFO. (Coppola, 1992).

Por conceber a fotografia como um meio reproduzidor e transfigurador ao mesmo tempo, Coppola alia em suas tomadas uma intenção realista e uma visão subjetiva, fazendo do referente exterior o ponto de encontro entre as duas instâncias. Essa operação não está dissociada da crença no poder revelador da câmera, que tem a capacidade de penetrar na natureza dos objetos com os quais se depara. Aparelho e fotógrafo constituem uma unidade indissociável e de sua interação surge a visão de uma realidade múltipla e desigual, cuja aparência se materializa na imagem por meio de um conjunto de determinações técnicas (distância focal, enquadramento, ângulo de tomada, corte, tratamento da luz etc.).

A ideia de que a fotografia de Coppola é uma “forma de *escrita icônica*” (De Paz, 1986, p. 63) aplica-se igualmente a Facundo de Zuviría, que se inspira, sem dúvida, na visão do antecessor, embora sua atitude perante o patrimônio arquitetônico de Buenos Aires seja bastante diferente. Se Coppola celebrava em suas imagens a “cidade americana”, não isenta de contrastes locais, Zuviría concentra-se na “cidade latino-americana”, da qual retém primordialmente o aspecto da “modernidade do *impasse*”, isto é, de uma modernidade que não se completou, mas ainda está vigente. O classicismo de suas imagens é uma maneira de melhor enfatizar esse aspecto contemporâneo da cidade. Como escreve Adrián Gorelik, seu classicismo não responde a um programa como o do *criollismo* das décadas de 1920 e 1930, que procurava fixar “uma ordem modernista atemporal”, e sim ao desígnio de resgatar “os restos sobreviventes daquele patrimônio urbano e arquitetônico de Buenos Aires expansiva da fugacidade e permanência manifestadas na nova condição do *impasse*” (Gorelik, 2006, p. 17).

Nascida numa sociedade eivada de racionalismo e positivismo, a imagem fotográfica tem no retrato uma de suas materializações mais significativas, propiciando tanto a ficcionalização das aparências quanto a catalogação dos indivíduos como tipos humanos, sujeitos a controles preventivos e, quando necessário, a intervenções punitivas

(D’Autilia, 2001, p. 92). Instrumentos ideológicos por excelência, o retrato judiciário e sua extensão, o retrato de identidade, constituem as duas faces de uma mesma moeda, já que conformam a individualidade a uma tipologia no afã de estender o controle do Estado sobre toda a sociedade. A confiança na força de verdade da fotografia, que leva Alphonse Bertillon a conceber o retrato judiciário, traz em si uma espécie de paradoxo. O sistema científico de identificação e a nova maneira de registrar os rostos repousam no pressuposto de que a fotografia-documento é fruto de uma “adaptação precisa e rigorosa das formas das imagens” e de que as questões estéticas são indissociáveis dos aspectos administrativos e técnicos. Resultados de uma elaboração rigorosa e de uma normalização formal (Rouillé, 2005, p. 106-109), o retrato judiciário e seus derivados visam à dessubjetivação do indivíduo por meio da exatidão e da objetividade informativa.

Esse desígnio, no entanto, é posto em xeque quando famílias em manifestações públicas e fotógrafos na elaboração de obras críticas utilizam os retratos de identidade dos desaparecidos com o intuito de atestar a existência de um sujeito concreto, negada pelo poder estatal. Se bem que concebida de maneira impessoal, a imagem do desaparecido, ao sair do sistema de classificação oficial, atesta sua existência e, logo, sua singularidade, por mais incerta que esta possa ser (Fabris, 2016, p. 42-43). Se alguns fotógrafos como Juan Ángel Urruzola utilizam um registro oficial, outros lançam mão do álbum de família para configurar retratos impossíveis (Lucila Quieto), evidenciar o vazio deixado pelo desaparecido (Gustavo Germano), interrogar-se sobre a possível trajetória de vidas truncadas (Marcelo Brodsky) ou explorar a metaimagem e, com ela, reforçar uma comunicação transgeracional (Julio Pantoja) (Bolte, 2016, p. 63). O trabalho do chileno Claudio Pérez com as fotografias de mães de desaparecidos, associadas, na maioria das vezes, a retratos pintados a mão de seus filhos, insere-se na mesma lógica de um registro articulado na dimensão da fotografia da fotografia, da qual brotam representações ora fictícias, ora mais objetivas, mas sempre guiadas pela ideia de negar a ausência de vestígios, que as ditaduras militares do Chile, Uruguai e Argentina haviam transformado em dogma.

Às estratégias de invisibilidade promovidas pelo poder estatal, esses fotógrafos respondem com atos de “contra(re)apresentação”, que englobam não apenas o aspecto inconcebível do trauma, mas também a criação de “irritações imaginativas” e de gestos performativos, voltados para a apresentação de situações enraizadas no presente e, ao mesmo tempo, retrospectivas (Bolte, 2016, p. 56).

O segundo eixo do livro debruça-se sobre alguns aspectos da “ilusão fotográfica”, ou seja, sobre as possibilidades ficcionais da imagem técnica, capaz de produzir “uma realidade falsificada percebida como verdadeira” (Alinovi, 1981, p. 19). “Realidades falsificadas” são, sem dúvida, as fotomontagens de sonhos alheios realizadas por Grete Stern, as encenações de Adriana Duque, o jogo com o conceito freudiano de “estranho” mobilizado por Samy Sfoggia e a tensão entre imobilidade e movimento que caracteriza algumas imagens de Helena Martins-Costa. Ao materializar visualmente os sonhos das leitoras de *Idílio*, Stern propõe uma interpretação própria das frustrações e dos anseios femininos por meio de composições que recorrem ao meio fotográfico para problematizar sua objetividade e, sobretudo, para afirmar as possibilidades da imaginação criadora na configuração de estruturas espaciotemporais absolutamente inéditas.

As encenações anacrônicas de Duque apontam, por sua vez, para um processo de contaminação entre fotografia e pintura, presente e passado, tendo como resultado imagens improváveis, enigmáticas e evidentemente manipuladas, que subvertem os símbolos e os códigos herdados da tradição pictórica. A sensação de estranhamento nas composições de Sfoggia é causada pela manipulação intensa de imagens corriqueiras, da qual brota uma nova realidade fragmentária e aberta a associações insólitas, numa demonstração de que a “objetividade” da fotografia pode ser colocada a serviço de visões profundamente artificiais e inquietantes. O aspecto ilusionista das fotografias de Martins-Costa nasce de um trabalho de investigação sobre a dimensão temporal, que a leva, no caso da série *Estatuária*, a embaralhar a percepção do animado e do inanimado e a fazer da estase o ponto de encontro crítico entre imagem técnica e escultura, num jogo de hibridações e desafios visuais.

O terceiro eixo é constituído por um único artigo, que retoma as questões discutidas nos capítulos anteriores. As ideias de “evidência” e “mistério” associadas a Tina Modotti e Fernando Lemos remetem às tensões que percorrem a fotografia desde seus primórdios. “Forma da ideologia” (De Paz, 1986, p. 248), o legado fotográfico de Modotti não pode ser dissociado da confiança na imagem como instrumento fundamental de um processo revolucionário, do qual capta realizações e fracassos, sem abdicar jamais de um olhar atento sobre os trabalhadores humildes e seus instrumentos de trabalho, valorizados justamente por serem banais e aparentemente destituídos de qualidades estéticas. Enquanto Modotti persegue a epifania de objetos humildes em suas fotos-documentos, Lemos dota suas imagens de uma dimensão fantástica, ao conceber o real como um lugar de encontros insólitos, de incongruências e de metamorfoses. Nem por isso suas fotografias são destituídas de uma intenção crítica, pois remetem constantemente ao clima de controle e de asfixia instaurado em Portugal pelo regime salazarista. Longe de propor uma fuga da realidade, o fotógrafo aproxima-se dela pelo caminho da simbolização e pelo desvelamento de outros pontos de vista, que permitiam driblar a censura estatal.

Escritos entre 2008 e 2016, os artigos que integram este livro foram produzidos com diferentes objetivos. A metade deles – *Construção visual de uma cidade moderna, Memórias em imagens, Memórias dos desaparecidos, Presença da ausência e Evidência e mistério: o objeto na fotografia moderna* – foi apresentada em eventos científicos, o que explica seu tom mais acadêmico e o uso frequente de notas de rodapé. Outros – *Geografia de uma crise, O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para Idílio e Helena Martins-Costa ou das escritas do tempo* – foram concebidos para catálogos de exposições. *A fotografia como mise en scène* e *Uma arqueologia visual* resultaram do interesse que as duas mostras despertaram em mim, levando-me a ensaiar uma reflexão mais livre de preceitos acadêmicos.

Resta explicar a presença de dois fotógrafos europeus num livro dedicado à fotografia latino-americana. A inclusão de Tina Modotti

não requer muitos argumentos, já que ela se identificou profundamente com a realidade mexicana, da qual ofereceu uma visão crítica e amorosa ao mesmo tempo. A de Fernando Lemos, por sua vez, poderia ser explicada pela análise de *Ex-fotos*. Concebida há poucos anos, depois de uma longa permanência do fotógrafo no Brasil, ela mantém claros vínculos com a produção do momento português, que permite aprofundar seu significado. Outro motivo pode ser invocado: Lemos faz parte da arte brasileira, bastando citar um exemplo recente. Paulo Venancio Filho e Marcia Mello, curadores da mostra *Duplo olhar: pintura e fotografia modernas brasileiras* (Rio de Janeiro: Casa Roberto Marinho, 5 de dezembro de 2019-26 de abril de 2020) incluíram fotografias de sua autoria em dois módulos – Eu e minha imagem e Eu e o outro – em diálogo com quadros de Alberto da Veiga Guignard e Ismael Nery. A justificativa geral dos curadores não deixa dúvidas sobre a inserção de Lemos no âmbito da arte nacional. As duas linguagens completam-se “num possível retrato, documento ou visão poética da realidade brasileira” (Venancio Filho; Mello, 2019). Para esse ponto de vista, pouco importa que as fotografias de Lemos tenham sido produzidas em Portugal; o que é determinante é a participação do artista do quadro geral da arte brasileira. Foi esse ponto de vista que resolvi adotar também.

São Paulo, janeiro de 2020.

A fotografia como evidência

Construção visual de uma cidade moderna¹

Um guindaste, em primeiro plano, simboliza a cidade em construção, onde presenças verticais mais modernas começam a despontar e a disputar o espaço com cúpulas e agulhas. Ao fundo, um horizonte infinito, cuja amplitude é ainda mais acentuada por uma massa de água, a qual, ao confundir-se com o céu, forma uma grande faixa luminosa.

Linhas verticais, constituídas por árvores, um poste de luz e chaminés, sublinham o aspecto geométrico de um conjunto de formas quase cúbicas que parecem sobrepor-se umas às outras num bairro indeterminado. A distância focal dá monumentalidade à volumetria retratada, diante da qual figuras humanas surgem diminutas.

Numa movimentada esquina de duas ruas centrais de uma metrópole, um dos símbolos da modernidade, um automóvel, ocupa um terço da foto com sua dianteira. Os luminosos verticais direcionam o olhar do observador para uma torre edificada ao fundo, conferindo profundidade de campo à imagem. O vestuário de mulheres e homens que cruzam a avenida corrobora a ideia de modernidade, assim como a fachada do grande magazine da esquina.

Uma sequência de pequenas lojas, que abrem suas portas para uma calçada tranquila e pouco povoada, leva a esquecer que a que está sendo focada é a mesma avenida, quilômetros acima, já distante do centro. As vitrines desse pequeno comércio não exibem signos modernos, mas simples objetos da vida cotidiana. Um dos letreiros apregoa a tradição dos préstimos da relojoaria. Dos transeuntes, um

1 Versão revista e ampliada do artigo escrito em colaboração com Mariarosaria Fabris e publicado originalmente no cd-rom *IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Agradeço a colaboração dos funcionários das seguintes instituições de Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Biblioteca Raquel Edelman do Museu Nacional de Belas Artes e Biblioteca do Museu Xul Solar.

não está mal vestido; outro exhibe seus trajes de trabalho ao empurrar o instrumento do qual tira seu sustento.

Num bulevar, a volumetria compacta dos prédios à esquerda contrasta com a elevação da massa escura das árvores à direita. Essa massa escura estabelece um contraponto com a luminosidade que predomina no fim da rua, fazendo convergir o olhar para a imponente cúpula do prédio, a quarta em ordem decrescente a aparecer na imagem.

Transeuntes apressados atravessam uma avenida: apesar de serem retratados em primeiro plano, o que acaba se impondo são os edifícios, apresentados não como uma massa compacta, mas enquanto objetos isolados. Assim, o espectador passa a notar as alturas variadas dos prédios e sua atenção é atraída pelo moderno zigurate² que se ergue para o céu.

É o olhar de Horacio Coppola a organizar e costurar os diferentes lugares de um único espaço urbano: a Buenos Aires dos anos 1920-1930.³ Há um desenho lógico na captação desses aspectos variados da cidade, uma vez que todos eles remetem ao momento de virada na modernização da capital argentina.

2 Trata-se do Edifício Safico, projetado pelo engenheiro-arquiteto Walter Moll e construído entre 1932 e 1933. Situado na Avenida Corrientes, n. 456, representa, junto com os edifícios Comega (1931-1932) e Kavanagh, a incorporação do modelo do arranha-céu no panorama da cidade. O Safico é um típico representante do *art déco* pela silhueta da torre, que evoca os similares norte-americanos (além de remeter às construções de maíãs) e pela “confortável suntuosidade” dos saguões de entrada e recepção, marcados pela confluência harmônica de mármore, espelhos, metal cromado, iluminação indireta e pelo mobiliário realizado pela Nordiska Kompaniet. Em algumas fotografias como *Avenida Santa Fe, Praça San Martín* (1936) e *Paineira e bondes* (1936), Coppola destaca a massa do Kavanagh, ao qual se tem acesso pela rua Florida, n. 1035/1055/1095 e pela praça San Martín, n. 1060/1094. Encomendado por Corina Kavanagh, que enviou a Nova York os arquitetos-engenheiros Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos e Luis M. de la Torre para se inspirarem em seus maiores arranha-céus, o edifício é realizado entre 1933 e 1936. Durante muitos anos, foi não apenas o maior edifício de Buenos Aires, mas também o mais alto do mundo com sua estrutura de cimento armado. Embora racionalista, seu projeto é fundamentalmente eclético, com toques do estilo Tudor californiano, de *art déco* e de “românico” (Petrina, 2007, p. 116-121; Böhn; Grementieri; Verstroarte, 2008, p. 209-213; Gutiérrez, 1983, p. 598).

3 As seis fotografias descritas são *Perfil de Buenos Aires em direção ao Norte* (1936), *Sem título* (1931), *Rua Florida esquina com Corrientes* (1936), *Rua Corrientes* (1931), *Avenida de Maio, em direção ao Congresso* (1936) e *Corrientes esquina com Florida* ([19--]), respectivamente.

Embora a “cidade de cúpulas e agulhas” (Wechsler, 1996, p. 30) estivesse sendo contestada pela elite cultural local – que via, no ecletismo⁴ da modernização do final do século XIX, “a mistura caótica dos dialetos estrangeiros” e “o ‘pomposo capricho’ do *parvenu* imigrante, que alterou a ‘ordenação hierárquica [da] sociedade [e] a fisionomia moral de seu povo” (Gorelik, 2005, p. 83, 88) –, é logo esta cidade que ajuda a definir o perfil urbano novecentista com suas emergências verticais.

É o que se depreende, por exemplo, de um texto jornalístico e de fotografias do arquivo do jornal *La Prensa*: Diagonal Norte e Florida e O zepelim sobre Buenos Aires (Diagonal Norte e Florida), ambos do início dos anos 1930. No artigo de 21 de agosto de 1927, é exaltada a verticalização urbana, não apenas por meio de um conjunto de imagens, mas também com dizeres altamente significativos:

Cidade que cresce e se dilata incessantemente em direção aos quatro pontos cardeais, ou que se empina cada vez mais, como Buenos Aires, ultrapassando-se de um dia para o outro em seu afã de conquistar alturas, é cidade predestinada a ser chamada metrópole do mundo. (Wechsler, 1996, p. 29).

Captando-a a partir de suas diagonais Norte e Sul e destacando seu perfil urbano, o fotógrafo portenho também contribui, com suas tomadas, para esse imaginário que, frequentemente, traça paralelos entre Buenos Aires e os grandes emblemas norte-americanos, Chicago e Nova York. O fato de Coppola concentrar sua atenção em aspectos como automóveis, meios de transporte público, transeuntes, fachadas de edifícios, vitrines, luminosos,⁵ cenas de vida noturna,

4 A questão do ecletismo na arquitetura argentina é bastante complexa, por abarcar, entre outras, fontes italianas, francesas, germânicas, escandinavas, belgas, suíças, espanholas e britânicas (Grementieri, 1997, p. 5-16).

5 Como lembram Jorge Francisco Liernur e Graciela Silvestri, aspectos da “identidade” de Buenos Aires vão sendo construídos em volta da iluminação das ruas, cujos primeiros ensaios datam de 1882. Vitrines iluminadas, letreiros luminosos, monumentos sob refletores, edifícios emoldurados por pequenas lâmpadas, estruturas efêmeras e luxuosos lampiões conferem um novo ar à cidade. Graças à iluminação elétrica, os

nada mais faz do que evidenciar sua participação num projeto que pretende estabelecer uma identidade urbana moderna para a capital federal. Com efeito, em *La Prensa*, merecem igual destaque

a “Transformação edilícia de Buenos Aires” e a construção do Empire State Building de Nova York. Tomadas da Avenida Santa Fe e da Broadway sucedem-se com uma naturalidade que sugere a identificação das duas metrópoles dentro de um mesmo projeto: o da modernização. (Wechsler, 1996, p. 33).

O ponto culminante dessa Buenos Aires vista como uma urbe americana talvez seja o documentário *Assim nasceu o Obelisco*, realizado por Coppola em 1936. Moderno totem, o obelisco da recém-aberta Avenida Nove de Julho é focalizado como um arranha-céu, graças ao uso frequente de *plongées* e *contraplongées*. A câmera não dá apenas a ver o aspecto exterior do marco comemorativo, a sombra que este projeta sobre a cidade (à guisa de um gigantesco relógio solar a marcar um novo tempo) (Sasiain, 2019), os modernos materiais empregados, mas penetra em seu interior, levando o espectador a subir até seu topo, junto com ela.

O caráter americano do monumento, inaugurado por ocasião das comemorações do quarto centenário de Buenos Aires, poderia ser inferido de outros índices: a edificação do obelisco em sessenta dias na confluência das avenidas Diagonal Norte, Corrientes e Nove de Julho, e sua localização em cima do túnel em que se cru-

lugares adquirem hierarquias, que apagam, por algumas horas, a igualação do dia. A pobreza, a feiura, os defeitos e as irregularidades desaparecem, fazendo triunfar a ilusão “na atmosfera fantástica da luz”. Essa percepção feérica é assim resumida por Ezequiel Martínez Estrada no ensaio *La cabeza de Goliath* (1940): “A hora de Buenos Aires é a tarde, a hora do deserto. [...] A noite, porém, é imensamente mais expressiva e profunda. [...] É então que Buenos Aires e todas as nossas cidades [...] adquirem seu sentido cósmico, sideral, telúrico. A luz estimula um tropismo de inseto fosforescente no habitante. Toda a população é atraída pelas iluminações públicas para as avenidas insones. [...] Quando a iluminação era feita com velas de sebo ou com gás a afluência era idêntica porque idêntica era a atração da luz. Ao contrário, as festas diurnas são melancólicas e frias” (Liernur; Silvestri, 1993, p. 26-27, 34).

zam as linhas B e C do metrô, a traduzirem concretamente as ideias de rapidez e fluxo constante. Projetado por um arquiteto moderno, Alberto Prebisch⁶ – que deixa sua assinatura em outras edificações de formas geométricas e funcionais, opondo-se aos padrões decorativos anteriores –, sua construção fazia parte do plano de ressignificação urbanística empreendida pelo prefeito Mariano De Vedia y Mitre (1932-1938), o qual, em nome da modernização, bota abaixo vários pontos da cidade.

Em termos visuais, é importante ressaltar que Coppola não se limita a realizar o curta-metragem e a clicar o monumento de vários ângulos, mas estabelece um elo simbólico entre a nova cidade em construção e seus marcos de tradição, como fica patente em *Praça de Maio* (1936). Nessa imagem, focaliza o totem moderno ao fundo da Diagonal Norte, visto da praça, com seu jardim francês, a catedral neoclássica e os edifícios ecléticos, mas também com a Pirâmide de Maio, marco comemorativo da independência da Argentina, e o *Cabildo*, a lembrar a origem espanhola da nova nação. Dessa forma, o fotógrafo condensa, numa única tomada, várias etapas da história do país.

A captação do eixo vertical e a atenção aos aspectos da vida vertiginosa do centro têm uma complementaridade na focalização das áreas não centrais. Isso explica porque Coppola fotografa a Avenida Corrientes em diferentes pontos de sua extensão (a terceira e quarta imagens aqui analisadas o atestam), mostrando como de esfuziante artéria principal passa a pacata via pública de bairro. A avenida central e a rua que leva à periferia, parecendo resistir às transformações, são efetivamente produtos da mesma modernização urbana (Sarlo, 1996, p. 188).

O bairro, para Coppola, tem diferentes facetas. Com suas lentes capta tanto aquele espaço que Jorge Luis Borges considera

6 Leitor de *L'Esprit Nouveau* (revista dirigida por Le Corbusier e Amédée Ozenfant), Prebisch dirige, no começo da década de 1930, uma intensa campanha contra os cânones decorativos e em defesa de uma arquitetura geométrica e funcional. Nas páginas da revista *Sur*, galpões, hangares, silos, banheiras e mictórios são “ressemantizados em objetos de arte (num projeto que difere do *ready made* de Marcel Duchamp). São os mesmos silos tubulares, monumentais em sua geometria volumétrica, que aparecem na pintura dos anos vinte de Alfredo Guttero, também amigo de Coppola e fundamental na formação de seu olhar” (Schwartz, 2008, p. 24).

“mítico”, por estar carregado de tradição, quanto os bairros do Sul, habitados por operários e imigrantes, como La Boca, que o atrai por seus cortiços, mas, principalmente, pela presença de outro símbolo moderno: o porto.

Nas antologias poéticas *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín*⁷ (1929), como declara o próprio Borges no poema “Casi juicio final”, extraído de *Luna de enfrente*: “Tenho comemorado em versos a cidade que me cinge / e os arrabaldes que se esgarçam” (Borges, 1977, p. 80). Ao deixar registrada a visão que tem de sua cidade, o poeta valoriza os bairros em cujas casas ressoa a voz dos antepassados como se percebe no poema “Arrabal”, retirado de *Fervor de Buenos Aires* (Borges, 1977, p. 39):

O arrabalde é o reflexo de nosso tédio.
Meus passos claudicaram
quando iam pisar o horizonte
e fiquei entre as casas,
reticuladas em quadras
diferentes e iguais
como se fossem todas elas
monótonas lembranças repetidas
de uma única quadra.
O pastozinho precário,
desesperadamente esperançado,
salpicava as pedras da rua
e divisei em profundidade
os naipes de cores do poente
e senti *Buenos Aires*.
Esta cidade que pensei ser passado
é meu porvir, meu presente;
os anos que vivi na Europa são ilusórios,

7 As poesias citadas nesse texto foram extraídas da edição de 1977 de *Obra poética*, em cujo prólogo, datado de 1969, Borges explica que fez algumas modificações nas antologias publicadas anteriormente. Por isso, quando necessário, recorreu-se a outra fonte, assinalando-a. As poesias foram traduzidas por Mariarosaria Fabris.

eu sempre estive (e estarei) em Buenos Aires. (“Arrabal”
[*Fervor de Buenos Aires*]. Borges, 1977, p. 39).

Em 1921, quando regressa do estrangeiro, onde havia vivido durante sete anos, Borges não reencontra mais a Buenos Aires que havia guardado em sua memória:

Anúncios luminosos tironeando o cansaço
Charras algaraviadas
entram aos montes na quietude da alma
Cores impetuosas
Escalam as atônitas fachadas...
E eu as ruas cruzo desalmado
pela insolência das luzes falsas. (“Ciudad”
[*Fervor de Buenos Aires*]. Apud Grau, 1989, p. 40).⁸

Hostil às transformações pelas quais, desde 1912, estava passando seu bairro, Palermo – como ele mesmo registrará, mais tarde, em *Evaristo Carriego* (1930) –, continua cantando o lugar mítico de sua infância:

À minha cidade de pátios côncavos como cântaros
e de ruas que sulcam as léguas como um voo,
à minha cidade de esquinas com auréola de ocaso
e arrabaldes azuis, feitos de firmamento,
à minha cidade que se abre clara como um pampa,
eu voltei das velhas terras antigas do Ocidente
e recobrei suas casas e a luz de suas casas

8 Confrontado com as “mudanças vertiginosas” pelas quais estava passando Buenos Aires desde a década de 1910, o poeta é obrigado a dar-se conta de que “a cidade da infância coincidia apenas em parte com a que se estava construindo”. Por isso, engaja-se na tarefa de “recuperar, numa Buenos Aires transformada, a cidade de suas lembranças e igualmente recuperar essas lembranças diante de um modelo em transformação”. Disso resulta a nostalgia de *Fervor de Buenos Aires*, cujos poemas têm como objetivo “recordar a Buenos Aires esquecida no momento em que esta começa a desaparecer materialmente” (Sarlo, 2008, p. 27-28).

e a tresnoitante luz dos armazéns [...]. (“Versos de catorce” [*Luna de enfrente*]. Borges, 1977, p. 83).

Para o escritor, Buenos Aires não é a cidade moderna, é antes: “As encruzilhadas escuras / que alanceiam quatro infinitas distâncias/ em arrabaldes de silêncio” (“Cercanías” [*Fervor de Buenos Aires*]. Borges, 1977, p. 54). É, portanto, o arrabalde, com “a mediania das casas, / as modestas balaustradas e aldrabas” (“Calle desconocida” [*Fervor de Buenos Aires*]. Borges, 1977, p. 26), em que “as ruas recordam / que foram campo um dia” (“La noche de San Juan” [*Fervor de Buenos Aires*]. Borges, 1977, p. 53), com “o armazém” que “dominava a esquina” (“Curso de los recuerdos” [*Cuaderno San Martín*]. Borges, 1977, p. 94), e onde as quadras podem resumir-se a uma única quadra, a de sua casa, circunscrita pelas ruas “Guatemala, Serrano, Paraguai, Gurruchaga” (“Fundación mítica de Buenos Aires” [*Cuaderno San Martín*]. Borges, 1977, p. 90).⁹

A palavra, no entanto, parece não conseguir dar conta sozinha dessa reconstrução do passado; por isso, ao lançar a biografia do poeta Evaristo Carriego, o autor não só anuncia que, em colaboração com Néstor Ibarra, publicará a “série fotográfica” *Descubrimiento de Buenos Aires*,¹⁰ como ilustra o livro de 1930 com duas fotos de Horacio Coppola. Essa tarefa de recuperar a cidade de sua infância evidencia-se, ainda, em alguns ensaios editados entre 1925 e 1928: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*.¹¹ A “grande aldeia” da virada do século XIX para o XX, a mesma cantada em versos por Carriego, de “casas baixas de taipas rosadas”, ao

9 Em homenagem a Jorge Luis Borges, o trecho da Rua Serrano, em que se localizava a casa em que ele morou, hoje leva seu nome.

10 O projeto, no entanto, não se realizou.

11 Parece haver um perfeito espelhamento entre os textos poéticos e os ensaísticos, pois Borges expressa as mesmas ideias com termos idênticos, como no trecho a seguir, extraído de *Inquisiciones* (1925): “Buenos Aires não é uma cidade elevada e ascendente [...]. É de fato uma cópia da planície que a cinge, cuja retidão rendida tem continuação na retidão de ruas e casas. As linhas horizontais vencem as verticais. As perspectivas – de moradias de um ou dois andares, enfileiradas e confrontando-se ao longo das léguas de asfalto e pedra – são demasiado fáceis para não parecer inverossímeis. Quatro infinitos atravessam cada encruzilhada” (Borges, 1925 apud Gorelik, 2005, p. 81).

passar por uma série sucessiva de planos de sistematização, principalmente da segunda metade dos anos 1910 em diante, estava sendo substituída pela urbe moderna, com seus “edifícios cujas fachadas tapavam o céu” (Grau, 1989, p. 19-20; Grementieri, 1997, p. 13-14; Berjman, 1998, p. 17).

Projetando-se em seu antecessor, Borges – a partir de um lugar literário, inventado, a *margem*,¹² a meio caminho entre o mundo rural e o urbano – torna presente o passado, juntando a renovação estética com o saudosismo da memória: “O bairro converte-se em *margem*, orla da planície; o vazio é a inclusão do pampa no traçado urbano incompleto; a cor das taipas rosadas cita a cor rural das esquinas do campo” (Sarlo, 1988, p. 47).

O tom nostálgico que permeia os poemas de Borges, bem como *Evaristo Carriego*,¹³ é fruto de “um ideograma novo construído a partir dos restos de uma Buenos Aires conjecturada nas recordações da infância” (Sarlo, 1988, p. 47): “Esta é uma elegia/de um Palermo traçado no vaivém da lembrança/e que vai embora na pequena morte do olvido” (“Elegia de los portones” [*Cuaderno de San Martín*]. Borges, 1977, p. 91). Pode-se perceber um sentimento semelhante nas fotografias de Coppola, que, no final dos anos 1920, acompanha o escritor em seus passeios ao longo do córrego Maldonado?¹⁴

12 Sarlo esclarece que o termo *orilla* é trabalhado por Borges em seus diversos significados – margem, fio, limite, costa, praia – de 1920 até o final de sua trajetória literária. Espelho infiel da cidade moderna destituída de qualidades estéticas e metafísicas, a *margem* designava os bairros distantes e pobres, habitados frequentemente por trabalhadores dos matadouros e frigoríficos, de linhagem hispano-*criolla* e, logo, anteriores à imigração. Discretos e taciturnos, os *orilleros* de Borges são “sobreviventes das últimas décadas do século XIX nas primeiras do XX. A verdade poética das orillas se constrói em leve anacronismo. Esse deslocamento temporal é invenção de Borges” (Sarlo, 1996, p. 47-49).

13 O livro é analisado por Sarlo em *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia* (2008, p. 51-57).

14 A “ribeira hostil do Maldonado”, cantada na “Elegia de los portones” (Borges, 1977, p. 92), desapareceu com a canalização do córrego, como lembra o autor no poema “Un cuchillo en el Norte”, publicado na antologia *Para las seis cuerdas*, de 1965: “Lá pelo Maldonado,/Que hoje corre cego,/Lá pelo bairro cinzento/Que cantou o pobre Carriego [...]” (Borges, 1977, p. 291). Com um curso de aproximadamente vinte quilômetros, o arroio Maldonado atravessava dez bairros da cidade (entre os quais, Liniers, Vélez Sarsfield, Caballito, Villa Crespo e Palermo) antes de desembocar no rio da Prata. Enterado em 1929, foi canalizado sete anos mais tarde (Secreta Buenos Aires, 2012).

Esses passeios sem rumo certo, que começavam na avenida Corrientes, na altura do bairro *Once* e prosseguiam até o cemitério de Chacarita, despertam lembranças diferentes nos dois companheiros. Enquanto Coppola afirma que o interesse de ambos residia na cidade vista como “uma paisagem”, Borges evoca aquele momento por meio de um poema nostálgico:

O que foi feito daqueles
dois rapazes
que lá por mil, novecentos e vinte e tantos
buscavam com ingênua fé platônica
pelas longas calçadas da noite
do Sul ou na guitarra de Paredes
ou nas fábulas de esquinas e de facas
ou na aurora, que não tocou ninguém,
a secreta cidade de Buenos Aires? (*apud* Knight, 2000).

Adrián Gorelik, discordando da leitura em chave nostálgica da relação de Borges com o subúrbio, por acreditar que este encontra, em seu próprio presente suburbano, “o espaço para combinar, de modo tipicamente vanguardista, a tradição e a novidade”,¹⁵ afirma que as imagens do fotógrafo ratificam a operação poética, porque “compartilham o mesmo olhar que o estava produzindo como representação mitológica”.¹⁶ De acordo com o autor, Coppola lança sobre a cidade existente o mesmo “olhar-manifesto” construído pela vanguarda literária e artística, a qual, na falta de uma arquitetura nova, recorta e seleciona, no tecido existente, “seus fragmentos ideais”. As casinhas do subúrbio são clicadas pelo fotógrafo como se fossem “objetos do desenho de vanguarda”. Transformadas em volumes essenciais e abstratizantes, proclamam uma

15 Embora o autor empregue o termo “vanguardista”, seria mais adequado falar em “modo tipicamente moderno”, dado que a vanguarda mantém uma relação conflituosa com a tradição.

16 Borges, talvez, recusaria o adjetivo “mitológico”. Ao referir-se à poesia que abre *Cuaderno San Martín*, no prólogo da antologia, redigido em 1969, declara: “Diante da indignação da crítica, que não perdoa se um autor se arrepende, escrevo agora *Fundação mítica de Buenos Aires* e não *Fundação mitológica*, já que a última palavra sugere maciças divindades de mármore” (Borges, 1977, p. 87).

pureza modernista que dá continuidade à vontade de ordenar o “caos eclético” da cidade, perseguida pela elite bonaerense desde o começo do século XX (Gorelik, 2005, p. 76-77). Duas iniciativas nesse sentido são destacadas por Sarlo. A ficção arquitetônica (1927-1935) de Wladimiro Acosta pretendia, por meio do *city-block*, propor uma alternativa ao crescimento caótico da cidade. O arquiteto imagina diversas ações coordenadas: atribui lugares à rede de transportes, à produção, ao ócio e ao comércio; ilumina a cidade; organiza idealmente a expansão urbana ao longo de cinturões edificadas e pistas expressas que margeiam o verde, inexistente na cidade real. Victoria Ocampo, por sua vez, a partir da plataforma da revista *Sur*, fundada em fins de 1930, torna-se patrocinadora e mecenas do modernismo arquitetônico, concebido como um programa de homogeneização e purificação do gosto, ao qual caberia opor-se ao caos tipológico atribuído à imigração. Seus volumes e fachadas brancas deveriam disciplinar a rua e impedir “a materialização construtiva dos sonhos vulgares do *parvenu* enriquecido” (Sarlo, 2008, p. 33-34).¹⁷

Essa vontade de ordenação, que Gorelik faz coincidir com uma opção pelo classicismo, é por ele localizada também nas imagens que Coppola registra para o álbum *Buenos Aires 1936*. Nessa coletânea, organizada para celebrar o quarto centenário da cidade, o fotógrafo representaria “os setores mais modernos da cidade como se o tempo não passasse por eles”. Seria o caso da Diagonal Norte, dos altos edifícios da ampliada Avenida Corrientes, apresentados como “brancas moles maciças sem tempo”, e não em ângulos expressionistas; dos

17 Paradoxalmente, Ocampo encomenda o projeto de sua casa modernista ao arquiteto Alejandro Bustillo, especializado no estilo neoclássico francês. Predominante no bairro de Palermo Chico, em que a residência será construída (rua Rufino de Elizalde, n. 2831), esse estilo contrasta fortemente com a casa de “linhas puras e lógicas” (*La Nación*, 4 de agosto de 1929), provocando protestos dos vizinhos. Bustillo deixa de lado um projeto de Le Corbusier para outro terreno (1928) e concebe uma estrutura sóbria, de linhas puras e despojadas de qualquer ornamento. O interior denuncia a manutenção de alguns princípios acadêmicos, sobretudo na definição dos espaços, demasiado segmentados para uma construção moderna. Essa solução de compromisso não deixa de ter certo parentesco com a casa modernista de São Paulo, localizada na rua Santa Cruz (1927-1928), na qual Gregori Warchavchik, por força das circunstâncias, limita as inovações ao plano estético e faz algumas concessões à tradição local (varanda da face posterior) (Arias Incollá, 2006, p. 20-21; Historia de la Casa de la Cultura, [20-]; Bruand, 1981, p. 65-67).

silos do porto, mostrados numa imagem aplainada e numa composição clássica (Gorelik, 2005, p. 91).

A atemporalidade defendida pelo autor pode ser problematizada por uma análise das obras. No caso da fotografia da Diagonal Norte, há inequívocos signos temporais nos letreiros que pontuam o edifício em primeiro plano, com suas cumeeiras a lembrar um navio, e nos diversos posicionamentos dos veículos ao longo da avenida, que apontam para o fluxo dinâmico do trânsito. Nas tomadas da Avenida Corrientes, o isolamento conferido ao único arranha-céu tem um objetivo evidente: acentuar seu aspecto monumental e funcional, convertendo-o em símbolo da cidade projetiva, em construção. Em *Noturno, rua Corrientes* (1936), o arranha-céu enlaça-se com o Obelisco, graças a um jogo cromático que opõe a massa escura do edifício pontilhada de luzes ao aspecto diáfano do monumento iluminado. As imagens do porto respondem a vários partidos compositivos, em que pese a presença de um elemento unificador: a ênfase dada à verticalidade de chaminés, silos e mastros.

E, retomando a parceria do fotógrafo com Borges, algumas outras considerações fazem-se necessárias, uma vez que, em sua interpretação, Gorelik, além de não levar em conta a relação bem mais complexas que Coppola estabelece com a cidade como um todo, se concentra num único aspecto da visão que este teria do bairro. Se das incursões do escritor e do fotógrafo pelos arrabaldes resultaram as duas ilustrações de *Evaristo Carriego*, testemunhando um interesse compartilhado, não parece que Borges seja a única figura determinante na valorização que Coppola faz desse aspecto da capital argentina. Como o próprio autor assinala, outro encontro decisivo foi o com Le Corbusier, quando este visitou Buenos Aires, uma das etapas da viagem de 1929 à América do Sul (Gorelik, 2005, p. 78).¹⁸ O arquiteto suíço não tem uma visão muito positiva de Buenos

18 Se Coppola considera que as conferências de Le Corbusier foram a “base” de suas “futuras fotografias”, não se pode esquecer que, nesse período, ele passa a interessar-se por cinema, a ponto de presidir o primeiro cineclub de Buenos Aires (1929). A busca de uma nova visualidade consolida-se no início da década de 1930, quando Coppola estuda fotografia na Bauhaus, com Walter Peterhans, produzindo algumas imagens evadidas de estranhamento (Coppola, 2008, p. 321; Coke, 1982, p. 31).

Aires.¹⁹ Apresentada como uma “cidade gigantesca, a mais inumana que se possa imaginar” no “Prólogo americano”²⁰ (10 de dezembro de 1929), a fisionomia de Buenos Aires é analisada na primeira conferência, proferida na Associação Amigos²¹ da Arte em 3 de outubro. Capital meridional do novo mundo, Buenos Aires é definida

uma cidade que está no erro, no paradoxo, uma cidade que não possui espírito novo, nem espírito antigo, mas simples e unicamente, uma cidade de 1870 a 1929, cuja forma atual será passageira, cuja estrutura é indefensável, desculpável, mas insustentável, insustentável como todos esses imensos bairros de cidades nascidas na Europa sob o signo de uma súbita expansão industrial nos fins do século XIX, mas lamentável confusão de fins e meios.

Inconformado com o desprezo exibido por Buenos Aires em relação às três bases da arquitetura e do urbanismo – o mar e o grande porto, a vegetação magnífica do parque de Palermo e o céu –, Le Corbusier propõe uma solução para retirá-la da condição de “cidade amorfa”, incapaz de aproveitar o potencial de energia e a pujança proporcionados pela natureza (Le Corbusier, 1979, p. 19-20). Na nona conferência (Amigos da Arte, 18 de outubro), propõe a cons-

19 A convite da Faculdade de Ciências Exatas (que englobava as Escolas de Arquitetura, de Engenharia e de Ciências) e da Associação Amigos da Arte, cuja sede era a Galeria Van Riel, localizada na rua Florida, n. 659, Le Corbusier proferiu 10 conferências em Buenos Aires, entre 3 e 19 de outubro (Le Corbusier, 1979, p. 9).

20 O prólogo e as conferências foram publicados no livro *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930). O livro é apresentado por Prebisch no número 1 da revista *Sur* (dez. 1930-mar. 1931). No número 12 (set. 1935), a revista publica o artigo “El espíritu de Sudamérica”, em que o arquiteto reforça sua diatribe contra Buenos Aires: “não existe cidade mais inumana [...] chamei-a ‘a cidade sem esperança’. Não há montanha, nem colina, nem árvore, nem mar, nem céu nesse apertado coração da cidade. O pampa argentino está mais para lá; não se vê o Rio da Prata [...]” (Miceli, 2018, p. 137, n. 19).

21 Fundada em 1924 com o objetivo de apoiar os artistas locais e proporcionar o contato da sociedade com diversas produções artísticas nacionais e internacionais, a Associação Amigos da Arte desenvolve um vasto programa de atividades nas áreas das artes visuais, música, literatura e teatro, além de promover conferências e publicações.

trução de uma imensa plataforma de cimento armado sobre pilotis no rio da Prata, que abriria a cidade para o mar e para o céu, subtraindo-a de seu mal maior: a “neurastenia” (Le Corbusier, 1979, p. 51-53).

Essa visão negativa não impede que o arquiteto detecte uma presença realmente moderna na arquitetura da cidade, como ele explicita na oitava conferência (Faculdade de Ciências Exatas, 17 de outubro). Incomodado com a exaltação dos “pequenos bairros e *cottages* ingleses”, que produzem nele “o efeito de uma bofetada”, o arquiteto propõe um jogo perceptivo a seus ouvintes:

Dizem: “não temos nada, nossa cidade é muito nova”. [...] Vejam: desenho um muro de fechamento, abro uma porta nele, o muro se prolonga pelo telhado triangular à esquerda de um beiral com uma pequena janela no meio; à esquerda desenho uma galeria bem quadrada e nítida. Sobre o terraço da casa elevo esse delicioso cilindro: a caixa d’água. Vocês pensam: “Puxa, eis o que faz uma cidade moderna!” Nada disso: estou desenhando as casas de Buenos Aires. [...] Foram feitas e são feitas todos os dias pelos empreiteiros italianos. São uma expressão muito lógica da vida de Buenos Aires. Suas dimensões são justas, suas formas, harmoniosas, suas respectivas localizações foram encontradas de maneira habilidosa. É o folclore de vocês; há cinquenta anos e, no entanto, ainda hoje, me dizem: “Não temos nada!!!”. Respondo-lhes: têm isso, uma planta padrão e o jogo de formas feitas sob a luminosidade argentina, um jogo de formas muito belas, muito puras. [...] Vocês fizeram nascer com naturalidade o terraço-jardim na Argentina...” (Le Corbusier, 1979, p. 49).²²

22 O olhar que Le Corbusier lança sobre Buenos Aires não é apenas fruto do impacto provocado por sua visão direta. O pintor Alfredo González Garaño, seu contato em Paris e factótum da visita, apresenta-o ao núcleo *criollista* da elite social e intelectual argentina, levando o arquiteto a sintonizar suas propostas urbanísticas com aspectos essenciais do relato mítico sobre a cidade elaborado por esse grupo. Essa sintonia seria

As estruturas geométricas que Le Corbusier detecta nas casas suburbanas estão presentes nas fotografias de Coppola. Basta deter-se em *Rua Paraguai, Palermo e Rua Jean Jaurés esquina com Paraguai*, ambas de 1929 – que, ao integrarem a primeira edição de *Evaresto Carriego*, foram intituladas *Casas de bairro em Buenos Aires. Jaurés (antes Bermejo), número 1.000 e Esquina nas antigas margens. Rua Paraguai, número 2.600*, respectivamente²³ – para perceber que a visão do fotógrafo não é a mesma do escritor. Na primeira, o que chama a atenção é a sobreposição de planos e formas simples, como os descritos na conferência; na outra, é o destaque dado ao ângulo reto formado pela confluência das duas esquinas. Além da segunda imagem descrita no início desse texto, vêm corroborar essa ideia obras como *Muros* (1931), com o entrecruzar-se de linhas retas e oblíquas e o escalonamento de planos, e *Bairro de Palermo* (1936), em que o olhar é conduzido para o fundo da composição pelo ângulo agudo formado pelas linhas oblíquas, associadas ao jogo volumétrico entre claros e escuros.

Esse jogo de linhas e formas geométricas, embora ainda presente nas imagens dedicadas ao porto e seus arredores,²⁴ é atenuado por um registro mais realista na captação de uma zona da cidade que se constrói com os detritos da modernidade e das condições de vida de seus habitantes, como em *La Boca* (1931) e *Favela, Riachuelo* (1936).²⁵ No momento em que se volta para esse espaço, não estará o

evidenciada na proposta da Cidade dos negócios – a plataforma de arranha-céus que permitiria recuperar o rio e o velho coração da cidade – e na exaltação da “luminosidade argentina”, núcleo central da qualidade pampeana celebrada pelos modernos *criollistas* (Gorelik, 2008, p. 55-56).

23 Borges, 1930, depois das p. 47 e 64 respectivamente.

24 A questão do porto não pode ser dissociada da relação da cidade com o rio. Trata-se de uma relação conflituosa entre “natural” e “artificial”, em virtude da presença de um ambiente que carecia das marcas culturais da natureza europeia. Iniciadas em 1875, com a dragagem do Riachuelo, as obras têm um novo marco em 1886, quando é aprovado o projeto definitivo para Porto Madero. Enquanto o Riachuelo tinha uma importância local e para a navegação fluvial, Porto Madero era o porto ultramarino, além de estar ligado ao desenvolvimento ferroviário (Liernur; Silvestri, 1993, p. 98-99, 133).

25 Em fins do século XIX, com a definição do perímetro da cidade (1887), a administração privilegia o setor norte e as orlas fluviais da cidade, condenando a zona sul a um processo de “tugurização”. Em 1892, existiam 2.200 cortiços, dotados de 31.000 cômodos, habitados por 121.000 pessoas (4 habitantes por quarto) (Gutiérrez, 1983, p. 531).

fotógrafo mais próximo da construção de outra *margem* levada a cabo por novos protagonistas do campo intelectual, principalmente literário, ou seja, pelos que provinham desse mesmo espaço marginal (por sua origem imigrante) e o transformavam em tema de suas obras?

O espaço que abriga as figuras da marginalidade é também o espaço do crescimento e da pujança da cidade. Na imprensa do período, assim como nas fotos de Coppola, o porto é um elemento determinante da fisionomia de Buenos Aires. Navios, barcos, rebocadores, chatas, guindastes e a Ponte Almirante Brown compõem o cenário do que foi definido como a metáfora da cidade-porto, que esvaziava como “uma voraz máquina centrípeta, o restante de um país que não se via como urbano, quando já começava a sê-lo quase totalmente” (Sarlo, 1996, p. 184).

Ao contrário do escritor, que concentra sua deambulação poética nos bairros do Norte e do Oeste (Palermo, Saavedra, Boedo), Coppola abarca com seu olhar uma cidade muito mais variegada. La Boca, com suas casas operárias e a zona portuária, o centro metropolitano, as presenças ecléticas, o subúrbio borgiano fazem parte de uma única malha urbana, exibida em suas descontinuidades e contrastes. A cidade construída por suas lentes não é um lugar ideal. É um espaço de tensões, conflitos, misturas, um espaço por excelência heterogêneo, profundamente transformado pelo capitalismo em seus diferentes aspectos.

Nessa cidade em constante transformação, que se via como uma metrópole do mundo, Coppola não capta apenas seus aspectos mais ostensivos – a pujança do porto, a urbe vertical – ou o subúrbio geometrizado, mas, também, a outra face da modernização, representada pelas habitações da zona portuária. Nesta, guindaste e chaminé tomam o lugar de cúpula, agulha, arranha-céu, remetendo para um espaço dual – um espaço em expansão e um espaço de exclusão –, no qual não há praticamente presenças humanas.

Se uma das questões centrais da cultura argentina das primeiras décadas do século XX é a configuração de um “começo” (Sarlo, 1988, p. 45), é a busca de uma identidade diante da presença cada vez mais evidente do imigrante (inclusive nos campos da cultura e da arte), a Buenos Aires de Coppola pode ser inscrita numa outra dimensão,

a do tecido urbano compósito, uma vez que não é improvável que ele a tenha focalizado em seus diversos aspectos exatamente por ser de origem imigrante.

Com o “mito de Ícaro”, o fotógrafo insere a urbe portenha no lugar utópico denominado *universal city* (Marchán Fiz, 1986, p. 144), com suas edificações verticais e, sobretudo, com suas cúpulas e agulhas; já com a visão ao rés do chão, o que se impõe é a heterogeneidade, é a fragmentação, é o passado convivendo com o presente, é um processo de mudança, no qual os atores sociais ocupam diferentes espaços e desempenham diferentes papéis. A Buenos Aires multifacetada de Coppola não é a “grande aldeia” de Borges, que não existe mais,²⁶ é antes um espaço no qual se entrecruzam as muitas temporalidades que compõem a cena urbana, um espaço no qual o aporte do imigrante não pode deixar de ser notado, tanto em seus aspectos mais vistosos (ecletismo e presença no comércio da cidade), quanto naquela margem enfeixada em La Boca, com suas cenas silentes de exclusão.

26 Afinal, o poeta havia escrito: “Eu sou o único espectador desta rua; / se deixasse de vê-la, ela morreria” (“Caminata” [*Fervor de Buenos Aires*]. Borges, 1977, p. 52).

Geografia de uma crise¹

Para Facundo de Zuviría, a essência de Buenos Aires não reside no centro, e sim nos bairros. Como ele próprio declara numa entrevista publicada pelo jornal *El Clarín*, em 13 de agosto de 2015, duas coisas chamam sua atenção nos bairros da cidade: “As casas baixas, essa coisa de pampa edificada que Buenos Aires tem, que é planície com muito céu. As fachadas das lojas de 8,66 metros, duas janelas laterais e uma porta central, que formam um tríptico e, dentro dessa estrutura, todas as variedades possíveis” (Rozenwasser, 2015).² É logo essa segunda tipologia que constitui o eixo da mostra *Frontalismo*, cujo título pode ser explicado a partir do ponto de vista adotado pelo fotógrafo, uma perspectiva frontal. Como Zuviría afirma na entrevista de 2015: “A perspectiva frontal possui um objetivismo particular, tudo adquire a mesma importância dentro da imagem e se reduz a um tema de composição e equilíbrio de formas. É esquecer as muletas e encontrar a estética no que está à sua frente. Mas isso não é inocente porque existe um recorte” (Rozenwasser, 2015).

Essa declaração do fotógrafo apresenta, de maneira sintética, a motivação que o levou a fotografar imagens simétricas e austeras, às quais o preto e branco confere uma profunda melancolia, portadoras de sinais de abandono que remetem a um momento particularmente crítico da história argentina recente, a decretação do *corralito* em 3 de dezembro de 2001. A proibição de saques em contas correntes, cadernetas de poupança e aplicações financeiras gera uma crise social de grandes proporções, já que a restrição de liquidez monetária tem como corolários a asfixia da economia e a paralisação do comércio e do crédito. O choque provocado na sociedade por uma medida tão

1 Publicado originalmente em: Schwartz, Jorge; Monzani, Marcelo (org.). *Frontalismo/Facundo de Zuviría*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2016.

2 Uma afirmação semelhante já havia sido publicada em Corral Vega, 2009.

drástica, cujo alcance se estendeu por vários anos, pode ser enfeixado na crise política que se instaura com a renúncia do presidente Fernando de La Rúa em 21 de dezembro. Seu sucessor, Adolfo Rodríguez Saá, só consegue governar por uma semana (23-30 de dezembro), sendo substituído por Eduardo Duhalde que assume a presidência da República em 2 de janeiro de 2002.

As imagens produzidas por Zuviría entre 2001 e 2003, algumas delas divulgadas no livro *Siesta argentina* (2003), são um testemunho eloquente dos efeitos dessa crise, simbolizada por locais vazios, lojas fechadas, vitrines em desuso e misteriosas lavanderias, nas quais não se conseguem discernir sinais de alguma atividade. As 36 fotografias apresentadas na mostra têm um denominador comum: representam as persianas fechadas ou semiabertas de lojas atingidas pela crise, a partir de um percurso pela geografia da cidade, pontualmente assinalada nos títulos das obras. O fotógrafo percorre o espaço urbano pronto a captar imagens da crise que atinja indiscriminadamente todos os bairros (San Telmo, Almagro, Recoleta, Palermo, Mataderos, Constitución, Boedo, Barrio Norte, Flores, Congreso, San Cristóbal, Chacarita, Colegiales), recortando dados significativos de um real percebido de maneira fragmentária pelo transeunte. Essa temporalidade fragmentada está na base de uma visualização da cidade em termos combinatórios e comutáveis, dando a ver a intenção de Zuviría de realizar um inventário, no qual a semelhança estrutural das fachadas das lojas ganha um ar diferente em virtude da presença de pichações, elementos ornamentais e vegetais, pequenas aberturas, entre outros.

O partido visual radical adotado nessa série de imagens leva a propor um paralelo com a lógica do arquivo, presente no inventário da arquitetura industrial alemã realizado pelos fotógrafos Bernd e Hilla Becher desde a década de 1960. Tendo como referência a estética da nova objetividade, o casal de fotógrafos distingue-se pela representação do motivo de maneira austera, anônima e frontal, pela produção de imagens “sem composição”, ou seja, não artísticas, pela busca de tipologias, nas quais são perceptíveis os elementos comuns e as variações dentro de uma concepção serial, e pela abolição de toda expres-

são pessoal e de todo sentimento. Se existem semelhanças formais entre a obra dos Becher e a catalogação da crise argentina proposta por Zuviría, ambas baseadas na nitidez de uma imagem frontal e direta, não se pode desconhecer, porém, que os desígnios das duas operações são diferentes. Enquanto os fotógrafos alemães adotam como princípio o processo de catalogação das ciências naturais, mostrando, desse modo, seu distanciamento em relação ao motivo, Zuviría explicita seu envolvimento com o momento crítico atravessado pela Argentina de maneira sutil, mas incisiva. Basta atentar para as pichações que atraem sua atenção com palavras e frases quase sempre enigmáticas ou com a contundência da afirmação “El poder es tu conciencia”, cujo conteúdo leva alguns espectadores a ler Karl Marx onde está assinado Ker Marak; para a presença de fragmentos de cartazes ou das marcas deixadas por eles; para o motivo dos cadeados em *Hijos del hijo*, que parece enfeixar a crise de maneira paradigmática, ao assinalar uma situação terminal e definitiva.

Outro paralelo possível poderia apontar para uma obra emblemática como *O Boverly em dois sistemas descritivos inadequados* (1974-1975), na qual Martha Rosler propõe uma interrogação sobre os limites da representação fotográfica, tendo como alvo a vertente documental. A realidade social de um bairro degradado de Nova York, frequentado por pessoas alcoolizadas, é organizada visualmente em dípticos compostos de fotografias em preto e branco de vitrines e fachadas degradadas, tomadas de maneira frontal, e de páginas de palavras datilografadas associadas ao alcoolismo. Se as imagens se propõem como evidências de uma ausência, já que são destituídas de presença humana, a não ser que se considerem como tal as garrafas abandonadas e os detritos espalhados na calçada, as palavras remetem diretamente a situações físicas e sociais, fazendo entrever um corpo “comatoso”, “inconsciente”, “nocauteado”, “estatelado” etc. Também nesse caso há diferenças de intenção entre Zuviría e Rosler. A artista norte-americana partilha com a arte conceitual o pressuposto de que a imagem técnica deve ser analisada e dissecada em sua qualidade de modo de representação, evidenciando seus mecanismos e usos sociais e denunciando seu aspecto ideológico. Zuviría, ao contrário, atua como um fotógrafo que

acredita na possibilidade de a imagem conferir um novo significado ao motivo e, com isso, propor ao observador não apenas novas formas de visualização, mas também de percepção crítica do espaço social. Para conseguir esse objetivo, não hesita em cortar abruptamente o motivo do contexto, concentrando nele todo o foco visual, sem deixar de apontar para o extracampo que lhe confere significados precisos. No caso das fachadas de lojas fechadas pela crise, o que se impõe é a percepção de uma temporalidade dotada de múltiplas camadas. O momento da crise de 2001 é apenas uma delas, já que a tipologia modular da construção das lojas remete a um padrão arquitetônico vigente em Buenos Aires na primeira metade do século XX, quando a cidade era prevalentemente horizontal e a rua do bairro tinha um papel de agregação social. Uma terceira camada é destacada por Adrián Gorelik, para quem essas fotografias são a representação de um estado de “crise permanente”, isto é, do “impasse” da modernidade urbana em Buenos Aires desde a década de 1980 (Gorelik, 2006, p. 21).

No caso específico das imagens da crise, regidas por um padrão repetitivo, a ideia de série desdobra-se em várias direções. Aponta, em primeiro lugar, para a proximidade de Zuviría do conceito de série fotográfica proposto por László Moholy-Nagy. Concebida como sequência de imagens de um mesmo objeto, a série representa “a culminação lógica da fotografia”, distinguindo-se da estética pictórica. A imagem isolada deixa de ter uma identidade própria para integrar-se num conjunto, numa montagem, que confere um significado preciso à operação fotográfica e dentro da qual funciona como um detalhe (Moholy-Nagy, 2003, p. 195). A partir desse pressuposto, o fotógrafo nada mais faz do que testar as possibilidades de desdobramento de uma ideia graças à focalização sistemática de motivos estruturalmente idênticos e à utilização de um processo de produção iterativo: a tomada frontal e simétrica que confere autonomia ao motivo, ao mesmo tempo em que o insere num campo de significações mais amplo. Essa concepção fotográfica sóbria e elegante responde de perto à qualidade serial do motivo representado, que remete a tipologias padronizadas e a determinadas concepções de edificação para camadas sociais menos abastadas.

Definido um “caçador de imagens” (Corral Vega, 2009), Zuviría pode encarnar tal figura desde que a caça não se confunda com a busca de imagens instantâneas surpreendentes, tocantes ou apavorantes. Existe outra possibilidade para essa figura, defendida por Pere Formiguera, para quem a fotografia é “o espelho do rastro deixado pelo caçador quando se aproxima de sua presa. Para apanhá-la, necessita conhecê-la e entendê-la. Conhecer seus hábitos e prever seus movimentos. Ele sabe que pode passar muito tempo antes de conseguir seu intento, mas isso não o desanima. Aprendeu que a caça em si é tão importante quanto o momento culminante do disparo final” (Formiguera, 2007, p. 32-33). Pensado a partir desse ponto de vista, o fotógrafo torna-se um caçador de imagens deliberadas e calculadas, interessadas na eternidade e não no instante. O olhar que Zuviría lança sobre a crise é resultado de um processo conceitual que desentranha pacientemente os significados latentes do motivo fotografado. Se existe uma repetição estrutural no referente, captado de maneira objetiva, com todos os recursos do realismo fotográfico, existe também um desígnio de dar a ver suas pequenas singularidades, de modo a inseri-lo naquela que Marc Le Bot define a “série aberta”, isto é, um inventário regido por um conjunto de diferenças, próximo do princípio musical da variação sobre um mesmo tema. Mais uma vez, a dimensão política do processo ganha densidade, se esse tipo de procedimento for considerado um jogo com os elementos de um código semiológico, que contrapõe à regularidade da lógica do capital a diferença irreduzível da operação artística (Le Bot, 1977, p. 289, 292). As “pequenas diferenças” tornam-se, assim, símbolos de um espaço urbano no qual os sinais da decadência são palpáveis em sua significação mais profunda: destruição de um modo de vida, para o qual o velho hábito da sesta se torna uma condição permanente, eternizada por imagens melancólicas e discretas que não podem deixar de atingir o observador e levá-lo a refletir sobre o alcance de uma crise geral de valores.

Memórias em imagens¹

As últimas décadas do século XX foram marcadas por mudanças profundas na sociedade. As condições de produção de bens e de serviços, antes caracterizadas por uma estrutura hierárquica e vertical, cederam lugar a uma concepção horizontal em rede e a uma gestão por fluxos. O poder político mudou de natureza, declarando sua impotência diante dos mercados e transformando a democracia num procedimento estético enraizado na mídia. Confrontada com a crise do sujeito, que o crescente individualismo não consegue escamotear, a sociedade começou a solicitar a sociólogos, militantes associativos e artistas a produção de um “vínculo social”, não isento do perigo de converter-se em outra mercadoria (Moulène, 2007, p. 10-11).

Claire Moulène, que elaborou esse panorama, formula uma série de perguntas a respeito do papel do artista nessa nova conjuntura. O artista deve continuar a atuar no museu para melhor subvertê-lo ou penetrar nele por arrombamento? Deve ignorá-lo para investir em novos espaços e conquistar novos públicos? Deve recorrer ostensivamente à ilegalidade para apropriar-se de uma nova legitimidade? Deve agir no intervalo entre realidade, ficção e crítica social criado pelas novas tecnologias da informação? Deve esboçar um projeto utópico alternativo ao liberalismo atual? Deve cruzar os braços, aceitar uma visão apocalíptica do futuro e pregar o recolhimento individual? Deve denunciar, com exemplos concretos, as consequências regressivas de uma mercantilização sistemática de todos os aspectos da vida? (Moulène, 2007, p. 12-13).

Não se trata de perguntas retóricas, uma vez que o que está em jogo é a legitimidade da função da arte na sociedade atual.

1 Publicado originalmente em: Ferreira, Marieta de Moraes (org.). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, 2011 (online).

Tendo abdicado do papel de “precursor do futuro”, herdado da ideologia vanguardista, o artista do final do século XX, transformou-se em alguém que acompanha a sociedade, não pretendendo fornecer respostas para seus conflitos. O artista contemporâneo, como escreve Moulène, é “o que caminha nas pegadas da sociedade, o que a acompanha, a diseca ou decifra, oferecendo, de passagem, alternativas frequentemente críticas, que permitem pensar o real de outro modo” (Moulène, 2007, p. 19).

A análise da autora francesa parte do pressuposto tácito da crise da ideia de autonomia da arte, que estava na base da atuação de alguns movimentos de vanguarda do começo do século XX. Na contramão de sua atitude puramente formalista, o artista contemporâneo reaproxima-se daquelas vertentes modernas que pregavam a integração da arte com a vida, embora tenha deixado de lado sua orientação utópica. Nesse contexto, situações triviais, que pertencem à esfera do vivido, alcançam uma nova dimensão, tornando-se suportes de ações que visam atingir o espectador “como um cidadão e um ser político”, para usarmos os termos de Paul Ardenne (Moulène, 2007, p. 29).

Para responder a essa concepção de arte, um vetor significativo da produção contemporânea investiu na problemática do testemunho, tendo como eixo direcional uma interrogação sobre a memória e a construção da história. Uma entrevista concedida por Rodolfo Walsh em 1970, na qual era feita a defesa de “um novo tipo de arte mais documental, que se atenha muito mais ao que pode ser mostrado”, revela ser extremamente útil para discutir essa problemática, na medida em que ajuda a equacionar a percepção atual do papel do artista. Sem cair numa visão normativa da relação entre arte e política, o escritor exprime o anseio de que uma nova geração possa aceitar

com mais facilidade a ideia de que o testemunho e a denúncia são categorias artísticas pelo menos equivalentes e merecedoras do mesmo trabalho e esforço dedicados à ficção, e que no futuro os termos até possam se inverter: que o que realmente venha a ser

apreciado como arte seja a elaboração do testemunho ou do documento, que como todo mundo sabe admite um alto grau de perfeição. Quer dizer, evidentemente essas formas abrem imensas possibilidades artísticas, na montagem, na estruturação, na seleção, no trabalho de investigação (Piglia, 2010, p. 238-240).

Ao fazer referência a categorias como “montagem”, “estruturação”, “seleção” e “investigação”, Walsh demonstra estar mobilizando uma noção complexa de documento e testemunho. Longe de uma crença ingênua no estatuto do documento como “epifania do real” (Baque, 2006, p. 199), o escritor afirma, sem rodeios, que este é fruto de uma construção, de uma elaboração; que é a partir delas que um fato da história adquire sentido. É o que ele havia demonstrado em duas obras de literatura documental – *Operação massacre* (1957) e *Quien mató a Rosendo* (1969)² –, nas quais são reconstituídos o fuzilamento clandestino, pela polícia da província de Buenos Aires, de 12 homens, em 10 de junho de 1956, depois de uma tentativa de golpe de Estado iniciada no dia anterior, e o assassinato do secretário-adjunto da União Operária Metalúrgica numa confeitaria de Avellaneda em 13 de maio de 1966, durante uma briga entre dois grupos sindicalistas adversários. Tanto num caso como no outro, Walsh, que havia iniciado sua carreira como escritor de contos policiais, transforma-se em detetive e narra a história de uma investigação e seus resultados, lançando mão de recursos ficcionais. Com a ajuda do testemunho dos sobreviventes do massacre de 1956 e de uma prova decisiva – o horário da transmissão oficial da promulgação da Lei Marcial –, consegue demonstrar não apenas que o fuzilamento fora um ato ilegal, mas também o desconhecimento do levante do general Valle pela maior parte das vítimas do episódio. No segundo caso, com o auxílio das testemunhas que se encontravam na confeitaria no momento do tumulto, da averiguação do calibre das

2 Walsh é autor de uma terceira obra de literatura documental, *El caso Satanovsky* (1973). Nela, é reconstituído o assassinato do advogado Marcos Satanovsky por membros da “Revolução Libertadora” durante o conflito pelas ações do jornal *La Razón* (1958).

armas utilizadas e da consulta aos autos, chega à conclusão de que o assassino de García fora seu chefe Augusto Timoteo Vandor, a quem estaria fazendo sombra, uma vez que o grupo rival estava desarmado.

A concepção do documento como construção está também na base de operações como *Buena Memoria* e *Ausencias*, realizadas respectivamente em 1996 e entre 2001 e 2006 pelos fotógrafos argentinos Marcelo Brodsky e Gustavo Germano. Tendo como pano de fundo os resultados da “Guerra Suja” com a qual a Argentina se viu a braços entre 1976 e 1983, os dois fotógrafos confrontam o espectador com a problemática de uma memória traumática, que não teme assumir um viés pessoal a fim de tornar ainda mais contundente a necessidade de não fazer cair no esquecimento a repressão instaurada pela Junta Militar em seu combate a um suposto “inimigo interno”. Brodsky, cujo irmão Fernando Rubén foi sequestrado em 14 de agosto de 1979, reconhece que seu trabalho tem como ponto de partida a necessidade de resolver sua relação com o próprio país, a própria identidade, a própria história, o exílio, a memória e as marcas deixadas pela ditadura. Embora consciente de que uma obra de arte não tem o poder de determinar a prisão de um assassino, acredita que a batalha pela justiça se trave também na

opinião pública, nos meios de comunicação, com os formadores de opinião de cada país no qual se iniciou uma causa contra os desaparecidos e os assassinos. E assim minha obra, junto com outras propostas artísticas [...], converte-se numa ferramenta para narrar o que aconteceu a partir de um lugar mais subjetivo, podendo chegar a um público mais amplo e contribuir para que as iniciativas pela justiça contem com um apoio social e político maior (Guagnini, 2001, p. 119, 124-125).

Germano, por sua vez, afirma não ter tido a intenção de “fazer um projeto autobiográfico”, mas admite que o fato de ter “vivido a experiência de perder alguém da minha família”, em virtude dos

crimes cometidos pela ditadura, foi o elo de união com os parentes dos desaparecidos da província de Entre Ríos, visto existir uma “fraternidade compartilhada” (Iglesias; Walther, 2008).

Na contramão das análises que localizam no retrato fotográfico “não a lembrança de um instante, mas a lembrança de uma *forma*” (Costa, 1997, p. 46), Brodsky e Germano apelam decididamente para uma ideia temporal da imagem técnica. O primeiro destaca a “capacidade exata” da fotografia de “congelar um ponto no tempo” (Brodsky, 2010, p. 13). O segundo coloca o projeto *Ausencias* sob a égide da reflexão de John Berger, para quem o “verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível porque não deriva de uma relação com a forma, e sim com o tempo” (Berger, 2007, p. 12).

Realizado em Buenos Aires, Madri, Robledo de Chavela e Nova York, o projeto *Buena Memoria* tem sua origem no retrato da turma de Brodsky no Colégio Nacional de Buenos Aires, feito em 1967. Desejoso de saber o que havia acontecido com o grupo de adolescentes de fins dos anos 1960, o fotógrafo promove uma reunião e propõe tirar uma foto de cada um dos presentes, complementando com viagens a documentação dos que não haviam podido comparecer ao encontro. A foto do grupo é ampliada e recebe algumas intervenções que dão conta da trajetória de cada um dos retratados. Além das anotações em várias cores sobre o destino dos adolescentes, Brodsky destaca alguns rostos com círculos. Em três deles inscreve-se o signo da morte. Se Pablo morreu de uma doença incurável, Claudio Tisminetzky caiu num embate com o exército em dezembro de 1975 e Martín Bercovich – o melhor amigo do fotógrafo – foi sequestrado em 13 de maio de 1976. O confronto entre passado e presente é complementado com informações sobre a vida atual de cada colega que aceitou participar do projeto. O fato de a maior parte levar uma vida “normal” acentua, de maneira sutil, o exílio de Alvaro, Eduardo, Erik e Ana, a morte de Claudio e o desaparecimento de Martín.

Ao recuperar a trajetória de vida de seus antigos colegas, Brodsky propõe uma reflexão sobre a passagem do tempo não apenas em termos individuais. O que emerge em *Buena Memoria* é, antes de tudo, o retrato coletivo de uma época com seus sonhos e suas

esperanças. O ato de dar um rosto aos desaparecidos, de anotar seu nome completo, de mostrá-los em situações concretas do dia a dia – Claudio no acampamento, Martín fotografando – carrega dois significados complementares. Ao lembrar suas histórias, Brodsky demonstra que eles foram pessoas dotadas de uma vida própria e que sua morte não foi uma decorrência necessária de suas escolhas. A presença de seus corpos no retrato de grupo e nas fotos evocativas é uma maneira de contrastar a abstração dos números (Feinmann, [20--]), de dar um significado preciso a cada existência, não permitindo que seu desaparecimento caia na vala comum daquela “localização sem ordenamento” implementada pela ditadura militar, com seu espaço permanente de exceção (Agamben, 2010, p. 171).

Pela dimensão afetiva, a *Buena Memoria* de Brodsky se contrapõe à *mala memoria* deixada pela “Guerra Suja” com seus 2.300 mortos oficialmente reconhecidos e seus 30.000 desaparecidos.³ O projeto de Germano, por sua vez, traz em seu bojo a discussão do transcurso do tempo e sua relação com a perda. Como o próprio fotógrafo declara na entrevista concedida em 2008 a Lucía Iglesias e Casey Walther:

o que estou querendo expressar por meio do meu trabalho é que, para além dos desaparecimentos forçados que aconteceram na Argentina, há também o tempo que passou. Quero refletir o duplo efeito que o tempo tem causado. Por um lado, o tempo que os sobreviventes aguentaram viver na ausência de seus

3 Os números fornecidos por Walsh, em março de 1977, são bem mais contundentes, por abarcarem apenas um ano de repressão. Como ele registra na “Carta aberta de um escritor à Junta Militar”, datada de 24 de março: “Quinze mil desaparecidos, 10 mil presos, 4 mil mortos, dezenas de milhares de exilados são os números brutos desse terror”. O escritor denuncia ainda o encontro nas costas uruguaias, entre março e outubro de 1976, de vinte e cinco corpos mutilados, “uma pequena parte, talvez, do carregamento de torturados até a morte na Escola de Mecânica da Armada, jogados no fundo do rio da Prata por navios dessa força”. Além disso, são lembrados o “cemitério lacustre”, descoberto em agosto de 1976 por um mergulhador no lago San Roque (Córdoba), cuja denúncia não foi aceita pela polícia, nem divulgada pela imprensa, e os casos de prisioneiros lançados ao mar “dos aviões da 1ª Brigada Aérea” (Walsh, 2010, p. 247, 251-252).

entes desaparecidos. Por outro lado, há o tempo perdido pelas pessoas que desapareceram e não tiveram a chance de aproveitar suas vidas. Quando eu estava criando o conceito dessa mostra, pensei que seria bom capturar o envelhecimento dos sobreviventes. E foi esse conceito básico e humano que o terrorismo do Estado destruiu (Iglesias; Walther, 2008).⁴

Germano dedica-se ao projeto *Ausencias* depois de ter constatado que não teria oportunidade de ver o processo de envelhecimento do irmão Eduardo, sequestrado em 1976. Ao contrário do trabalho solitário de Brodsky, o fotógrafo conta com o auxílio da esposa Vanina de Monte, da amiga Marta Nin, do irmão Guillermo, diretor da *Asociación Familiares y Amigos de Desaparecidos de y en Entre Ríos*, além de duas outras organizações de direitos humanos: *Registro Único de la Verdad de Entre Ríos* e *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio – Paraná*. Concebido em 2001, o projeto é regido por uma metodologia de trabalho precisa. Depois da pesquisa iconográfica em arquivos, feita pelo *Registro Único de la Verdad de Entre Ríos*, Germano estabelece um *corpus* a partir do qual seleciona os casos e as imagens a serem trabalhados. Segue-se um contato com os familiares dos desaparecidos, que desempenham um papel determinante na proposta. Cabe a eles reeditar o momento em que a foto selecionada foi feita, num período de tempo que medeia entre 1968 e 1976, reassumindo a pose e voltando a ocupar o mesmo lugar da imagem do passado (Van Dembroucke, 2010).

O que Germano pretende com os dípticos resultantes do confronto entre passado e presente é mostrar o vazio criado nas fotografias de 2006 pela ausência do desaparecido. Aparentemente simples, o projeto tem uma densidade conceitual, que será mais bem compreendida quando se analisam as duas estratégias envolvidas na operação: o uso de um documento, de um testemunho, e a recriação visual

4 De acordo com Daniel Frontalini e María Cristina Caiati, o “terrorismo de Estado” consiste no “exercício criminal do poder supremo do Estado, sem estar submetido a nenhum controle, mediante um sistema organizado e restabelecido em suas estruturas para a conquista de seus fins” (Brodsky, 2010, p. 13).

de uma imagem impossível de ser replicada, em virtude da falha gerada pelo desaparecimento de um ou mais elementos do referente anterior. Em busca de uma memória viva, o fotógrafo faz da imagem uma forma de negação do esquecimento, embora consciente de que a realidade das décadas de 1960 e 1970 não pode mais ser recuperada.

Essa impossibilidade não está apenas nos buracos deixados pelas ausências. Ela inscreve-se também no decurso do tempo e na consciência que alguns familiares têm do próprio papel no interior do projeto, que não se resume simplesmente a mimetizar uma atitude do passado. Em alguns casos, como no do refazimento da fotografia dos irmãos Omar Darío e Mario Alfredo Amestoy (1975), a passagem do tempo é visível na dificuldade em enfrentar com confiança o ato de descer uma encosta por parte do segundo. Em outros, os parentes dos desaparecidos modificam a primeira pose para olhar diretamente para a câmera. Isso é particularmente evidente em dois conjuntos destacados por Celina Van Dembroucke: a foto do casamento de Luisa Inés Rodríguez e Raúl María Caire (1973) e a recriação de 2006, encenada apenas pela noiva e pelo padre que celebrara a cerimônia; a tomada casual de Adela Atelman de Fink e do filho Claudio Marcelo Fink (1974) e seu refazimento trinta e dois anos mais tarde apenas com a presença da mulher. Nos dois casos, os sobreviventes olham para a câmera de maneira frontal, a fim de envolver o espectador numa indagação sobre uma história que deixou de ser individual para assumir uma dimensão coletiva. Desse modo, é possível afirmar que Germano está bem próximo da atitude de Brodsky, que explica sua obra a partir de algumas perguntas:

Que buraco o desaparecimento deixou em cada um, em cada grupo, na sociedade? O que perdemos para sempre e o que podemos recuperar? Até que ponto é possível construir uma sociedade baseada na mentira e no esquecimento? (Guagnini, 2001, p. 121).

A imagem mais pungente do conjunto de Germano é, sem dúvida, a da praia vazia flagrada em 2006. Os protagonistas da fotogra-

fia de 1975, retratados nas areias da praia fluvial La Tortuga Alegre, em Concordia – Leticia Margarita Oliva e Orlando Rene Mendez – acabam funcionando como o símbolo máximo de um estado de exceção transformado em regra. A praia vazia da província de Entre Ríos remete à ideia do “campo como nómos do moderno”, formulada por Giorgio Agamben. Se o campo é a estrutura em que o estado de exceção “é realizado *normalmente*”, a pergunta a ser feita não é “como foi possível cometer delitos tão atroz para com seres humanos”. Deve-se, ao contrário, “indagar atentamente quais procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito”. Privada da presença humana, a praia fotografada por Germano configura-se como um lugar de memória viva, que dá a ver, sem nenhum recurso retórico, o significado profundo da ideia de campo na estrutura da ditadura militar: a “materialização do estado de exceção” e a “criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção” (Agamben, 2010, p. 166-167, 169).⁵

É o que demonstra a carta aberta de Walsh à Junta Militar, datada de 23 de março de 1977, que pode ser inserida nas considerações de Agamben acerca do papel do soberano, dotado do poder de decidir “sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal” (Agamben, 2010, p. 138). O texto do escritor evidencia que a Junta Militar, ao despojar o “inimigo interno” dos atributos da vida qualificada – o patrimônio simbólico que distingue o cidadão no âmbito da *pólis* e de suas tradições – e ao reduzi-lo à dimensão da vida nua,

5 Brodsky mobiliza um mecanismo semelhante com as fotografias do rio da Prata do conjunto *Parque de la Memoria*, que são confrontadas com imagens do álbum de família, em que a água não tem um sentido ameaçador. A presença do rio é assim explicada pelo artista: “O rio da Prata é a nossa identidade [...]. Em suas águas marrons milhares de argentinos foram jogados para a morte. Mas o rio continua no mesmo lugar, e sua presença nos convida ao não esquecimento. O Parque está onde tem de estar: na beira do rio, e tornou cada passagem por suas paredes um exercício de reflexão e de cura. Passando por seus nomes ano a ano, podemos contar e dizer aos nossos filhos o que foi a destruição sistemática de uma geração que quis mudar nosso país e que pagou com a vida esse compromisso” (Brodsky, 2010, p. 88).

isto é, biológica em sua acepção animal, havia transformado o sujeito num ser destituído de valor e, logo, passível de eliminação:

Lotadas as prisões comuns, os senhores criaram nas principais guarnições do país virtuais campos de concentração onde não entra nenhum juiz, advogado, jornalista ou observador internacional. O segredo militar dos procedimentos, invocado como necessidade da investigação, converte a maioria das detenções em sequestros que possibilitam a tortura sem limite e o fuzilamento sem julgamento.

Mais de 7 mil recursos de *habeas corpus* foram indeferidos no ano passado. Em milhares de outros casos de desaparecimento, o recurso nem sequer foi apresentado porque já se conhece de antemão sua inutilidade, ou porque não se encontra advogado que ouse apresentá-lo depois que os cinquenta ou sessenta que o faziam, foram, por sua vez, sequestrados.

Assim os senhores aboliram os limites da tortura no tempo. Como o preso não existe, não há possibilidade de apresentá-lo ao juiz em dez dias, como reza uma lei que foi respeitada mesmo nos auges repressivos de ditaduras anteriores.

A falta de limite no tempo foi complementada pela falta de limite nos métodos, numa regressão a épocas em que a tortura era praticada diretamente sobre as articulações e vísceras das vítimas, agora com recursos cirúrgicos e farmacológicos de que não dispunham os antigos algozes. O potro, o torniquete, o esfolamento em vida, a serra dos inquisidores medievais reaparecem nos depoimentos, juntamente com a picana, o “submarino” e o maçarico, atualizações contemporâneas.

Mediante sucessivas concessões ao pressuposto de que a meta de exterminar a guerrilha justifica todos os meios de que se utilizam, os senhores chegaram

à tortura absoluta, atemporal, metafísica, na medida em que a finalidade original de obter informações se extravía nas mentes perturbadas que a infligem, para ceder ao impulso de esmagar a substância humana até quebrá-la e fazê-la perder a dignidade, que o algoz perdeu, que os senhores mesmos perderam (Walsh, 2010, p. 247-249).

Operações que pretendem confrontar a Argentina com essa página negra da própria história, *Buena Memoria* e *Ausencias* exploram conscientemente os estereótipos que estão na base do retrato de grupo e do álbum fotográfico. O ritual social embutido no retrato de grupo, que lhe permite apresentar-se como um conjunto dotado de um senso de continuidade (Trachtenberg, 1995, p. 18, 20), é realçado por Brodsky no momento em que interfere na fotografia de 1967 com anotações e marcas, que a retiram de um tempo congelado para projetá-la no futuro. Essa operação é potencializada pelas tomadas de 1996, em que os ex-adolescentes interagem, de diversas maneiras, com o retrato escolar, sublinhando um dado fundador do gênero: a criação de um contexto identificador para o indivíduo, dentro do qual a autorrepresentação é condicionada pela presença dos outros. O fato de os antigos colegas de Brodsky posarem com a imagem do passado nada mais faz do que reforçar a ideia de que a identidade exibida pelo grupo é bem mais ampla que a do sujeito isolado. Existe um equilíbrio entre o coletivo e o individual, que faz do retrato de grupo “a imagem de relações públicas e significativas” para cada um dos participantes.

O álbum fotográfico, do qual foram retiradas as imagens do amigo morto e dos desaparecidos Martín e Fernando, realçando o aspecto trágico de *Buena Memoria*, é também ponto de partida para *Ausencias*, por sua natureza de objeto-arquivo. Expressão da memória privada da família, que nele eterniza os grandes momentos da vida em comum, reafirmando o sentimento da própria unidade, o álbum é concebido como um documento para a posteridade. Antes do que o presente, sua construção objetiva uma memória pensada em termos

de futuro, visto corresponder ao desejo de sobreviver à morte como espécie, como sobrenome, como classe e como imagem (Silva, 1997, p. 72, 76; Silva, 1998, p. 35, 49).

É próprio do álbum fotográfico permitir a experiência da passagem do tempo, confrontando o indivíduo e a família com a construção da própria imagem no passado e com o inexorável processo de envelhecimento, o que faz dele “memória” e “ruína” a um só tempo. Se essa é a função básica do álbum, é na impossibilidade de estabelecer um confronto entre o “presente contínuo” criado pela memória e a consciência da passagem do tempo (Silva, 1998, p. 38, 49) que se inserem *Buena Memoria*, em parte, e *Ausencias*, integralmente. Brodsky exprime claramente essa impossibilidade na apresentação de uma fotografia do irmão, ao escrever: “Seu movimento, hoje já inexistente, o torna difuso para a lente” (Brodsky, 2010, p. 68). Os dípticos de Germano, do mesmo modo, evidenciam que o tempo passado não pode ser recuperado ritualmente, mas apenas por meio do trauma. Os buracos presentes nas recriações de 2006 trazem a marca de histórias violentamente truncadas, da desagregação dolorosa do tecido familiar, que se torna ainda mais pungente na fotografia do casamento, por evidenciar o término abrupto de um novo álbum familiar, ao qual não foi concedida a possibilidade de organizar-se no tempo.

A ideia barthesiana da fotografia como “certificado de presença” (Barthes, 1984, p. 129) parece guiar as operações de Brodsky e Germano. É por isso que as pessoas fotografadas têm um nome próprio, pois graças a este, elas se configuram como indivíduos dotados de uma história de vida, que se materializa diante do espectador como um flash de memória. Pelo partido conceitual adotado, *Buena Memoria* e *Ausencias* ocupam um lugar particular no âmbito daquela vertente contemporânea interessada em explorar as potencialidades do testemunho e do documento. Se bem que a dimensão do estereótipo esteja voluntariamente presente na recuperação de uma prática fotográfica comum, destituída de toda veleidade artística, Brodsky e Germano não trabalham com categorias, e sim com biografias. O que lhes interessa é atestar que um determinado indivíduo estava presente no momento da tomada, e não mobilizar categorias

sociais como infância, adolescência, juventude, ritos coletivos e familiares (Amossy, 1991, p. 80-81, 90; Entler, 2006, p. 43). Poses convencionais, enquadramentos nada rebuscados, modelos compositivos simples fazem parte tanto das imagens que deram origem às duas operações quanto das reconstituições contemporâneas, já que o que importa é remeter todas as fotografias para um espaço coletivo, a partir do qual seja possível interrogar a sociedade sobre suas relações com o passado e a memória. Para que essas estratégias funcionem a contento, é fundamental que nenhuma imagem se sobreponha às demais. Ao contrário, o que conta é a conexão que se estabelece entre elas enquanto matrizes de um discurso que parte do individual para atingir a sociedade como um todo.

Herdeiros das práticas pós-conceituais e pós-performáticas, Brodsky e Germano podem ser inscritos no âmbito da *memory art*. Como esclarece Andreas Huyssen, trata-se de uma

prática artística que se aproxima da prolongada e complexa tradição da *art of memory*, das técnicas para lembrar, com sua mistura de texto e imagem, de retórica e escrita. Uma espécie de arte mnemônica pública, que não se centra na mera configuração espacial, mas que inscreve fortemente na obra uma dimensão de memória localizável e inclusive corporal. Trata-se de uma prática artística que cancela os limites entre instalação, fotografia, monumento e memorial. Seu lugar pode ser o museu, a galeria ou o espaço público. Seu receptor é o espectador individual, porém este é convocado não apenas como indivíduo, mas também como membro de uma comunidade que enfrenta o trabalho da comemoração (Huyssen, 2001, p. 9-10).⁶

6 Se, no caso de Brodsky, a problemática da memória se impõe a partir do título da obra, no de Germano, deve-se destacar a determinação de propor uma revisão da história da repressão em Entre Ríos, “onde supostamente ‘nada aconteceu’”. Eu venho dessa província e senti que seria importante documentar casos de desaparecimento que não eram conhecidos e que afetaram pessoas comuns de vilarejos distantes, de modo a mostrar que a tragédia também afetou essa região” (Iglesias; Walther, 2008).

A referência às práticas pós-conceituais e pós-performáticas por parte de Huyssen requer um aprofundamento, que ajudará a compreender melhor os alcances da *memory art*. Brodsky e Germano adotam uma atitude pós-conceitual quando lançam mão das imagens presentes no álbum fotográfico, escolhidas logo por sua natureza de produções amadoras. Concebidas para um círculo restrito, essas fotos estruturam-se a partir da expressão, e não tanto da técnica e da estética. No interior desse dispositivo, no qual as relações e os sentimentos prevalecem sobre a qualidade da imagem, a pose adquire um novo significado. Em vez de separar os indivíduos de sua moldura de vida e de suas atividades cotidianas, remetendo-os a uma abstração, ela funciona como uma pausa e uma suspensão (Rouillé, 2005, p. 242, 244). Se o interesse pela fotografia de amator e sua replicação posterior remetem *Buena Memoria* e *Ausencias* para o âmbito de um pós-conceitualismo não reducionista, a problemática da pose, sobretudo no caso de Germano, permite uma associação com a ideia de *performance* como ação participativa do corpo, transformado num “veículo do ‘dizer’”, em algo que causa estranhamento pela presentificação de uma ausência nas recriações de 2006. Feita de ações que “se mostram”, da “restauração de comportamentos” (Koneski, 2009, p. 259), a *performance* como atividade que extrapola o campo artístico é peça fundamental da estrutura de *Ausencias*, ao deixar claro que a repetição da pose gera uma zona de atrito com o transcorrer do tempo e com as mudanças trazidas por ele aos sobreviventes.

A elaboração que preside *Buena Memoria* e *Ausencias* permite propor um paralelo com a prática do documentário cinematográfico engajado, considerado por Dominique Baqué como uma das poucas formas válidas de arte política na contemporaneidade. Tendo como referência o trabalho de cineastas como Fernando Solanas (*La hora de los hornos*, 1968), Raymond Depardon (*Reporters*, 1981), Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985), Jean-Luc Comolli e Michel Samson (*Marseille de père en fils*, 1989), Christophe de Ponfilly (*Massoud l'Afghan*, 1998), Eyal Sivan e Rony Brauman (*Un spécialiste*, 1999), Marie Dumora (*Avec ou sans toi*, 2001), Jocelyne Lemaire-Darnaud (*Paroles de Bibs*, 2001), Patrick Rotman (*L'ennemi intime*, 2002),

a autora destaca uma categoria fundamental que faz com que esse tipo de documentário não se confunda com a reportagem: a duração de sua feitura, “solidária com uma ética do rigor e da responsabilidade”. Nessa concepção de documentário,

o tempo passado a viver com, a viver em, a escutar e falar, ler e documentar-se vale como garantia, senão de uma verdade [...], pelo menos, de uma seriedade da pesquisa, que não poderia ser reivindicada pelo jornalista enviado às pressas a Sarajevo para surpreender aflição e soluços e não para compreender a infinita complexidade de um conflito político, étnico e religioso (Baqué, 2006, p. 219-223).⁷

A ideia de uma temporalidade dilatada não se aplica apenas ao trabalho empreendido pelos dois fotógrafos. Aplica-se igualmente ao espectador que se depara com *Buena Memoria* e *Ausencias*. Não é possível fazer uma visita apressada às duas exposições. É necessário mergulhar num tempo prolongado, estabelecer um confronto entre passado e presente, buscar nas imagens as marcas de uma ferida profunda, que nenhum discurso retórico será capaz de cicatrizar. Confiando na dimensão afetiva, determinada pela presença/ausência de corpos e rostos de indivíduos reais, Brodsky e Germano confrontam o espectador com uma releitura do *punctum* barthesiano. Se este é um acaso que punge o olhar (Barthes, 1984, p. 46), os dois fotógrafos criam, ao contrário, um *punctum* proposital. As intervenções de *Buena Memoria* e as falhas de *Ausencias* visam atingir o espectador

7 A “reportagem dialógica”, praticada por Nick Waplington, Luc Choquer, Olivier Pasquier, Patrick Bard, Patrick Zackmann, segue os mesmos postulados do documentário engajado: necessita da duração para que se estabeleça um diálogo prolongado e profundo com o modelo. Ao tornar-se um parceiro efetivo, o modelo deixa de ser um objeto, o que faz da reportagem dialógica a expressão de situações humanas que estão além da ordem do visível. Nesse sentido, esse tipo de reportagem rompe com os modelos estabelecidos por figuras como Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, “espectadores do mundo que consideraram como uma cena e que abordaram em conformidade com as leis da câmera, isto é, privilegiando o olhar, a distância, a suspensão, o afastamento, o desprendimento” (Rouillé, 2005, p. 236-240).

por um viés afetivo graças a um detalhe que fere o olhar com sua insistência ou com sua incongruência.

Alicerçadas numa concepção da fotografia como índice, como representação por contiguidade física do signo com seu referente, que faz com que a imagem se afirme como marca de “*um real*” (Dubois, 1998, p. 45), as operações de Brodsky e Germano não se pautam por um discurso político vago e genérico. A porosidade das fronteiras entre fotográfico e político, que está na base dos dois projetos, permite colocá-los sob o signo de uma atitude ética, patente na reativação de uma estética documental e na proposta de uma nova relação com o espectador, concebido como um sujeito e não como um mero consumidor (Poivert, 2002, p. 36, 162). A individualização dos protagonistas de cada imagem é um dado fundamental nessa estratégia, pois enlaça o político com o vivido, o individual com o coletivo, estabelecendo uma continuidade indissolúvel entre passado e presente e conferindo à história uma dimensão humana, que coloca em dúvida a validade das grandes reconstruções. Como lembra Michel Poivert, privilegiar a noção de memória implica “dizer que o homem está na história antes mesmo de estar preocupado em fazê-la” (Poivert, 2002, p. 72).

É essa percepção, sem dúvida, que *Buena Memoria e Ausencias* pretendem ativar no espectador. Graças a uma “memória expressa em imagens” (Poivert, 2002, p. 64), os dois fotógrafos constroem um sentido traumático para a história recente do próprio país, envolvendo diretamente o espectador numa tarefa crítica, alicerçada na evocação afetiva. O testemunho e o documento adquirem uma função precisa nesse contexto: permitir que os desaparecidos voltem a afirmar sua presença, num lembrete de que a história da Argentina deverá ser construída também a partir das tantas histórias que a “Guerra Suja” destruiu, ao suspender toda distinção entre legalidade e ilegalidade e ao ab-rogar os direitos humanos.

Buena Memoria e Ausencias podem ser também analisadas à luz da ideia da “dor dos vencidos” expressa por Joel Birman. Impossibilitados de sepultar seus mortos, os parentes dos desaparecidos não conseguem realizar satisfatoriamente o trabalho de luto, caindo numa

“condição melancólica, na qual o sujeito adere ao objeto como se este fosse a única coisa que efetivamente lhe restasse”. Se, como lembra o autor, é necessário que os sobreviventes consigam honrar seus mortos e suas tradições destruídas e humilhadas, “para que as perdas possam se transformar em símbolo”, é possível vislumbrar nas duas propostas o encaminhamento para uma elaboração efetiva do luto em termos pessoais e sociais (Birman, 2009, p. 116-126). Opondo resistência aos desígnios dos vencedores temporários da “Guerra Suja” através de atos de memória, as propostas de Brodsky e Germano adquirem um significado ulterior pelo fato de nomearem os desaparecidos.

Nesse sentido, a escolha de um instrumento como a fotografia é fundamental, se forem lembradas as considerações de Walter Benjamin sobre a singularidade do retrato fotográfico. Ao analisar os retratos feitos por David Octavius Hill, o filósofo detecta neles uma qualidade que exige o nome do modelo, não podendo ser vista apenas como arte (Benjamin, 1974, p. 61-62). Agamben retoma essa reflexão, enlaçando-a com a ideia de que

o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos (Agamben, 2007, p. 29).

Se as fotografias são testemunhos de todos os “nomes perdidos”, se todo rosto humano tem uma história a contar (Agamben, 2007, p. 29-30), os projetos de Brodsky e Germano são uma clara evidência de que a memória é um modo eficaz de atualizar o que se perdeu, restituindo, graças à imagem, o valor de muitas existências negado e humilhado pelo poder político.

Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais¹

Em 14 de dezembro de 1979, o presidente da Argentina, Jorge Rafael Videla, participa de uma coletiva de imprensa² num dos salões da Casa Rosada. Trajando um terno cinza, com os cabelos bem penteados, o presidente demonstra ser um verdadeiro ator perante o grupo de jornalistas que participam de um evento que se tornará histórico em virtude das declarações sobre a “inexistência” dos desaparecidos. José Ignacio López, do *El Clarín*, usa como pretexto para sua pergunta sobre a situação dos presos sem processo e dos desaparecidos a fala do papa João Paulo II, datada do último domingo de outubro daquele ano, na qual este manifestara sua preocupação com a situação do país sul-americano. Ostentando calma e lançando mão de uma gesticulação exuberante, Videla define, de saída, a atitude do pontífice como congenial à visão do chefe de uma Igreja alicerçada no amor ao próximo e cuja maior preocupação era a preservação da dignidade do homem. Declarando-se católico e partidário do mesmo ideário do papa, o presidente atribui a guerra sangrenta travada contra os grupos armados à defesa dos direitos humanos dos argentinos, ameaçados pelo “terrorismo subversivo”. Ao mesmo tempo, é estabelecida uma diferença em relação à concepção de direitos humanos enunciada por João Paulo II. Enquanto este só focalizara a questão dos presos e desaparecidos, a Argentina

1 Versão revista do artigo publicado originalmente em *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 25, n. 1, janeiro-abril de 2017. Agradeço a colaboração dos funcionários da Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires), da Biblioteca e Centro de Documentação “Obispo Angelelli” do Centro Cultural da Memória Haroldo Conti (Buenos Aires) e da Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp.

2 A referência a essa documentação foi encontrada na dissertação de mestrado *Depois da desapareição: vida, arte e imagem* [Argentina 1976-2013], apresentada por Rodrigo Montero na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013).

tinha uma visão global do assunto, que abarcava os temas da vida, da liberdade, do trabalho, da família, da moradia etc. Abordando finalmente a problemática dos desaparecidos, Videla faz algumas afirmações surpreendentes pela crueza da exposição. Por sua condição, o desaparecido é “uma incógnita”, que não pode merecer um “tratamento especial”. Por não possuir “entidade”, ele “não existe. Nem morto nem vivo, está desaparecido” (Conferencia de prensa de Videla 1979 Parte II, 2008).

Transmitida ao vivo, a coletiva é editada na difusão feita à tarde e à noite, como lembra Oscar Muiño, um dos participantes do evento. Duas perguntas e as relativas respostas são eliminadas: a de Muiño sobre as forças opositoras à “convergência civil-militar”, apregoada pelo governo, e a de López (Conferencia de prensa de Videla 1979 Parte I, 2008). Não é improvável que a resposta de Videla sobre os desaparecidos tenha como pano de fundo a visita que a Comissão Interamericana de Direitos Humanos fizera à Argentina em setembro daquele ano a fim de averiguar denúncias sobre a política governamental. Chefe do golpe de Estado que depusera a presidente María Estela Martínez de Perón em 24 de março de 1976, o general Videla, designado presidente cinco dias mais tarde, integrava a Junta Militar encarregada do “Processo de Reorganização Nacional”, ao lado do almirante Emilio Eduardo Massera (Marinha) e do brigadeiro general Orlando Ramón Agosti (Força Aérea). Seu governo, que se estende até 29 de março de 1981, tem como característica principal a violação sistemática dos direitos humanos – supressão da plena defesa, prisões ilegais, sequestros de adultos e crianças, torturas e assassinatos –, acrescida pela ideia de subversão atribuída a toda oposição política e ideológica. Numa entrevista televisiva, transmitida nos Estados Unidos em 14 de setembro de 1977, o presidente havia exposto a questão dos desaparecidos de maneira singular:

Devemos aceitar como uma realidade que, na Argentina, há pessoas desaparecidas. O problema não está em afirmar ou negar essa realidade, mas em saber as razões pelas quais essas pessoas desapareceram.

Há várias razões essenciais: desapareceram porque entraram na clandestinidade e se juntaram à subversão; desapareceram porque a subversão as eliminou por considerá-las traidoras de sua causa; desapareceram porque, num confronto, no qual tenha havido incêndios e explosões, o cadáver foi mutilado, tornando-se irreconhecível. E aceito que possa haver desaparecidos por excessos cometidos durante a repressão. Esta é nossa responsabilidade; as outras alternativas não são governadas por nós. E é desta última que nos consideramos responsáveis: o governo tem-se esforçado para evitar que esses casos possam vir a repetir-se (Desaparecidos durante el proceso de reorganización nacional, [20--]).

Defensor até o fim da vida das ações realizadas para poupar a Argentina da ameaça subversiva, Videla é considerado o autor intelectual da ressignificação do termo “desaparecido”, associado, a partir de suas várias declarações, com os mecanismos utilizados pelo governo para enfrentar os opositores do regime. Ao equiparar o poder do Estado e o dos grupos armados, o general define terrorista não só alguém que utiliza revólver e bombas, “mas também aquele que propaga ideias contrárias à civilização ocidental e cristã” (Valle, 2013). Videla, desse modo, justifica o golpe de Estado com o argumento de que a intervenção militar havia sido uma resposta à violência “foquista”, nascida durante o governo de Arturo Illia (1963-1966), quando as possibilidades de ação política da esquerda haviam se ampliado. Fruto de voluntarismo, as atividades guerrilheiras resultaram numa “guerra” baseada no mito da revolução, tendo como marcos principais a experiência cubana e a figura de Che Guevara (Vezzetti, 2009, p. 166). As ações guerrilheiras e a atuação paramilitar da Aliança Anticomunista Argentina (1973-1976) acabam gerando um clima de violência difusa, fazendo com que o golpe de Estado de 1976 encontrasse receptividade em vastos setores da sociedade. Na realidade, a violência guerrilheira começara a ser questionada desde a volta da

democracia política em 25 de maio de 1973, com o início do terceiro mandato de Juan Domingo Perón. Grupos de centro-esquerda, o Partido Comunista, agremiações trotskistas e maoístas e a “esquerda nacional” condenam enfaticamente todo tipo de terrorismo e apoiam a repressão estatal, ressaltando, no entanto, que esta não deveria exceder os marcos legais. A ditadura militar, porém, condensa na guerrilha a personificação da violência (Crenzel, 2010, p. 76-77,79), deixando de lado as ações parapoliciais da Tríplice A, que lhe servem de inspiração na prática do terrorismo de Estado.³

Numa entrevista recolhida por Guido Braslavsky e publicada no livro *El dictador: la historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla* (2001), de María Seoane e Vicente Muleiro, o ex-presidente defende sem meias medidas a prática do desaparecimento:

Não, não se podia fuzilar. Digamos um número, digamos cinco mil. A sociedade argentina mutável, traíçoeira não teria bancado os fuzilamentos: ontem dois em Buenos Aires, hoje seis em Córdoba, amanhã quatro em Rosário, e assim, até cinco mil, dez mil, trinta mil. Não havia outra maneira. Tínhamos que fazê-los desaparecer. É o que mostravam os manuais da repressão na Argélia, no Vietnã. Estivemos todos de acordo. Dar a conhecer onde estão os restos? Mas, o que podíamos assinalar? O mar, o Rio da Prata, o Riachuelo? Pensou-se, no devido momento, em dar a conhecer as listas. Mas logo se percebeu: se forem reconhecidos como mortos, virão logo as perguntas a que não se pode responder: quem matou, onde, como (Desaparecidos durante el proceso de reorganización nacional, [20--]).⁴

3 Chefiada por José López Rega, secretário particular de Perón, a Aliança Anticomunista Argentina é responsável pela morte e desaparecimento de quase 700 pessoas vinculadas a grupos considerados “marxistas” como organizações guerrilheiras (ERP, *Montoneros*), a União Cívica Radical e setores de esquerda do movimento peronista.

4 Emilio Crenzel (2010, p. 10) lembra que a ditadura militar combinou quatro estratégias para enfrentar as denúncias sobre os desaparecidos. Optou, a princípio, pela

A entrevista de 1979 traz um elemento adicional: o familiar do desaparecido, “consequência palpitante, viva”, que o Estado deveria cobrir “na medida do possível”. Já que o desaparecido “não existe”, caberá aos familiares cobrar seu “aparecimento com vida” em ações promovidas pelas associações *Madres de Plaza de Mayo*⁵ e *Abuelas de Plaza de Mayo*,⁶ fundadas em 1977. Únicas formas de oposição à ditadura em nome não de uma ideologia partidária ou política, e sim da defesa da liberdade, da vida e dos direitos fundamentais, as duas associações lançam mão de retratos dos desaparecidos⁷ a fim de comprovar a existência concreta de pessoas, cujas fotografias haviam sido roubadas das casas dos familiares por forças-tarefas militares ou destruídas durante a detenção por agentes governamentais. Em ambos os casos, havia a crença de que o desaparecimento das evidências documentais de uma vida permitiria negar a existência de um determinado indivíduo. Ao desafiar essa ação do Estado, as mães transformam os próprios corpos em arquivos, “preservando e exibindo as imagens que haviam sido alvo de uma tentativa de apagamento”. As pequenas fotografias penduradas no pescoço podem ser vistas como uma segunda pele, que torna visível o que os militares haviam tentado aniquilar: a relação de parentesco (Taylor, 2013, p. 249-250).

negação dos fatos. Em seguida, apresentou os desaparecimentos como resultado da “guerra” que estava sendo travada no país. Paralelamente a esse reconhecimento, relativizou o número de desaparecidos a fim de desmentir o caráter sistemático e a abrangência nacional e planejada da prática. Finalmente, em setembro de 1982, um mês antes das eleições que puseram fim ao regime, atribuiu a responsabilidade pelo exercício do terrorismo de Estado aos governos constitucionais peronistas que a antecederam.

5 Fundado em 30 de abril de 1977, o grupo é inicialmente composto de catorze pessoas. A partir do terceiro encontro, estabelece-se a prática-símbolo de sua atuação: uma manifestação em frente à sede do governo, às quintas-feiras entre 15h30 e 16h00.

6 O primeiro nome do grupo era *Abuelas Argentinas con Nietos Desaparecidos*. O nome atual passa a ser adotado em 1980.

7 Fotógrafos como Helen Zout e Marcos Adandía têm-se debruçado sobre a representação dos rostos de mães de desaparecidos. A primeira é autora do retrato de *Adelina Alaye, mãe de Carlos Esteban Alaye, desaparecido em 1977* (c. 2000-2006); o segundo realizou em 2013 a série *Mãe*. Homenagem à atuação das *Madres de Plaza de Mayo*, a série inclui os retratos de Laura Conte, Elvira Lucía Días de Triana, Aurora Bellochio, Dalia Pollola, Ameris Eugenia Perusini, Josefina Eyriery de Murphy, Lilia Jons de Orfanó, Sara Ludmer de Steimberg, Alba Eugenia Martino e de Adelina Morel (irmã de uma desaparecida).

Algumas fundadoras da primeira agremiação – Azucena Villafior de Vicenti, Esther Ballestrino de Carenga e María Ponce de Bianco – sofrem o mesmo destino de seus filhos: a primeira desaparece em 10 de dezembro de 1977; as outras duas em 17 ou 18 do mesmo mês. Tais episódios não esmorecem a determinação das mães, cujo símbolo era um lenço branco, feito com o mesmo tecido das fraldas infantis – no qual, mais tarde, foram bordados os nomes dos desaparecidos e as datas dos desaparecimentos –, usado na ação mais emblemática: uma marcha silenciosa em volta da Pirâmide de Maio. O espetáculo dessas mulheres idosas, que transforma um processo de luto interrompido num discurso de resistência contra o terror, é colocado por Diana Taylor sob o signo de um ritual performático realizado no coração do centro político e financeiro da Argentina (Taylor, 2013, p. 240-241).

Conscientes de que sua batalha tinha uma forte carga simbólica, os dois grupos recorrem ao auxílio de artistas visuais, organizando várias ações públicas, entre as quais o *siluetazo*,⁸ realizado em 21 e 22 de setembro de 1983. As *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo* propõem que Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel revejam a ideia de elaborar milhares de silhuetas dos desaparecidos dotadas de traços individuais. A ideia de utilizar silhuetas foi sugerida a Aguerreberry, Flores e Kexel pelo cartaz *Cada día em Auschwitz* (1978) do artista polonês Jerzy Skapski, reproduzido em *El Correo de la Unesco* de outubro de 1978. A obra, que fazia referência aos mortos de Auschwitz, era constituída de vinte e quatro fileiras de pequenas silhuetas de mulheres, homens e crianças acompanhadas pelo seguinte texto: “Cada día em Auschwitz morriam 2370 pessoas, exatamente o número de figuras aqui reproduzidas. O campo de concentração funcionou durante 1688 dias, e este é precisamente o número de exemplares impressos desse cartaz. Ao todo morreram no campo cerca de quatro milhões de seres humanos” (El antecedente de Skapski, 2008). Outro antecedente pode ser encontrado nas bandeiras e estandartes usados pela Associação Internacional de Defesa

8 O nome original da ação era “silueteada”. O uso do sufixo “azo” acaba por destacar a ação coletiva mais do que a silhueta em si mesma (Fiel, 2013, p. 215).

dos Artistas Vítimas de Desaparecimento no Mundo (AIDA), fundada em Paris em 1979. Em suas manifestações, a AIDA representava os desaparecidos como bustos sem rosto ou grupos de silhuetas (Longoni, 2010, p. 51-52).

Contornos das formas vazias de corpos em tamanho natural são desenhados de maneira rudimentar por voluntários em folhas de papel, afixadas posteriormente em muros, vitrines, árvores e suportes verticais com o objetivo de afirmar a presença dos desaparecidos e de questionar a ditadura a partir do campo artístico. Embora os corpos sejam genéricos, a inscrição do nome do desaparecido e da data de desaparecimento no interior da forma vazia, é uma maneira de singularizar cada biografia. É significativo que nessa “representação substitutiva” do corpo violentado, as mães e as avós não tenham optado pela colocação das silhuetas no chão, já que seu lema era “Aparición con vida” (Montero, 2010, p. 29-31, 35). Colocar as silhuetas no chão equivaleria a equipará-las a túmulos e não era isso que as duas organizações pleiteavam publicamente.⁹

O jogo entre generalização e singularização, que está na base do *siluetazo*, será também determinante na instalação *30.000* (1999-2009),

9 Por seu caráter simbólico, a ação de setembro de 1983 tem um efeito multiplicador. Silhuetas são utilizadas em inúmeras manifestações ocorridas em Buenos Aires: *Silhuetas no Obelisco* (8-9 de dezembro de 1983), quando silhuetas são pintadas no chão da rotunda com os dizeres “Aparición con vida de los desaparecidos”; *Segundo Siluetazo* (9-10 de dezembro de 1983); *Marcha do Nunca Más* (20 de setembro de 1984); *Marcha das silhuetas vermelhas* (21 de setembro de 1989); *Marcha das silhuetas brancas* (29 de março de 1990), em que silhuetas tridimensionais são dispostas, de maneira intercalada, entre as *Madres de Plaza de Mayo*; *Décima Marcha da Resistência* (6 de dezembro de 1990), na qual são usadas silhuetas tridimensionais feitas com jornais. Fora da Argentina, pode ser destacado o *siluetazo* realizado em Santiago do Chile em 26 de agosto de 1988, durante o qual foram colocadas silhuetas de desaparecidos diante da Catedral, acompanhadas de nomes e dos dizeres “Você me esqueceu? Sim – não”. Mais recentemente, podem ser lembradas as comemorações relativas ao massacre de Margarita Belén, ocorrido em 13 de dezembro de 1976 na região do Chaco. Em 4 de junho de 2010, dia em que teve início o processo pelo massacre, o Grupo Cultura X Justicia organizou uma *silueteada* em Resistência, a fim de “celebrar um momento de esperança e justiça”, nos dizeres de Cecilia Fiel (2013, p. 216-218). A autora destaca ainda que o 34º aniversário do massacre (2011) foi lembrado por cartazes nos quais era reproduzido um desenho representado torsos amarrados, de olhos vendados e boca aberta, com marcas vermelhas no peito, alusivas aos fuzilamentos de desaparecidos, de autoria de Miguel Molfino, ex-preso político.

concebida por Nicolás Guagnini para o Parque da Memória – Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado, instalado nas margens do rio da Prata.¹⁰ A obra é assim descrita pelo artista:

Meu projeto consiste de 25 prismas retos retangulares de planta quadrada. Essa espécie de conjunto de vigas de metal verticalmente ordenadas sobre uma grade forma um cubo. Sobre as peças que compõem o cubo está pintada a imagem de um rosto obtida a partir de uma fotografia projetada diagonalmente sobre um vértice. Trata-se de um retrato de meu pai, que minha avó usava nas manifestações. O tipo de resolução da fotografia em preto e branco [é] absoluto. À medida que o espectador se desloca em volta do cubo começa a perceber fragmentos e, inclusive, repetições e distorções do rosto, que aparece e “desaparece” alternativamente na paisagem do rio. Existe um ponto de vista ideal que permite a reconstrução do rosto, da memória (Guagnini, 2010, p. 130).

10 Inaugurado em 2007, o *Monumento às vítimas do terrorismo de Estado* é constituído de quatro estelas, dispostas de maneira a evocar uma gigantesca ferida aberta, nas quais foram e continuam a ser inscritos os nomes das vítimas da repressão política na Argentina entre 1969 e 1983. Pelo parque, estão espalhadas esculturas de artistas argentinos e internacionais como Roberto Aizenberg, León Ferrari, Claudia Fontes, Magdalena Abakanoviz, Dennis Oppenheim, Marie Orensanz e William Tucker. No passeio ao longo do rio, o *Grupo de Arte Callejero* (GAC), surgido em 1997, instalou os *Cartazes da memória*, que traçam um panorama da história recente da Argentina. A narrativa destaca episódios de violência anteriores à ditadura militar, como as execuções de Trelew levadas a cabo pela Marinha em 22 de agosto de 1972 contra um grupo de dezesseis militantes de organizações guerrilheiras que haviam se rendido com a condição de que suas vidas fossem poupadas; o massacre de Ezeiza, ocorrido em 20 de junho de 1973, quando do regresso de Perón ao país, ocasionado pelo enfrentamento entre duas organizações peronistas: *Montoneros* e CGT; e a atuação da AAA. Questões políticas e econômicas, associadas à ação sistemática de extermínio implementada pelo governo militar, são apresentadas sucessivamente ao observador, o qual se depara, quase no final do trajeto, com assertivas sobre a permanência de um legado repressivo mesmo nos governos democráticos posteriores à ditadura. O percurso termina com a placa “Aqui moram genocidas”, que lista nomes e endereços de participantes da repressão e mapeia a localização dos Centros Clandestinos de Detenção (CCD).

A instalação de Guagnini parte de um fato autobiográfico, o sequestro do pai em dezembro de 1977, mas atinge uma dimensão coletiva ao receber o título de *30.000*. O artista, desse modo, transforma o próprio luto num luto coletivo pelos desaparecidos, confrontando o espectador com um fato político inquestionável. O fato de o observador ter que deslocar-se no espaço para conseguir ver o rosto, o qual desaparece tão logo ele volte a se movimentar, dando lugar a manchas e fragmentos pretos, é uma forma de envolvê-lo diretamente na questão dos desaparecimentos forçados por obra do “terrorismo de Estado” e de contrapor a memória ao “desconhecimento” arvorado pelo governo. As repetições e distorções, assinadas por Guagnini, podem ser interpretadas como remissões a um retrato coletivo, à negação da ausência propugnada pelo governo e à prática da tortura que visava destroçar corpos e mentes.

Na apresentação do projeto, o artista acaba por vincular seu trabalho à ação das organizações de direitos humanos, da qual surgiu

a imagem paradigmática da situação dos desaparecidos e símbolo inequívoco reconhecível, inclusive por aqueles que “não sabiam nada”: os retratos em preto e branco, muitas vezes fotos de identidade, reproduzidos *ad infinitum* e carregados, colados e publicados por familiares e militantes. Rostos de jovens, cujos penteados e roupas envelheceram, mas que, a partir dessas fotografias, olham, de maneira acusadora e indelével, para o não falado, o não esclarecido (Guagnini, 2010, p. 130).

Convidado a participar do projeto do Parque da Memória, Christian Boltanski sugeriu que em lugar de um monumento tradicional fosse publicado em algum jornal um anúncio diário lembrando uma das vítimas. Qual não foi sua surpresa ao saber que essa “ideia” já era exercida na Argentina desde 1988 através da prática dos *recordatorios* (Montero, 2013, p. 74). A partir da publicação do *recordatorio* de Laura Estela Carlotto em 25 de agosto de 1988, o jornal

Página/12 dedica espaço a um anúncio peculiar que homenageia o desaparecido no aniversário de seu sequestro, a fim de perpetuar sua memória e provar sua existência, em contraposição à política negacionista do Estado. A ideia não partiu do jornal, fundado em fins de maio de 1987, conhecido por uma postura ideológica de centro-esquerda e integrado por pessoas provenientes de organizações de defesa dos direitos humanos, mas de Estela de Carlotto, líder das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, que desejava lembrar o décimo aniversário da morte da filha. Publicado gratuitamente em atenção à figura de Carlotto, o *recordatorio* de Laura Estela ocupava o canto esquerdo inferior da página 8, dividindo o espaço com as notícias do dia. A gratuidade do anúncio atrai os familiares de outros desaparecidos, levando o jornal a publicar uma média diária de dois ou três *recordatorios* (Van Dembroucke, 2013, p. 121-122).¹¹

O formato do *recordatorio* evoca de imediato os cartazes fúnebres do sul da Itália, que anunciam a morte de uma pessoa e, frequentemente, a consternação da família com a perda irreparável. Luis Guzmán (2005), por sua vez, aproxima essa prática do “direito à morte escrita”, vigente em Atenas desde a primeira metade do século IV a. C., pelo qual todo cidadão deveria dispor de um epitáfio com os dados da filiação e o lugar do falecimento. Não existe um padrão fixo para os *recordatorios*; a legenda em memória do desaparecido pode vir acompanhada de vários dispositivos discursivos. Em alguns há salmos, em outros, poesias, em outros ainda, uma breve história do desaparecido. O traço comum a todos eles é a denúncia, expressa em enunciados elípticos como “ausência forçada”, “preso-desaparecido”, “te arrancaram do nosso lado”. A denúncia pode abarcar os agentes do terrorismo de Estado, denominados “assassinos”. Muitos *recordatorios*, mesmo invocando Deus ou uma crença religiosa, trazem uma marca peculiar: a ausência da ideia de reconciliação, visível em frases como “Nem esquecimento nem perdão”, “Não esquecem nem perdoam teus filhos, teus pais”, “Não ao ponto final”, “Não à obediência devida”, “Não ao indulto”.

11 Mais tarde, a prática deixou de ser diária, como comprova uma pesquisa feita entre 27 de setembro e 8 de outubro de 2015.

Celina Van Dembroucke (2013, p. 122-123) coloca os *recordatorios* sob o signo de uma contradição por estarem situados no cruzamento com outros gêneros anteriores: obituário, anúncio de pessoas desaparecidas e denúncia política. Enquanto os obituários remetem ao tributo a um ente querido, os anúncios de pessoas desaparecidas expressam a esperança de encontrá-las com vida. A mesma relação de contraposição e comunhão pode ser encontrada nos textos: o obituário é um ato privado que se torna público, lido, no entanto, como um reconhecimento entre familiares e conhecidos. O anúncio de pessoas desaparecidas, por sua vez, é um ato claramente público, que se dirige a toda a sociedade, na esperança de que alguém tenha notícias sobre quem está sendo procurado. Não se pode esquecer ainda que a publicação dos *recordatorios* corresponde a uma denúncia pública, já que, várias vezes, são mencionados os nomes dos responsáveis pelos desaparecimentos. Mesmo quando isso não é possível, a simples publicação do anúncio é um ato de acusação contra a ditadura militar. Se, nessa perspectiva, o *recordatorio* desempenha suas funções de maneira complexa, é inegável, porém, que ele é um campo de memória ativa, uma ferida aberta, a indicar a inexistência de um efetivo trabalho de luto.

Um breve texto de Sigmund Freud sobre a guerra e a morte ajuda a esclarecer melhor uma das motivações dos *recordatorios*. Ao refletir sobre a atitude das pessoas perante a morte, Freud sublinha a presença de um mecanismo peculiar: cria-se uma visão acrítica do defunto, a quem são perdoados erros, falhas e equívocos, como demonstram de sobejo os louvores dos obituários e das pedras tumulares. Quando a morte atinge uma pessoa querida, os entes mais próximos sentem-se desamparados, pois com ela são sepultadas esperanças, aspirações, alegrias, dando lugar a uma recusa ao consolo e à ideia de substituição (Freud, 1982, p. 74). No caso em análise, não apenas os *recordatorios*, mas as próprias descrições feitas pelos familiares dos desaparecidos trazem a marca dessa visão peculiar. Valores morais, virtudes, a sensibilidade diante da miséria e da injustiça, uma atitude solidária para com o próximo são amplamente destacados, sem que haja qualquer menção a filiações políticas. Emilio Crenzel

encontra uma justificativa adicional para essa atitude, da qual surge a figura da “vítima inocente”. Lançar mão dessa figura permitia dotar de legitimidade as reivindicações junto às autoridades e às organizações de direitos humanos e, ao mesmo tempo, evitar problemas políticos e o isolamento da família diante do próprio círculo de parentes e conhecidos (Crenzel, 2010, p. 69-70). Se isso explica o tom sentimental de muitos *recordatorios*, é importante não esquecer outro dado: os desaparecidos são mortos sem sepultura. A ausência do corpo leva o familiar do desaparecido a conviver simultaneamente com a negação da vida e a negação da morte.¹² Instaure-se, assim, “uma presença latente”, associada à esperança de, um dia, conseguir realizar o ritual de passagem com a cerimônia de sepultamento. Sem viver uma situação de luto efetivo, o familiar experimenta “uma sensação de ausência” insolúvel, que não lhe permite aceitar adequadamente a perda sofrida (Montero, 2013, p. 108-109). A dimensão do “presente que não se resolve” (Gusmán, 2005) está na base das reivindicações dos *recordatorios* e da negação de qualquer possibilidade de reconciliação ou perdão para os algozes.

Se bem que utilizem elementos considerados estéticos por Gusmán – poemas, letras de canções, citações literárias ou dos Evangelhos –, os *recordatorios* não são obras de arte, nem mesmo conceitual, como pretendem alguns artistas (Vales, 2008). São uma maneira político-afetiva de perpetuar a memória dos desaparecidos, confrontando a sociedade argentina com o trauma provocado pela repressão

12 A questão da elaboração do luto pode ter outros desdobramentos, como demonstra a série *Moisés* (2014) da fotógrafa argentina Mariela Sancari. Impedidas de ver o corpo do pai Moisés, que havia se suicidado em 1990, a fotógrafa e a irmã gêmea duvidam de sua morte, desenvolvendo a fantasia de que poderiam encontrá-lo a qualquer momento. Para superar essa situação, Sancari acaba publicando um anúncio num jornal de Buenos Aires com uma imagem do pai e os dizeres “Procura-se homens entre 68 e 72 anos, de olhos claros, parecidos com o senhor da foto, para participar de um projeto fotográfico”. Para levar adiante a ideia, Sancari monta um ateliê na praça em que brincava quando criança, vestindo os modelos com roupas que haviam pertencido ao pai. Em algumas fotos, ela posa com os modelos; numa delas, tem seus cabelos carinhosamente penteados por um deles. A experiência deixa-a confusa, tanto que não consegue olhar para as imagens durante seis meses. No final, o projeto revela ter sido eficaz, pois Moisés havia voltado a viver através dos diferentes modelos (Seymour, 2015).

oficial. De outra natureza é a operação que está na base da instalação coletiva *Identidade*, apresentada no Centro Cultural Recoleta, de Buenos Aires, entre 19 de novembro e 8 de dezembro de 1998. Contando com o apoio das *Abuelas de Plaza de Mayo*, 13 artistas envolvidos na causa dos direitos humanos (Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero e Marcia Schwartz) conceberam uma árvore genealógica peculiar, integrada pelas fotografias de casais desaparecidos, intercaladas por um espelho e informações biográficas. O primeiro objetivo da proposta era encontrar crianças nascidas em cativeiro, que poderiam deparar-se com a própria história familiar ao visitarem a mostra, cuja localização num centro cultural não era casual. Este tornava-se o cenário de uma informação ativa e, logo, um espaço de transformação, cuja eficácia repousava no impacto visual provocado no espectador. As fotografias ampliadas para proporcionar uma comunicação imediata e os espelhos concebidos como dispositivos reprodutores envolviam os visitantes na experiência de uma situação presente. Afinal seus rostos passavam a integrar o drama dos desaparecidos, atestando o acerto estético-político da proposta, que colaborou no processo de devolução de identidade a crianças sequestradas pela ditadura (Giunta, 2009, p. 197-200).

Em 1995, um novo ator político entra na cena dos direitos humanos, a organização H.I.J.O.S, sigla de *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*. Como o próprio nome indica trata-se de uma organização integrada por filhos adolescentes ou ingressando na vida adulta de desaparecidos, assassinados ou exilados pela ditadura militar. Como aponta Rodrigo Montero, o surgimento de H.I.J.O.S significou o ingresso, como agente de sentido, daquela parcela de vítimas que, até então, havia ficado de fora do trabalho de construção da memória. Até aquele momento, essa tarefa estivera nas mãos das mães e também de irmãos, amigos e colegas. Com a nova associação, a sociedade começava a ser confrontada “com um novo sentido das vítimas do terrorismo de Estado: o desaparecido como pai” (Montero, 2013, p. 132).

Desde sua fundação, o grupo dá vida a manifestações públicas ruidosas denominadas “escrachos”, definidas por Taylor “uma forma de performance-guerrilha”, “protestos carnavalescos”, que reúnem de 300 a 500 pessoas, com o objetivo de denunciar aos vizinhos a presença, num determinado endereço, de um agente da repressão, indultado pelo presidente Carlos Menem (1989-1999), ou de um centro clandestino de tortura. Altamente teatrais para que as pessoas tomem conhecimento da denúncia, os “escrachos” são bem organizados. Bonecos gigantes e, não raro, enormes cartazes com as fotos dos desaparecidos acompanham os manifestantes que pulam e cantam pelas ruas. Vans equipadas com alto-falantes lembram aos vizinhos os crimes cometidos naquela região. Em geral, um mês antes da ação, o grupo investiga o bairro em que esta terá lugar, mostrando fotografias dos agentes da repressão, dando informações sobre eles, colando suas fotos em locais públicos e nos muros. No momento do “escracho”, com a ajuda de artistas ativistas, como o *Grupo de Arte Callejero*, os organizadores colocam placas de sinalização de ruas com fotos dos acusados, pintam, diante de sua residência ou escritório, seu nome e seus crimes, a fim de alertar a sociedade de que as violações dos direitos humanos não foram punidas, nem terminaram (Taylor, 2013, p. 232-233).

Se bem que a organização reconheça explicitamente sua dívida para com as *Madres* e as *Abuelas de Plaza de Mayo*, sua atuação reflete mudanças políticas e geracionais. Enquanto as duas primeiras focavam suas reivindicações nos desaparecidos, os membros de H.I.J.O.S tornam públicos os nomes dos repressores e dos organismos envolvidos na “Guerra Suja”. Ao protesto e ao luto ritualístico do passado, contrapõem atos carnavalescos ou de execração pública. O uso das fotografias é ampliado por eles, já que abarca os repressores, obrigados a destruir suas imagens, modificar a aparência e inventar uma nova identidade. Se não existem fotografias recentes disponíveis, os membros do grupo seguem furtivamente suas presas e tiram fotos. Desse modo, “orquestram uma guerra de relações públicas contra seus inimigos, do mesmo modo como os militares convenceram a população em geral de que suas vítimas eram guerrilheiros perigosos” (Taylor, 2013, p. 254-256).

A questão da fotografia é central para H.I.J.O.S não apenas para denunciar a identidade dos agentes da repressão, mas também para evidenciar o trauma de uma perda que não lhes permite ter fotos da família completa. Entre 1996 e 2001, um grupo de filhos de desaparecidos durante a Operação Independência (5 de fevereiro de 1975-28 de setembro de 1977), realizada na província de Tucumán com o objetivo de reprimir a guerrilha do ERP, aceita participar do projeto do fotógrafo Julio Pantoja. Indignado com a eleição do general Antonio Domingo Bussi – que fora interventor na região entre 1976 e 1978 – a governador da província, o fotógrafo dá início a um trabalho, definido por Gabriel Gatti como uma “identidade construída na ausência”. A estratégia de representação é discutida por Pantoja com os participantes da série *Os filhos, Tucumán vinte anos depois*. Vários deles optam por posar com fotos da mãe ou do pai desaparecidos, já que estas eram as únicas formas de contato com eles. Surgem, assim, imagens que exibem “a permanente e ambígua presença” da ausência dos pais desaparecidos (Gatti, 2008, p. 120-121), afirmando uma determinação ao mesmo tempo subjetiva e política. Esse grupo de retratos, com efeito, transforma os filhos em vetores de uma memória familiar, interrompida pela brutalidade da repressão, e social, haja vista as imagens dos pais funcionarem como símbolo de uma história de luta e violência que a sociedade argentina não pode e não deve esquecer.

Uma das integrantes da agremiação, Lucila Quieto, realiza um dos trabalhos mais instigantes com a problemática da memória dos desaparecidos no ensaio *Arqueologia da ausência* (1999-2001). Como a própria artista declara, o que motivou o trabalho foi o desejo de abordar a perda da identidade como “perda de uma parte da cultura”. Não foi fácil chegar à determinação de trabalhar com a própria história, de “transmitir a angústia diante da falta de imagens”, finalmente suprida pela construção/reconstrução de “certas realidades ausentes” (Quieto, 2011).

A questão da identidade é um elemento de fato central na proposta de Quieto, filha natural de Carlos Alberto, militante *montonero* sequestrado em 20 de agosto de 1976. Nascida depois do desapareci-

mento do pai, a artista é registrada como filha de mãe solteira, vindo a incorporar o sobrenome Quieto aos 17 anos. A essa reconstrução da própria identidade, marcada forçosamente pela ausência (Dillon, 2011), soma-se a constatação que não existia nenhuma imagem que a retratasse na companhia do pai. Algumas estratégias visuais são analisadas: recortar e reorganizar os rostos fundidos do pai e da mãe a partir de retratos de identidade; elaborar uma enorme árvore genealógica com as fotografias de todos os desaparecidos e de seus filhos. Surge, finalmente, a ideia que estrutura *Arqueologia da ausência*: colocar-se numa fotografia do pai, a fim de construir a imagem “que havia sempre buscado, tornando-me parte dela” (Longoni, 2011).¹³

O processo de fotomontagem utilizado é bastante simples. Convertidas em diapositivos, as fotografias ampliadas do pai são projetadas numa parede; a seguir, a artista intervém com a própria presença na projeção, conseguindo, assim, a fotografia que faltava no álbum de família. “Ao colocar-se entre o projetor e a parede, o efeito foi prodigioso” – escreve Ana Longoni, que assim prossegue sua análise – “[...] quando a pele se evidencia e se torna, por um instante, tela, ou antes, suporte para que essas imagens de outro tempo se tornem corpo, ocorre o encontro” (Longoni, 2011). Entusiasmada com os resultados alcançados, Quieto resolve estender o processo a outros militantes de H.I.J.O.S para inserir sua geração numa narrativa coral, capaz de conferir um significado mais amplo a um trauma coletivo. Vários filhos respondem a seu chamado, que resulta em 13 histórias contadas através de 54 imagens. Cada filho interessado em possuir uma imagem singular coloca à disposição da artista o que tem à mão: uma fotografia, 10 fotografias, caixas com 200 imagens [...]. Depois de ver a fotografia ampliada da mãe na parede, um amigo desiste do projeto. No caso de Walter e do pai Néstor Antonio Meza Niella, Quieto recorre a periódicos da década de 1970 para encontrar

13 Longoni (2011) destaca o uso das estratégias visuais de Quieto em dois filmes feitos por militantes de H.I.J.O.S: *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, e *M* (2007), de Nicolás Prividera. Carri recorta fotografias para elaborar a recomposição de uma cena ficcional ideal, inclusive bucólica e infantil, em virtude do uso de lápis de cor. Prividera fotografa-se ao lado da mãe, tendo a mesma idade, a mesma altura e o mesmo tamanho. Para uma análise mais aprofundada da questão, ver Larralde Armas, 2012.

possíveis imagens dos dois. Realizado ao longo de dois anos, o processo de construção de fotografias impossíveis não é visto de maneira exclusivista por ela; numa entrevista concedida em 2011, afirma preferir que as pessoas se apropriem dele para construir a própria história, o próprio álbum familiar, sem depender de sua intervenção (Enríquez, 2011).

Compostas de maneira artesanal, as imagens de *Arqueologia da ausência* exibem a materialidade das fotografias que serviram de ponto de partida para a configuração das diferentes narrativas. Margens irregulares, dobras, rasgos, riscos, entre outros, alteram a superfície da imagem final (*Carlos Alberto Quieto/Lucila, Néstor Edgardo Morales/Demián, Manuela Santucho/Diego*, por exemplo). Outros elementos geram estranhamento nessas fotografias singulares, sobretudo a diferença de escala entre as presenças do passado e as inserções do presente, erodindo, segundo Ana Amado, toda pretensão de verossimilhança no jogo concebido pela artista (Amado, 2009, p. 175). Tendo em vista essa precariedade buscada, é possível aventar a hipótese de que Quieto tenta aproximar-se da estética da fotografia doméstica, caracterizada, não raro, por enquadramentos desequilibrados, borrões, iluminação desigual, sem que isso ponha em xeque a comunicação das experiências íntimas do núcleo familiar (Cotton, 2010, p. 137).

A evidenciação do processo de montagem introjeta uma temporalidade peculiar nas imagens do ensaio fotográfico. Regido por uma forte tensão entre passado e presente, o encontro entre pais e filhos é reportado pela artista a um “terceiro tempo”, a um tempo “inventado, onírico, ficcional”, a partir do qual é possível subverter, graças aos instrumentos da arte, um destino imposto por outrem. Do encontro entre “o que foi” e “o que é” surge “o que já não pode ser”, sem que isso exclua a possibilidade da “cerimônia do encontro” simbólico entre pais e filhos (Longoni, 2011). Em alguns momentos, esse encontro parece apontar para um desejo de recuperar um *topos* fundamental da fotografia doméstica: a reconstituição dos sinais que testemunham as “correntes subjacentes” dos relacionamentos familiares específicos. A pergunta formulada por Charlotte Cotton (2010, p. 138) a esse respeito – “Quem fica ao lado de quem num

retrato de grupo?” – não deixa de ecoar em algumas poses escolhidas pelos protagonistas de *Arqueologia da ausência*. Não é incomum aparecerem no ensaio cenas que remetem à infância. Numa das fotografias, o corpo agigantado da filha, no qual é projetada a imagem de uma criança correndo, situa-se entre os pais, como que para recriar a cena de uma intimidade perdida (*Marta Taboada/Marta*). Um recurso semelhante é mobilizado na montagem em que a filha Verónica aparece ao lado da mãe Graciela Valdueza, que segura um bebê no colo. Em outra composição vê-se uma cena familiar projetada no corpo da filha (*Alberto Evaristo Comas/Lucía*). A projeção de um busto infantil no corpo da filha adulta (*Marta Taboada/Marta*) ou de uma figura feminina que se ergue como um nume tutelar sobre a intimidade dos pais (*María Teresa Trotta e Roberto Castelli/Verónica*) são outros recursos de que se serve Quieto para construir suas cenas de uma infância impossível. A problemática da infância está também presente numa das composições mais emblemáticas do conjunto, em que se detecta a procura de um jogo temporal acurado: a fotografia do momento atual dá a impressão de que Marta deseja reassumir o lugar que ocupara nos braços da mãe Marta Taboada, já que seu tamanho é igual ao do bebê.

A fusão dos corpos do passado e do presente não obedece a um padrão único: pode haver a sobreposição de rostos (*Guillermo Perot/Guillermina, Carlos Alberto Quieto/Lucila*), a colocação das imagens do passado e dos corpos do presente lado a lado (*Manuela Santucho/Diego, Guillermo Perot/Guillermina*), a aparição fantasmática do desaparecido (*Juan Patricio Moroni/Paula*) e a inscrição de um corpo em outro (*Marta Taboada/Marta, Alberto Evaristo Comas/Lucía*), gerando tatuagens peculiares. Uma das imagens mais contundentes nesse sentido é a que mostra uma jovem com o corpo recoberto por fotografias do álbum de família, dando a sensação de uma imersão num passado fantasmático, feito tão somente de representações de cenas íntimas, do qual não deseja se separar (*Juan Carlos Arroyo/Marina*). É significativo que, em alguns momentos, surjam sombras a testemunharem a existência de um espaço não preenchido entre passado e presente, de uma distância que o encontro simbólico não

consegue disfarçar (*Marta Taboada/Marta*). Graças a esses recursos, a artista nada mais faz do que sublinhar que o “terceiro tempo” é fruto de uma trama na qual história e ficção se cruzam e se imbricam, conferindo uma identidade narrativa, um ponto de articulação tanto a indivíduos quanto a comunidades (Arfuch, 2005, p. 89-90).

Natalia Fortuny resume, com muita propriedade, o significado do título do ensaio:

Um arqueólogo trabalha com restos. Com indícios, vestígios, marcas do passado que se descobrem no presente. Um fotógrafo *produz* esses vestígios. Assim, Lucila Quieto indaga nesses restos ao mesmo tempo em que os causa: cerca de imagens cada ausência, precisamente para que venha *à luz* em cada fotografia. Sem pretensão de verdade-objetiva ou verdade-documento, antes com a certeza de que cada foto reconstrói o mundo que mostra, ao mesmo tempo em que o interpela (Fortuny, 2008, p. 14).

As imagens de *Arqueologia da ausência* acabam por desempenhar vários papéis. São uma maneira de elaborar o trabalho de luto por meio de uma “pequena sutura simbólica, ao mesmo tempo íntima e coletiva” (Longoni, 2011). São obras de arte, marcadas por um viés anacrônico e por um cruzamento fecundo entre história e imaginário. São imagens-testemunho da existência dos desaparecidos, exibidas em manifestações de H.I.J.O.S, com a expectativa de gerar alguma informação. São biografias peculiares, em que o individual e o coletivo se encontram com o objetivo de produzir vestígios de um passado inconcluso. Por seu intermédio, as “pequenas narrativas” particulares se integram na corrente da história recente da Argentina numa demonstração de que é possível personalizar um acontecimento político graças à apresentação de situações inseridas numa temporalidade impossível, mas nem por isso menos real. Nas mãos de Quieto e dos jovens que aderiram a seu projeto, participando ativamente dele, a existência configura-se como resultado de

uma escrita, como um mecanismo retórico que gera um modelo próprio: “a vida como *produto* da narrativa” (Arfuch, 2005, p. 61). As vidas truncadas dos desaparecidos servem de alimento para a definição das identidades dos filhos num processo de criação/autocriação em constante devir, no qual a sensação de perda é, de certo modo, compensada pela definição de novas possibilidades políticas e afetivas.

Ao ser publicado em livro, o ensaio fotográfico incorpora pequenas legendas sobre pais e filhos.¹⁴ Os primeiros são definidos por nome, sobrenome, profissão, militância política e dados sobre o desaparecimento.¹⁵ As informações sobre os segundos são mais enxutas: nome, atividade atual e pouco mais. Ana Longoni (2011) detecta nessa atitude um sentido militante: o corpo do filho torna-se um suporte para que o pai emergja das sombras e se torne visível, palpável. Quieto corrobora essa leitura quando atribui a falta do sobrenome dos filhos ao desejo de coletivizar a história e quando aproxima suas montagens dos *recordatorios*. Tanto num como no outro, o que importa é a figura do desaparecido e não da pessoa que promove sua lembrança. A questão, porém, não é tão simples, já que a artista vê em seu ensaio a reparação de uma obsessão: a obtenção da foto que faltava no álbum de família.

O “terceiro tempo” não deixa de ser o momento de definição de uma nova identidade. Quieto demonstra isso num depoimento citado por Ana Amado. Seu afastamento de H.I.J.O.S é explicado em termos bastante contundentes. Embora reconheça a importância da atuação do grupo, ele faz parte de uma etapa superada. “Não posso continuar a ser filha por toda a vida”, declara, ao defender um espaço próprio:

14 Na exposição *Arqueologias*, realizada em abril de 2007, que constava de diferentes trabalhos, não havia nenhuma identificação para as imagens de *Arqueologia da ausência*.

15 Em 2011, aparecem as seguintes definições: *montonero* (Carlos Alberto Quieto, Juan Patricio Maroni, Guillermo Perot, María Teresa Trotta/Roberto Castelli, Néstor Antonio Meza Niella); *tupamaro* (María Elsa Martínez Gorreiro); militante do PRT-ERP (Manuela Santucho); membro da Frente 17 de Outubro (Juan Carlos Arroyo); militante político (Luis María Gemetro, Marta Taboada); militante sindical (Néstor Edgardo Morales); vítima do “massacre de Fátima” (Alberto Evaristo Comas); sem militância específica (Graciela Valdueza/Fernando Villanueva). Denomina-se “massacre de Fátima” o sequestro e execução de 20 homens e 10 mulheres, ocorridos em 20 de agosto de 1976, na pequena localidade da província de Buenos Aires. Para não deixar vestígios, os corpos foram dinamitados.

Quero fazer outras coisas, poder contar outras coisas, ser eu mesma a partir de outro lugar, a partir do que sou para além de minha história e de minha identidade. [...] Chegou o momento de ocupar outro lugar, de deixar o lugar de vítima. [...] Ser o “filho de” é muito pesado, arcar com a história dos pais... Agora acabou. [...] (Amado, 2009, p. 175).

Essa declaração taxativa não impede, contudo, que Quieto volte a enfocar a questão dos desaparecidos e a mergulhar, uma segunda vez, na história familiar. É o que comprova a exposição *Filiação*, realizada em março de 2013 no Centro Cultural da Memória Haroldo Conti (Buenos Aires). Integrada por três conjuntos de imagens e por um vídeo, a mostra coloca-se de novo sob o signo da busca do pai. A algumas imagens de *Arqueologia da ausência* segue-se a série Lugares de memória (2008-2012), constituída por fotografias de campos de concentração usados pela repressão e do rio da Prata.¹⁶ Há uma razão pessoal para essa escolha. O rio interessa à artista porque é provável que o pai tenha sido arremessado em suas águas ou ter estado num dos “voos da morte”. Com as fotografias dos campos, pretende “observar e registrar os lugares por onde passaram meu pai ou meu tio.¹⁷ Entrar num lugar (um espaço físico) que tem o peso dos corpos

16 A problemática dos locais de detenção está bastante presente na fotografia argentina. Depois do ensaio *O matadouro* (1998), que Natalia Fortuny considera um “sutil trabalho alegórico sobre o dispositivo estatal de desaparecimento de pessoas da última ditadura, especificamente sobre suas maquinarias de tortura e morte”, Paula Lutringer dá início, em 2000, à série *O lamento dos muros*, dedicada aos Centros Clandestinos de Detenção. Acompanhadas do testemunho das vítimas da ditadura, as fotografias geram um “mapa de memória singular”, situado entre o visível e o dizível. Outro exemplo é *Garagem Azopardo* (2010), em que Dani Yako registra o lugar em que ele e a companhia, militantes da Federação Juvenil Comunista, estiveram presos durante quatro dias em setembro de 1976. Também Marcelo Brodsky debruçou-se sobre o tema com a série *Memória em construção* (2005), dedicada à *Escuela Mecánica de la Armada* (ESMA). A temática do rio, por sua vez, está presente nas imagens em que Brodsky registrou o Parque da Memória e na série *Palavras* (1985-1995) (Fortuny, 2013, p. 135-136; Garage Azopardo, 2011).

17 A artista refere-se ao advogado Roberto Quieto, que começara sua militância na Federação Juvenil Comunista, em fins da década de 1960. Foi um dos fundadores das Forças Armadas Revolucionárias (FAR), tendo sido responsável pela fusão da organização

que estiveram lá e registrar os rastros do que ficou” (Entrevista a Lucila Quieto, 2013).

O terceiro conjunto, *Família Quieto*, elaborado entre 2012 e 2013, é constituído de colagens feitas a partir de fotografias da família paterna, do filho, dos filhos dos primos e do único tio ainda vivo (José Luis). A ideia “da transmissão, do genético” está na base da nova série em que a artista se propõe a “armar traços familiares através da tua/sua família. Construir uma imagem da vida que meu pai não pôde ter. Desde seu irmão mais velho até meu filho” (Entrevista a Lucila Quieto, 2013). O artifício da construção das imagens impõe-se de imediato, uma vez que Quieto utiliza vários recursos, entre os quais a mistura de traços fisionômicos, para construir um novo álbum de família. A presença da ausência, tão determinante em sua trajetória, volta a ser utilizada como mecanismo retórico num trabalho que pode ser definido “um luto pensado em imagens”, a “reconstrução da família que restou” (Quieto, 2013, p. 26). A problemática da morte aparece de maneira direta numa das imagens da série, na qual flores são sobrepostas a um retrato infantil de Carlos Alberto Quieto. Jordana Blejmar propõe uma associação da composição elaborada pela artista com adornos como flores, mechas de cabelos e outros objetos aplicados a fotografias de defuntos em fins do século XIX com o objetivo de reforçar “o poder memorialístico da imagem fotográfica”. A colagem é também analisada pela autora a partir da ideia de Geoffrey Batchen de que a memória está sempre em estado de ruína, já que lembrar algo implica deslocá-lo de seu lugar de origem. Nessa perspectiva, as flores desempenhariam um papel duplo: evocação do estado ruinoso da memória e ênfase dos elos existentes entre vida e morte (Blejmar, 2013, p. 175-176).¹⁸

com os *Montoneros* em 1973. Foi detido em 28 de dezembro de 1975, durante o governo de María Estela M. de Perón. Foi visto no CCD Campo de Mayo. Segundo um telegrama da embaixada norte-americana, estava vivo em 26 de janeiro de 1976. Acredita-se que o Exército o tenha mantido em vida até 1978. Em 3 de janeiro de 1976, os *montoneros* instauraram um processo revolucionário contra ele, que se concluiu em 14 de fevereiro com as penas de degradação e morte pelos crimes de deserção em operação e delação (Los desaparecidos: Roberto Quieto, [20--]; Pastoriza, 2006).

18 A autora, na realidade, não é de todo fiel ao pensamento de Batchen. Este afirma que a memória fica presa num enigma: a passagem do tempo, que torna a memória

Um traço novo surge nessa etapa: a idealização de *Arqueologia da ausência* é temperada pela presença de algumas imagens grotescas da família. Numa das composições, pessoas sorridentes, em cujos corpos estão inscritas algumas silhuetas pretas, têm diante de si caveiras desenhadas de maneira rudimentar e um recorte fotográfico de homens atirando. O aspecto grotesco da colagem como resultado de duas instâncias opostas, é realçado pelo rosto marcado como um alvo, levando o espectador a conferir um significado preciso à presença dos atiradores. O motivo da caveira sorridente está também presente como sobreposição na fotografia de duas figuras masculinas numa paisagem ensolarada e pedregosa. Em outra colagem, a desproporção entre corpos e cabeças faz dos modelos seres quase monstruosos, em total desacordo com a ideia de harmonia que emana de todo álbum de família. Os papéis familiares, eternizados pela fotografia doméstica, são sujeitos nesse caso a uma interrogação irônica sobre o significado da normalidade, gerando uma “intensa sensação da incapacidade das convenções sociais de manter a ordem” (Cotton, 2010, p. 138). A presença de selos em algumas composições pode ser atribuída a um fato afetivo. Carlos Alberto Quieto tinha um álbum de selos que Lucila gostava de folhear porque “tinha a ver com o manual”. Como o álbum era um dado “tangível” de sua existência, a filha tinha a possibilidade de estabelecer um contato tátil com ele, de “tocar algo que ele também havia manipulado” (Pereyra, [20--]). A colagem em que a fotografia de Lucila em uniforme escolar é acompanhada de um corpo masculino desdobrando-se em vários momentos, de uma borboleta e de um selo com o perfil da América do Sul ganha um significado profundamente pessoal quando se pensa nessa referência. Isso não exclui a possibilidade de uma leitura política, como a proposta por Rodrigo Montero, o qual chama a atenção para o destaque dado à Argentina no selo, que poderia funcionar como

possível e necessária, é igualmente responsável por seu enfraquecimento e morte. As flores de cera que adornam *Em paz* (c. 1890), que serviu de ponto de partida para a reflexão sobre esse tipo de memória, lembram, a um só tempo, pétalas reais e a “inevitável falta de impressão que a recordação pode apenas adiar”. Por isso, Batchen afirma que o artefato não representa a memória, mas sua “dissolução inescapável” (Batchen, 2004, p. 77-78).

uma alegoria do Estado e da Nação assombrando a infância com a violência e o terror do desaparecimento (Montero, 2013, p. 141).

Engajada numa nova associação – CDH (Colectivo de Hijos “Huérfanos Producidos Científicamente por el Genocidio”) –, a artista compartilha com seus companheiros o interesse pela colagem como ferramenta que permite “armar, desarmar, buscar e juntar situações que têm a ver tanto com o arquivo fotográfico (documento) quanto com a fantasia”. A questão da imagem que possibilita “dizer, expressar, refletir, construir a história pessoal” (Entrevista a Lucila Quieto, 2013) enlaça-se com o trabalho levado a cabo em *Arqueologia da ausência*. Nos dois casos, o elemento mobilizador está na fotografia, no álbum de família, pois os filhos só dispõem de *imagens* dos pais desaparecidos para construir sua memória pessoal. Apesar de continuar a cavoucar nos vestígios de uma experiência traumática, Quieto tem uma percepção lúcida de que o presente demanda uma nova concepção de engajamento. Por isso, não se sente “uma continuação” do pai ou de seus companheiros. As discussões do presente são outras, exigindo a “recomposição de histórias e laços sociais que se haviam rompido” e a “inclusão de um monte de setores que estavam afastados e espezinhados” (Entrevista a Lucila Quieto, 2013).

Se é evidente, nesse tipo de declaração, que os filhos não pretendem ficar presos ao passado, mas construir uma nova história e, por meio dela, a própria história, é também evidente que o instrumento escolhido, a fotografia, é uma maneira de afirmar diretamente a existência dos desaparecidos. Graças a ela, as figuras dos desaparecidos demonstram que seu lugar não está no arquivo. Estendendo a toda a produção de Quieto o que Cecília Sosa escreveu sobre *Arqueologia da ausência*, poder-se-ia dizer que os desaparecidos voltam continuamente, convidando a sociedade argentina a indagar como “as comunidades se constituem através de contatos afetivos com o passado” (Sosa, 2014, p. 47). Seja como testemunho, seja como criação artística, a fotografia é um elemento fundamental na manutenção de uma memória que continua a assombrar o presente, solicitando que a ausência não se transforme em vazio. Ao registrar o corpo dos que tiveram sua existência negada pelo terrorismo de Estado, a fotografia

como marca indicial afirma a presença do passado no presente. A ideia de Quieto de que “só desaparece quem não deixa vestígios” (Longoni, 2011) é um convite a continuar a indagar o que foi feito não de maneira melancólica, e sim propositiva, transformando o passado em algo ainda vivo e palpitante.

Presença da ausência¹

“Presos-desaparecidos”, “desaparecimento forçado” e “desaparecedores” são termos que começam a circular no Cone Sul da América Latina depois da instauração de regimes militares no Uruguai e no Chile, em 1973, e na Argentina, três anos mais tarde. Embora no Brasil a prática do desaparecimento de presos políticos tenha sido inaugurada em 29 de setembro de 1969 com o sequestro e assassinato de Virgílio Gomes da Silva (“Jonas”), o conceito de “desaparecido” ganha o mundo sobretudo a partir da Argentina. Nesse país, a prática do desaparecimento como forma de repressão política é instaurada depois do golpe de 28 de junho de 1966, liderado pelo general Juan Carlos Onganía, que depõe o presidente Arturo Illia, da União Cívica Radical.² Nesse momento, a prática teve um caráter esporádico e foi executada por grupos ligados ao poder, embora não necessariamente aos organismos destinados à repressão institucional. A partir de 1974, pouco depois da morte do presidente Juan Domingo Perón, a modalidade torna-se habitual. Grupos parapoliciais ou paramilitares como a Aliança Anticomunista Argentina e o Comando Libertadores da América encarregam-se dos desaparecimentos dos “inimigos” políticos. Se bem que integrados por membros das forças de repressão, que contavam com o apoio de instâncias governamentais como o Ministério do Bem-estar Social, as operações de tais grupos tinham independência em relação a essas instituições.

1 Publicado originalmente em: *Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP, 2016 (online)*.

2 Conhecido como “Revolução Argentina”, o regime militar termina em 1973 com as eleições que levam ao poder Héctor J. Cámpora, o qual assume a presidência em 25 de maio. Durante o período, a presidência é exercida por Onganía (1966-1970), pelo general Roberto Marcelo Levingstone (1970-1971) e pelo comandante-chefe Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

Em fevereiro de 1975, com a Operação Independência, deflagrada na província de Tucumán, tem início uma “política institucional de desaparecimento” de pessoas, apoiada pelo “silêncio e o consentimento do governo peronista, da oposição radical e de amplos setores da sociedade”. Nesse momento surgem as primeiras instituições ligadas indissolivelmente a essa modalidade de repressão: os campos de concentração-extermínio. O golpe militar de 1976 representa uma mudança substancial para a prática. O desaparecimento e o campo de concentração-extermínio deixam de ser uma das formas de repressão para tornar-se “a modalidade repressiva do poder, executada de maneira direta a partir do interior das instituições militares”. Como esclarece Pilar Calveiro:

O *desaparecimento* não é um eufemismo, e sim uma alusão literal: uma pessoa que a partir de determinado momento *desaparece*, se dissolve no ar, sem que haja qualquer informação sobre sua vida ou sua morte. *Non há corpo da vítima nem do delito*. Pode haver testemunhas do sequestro e pressuposição do posterior assassinato, mas não há um corpo material que forneça um testemunho do fato (Calveiro, 2014, p. 26-27).

A definição da autora pode ser ampliada, já que, em termos jurídicos, o desaparecimento forçado ou involuntário de pessoas designa um tipo de delito complexo, múltiplo e cumulativo, baseado na suposição de violação de diferentes direitos humanos (vida; liberdade e segurança pessoal; tratamento humano e respeito à dignidade; identidade e vida familiar; liberdade de opinião, expressão e informação; direitos trabalhistas e políticos, entre outros). Por suas características, pode constituir também um crime de lesa-humanidade, de acordo com a Convenção Interamericana sobre Desaparecimento Forçado de Pessoas (1994) e o Estatuto de Roma (1998). Na qualidade de “abuso contínuo”, abarca não apenas a vítima, mas também seus familiares, que sofrem com a ausência, o destino não esclarecido e, não

raro, a impunidade dos responsáveis pelo crime, podendo apresentar síndromes de estresse pós-traumático (Desaparición forzada, 2005).

Diante desse quadro, é difícil não concordar com a tese de Gabriel Gatti de que o desaparecimento forçado representa uma catástrofe para a identidade e para a linguagem, isto é, um transtorno radical do sentido, permanente e sem possibilidade de cicatrização. Desajuste permanente entre palavras e coisas convertido em estrutura, a catástrofe distingue-se do trauma pela intensidade, e do acontecimento pela duração. Na ausência de uma nova ordem que possa tomar o lugar do que foi destruído, a causa da catástrofe permanece, o que permite defini-la “a anomia feita norma, a exceção permanente, um luto perpétuo, um acontecimento eterno”. A catástrofe emerge da destruição de um dos mais importantes produtos da civilização moderna, o indivíduo: “Os presos-desaparecidos são indivíduos cortados; são corpos separados dos nomes; consciências separadas de seu suporte físico; nomes isolados da própria história; identidades destituídas dos títulos de eleitor, dos documentos de cidadania” (Gatti, 2014, p. 16, 29).

Esse processo é descrito de maneira eficaz por Calveiro, que viveu diretamente a experiência da supressão de identidade do preso-desaparecido. É nos centros clandestinos de detenção e nos campos de concentração-extermínio que se cristaliza o processo de desaparecimento. O prisioneiro perde o nome, “seu pertence mais elementar”, e se transforma em número. O desaparecimento é duplo: depois de ter desaparecido do mundo dos vivos, o preso desaparece também de si mesmo, “num processo de ‘esvaziamento’, que pretendia não deixar um rastro sequer. Corpos sem identidade, mortos sem cadáver nem nome: desaparecidos. Como no sonho nazista, supressão da identidade, pessoas que desvanecem na noite e na neblina” (Calveiro, 2014, p. 46-47).³

3 A autora refere-se a um decreto nazista, datado de 7 de dezembro de 1941, relativo às medidas a serem tomadas contra os inimigos do *Reich*, que ficou conhecido como “Nacht und Nebel” [Noite e Neblina]. Assinado pelo marechal Wilhelm Keitel, o decreto pode ser resumido em dois parágrafos: “Os prisioneiros desaparecerão sem deixar vestígio”; “Não será dada nenhuma informação sobre seus lugares de detenção ou sobre seus destinos”. Há duas explicações para o nome do decreto. A primeira baseia-se num

A perda de identidade faz do preso-desaparecido um ser sem lugar (não há vestígios, só o vazio), uma figura ausente e presente ao mesmo tempo, destituída de lógica (não existe, não tem entidade) e de corpo (um corpo sem identidade e uma identidade sem corpo). Depois de traçar o perfil dessa figura anômala, Gatti lembra que uma “semântica obscura” é utilizada para descrever o fenômeno do desaparecimento. O prisioneiro é “*chupado* [tragado], separado, dissociado; *borrado* [apagado], um sujeito impossível de registrar no repertório da existência estruturada”. Os centros clandestinos de detenção e os campos de concentração são “*chupaderos* [sumidouros], lugares nos quais os sujeitos eram absorvidos, apanhados pela maquinaria do desaparecimento”. Os desaparecidos são, assim, “mortos vivos”, uma “ausência presente”, já que o desaparecimento forçado “inventa um espaço de instabilidade perpétua, uma espécie de *limbo permanente*”. A catástrofe, prossegue o autor,

é permanente: uma entidade que tinha o *status* privilegiado de cidadão-indivíduo foi banida para o território *exterior*. Transformada num NN, transferida da categoria definida, limpa, clara de cidadão para a categoria ambígua, escura, invisível, contaminada de desaparecido, uma categoria carregada de impossibilidades. Adentra um território nada confortável, um território associado com fantasmas. E os fantasmas são conhecidos por evocarem imagens do sinistro, que é o que não tem um *status* definível [...]. O que se cria com o preso-desaparecido é um *novo estado do ser* (Gatti, 2014, p. 30-31).

Para analisar a reação da sociedade ao desaparecimento forçado, Gatti recorre a dois modelos analíticos. O primeiro, denominado

trecho da ópera *O ouro do Reno* (1869), de Richard Wagner: Alberico transforma-se numa coluna de fumaça e desaparece cantando “Noite e neblina, ninguém mais”. A segunda assevera que se trata de uma reinterpretação da expressão latina “*Nomem nescio*” [Não conheço o nome], abreviada em NN e usada no caso de alguém que não se pode ou não se quer nomear (Nuit et brouillard, 2007).

“narrativas do sentido”, abarca as iniciativas voltadas para a busca de uma possível sutura para a ferida, de uma recomposição do sentido devastado pelo horror do fenômeno. Próprias de um momento de transição, tais narrativas correspondem às esferas da arqueologia, da arquivística, da antropologia forense e dos grupos de direitos humanos. O segundo, que leva o título de “narrativas da ausência de sentido”, caracteriza-se por assumir o vazio e falar a partir dele. Longe de perseguirem uma memória musealizada, os participantes desse modelo reconhecem que, com o passar do tempo, a catástrofe “não é mais apenas evidente, mas constituiu mundos, identidades, linguagens – *a catástrofe foi institucionalizada como um lugar estável e habitável*” (Gatti, 2014, p. 97).

Uma das modalidades artísticas das “narrativas da ausência de sentido” tem como marca distintiva a busca de uma “poética da crise”, que Gatti define a partir de uma reflexão de Nelly Richard. Ao se voltarem para a ausência, para o irrepresentável, vários artistas, “em vez de suturar as brechas deixadas por tantos vazios de representação com uma discursiva reunificadora de sentido [...] preferiram reutilizar cortes e fissuras, descontinuidades e estalidos” (Gatti, 2011, p. 150). Dentre os exemplos de representação artística do vazio apresentados por Gatti foram escolhidos dois fotografos – o argentino Julio Pantoja e o uruguaio Juan Ángel Urruzola –, pois eles permitem uma análise da relação entre retrato fotográfico e ausência.⁴

A série *Os filhos. Tucumán vinte anos depois* (1996-2001) representa a tomada de posição de Pantoja contra a eleição de Antonio Domingo Bussi para o governo da província de Tucumán (29 de outubro de 1995-29 de outubro de 1999). A indignação do fotógrafo tem sua razão de ser, já que Bussi esteve no comando da Operação Independência a partir de 18 de dezembro de 1975, tendo sido também interventor na região entre 1976 e 1978, com uma gestão marcada pelo autoritarismo e pela repressão violenta dos opositores do “Processo de Reorganização Nacional”. Autorizada pelo governo

4 Outros nomes citados pelo autor – Marcelo Brodsky, Gustavo Germano, Lucila Quieto, Carlos Altamirano e Gonzalo Díaz – já foram objeto de artigos de minha autoria. Os dedicados aos três primeiros constam deste livro.

constitucional de María Estela Martínez de Perón, a operação esteve a cargo do Exército e da Aeronáutica, desenvolvendo-se entre 5 de fevereiro de 1975 e 28 de setembro de 1977. Apesar de seu objetivo declarado ser o desbaratamento da Companhia Ramón Rosa do Exército Revolucionário do Povo (ERP), atuante nas montanhas da região, tratou-se, na verdade, de uma “guerra cultural” contra os “inimigos” do regime militar. Sequestros, torturas, assassinatos e eliminação de corpos e a instalação do primeiro Centro Clandestino de Detenção foram as principais características da operação, cujas maiores vítimas foram operários, camponeses e trabalhadores da construção civil (Operativo Independência, 2006).

Esse quadro de violência está na base da indignação de Pantoja, inconformado com a eleição de um militar acusado das práticas de genocídio, tortura e roubo de recém-nascidos. Trinta e oito filhos de desaparecidos participam do projeto, que pode ser considerado uma intervenção política, haja vista o fotógrafo propor-se a lembrar os desaparecimentos forçados provocados pela operação e a apontar para a amnésia e/ou recalque que havia tomado conta da província de Tucumán com a eleição de Bussi. As poses e os locais de tomada das imagens não são uniformes, dando a impressão de que os modelos os negociaram com Pantoja. A maior parte dos participantes é designada por três atributos: nome, idade e profissão. Cinco, no entanto, preferem o anonimato, assumindo inclusive poses que o reforçam: com o uso de uma máscara, de olhos cobertos, com o rosto indistinto, de costas, como uma aparição fantasmática ao lado de uma cadeira vazia.

O interior de residências e cenários naturais são os ambientes escolhidos por boa parte dos modelos. Alguns deles deixam-se fotografar na proximidade de objetos que remetem às suas profissões: perto do computador (estudante de análise de sistemas); com o braço apoiado no piano (músico); ao lado de um painel fotográfico (repórter gráfico); encostado numa estante (estudante de literatura); num espaço oficial, adornado com um crucifixo e o quadro de um personagem histórico (deputado). Quinze modelos escolhem posar com retratos dos pais desaparecidos ou fotos de família, gerando uma representação metalinguística. Um dos casos mais interessantes evo-

ca uma *mise en abyme*, pois a jovem modelo segura duas fotografias relativas à sua infância, criando, assim, uma visão especular. A menor, feita quando era recém-nascida, é duplicada numa imagem maior, em que a menina Laura Romero exhibe a fotografia de seus primeiros dias de vida na companhia dos pais. Caracterizada pela adição de uma temporalidade intermediária na representação, essa fotografia tríplice torna mais contundente o efeito da ausência. Como assinala Natalia Fortuny, a menina que segura a foto já é filha de desaparecidos, o que permite perceber mais claramente o efeito do vazio produzido pela repressão política (Fortuny, 2011, p. 63).

A fotografia que remete à fotografia é explicada por Pantoja com um fato inequívoco: esses jovens conheceram seus pais através de imagens. Já que suas “lembranças se referem a fotos”, que suas “reliquias são álbuns com fotos de família”, nada mais justo do que

incorporar a metaimagem como elemento conceitual protagonista, ou dito de outra maneira, incluir a fotografia dentro da fotografia e, desse modo, ter em minhas fotos esses vínculos de duas gerações que representam, ao mesmo tempo, uma só pessoa na semelhança dos traços fisionômicos e até em penteados e cartazes de Che Guevara que adornam os espaços (Fortuny, 2011, p. 63).

Por não se diferenciarem da tradição do retrato, as fotos dos filhos sozinhos necessitam do contexto do projeto para se enlaçarem com a problemática do vazio e da ausência. Esta, ao contrário, é explícita nas imagens em que é mobilizado o dispositivo da fotografia dentro da fotografia. Tal modalidade de representação, associada com a morte e o luto, não é nova. Remonta ao século XIX, quando são produzidos inúmeros retratos fotográficos que inserem a imagem do morto no âmbito da convenção burguesa da representação de si. Ao assumir o papel de viúvo, órfão etc. e ao posar ao lado de uma imagem do defunto, o sujeito dá a ver um desígnio preciso: recompor simbolicamente o círculo familiar, de modo a conjurar o

perigo da “invasão da amnésia”. Além disso, esse tipo de artifício pode ser visto como uma maneira de fazer da memória um componente real do presente e de afirmar o “próprio lugar no tempo e no espaço”, a própria inserção “numa rede de relações sociais e históricas” (Batchen, 2004, p. 95-97).

Isso fica evidente no projeto de Pantoja, no qual os filhos que posam com as fotos dos pais desaparecidos propõem a reinstauração de uma linhagem, de um parentesco como forma de resistência aos “esforços de sub-rogação” (Taylor, 2013, p. 258) empreendidos pelo regime militar. Em duas imagens, a questão do parentesco impõe-se de outra maneira. As jovens, mesmo não exibindo os retratos dos pais, posam ao lado de seus filhos pequenos, reeditando, talvez inconscientemente, o momento traumático da perda de uma referência identitária fundamental para melhor exorcizá-la.

O artifício da fotografia dentro da fotografia é também mobilizado por Juan Ángel Urruzola na série *Olhares ausentes* (2000), cujo ponto de partida foram noventa retratos de identidade entregues, em fins de 1990, pela Organização de Familiares de Presos Desaparecidos. A determinação de utilizar esse conjunto de imagens tem raízes claramente políticas e sua primeira motivação deve ser buscada na “impunidade” e nos “vazios de memória” com os quais o fotógrafo se depara ao voltar do exílio em 1987 (*¿Y los desaparecidos?*, 2015). O processo de reconciliação nacional e de transição democrática durante o governo de Julio María Sanguinetti (1985-1990) tivera como slogan uma frase que apontava para o esquecimento do passado recente: “Não se deve ter olhos na nuca”. Esse slogan concretiza-se em 22 de dezembro de 1986, com a promulgação da Lei de Caducidade da Pretensão Punitiva do Estado, que declarava prescritos os crimes cometidos por militares e policiais até 1º de março de 1985. O referendo realizado em 16 de abril de 1989 ratifica a lei.

À amnésia provocada pela política oficial do silêncio, o fotógrafo contrapõe o resgate de identidades que sucessivos governos tentaram apagar da memória social. Para tanto, faz do próprio corpo um trâmite para retirar do esquecimento tantas existências destruídas e negadas. O procedimento adotado é simples: o próprio braço

estendido segura um retrato de identidade, tendo como fundo paisagens e ruas quase sempre desertas de Montevideú. Desse modo, Urruzola confere um significado político a um recurso compositivo utilizado pelo fotógrafo norte-americano Kenneth Josephson, desde fins da década de 1960. Apesar da semelhança da composição, o resultado é absolutamente diferente nos dois fotógrafos. Considerado um pioneiro da fotografia conceitual, Josephson está interessado em discutir, na série *Imagens dentro de imagens*, os conceitos de representação e de realidade e ilusão na fotografia, usando o meio para pôr à prova sua veracidade. Urruzola, ao contrário, opera dentro do conceito barthesiano da fotografia como “certificado de presença”, resgatando a individualidade dos desaparecidos por meio de uma imagem concebida como instrumento de controle e de elaboração de uma identidade meramente civil e burocrática. O caráter construído e ideológico do retrato forçado, que isola o indivíduo de todo contexto social e significativo, é utilizado por ele para inverter a lógica classificatória do poder. Os desaparecidos, individualizados pelo nome e por informações sobre sua nacionalidade e a data e o local do sequestro, recuperam a própria identidade num sentido mais profundo, tendo nos olhos um ponto de imantação que acaba por conferir um significado particular aos cenários nos quais seus rostos estão inseridos. Ruas desertas ou quase vazias, paisagens desoladas, um céu frequentemente nublado não devem ser vistos apenas como espaços reais; são também símbolos de um ambiente do qual os desaparecidos foram retirados à força, impregnado de uma profunda melancolia por sua ausência/presença.

Esse jogo de oposições é potencializado pela presença explícita do corpo do fotógrafo no espaço da representação. A perspectiva de seu braço, “cuja longitude é reduzida pelo ponto de vista oblíquo, reforça sua irrupção, inquietante, no campo visual. O braço penetra no espaço e intervém nele” (Oroño, 2008), reinserindo o desaparecido no mundo e pondo em xeque toda e qualquer dimensão temporal. Passado e presente amalgamam-se num *continuum* graças ao gesto do fotógrafo que faz irromper o recalcado no cenário de uma cidade fantasmática e constantemente cinza. Afinal, de quem são os olhares

ausentes? Dos desaparecidos? Ou de uma sociedade que não quer encarar o próprio passado?

Em 2003, por ocasião da 4ª Bienal do Mercosul, Urruzola transforma a série numa manifestação de arte pública. Imagens gigantescas são coladas em muros de Porto Alegre, produzindo uma “magia [...] quando alguém para e olha para elas, o olhar vai e volta, *circula*” (Urruzola, [20--]). Repetida em Montevidéu, em outubro de 2008, a experiência, denominada *Olhares ausentes na rua*, confronta-o com uma sociedade ainda dividida em relação ao fenômeno dos desaparecimentos forçados. Mais uma vez uma questão política está na base da intervenção no espaço público. Em meados de 2007 fora lançada uma campanha pela anulação parcial da lei de 1986, cujo desfecho negativo se dará no referendo de 25 de outubro de 2009. O fotógrafo não precisa esperar até lá para averiguar as reações da sociedade. Algumas das sessenta gigantografias afixadas nos muros do centro de Montevidéu com o objetivo de promover uma troca de olhares entre transeunte e desaparecido são alvo de vandalismo. Coladas no mesmo espaço que abriga cartazes publicitários e de propaganda política, várias gigantografias são rasgadas, pichadas, recobertas com uma nova camada de anúncios, quando não sofrem uma agressão simbólica justamente na região dos olhos.

Dois vídeos realizados na ocasião dão a ver os efeitos do vandalismo. Em *Olhares ausentes na rua 2*, datado de 20 de outubro, vê-se a retirada de cartazes que encobrem a gigantografia pichada de Victoria Luisa Grisonas (*Miradas ausentes en la calle 2*, 2008). Em 23 de outubro, Urruzola e sua equipe recolocam no mesmo local a imagem da desaparecida, que encontram parcialmente recoberta no dia seguinte. O processo de ocultação/desocultação é registrado em *Olhares ausentes na rua 3* (*Miradas ausentes en la calle 3*, 2008).⁵ Os vários gestos de vandalismo são uma negação enfática da proposta do fotógrafo: promover um olho no olho no espaço da rua a fim de introduzir o desaparecido no fluxo contínuo das imagens de consumo.

5 Dois outros vídeos registram a intervenção urbana: *Olhares ausentes na rua* (*Miradas ausentes en la calle*, 2008) e *Palimpsesto em Montevidéu* (*Palimpsesto en Montevideo*, 2008).

Lançando mão do termo “palimpsesto” usado por Urruzola, David Rojinsky propõe ler as gigantografias a partir de duas possibilidades. Elas invocam “a noção de memória como um palimpsesto temporal de múltiplas inscrições”. São, ao mesmo tempo, “testemunhos da tensão contínua entre uma cultura de consumo identificada com a política do silêncio, e uma política da memória identificada com a luta contra a impunidade” (Rojinsky, 2013, p. 40).

A fotografia dentro da fotografia é igualmente o recurso utilizado pelo chileno Claudio Pérez na série *Despedidas – O amor diante do esquecimento* (2007). Do mesmo modo que as obras de Pantoja e Urruzola, o ensaio de Pérez é uma afirmação de que a dessubjetivação e a destruição de indivíduos, promovidas pelo terrorismo de Estado, devem ser lembradas e representadas por todos os meios possíveis. Num país como o Chile que, desde o início da redemocratização (1989), não consegue lidar bem com a problemática da memória do passado recente, o trabalho do fotógrafo coloca em pauta a necessidade de não deixar de lado as figuras da memória, da perda e de “um luto em suspenso, inacabado, tensional, que deixa sujeito e objeto num estado de pesar e de incerteza, vagando sem trégua em volta do corpo e da verdade não encontrados, que faltam e fazem falta” (Richard, 2013, p. 138).

Tendo como protagonistas as mães de desaparecidos, Pérez debruça-se sobre a problemática da memória por um viés emotivo, portador, por vezes, de mensagens explícitas de inconformismo com a situação à qual os desaparecidos foram relegados. Se há demonstrações de carinho – segurar um retrato no colo, beijar outro –, há também manifestações de sentimentos provocados pela ausência, expressos por palavras ou frases escritas com giz em pequenos cartazes: “Raiva”, “Resistir”, “Volta”, “Continuo esperando”, “Aprendi contigo”[...].

O que mais chama a atenção no conjunto é a presença predominante de uma forma vernácula de fotografia, o retrato pintado a mão para ganhar uma aura de distinção e idealização. O caráter vernáculo das imagens – que faz com que o observador detecte a situação social dos desaparecidos sem necessitar de outros signos distintivos – ganha uma dimensão emblemática na fotografia em que o

retrato em preto e branco exibido pela mãe é replicado, de maneira canhestra, na cópia colorida pendurada na parede. Esse desejo de individualização de uma imagem serial ganha reforço com a presença de molduras, que não se limitam à função corriqueira de estabelecer um limite entre o interior e o exterior da representação. Mesmo as mais simples trazem em si um significado simbólico, pois intensificam a presença da imagem fotográfica e, com ela, a ideia de uma memória imorredoura. No caso da moldura dourada, que encerra o retrato duplo de uma mãe com o filho, o desejo de sugerir certo *status* não deixa de estar associado a valores intemporais como os laços de família, a ordem e a continuidade,⁶ num momento em que estes haviam sido destroçados pelo terrorismo de Estado.

A presença das mães nem sempre é explícita. Muitas vezes, é insinuada por meio de diversos dispositivos de composição: a colocação de um retrato entre as almofadas de um sofá, quase evocando a presença de um corpo; a constituição de altares como afirmação da proximidade entre vida e morte; a exibição de fotografias numa sala de visitas ou em cima de uma mesa, ocupando “um espaço limítrofe entre o público e o privado” (Batchen, 2004, p. 96). Não deixa de ser significativo que Pérez tenha concebido um trabalho alicerçado em sentimentos particulares depois de ter homenageado publicamente os desaparecidos no *Muro da memória* (1999), instalado na ponte Bulnes (Santiago). Se, com este, o fotógrafo havia inserido as imagens dos desaparecidos no fluxo da vida cotidiana, no trabalho posterior sua reflexão se volta para uma “memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida”, para a “matéria ferida da lembrança”, para o “vestígio afetivo” (Richard, 2013, p. 135, 137), emblemados nas narrativas familiares.

Até que ponto as séries analisadas respondem ao modelo das “narrativas da ausência de sentido” proposto por Gatti? Suas considerações sobre o ensaio de Pantoja soam um tanto imprecisas: quase todos os modelos resolveram posar “acompanhados por signos da ausência, por fotografias que indicam a presença permanente e ambígua de seus pais desaparecidos” (Gatti, 2014, p. 102). Ao escolherem o

6 Adaptação das ideias de Shearer West (1996, p. 63-78).

modelo da fotografia dentro da fotografia, alguns dos colaboradores de Pantoja não estariam respondendo ao vazio com a “retórica do sangue” (Gatti, 2014, p. 80), tão criticada em suas considerações? De onde provêm as imagens que alimentam as obras de Pantoja, Urruzola e Pérez senão da “inocente materialidade de um álbum fotográfico”, atribuído por Gatti a uma “invenção”? (Gatti, 2014, p. 79). Se não restam dúvidas de que a coesão do grupo exibida pelo álbum de família é uma “invenção”, uma “construção”, é necessário, porém, realizar outro movimento: levar em conta o papel e o significado dessa ilusão em momentos marcados pela catástrofe.

O que os três ensaios dão a ver é a busca de definição de uma identidade que a repressão dos regimes autoritários do Cone Sul tentou apagar. Familiar em Pantoja e Pérez, que realçam laços de parentesco, e civil em Urruzola, que devolve a identificação aos desaparecidos, essa identidade contrapõe-se a toda “estratégia de obliteração da memória por meio da qual a ditadura militar buscou encobrir seu capítulo de aniquilação” (Richard, 2009, p. 175). Essas palavras de Nelly Richard não se aplicam apenas ao Chile, já que a supressão de corpos e nomes foi uma constante também na Argentina e no Uruguai nas décadas de 1970 e 1980. Diante desse quadro, há uma tarefa contemporânea que não pode ser eludida: criar aquelas que Andreas Huyssen define “imagens do terror” (Huyssen, 2009, p. 21). Imagens “posteriores”, sem dúvida, que propõem outras versões de uma história ainda a ser escrita em toda a sua complexidade. Imagens que as novas gerações não podem ignorar e que são frequentemente vistas como elementos de distúrbio no momento em que ocupam espaços públicos. O vandalismo sofrido por *Olhares ausentes na rua* reverbera nas pichações e no abandono do *Muro da memória*, convertido numa ruína precoce, na qual os rostos dos desaparecidos se apresentam como “corpos em decomposição condenados ao desaparecimento”, nos dizeres de José Pablo Concha (Claudio Pérez retrata la desaparición de los desaparecidos, 2015). A quem interessa um segundo desaparecimento dos desaparecidos, sem analisar devidamente todas as implicações de uma história e de uma memória tão dolorosas pessoal e socialmente?

A fotografia como ficção

O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para *Idílio*¹

I – A noite e o reino dos sonhos

A noite sempre foi um tempo de medo. Sob o manto da escuridão, predadores se movem sem serem vistos e todos os animais, inclusive o homem, são mais vulneráveis aos seus inimigos quando estão dormindo. São também vulneráveis aos sonhos, aquelas visitações do outro mundo, que trazem à superfície medos e desejos secretos.

(A. Álvarez)

Elias Canetti escreveu certa vez que deveríamos resistir ao desejo de interpretar os sonhos para não destruí-los, para não converter em lugar-comum o que há neles de “único e irrepetível” (Castro Flórez, 2005, p. 71-72). A história de José (Bíblia Sagrada, 1967: Gênesis 37.6-7,9; 40.5-22; 41),² vendido pelos irmãos que o odiavam por ser o favorito do pai e por ter-lhes contado sonhos nos

1 Publicado originalmente em VV. AA. *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens*. São Paulo: Museu Lasar Segall/Imprensa Oficial, 2009.

2 Em *Manual da paixão solitária*, Moacyr Scliar apresenta uma versão parodística do dom de José, ao atribuir a um de seus irmãos, Judá, a ideia de converter a interpretação onírica numa atividade dissociada de qualquer intervenção divina e direcionada para a adivinhação econômica e financeira. Uma vez que a interpretação dos sonhos era voltada para o futuro, Judá vislumbra outra aplicação para ela: “o esclarecimento das dúvidas e conflitos íntimos do sonhador, cuja explicação deveria estar guardada em algum secreto compartimento da mente, em algum escuro desvão desta”. Embora prefira as “cotações” às “pulsões”, o irmão de José não deixa de imaginar o local no qual este atenderia os interessados em esclarecer os próprios conflitos internos. A imagem do consultório psicanalítico é acompanhada pela projeção da constituição de um método, de “um império empresarial literalmente fundado sobre sonhos” e sobre o pagamento de honorários adiantados (Scliar, 2008, p. 21-26).

quais era reverenciado por eles, pareceria, à primeira vista, confirmar a admoestação de Canetti. Os sonhos, no entanto, desempenham um segundo papel determinante na vida do jovem hebreu. Caluniado pela esposa de seu senhor, Putifar, chefe da guarda do faraó, é encarcerado; na prisão, interpreta os sonhos de dois companheiros. Um destes, que era copeiro-mor na corte, recomenda seu nome ao soberano, intrigado com dois sonhos que nenhum sábio do Egito soubera interpretar. José ganha os favores do faraó, ao reconduzir o simbolismo das vacas gordas e das vacas magras e das espigas cheias e das espigas mirradas a um único sonho, que estaria indicando os desígnios de Deus de dar ao país sete anos de fartura seguidos de igual tempo de carestia, a qual faria esquecer a abundância inicial.

Outra figura bíblica, Daniel (Bíblia Sagrada, 1967: Daniel 1.17; 2.27-45; 4.16-24),³ é igualmente aquinhoadada por Deus com o dom de “entender toda a sorte de visões e de sonhos”. Sua capacidade é demonstrada a Nabucodonosor, rei da Babilônia, que pretendia que os adivinhos expusessem um sonho que ele tivera, antes de solicitar sua interpretação. O jovem, que se apresenta como um intermediário entre um Deus (o de Israel), capaz de revelar “os arcanos”, e os “pensamentos” do coração do rei, é o único a cumprir a tarefa, ganhando, por isso, grandes homenagens. Posteriormente, Daniel interpreta outro sonho – funesto – do rei, que se realiza após um ano com sua humilhação pública e sua conversão num quase animal.

O episódio de Daniel e o fato de José afirmar na prisão que as interpretações dos sonhos “pertencem a Deus” e de revelar ao faraó que as imagens das vacas e das espigas eram uma admoestação a respeito dos desígnios divinos possuem um significado preciso no âmbito da cultura da Antiguidade. Nela, a interpretação dos sonhos era uma verdadeira arte, que abarcava simultaneamente os campos da adivinhação e da medicina; em geral, era responsabilidade dos sacerdotes, pois se acreditava que o sonhador era apenas um canal para a manifestação das forças sobrenaturais.

3 Carl Gustav Jung interpreta o segundo sonho de Nabucodonosor como símbolo da degeneração regressiva de um homem que quis ir além de qualquer medida (Jung, 1972, p. 144).

Os sonhos desse período chegaram até nós por intermédio de várias fontes, dentre as quais a *Oneirocritica*, compilação do material relativo à bacia do Mediterrâneo (Grécia, Norte da África, Oriente Médio), organizada por Artemidoro de Dalis, no II século d. C. Traduzida para o árabe no século IX, a obra foi transposta para as línguas europeias durante o Renascimento e chegou até o século XX por intermédio de versões populares e de almanaques. Um de seus leitores foi Sigmund Freud, que estabelece uma distinção entre a psicanálise e o método do autor antigo, baseado na observação e na experiência:

O princípio de sua arte interpretativa [...] é idêntico à magia, o princípio da associação. As coisas no sonho significam o que trazem à lembrança – pela mente de quem interpreta o sonho, desnecessário dizer [...]. A técnica que eu descrevo [...] difere em um aspecto essencial do método antigo: ela impõe uma tarefa de interpretação sobre a própria pessoa que sonha. Não se preocupa com o que ocorre ao *intérprete* em relação com um elemento particular do sonho, mas com o que ocorre a *quem sonhou* (Alvarez, 1996, p. 118).

Se os sonhos desempenham um papel central em muitas manifestações artísticas, tendo em William Shakespeare um representante eloquente da importância da vida noturna nas ações de seus personagens, é com o romantismo que eles se tornam um tema de fato importante. Por duas razões: são uma manifestação autêntica do mundo interior; respondem à perfeição à ideia do artista como receptáculo da inspiração, emanada de forças que ele não compreende plenamente. O interesse pelo mundo onírico é tão grande que os românticos não hesitavam em estimular a ocorrência de pesadelos graças a uma série de indutores. Aos já conhecidos ópio (George Byron) e láudano (Percy Shelley), podem ser acrescentados gás hilariante (Robert Southey), ingestão de carne crua (Heinrich Füssli) e de carne estragada (autores de romances

góticos em geral), comida indigesta (Anne Radcliffe), entre outros (Alvarez, 1996, p. 169-170).

A. Alvarez, que reporta esses casos de indução de estados oníricos extremos, destaca no livro *Noite* (1995) o exemplo de artistas realmente empenhados na elucidação de seus sonhos e dos processos criativos. “Analisando sem analista”, Samuel Taylor Coleridge é um desses exemplos. Preenche seus cadernos de anotações com comentários sobre a estranheza dos próprios sonhos e sua relação com a vida desperta, sobre a diferença entre o *ego diurnus* e o *ego nocturnus*. Linguagem de “imagens e sensações”, o sonho tem uma relação profunda com o processo de criação (Alvarez, 1996, p. 171), assim como o poeta o descreve no prefácio de *Kublai-Kā* (1816), sua grande obra onírica, na qual explora os temas do fantástico e do estranho.

Outro exemplo lembrado por Alvarez é o de Robert Louis Stevenson, autor do ensaio “Um capítulo sobre sonhos” e, sobretudo, de *O estranho caso do dr. Jekyll e do sr. Hyde* (1886), romance que, a seu ver,

funciona da mesma forma que um sonho, que é também a forma de toda arte verdadeira: toma conceitos abstratos – o bem e o mal, ego e id –, e os transforma em pessoas com características físicas, desejos e condutas distintos; então as faz representar seu debate metafísico de modo dramatizado. O drama, a charada dos sonhos é muito mais poderoso que o debate moral implícito ou o conflito psicológico (Alvarez, 1996, p. 182).

Herdeiro direto de alguns pressupostos básicos do romantismo, o surrealismo propõe negar o olho real em prol do olho interior, sem por isso abdicar de um registro figurativo. Não há qualquer contradição nessa proposta, se for considerado que os surrealistas estão interessados em registrar os mecanismos do sonho, de modo a conferir realidade às produções mentais, a materializar o inconsciente e o desconhecido. Seu interesse pelo sonho baseia-se no fato de que este não é uma manifestação abstrata, cujo veículo é a palavra. Trata-se,

ao contrário, de uma linguagem metafórica, que se serve de imagens estranhas e ao mesmo tempo precisas, regidas pela metamorfose, por mudanças abruptas no tempo e no espaço, pelo desafio às leis naturais, pela configuração de contextos improváveis, contraditórios e absurdos. Da centralidade conferida à atividade onírica – uma das manifestações da imaginação –, brota a ideia de que a imagem surrealista é fruto da aproximação, de algum modo, fortuita, entre duas realidades distantes, sendo, por isso, arbitrária, alucinatória e contraditória, quando comparada com o que se costuma chamar de real.

Se as primeiras experiências com as possibilidades do sonho e do automatismo estão no “sono hipnótico”, praticado entre 1922 e 1923 por André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Robert Desnos, Benjamin Péret e René Crevel, é, porém, no âmbito das artes visuais que a tradução da atividade onírica mostra todas as suas potencialidades. As “alucinações poéticas” (nas palavras de Aragon) e as metáforas fragmentárias de Max Ernst, o *trompe-l’oeil* perseguido por Salvador Dalí, que se traduz em imagens inquietantes e extremamente teatrais, as representações improváveis de Man Ray são algumas das modalidades de manifestação daquele olho interior preconizado por Breton, constituído a partir da interdependência mútua entre o subjetivo e o objetivo.

Frequentemente citado pelos surrealistas, Freud sente-se incompreendido por eles, ao mesmo tempo em que declara não entender suas intenções. Embora, na carta dirigida a Breton em 26 de dezembro de 1932, atribua sua incapacidade para aproximar-se do surrealismo ao fato de estar afastado da arte (Breton, 1996, p. 176), é bem conhecido seu interesse pela arqueologia e pela atividade criadora em geral. Se assim não fosse, não se explicaria a leitura atenta do romance *Gradiva* (1904), de Wilhelm Jensen, ao qual dedica um ensaio publicado em 1907, articulado em volta dos dois eixos centrais da narrativa: o delírio e os sonhos do protagonista, provenientes de uma mesma fonte, o recalque (Freud, 1997).

O longo texto dedicado ao romance permite que Freud confirme, perante o público, o cerne de *A interpretação dos sonhos* (1900) e, logo, da nascente psicanálise. Para tanto, submete o comportamento

de Norbert Hanold, o protagonista, a uma análise acurada, tomando como premissa a ideia de que o sonho é dotado de um sentido, possuindo o valor de um processo psíquico. Os eixos centrais da obra de 1900 percorrem a análise de *Gradiva*: a relação do sonho com a atividade diurna do sonhador; a crença na realidade das imagens oníricas; os mecanismos de deslocamento e condensação; os conceitos de conteúdo manifesto e de pensamentos latentes; o papel das impressões, das lembranças e das livres associações, entre outros.

Lançando mão de longas descrições, Freud demonstra que é possível aplicar ao sonho não sonhado, mas criado pela fantasia do escritor, seu método interpretativo. Se as imagens oníricas são algo deformado, por trás do qual se deve buscar algo não deformado, mas chocante para o sonhador, sua interpretação consistirá na transposição do conteúdo manifesto (lembrança do sonho ao despertar) para os pensamentos latentes, que constituem seu verdadeiro conteúdo antes da intervenção da censura interna. Ocorrência comum na vida de qualquer pessoa, a elaboração onírica é apresentada por Freud como “o produto de um conflito”, como “uma espécie de estrutura de conciliação” entre o id inconsciente e o ego. Por isso, sua interpretação deve partir do pressuposto de que o conteúdo manifesto “não é o verdadeiro processo onírico, mas apenas uma *façade* por trás da qual esse processo jaz escondido” (pensamentos oníricos latentes). A elaboração onírica tem um duplo objetivo: satisfazer um instinto, se o sonho se origina do id; solucionar um conflito, remover uma dúvida, formar uma intenção, quando brota de um resíduo da atividade pré-consciente na vida de vigília (Freud, 1978, p. 213, 216-217).

Carl Gustav Jung, um discípulo dissidente de Freud, critica a ideia de que os sonhos representam “a distorção de um desejo oculto, não satisfeito, por discordar do consciente”. Contrapondo-se ao mestre, o psicólogo suíço nega que o sonho seja uma “fachada”, “algo pré-arranjado, um disfarce qualquer”, pois detecta nele “uma construção completamente realizada” (Jung, 1972, p. 113; Silveira, 1975, p. 103). Autorrepresentação espontânea da situação do inconsciente, o sonho exprime as coisas assim como elas são, usando a linguagem das imagens e dos símbolos.

Jung não discorda apenas da concepção de sonho formulada por Freud. Discorda também do método da livre associação, que considera “bastante duvidoso”, dando preferência a uma leitura filológica, baseada na “amplificação”, ou seja, no estabelecimento de paralelos e de associações que permitem determinar o contexto do sonho. Para evitar interpretações arbitrárias, o fundador da psicologia analítica prefere trabalhar não com um sonho isolado, mas com uma série de sonhos. Desse modo, é possível enxergar “o processo que se desenvolve no inconsciente, noite após noite, e a continuidade da psique inconsciente estendendo-se através do dia e da noite” (Jung, 1972, p. 107-113).

Interessado em determinar a finalidade do sonho, em descobrir as conexões existentes entre seus diferentes conteúdos, Jung estabelece várias funções para a atividade onírica. Denomina de “compensatória” a função principal: o sonho assinala que “o indivíduo não está em sintonia com as condições do inconsciente, sendo prova de que, em qualquer ponto, ele desviou-se de seu caminho natural. Em algum ponto tornou-se vítima de suas próprias ambições, de seus propósitos ridículos”. Outra função recebe o nome de “prospectiva”: o sonho é um prognóstico, uma antecipação do futuro, uma vez que o inconsciente dispõe de muitos mais dados do que o consciente. A terceira função é a “reativa”: o sonho permite reviver acontecimentos traumáticos, de maneira repetida, até que o primeiro estímulo se desgaste (Jung, 1972, p. 144; Silveira, 1975, p. 105-110).

Os povos da África Oriental sugerem ao psicólogo a classificação dos sonhos em duas categorias: os grandes, portadores de significações profundas, quer pessoais, quer coletivas; os pequenos, relacionados com problemas corriqueiros da vida cotidiana. Os primeiros não são muito comuns, pois envolvem a mente arquetípica subjacente e estruturas míticas e de caráter universal. Os segundos, por serem formados de material pessoal, podem ser interpretados a partir de associações individuais (Jung, 1972, p. 145-146; Silveira, 1975, p. 110).

II – *Idílio e a psicanálise*

O sonho é coisa viva. Não é de modo algum coisa morta que soe como papel seco machucado. É uma situação existente, é como um animal com antenas ou com numerosos cordões umbilicais.

(Carl Gustav Jung)

As formulações de Jung sobre o sonho estão na base da seção “A psicanálise vai ajudá-la”, da revista juvenil e feminina *Idílio*, publicada, em Buenos Aires, pela Editora Abril, a partir de 26 de outubro de 1948. Típica revista para mulheres, com seções dedicadas à moda, à ginástica, à narrativa breve, *Idílio* introduz a fotonovela na Argentina. A princípio importadas da Itália, as fotonovelas serão posteriormente realizadas por profissionais radicados no país como o fotógrafo George Friedmann, os diretores Julio Rossi, Ralph Papier e Leo Fleider, servindo de trampolim para atrizes e atores que logo adquiririam fama nas telas e nos palcos nacionais.

A seção psicanalítica de *Idílio* – denominada até o número 10 (28 de dezembro de 1948) “A psicanálise vai ajudá-la” – não era a primeira iniciativa desse gênero na imprensa argentina. Havia sido antecedida por uma seção semelhante, publicada pelo diário *Jornada* em 1931. Nela eram divulgadas noções gerais de psicanálise, além de respostas a cartas de leitores (sobretudo do sexo feminino), que pediam conselhos e interpretações de sonhos, assinadas por “Freudiano” (Vezzetti, 2003, p. 150).

A presença de tais seções na imprensa de massa inscreve-se no quadro da divulgação da psicanálise na Argentina, a partir da década de 1930. Índices de uma presença difusa, tanto nas camadas mais cultas, quanto no imaginário popular, podem ser encontrados na fundação da Associação Psicanalítica Argentina (1942), na publicação da *Revista de Psicoanálisis* e na divulgação de versões simplificadas dos conceitos da disciplina freudiana, as quais, nos dizeres de Hugo Vezzetti, eram vistas como “valor agregado” por um público amplo, em virtude de sua roupagem científica (Vezzetti, 2003, p. 150-151).

A seção psicanalítica de *Idílio* era dirigida pelo Prof. Richard Rest, pseudônimo compartilhado por Gino Germani, formado em Filosofia e colaborador da Abril em outras funções, e Enrique Butelman, interessado na psicologia analítica de Jung e fundador da editora Paidós (1945), que se especializaria em livros de psicologia e de ciências humanas. Havia uma divisão de tarefas entre Germani e Butelman. Enquanto este era encarregado de ler e responder às cartas enviadas pelas leitoras, o primeiro estabelecia as diretrizes dos sonhos a serem ilustrados com fotomontagens de Grete Stern. Numa conferência proferida em 1967, a fotógrafa esclarece como ocorria sua colaboração com Germani. Recebia deste o texto do sonho, “cópia fiel, na maioria dos casos, de uma das tantas cartas que haviam sido dirigidas à Editora Abril com pedido de interpretação”. Por vezes, ela e Germani tinham uma conversa sobre a interpretação do sonho antes do início do trabalho de ilustração. Existiam, quase sempre, diretrizes precisas em relação à diagramação e à presença de determinadas figuras e motivos (Priamo, 2003, p. 17; Stern, 2003, p. 29).⁴

O editorial do primeiro número da seção é bem ilustrativo dos propósitos do Prof. Rest. O fracasso e o sucesso na vida dependem do caráter da pessoa e não tanto de circunstâncias externas. O que, corriqueiramente, é chamado de “destino”, nada mais é do que algo interior – pensamentos e sentimentos –, de que a pessoa não se dá conta e que a leva a comportar-se de uma determinada maneira. A psicanálise oferece o caminho para o autoconhecimento, para a descoberta daqueles “complexos” que, “ocultos no mais profundo de nossa alma, são a verdadeira causa de nossa infelicidade”. A figura do especialista, nesse contexto, desempenha um papel bem definido: ajudar a leitora a descobrir-se não apenas por seu trâmite, mas também graças a um questionário, a ser preenchido por quem buscava uma interlocução com o Prof. Rest. O questionário, que tinha como objetivo traçar o perfil da pessoa que se dirigia ao consultório epistolar, incluía perguntas sobre a infância (lembranças, relações com os pais e com os irmãos, desejos e aspirações) e sobre o momento atual

4 Hugo Vezzetti (2003, p. 153) avança a hipótese de que a escolha do sonho e as linhas gerais de sua tradução eram previamente discutidas por Germani e Butelman.

(trabalho, lazer, amizades, relacionamentos afetivos em geral, auto-imagem e imagem social, fantasias, lembranças, ideias sobre a morte, o fracasso e o amor, preocupações e sonhos). Posteriormente, as perguntas do questionário serão mantidas quase integralmente, mas distribuídas em sete tópicos: dados da leitora; infância; vida atual; vida amorosa; vida interior; sonhos; problemas atuais.

O que chama a atenção na seção é o predomínio das categorias junguianas nas respostas às cartas e nas interpretações dos sonhos, apesar da presença do termo “psicanálise” no título. O termo “complexo”, presente no editorial do primeiro número, é usado frequentemente por Germani. Alinhado com o pensamento do psicólogo suíço, procura mostrar à leitora que o “complexo”⁵ é um fato correto e que é importante descobrir o trabalho do inconsciente sobre ele, visto não tratar-se de uma distorção, como pretendia a doutrina freudiana. Não há símbolos obscuros na interpretação onírica de Germani: a fruta remete a sentimentos e vivências amorosas (sonhos n. 8 e n. 122); o vegetal, ao feminino e ao desenvolvimento da alma (n. 13); a água, ao inconsciente (n. 19, n. 40, n. 97 e n. 100); a casa, ao feminino (n. 22); o ovo, ao renascimento (n. 29); os elementos dinâmicos, como os meios de transporte mecânicos, à energia psíquica (n. 35 e n. 125); a sombra, ao inconsciente (n. 78); o felino, às forças instintivas (n. 104); a chuva, à força vital e à purificação (n. 106); o pavão, à vaidade, à arrogância e à pequenez espiritual (n. 112); o barco, à personalidade (n. 123); o cavalo, à vida instintiva (n. 136), e assim por diante.

A gama de sonhos analisados por Germani e ilustrados por Stern demonstra que a atividade onírica das leitoras de *Idílio* se refere tanto a situações reais (nível objetivo), quanto a fatores autônomos da psique (nível subjetivo). Na leitura junguiana de Germani, o sonho é expressão da dialética entre consciente e inconsciente, indi-

5 Jung (1972, p. 99-100) afirma que o complexo é “um aglomerado de associações – espécie de quadro de natureza psicológica mais ou menos complicada – às vezes de caráter traumático, outras, apenas doloroso e altamente acentuado”. Por ser dotado de tensão ou energia própria, pode formar, também por conta própria, uma pequena personalidade, que interfere nas ações da pessoa, levando-a a fazer ou dizer o oposto do que pretendia inicialmente. No sonho, o complexo pode aparecer personificado.

cando o funcionamento da psique como um sistema autorregulador. Não por acaso, assinala-se quando o sonho é recorrente, ou quando está inserido numa série de situações similares, pois isso dá a ver um processo mais complexo. A maior parte dos sonhos analisados em *Idílio* revela à sonhadora impulsos, inibições, sentimentos, conflitos, carências, dúvidas, insatisfações, a necessidade de tomar decisões, de estabelecer contatos emocionais, o desejo de evadir do cotidiano, a existência de ciúmes exagerados, evidenciando a presença de exigências negligenciadas na vida consciente.

Se a função compensatória é a tônica das interpretações de *Idílio*, há um sonho, o de número 82, que recebe explicitamente o atributo de “compensação”. Germani assim explica o mecanismo: quase sempre, a realidade não se ajusta aos anelos e às ambições mais íntimas de uma pessoa. Ao mesmo tempo, porém, ela opera como incentivo para novas ações. Em muitos casos, no entanto, o ser humano tem desejos demasiado grandes e não consegue satisfazê-los. A fantasia e o sonho atuam, nesses momentos, como mecanismos de compensação para a mediocridade da vida concreta ou para um sentimento de inferioridade (Germani, 2003, p. 134).

Uma modalidade da função compensatória, os “sonhos redutores”, aparece com bastante frequência nas páginas da revista. Trata-se de sonhos em que um indivíduo, demasiado ambicioso ou destituído das qualidades necessárias para alcançar o que almeja, se vê depreciado e diminuído (Silveira, 1975, p. 107), por exemplo. Germani concede espaço ao comentário de vários sonhos desse tipo. O aspecto ridículo de certas ambições de uma leitora é denunciado pela junção de uma jovem e de uma girafa no interior de um automóvel, que simboliza o sonhador (n. 38). Em outro (n. 61), uma moça vê-se esmagada por uma imensa esfera, que ameaça destruir seu mundo, por ter sido demasiado vaidosa e coquete. Em busca de um ideal de perfeição, a sonhadora experimenta uma sensação de inferioridade diante de estátuas gigantescas de deusas gregas (n. 75). Mulheres que perseguem falsos ideais sentem-se frustradas com sua realização pessoal (n. 76) ou não percebem que sua real vocação está no desempenho das tão depreciadas tarefas domésticas (n. 112 e n. 124).

Vários dos sonhos comentados apresentam características prospectivas; no caso de um deles (n. 10), Germani usa explicitamente o termo “antecipação” para referir-se a uma mudança na personalidade da sonhadora e cita o nome de Jung. Um dos sonhos analisados (n. 45) tem como pano de fundo a superação de um grave problema de saúde, que havia colocado em risco a vida da leitora. Em outro (n. 48), a sonhadora tem a revelação da verdadeira personalidade do noivo. A existência de uma grande “força anímica”, dissimulada por “complexos ou outras falhas psicológicas”, coloca outra sonhadora diante da possibilidade de superar obstáculos (n. 69). A indecisão de uma jovem diante da perspectiva do casamento é dissipada pelo consultor, que confere um significado positivo a uma imagem aparentemente negativa, assinalando, com isso, a existência de uma clara mensagem do inconsciente: a opinião que ela tem do noivo é falsa, resultando de “um complexo construído por preconceitos equivocados” (n. 137).

Um dos sonhos prospectivos mais instigantes – o de número 5 – coloca uma jovem frente a frente com os próprios impulsos eróticos, revelando a verdadeira natureza de sua atração por um homem mais velho. Trata-se de uma situação bastante recorrente nos sonhos enviados a *Idílio*, abordada com bastante pudor pelo consultor, que não emprega termos como libido ou sexualidade, preferindo o uso de paráfrases como “rebelião do inconsciente” diante da repressão do lado emocional da personalidade (n. 6), transbordamento das energias instintivas (n. 11, n. 35 e n. 55), por exemplo. No caso do sonho n. 135, o tratamento da questão sexual é um pouco mais explícito, mas o título escolhido, “conflito espiritual”, evidencia os limites dentro dos quais se encerrava a ação do consultório epistolar: o carnal, isto é, os poderes instintivos da alma, é sobrepujado pelo espírito, capaz de elevar-se acima dele.

Como não é possível realizar uma análise extensa dos 140 sonhos comentados por Germani e ilustrados por Stern, serão feitas apenas outras duas considerações. No vasto panorama onírico oferecido pelas leitoras da revista, somente um relato pode ser inscrito na categoria dos grandes sonhos. Trata-se do denominado de “cósmico”

pelo consultor (n. 18); este estabelece uma relação entre as perspectivas que se abrem para a leitora, a qual viveu a “experiência do infinito”, e o significado mais profundo da atividade onírica, remetida ao inconsciente coletivo, por simbolizar as vivências, os temores e os desejos de toda a espécie humana.

Um conceito fundamental no sistema junguiano – a individuação – é aplicado algumas vezes por Germani. O processo de individuação não se baseia num desenvolvimento linear da personalidade. É, ao contrário, um movimento de circunvolução que conduz ao centro psíquico, o *self*. Quando consciente e inconsciente se ordenam em torno do *self*, a personalidade se completa (Silveira, 1975, p. 87-99). Germani não envereda pelas etapas do processo de individuação – desnudamento das falsas roupagens da *persona*, conhecimento da própria sombra, confrontação da *anima/animus* –, pois traduz o conceito em poucas palavras: alcança-se a autonomia graças a um processo de crescimento da própria personalidade, que faz com que a pessoa seja o que deve ser de fato (n. 23). A possível relação da individuação com o ideal de perfeição é abordada na interpretação do sonho n. 120. Ao falar num desejo de plenitude das possibilidades anímicas, o consultor de *Idílio* simplifica o conceito, pois aponta apenas para os aspectos positivos da personalidade, em desacordo com Jung, para quem a completude só existe quando a pessoa aceita conscientemente a necessidade de conviver com tendências opostas dentro de si.

Embora o nome de Freud não seja citado,⁶ Germani lança mão de alguns de seus conceitos. Além de falar de “condensação de imagens” (n. 7) e de “fenômeno de *condensação*” (n. 27), emprega o termo “sonho de condensação”, em duas ocasiões (n. 60 e n. 88). No comentário do último sonho, a explicação do mecanismo é mais completa, havendo inclusive uma remissão indireta à primeira vez em que o termo foi utilizado por intermédio da imagem da fusão de uma máquina de escrever com um piano. Um uso desenvolvido da metodologia freudiana pode ser detectado na interpretação do sonho n. 20.

6 É importante lembrar que, na coleção de *Idílio* da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, faltam quatro números: 59, 66, 110 e 131.

Nela, Germani classifica os sonhos em duas categorias: significado manifesto, ou evidente; significado latente, cujo sentido está “oculto” ou é “simbolizado por *coisas ou seres que não o expressam de forma direta*”.⁷

III – Pesadelos de mulheres num mundo feliz

Cada mulher deve pensar que suas obrigações aumentaram, porque o Estado, ao outorgar-lhe direitos, tem paralelamente a necessidade de exigir que toda mãe seja uma verdadeira mestra para seus filhos [...] que intervenha na vida pública defendendo esta célula sagrada da sociedade que é precisamente o lar.

(Eva Perón)

De que margem de manobra dispunha Grete Stern dentro de um sistema interpretativo tão estruturado? Essa pergunta não é ociosa, posto que as fotomontagens que realiza para a seção psicanalítica de *Idílio* são, a princípio, a tradução de uma tradução, representam um segundo grau de mediação entre a sonhadora e seu teatro onírico. Frequentemente, há uma simbiose completa entre a interpretação verbal e a interpretação visual, podendo-se dizer que uma complementa a outra, tornando-se quase redundantes em alguns momentos. A fotógrafa, porém, tem uma vantagem em relação a Germani. Como o sonho é um fenômeno visual, figurativo, é em suas imagens que ele alcança a plenitude, convertendo numa visão estranha, bizarra, inquietante, angustiante, cômica o que no comentário escrito derivava apenas de uma ordenação racional.

O próprio gênero escolhido por ela é significativo de sua percepção da realidade onírica. O caráter enigmático e ao mesmo tempo

7 Outros exemplos estão no sonho n. 84, classificado na categoria do “significado manifesto”, e na referência a uma “aspiração latente”, feita no comentário do sonho n. 88.

realista do sonho encontra na fotomontagem o terreno mais propício, se for lembrado que esta se baseia numa lógica de deslocamento referencial, que responde de perto ao jogo manifesto/latente descrito por Freud. O real, o manifesto estão apenas aparentemente na imagem fotográfica, uma vez que a montagem de elementos heterogêneos e disparatados aponta para outro sentido, o qual não se dá a ver de imediato, devendo ser buscado pelo espectador por entre fragmentos, superposições e associações inesperadas. Nada é o que parece ser nas fotomontagens realizadas por dadaístas e surrealistas, e não é por acaso que Stern cita esses exemplos, colocando-os sob a égide do primeiro manifesto do surrealismo (1924), graças à evocação da ideia da imagem arbitrária (Stern, 2003, p. 32).

Embora a fotógrafa valorize as práticas dadaístas e surrealistas, mais congeniais à tarefa que lhe cabia desempenhar em *Idílio*, está, ao mesmo tempo, próxima de figuras como Herbert Bayer e Aleksandr Ródtchenko, uma vez que não busca os materiais necessários à composição simplesmente num repertório preexistente, a partir do qual seria produzido o nunca visto. Do mesmo modo que estes, complementa a montagem com fotografias feitas por ela para que a composição responda de fato à ideia inicial. Por isso, fotografa pessoalmente boa parte dos personagens que aparecem nos sonhos, tendo como modelos amigos, vizinhos e familiares. Os modelos mais constantes são a filha adolescente Silvia Coppola e a empregada Etelvina del Carmen Alaniz (Cacho), o que explica aquele ar de familiaridade suscitado pelas figuras femininas da série. Usa também imagens provenientes de seu arquivo pessoal, num processo no qual o acaso não tem vez.

A descrição que Stern (2003, p. 30) oferece do processo de produção das fotomontagens não deixa dúvidas quanto ao aspecto programado e racional de seu trabalho. O ponto de partida é um desenho a lápis, no qual se configura a ideia geral da composição, desde a diagramação até os elementos fotográficos a serem utilizados. Com base nesse esboço, são ampliados os negativos das imagens preexistentes. Em seguida, são tiradas (e ampliadas) as fotografias das figuras humanas. O conjunto é fotografado e recortado. Depois disso, são feitas provas com os fundos e com as dimensões dos objetos e das

figuras. Obtida a composição com o deslocamento e o rearranjo dos diversos elementos, as fotografias são finalmente coladas na ordem definitiva. Quando necessário, recorre-se a intervenções gráficas ou se lança mão do retoque para suprimir ou adicionar elementos. Por vezes, Stern dispõe as fotografias, soltas ou presas em algum suporte, num cenário, determinando os elementos que ficarão fora de foco, antes da tomada final.

Ao trabalhar conscientemente com um material produzido pelo inconsciente, a fotógrafa inspira-se nos procedimentos surrealistas, sem realizar uma obra surrealista. Não era a primeira vez que ela se servia desse tipo de procedimento, no qual a concepção surrealista de imagem é colocada a serviço de outras finalidades. Uma figuração estranha e um clima inquietante, no qual o real adquire um aspecto perturbador e desusado, estão na base de uma série de imagens publicitárias produzidas por ela e Ellen Auerbach, sob o pseudônimo de “Studio Ringl & Pit” (Berlim), entre fins da década de 1920 e o começo da seguinte. O recurso a um manequim, que toma o lugar de uma mulher (*Pétrole Hahn*, 1928),⁸ ou a um perfil recortado e destituído de traços distintivos, ao qual são acrescidas mechas de cabelos pretos e loiros (*Komol*, 1932), inscreve-se num emprego deliberado dos pressupostos surrealistas a serviço da publicidade (Eguizábal, 2001, p. 152), graças aos quais a mercadoria adquire novos significados e associações, não raro, de caráter metafórico.

A aproximação de Stern de uma fotografia marcada pelo insólito não é um caso isolado no âmbito da fotografia alemã, do qual ela provém. Walter Peterhans, com quem estuda em Berlim entre 1927 e 1929, embora adepto de uma concepção da fotografia como registro direto, não deixa de realizar algumas imagens inquietantes, nas quais o espaço não é claramente definido. Seu futuro marido, Horacio Coppola, produz algumas fotografias de caráter fantástico, eivadas

8 Essa fotografia traz, em geral, a data de 1931, como pode ser visto no catálogo *Sueños – Grete Stern* (Valencia: IVAM, 1995) e no já citado livro-catálogo *Sueños: fotomontajes de Grete Stern – Serie completa*. Sua reprodução no livro de Van Deren Coke, *Avanguardia fotografica in Germania – 1919-1939* (1982) permite rever essas afirmações, uma vez que a fotografia traz a assinatura de Grete Stern e a data de 1928 grafadas na blusa do manequim.

de certo ar surreal (*Ovo e barbante*, c. 1932; *A boneca da vovó*, 1932), na esteira das lições aprendidas no estúdio de Peterhans. Mesmo na Bauhaus, frequentada por Stern entre 1931 e 1932, existiam exemplos de uma concepção de fotografia que não se regia apenas pelos parâmetros produtivistas. Um professor da escola, Herbert Bayer, conjuga os princípios da publicidade com os mecanismos oníricos preconizados pelo surrealismo em trabalhos caracterizados pelo uso de cores irrealis e pelas manipulações fotográficas. Florence Henri, que havia estudado na Bauhaus em 1927, propõe em suas imagens uma estranha fusão de surrealismo e construtivismo. Para não falar em László Moholy-Nagy, o qual, numa das ilustrações da segunda edição de *Pintura fotografia filme* (1927), faz referência a uma “dimensão fantástica” na legenda de *Bonecas* (1926-1927). Nuas e deitadas de costas, as bonecas parecem flutuar num espaço caracterizado por um intenso jogo de claro-escuro e pela projeção da sombra de uma grade no chão.

Ao trabalhar com os sonhos alheios, Stern é obrigada a formular estratégias visuais e a criar um repertório de signos capaz de dar conta dos desejos, das angústias e das memórias das leitoras de *Idílio*. Suas fotomontagens adquirem, desse modo, a mesma estrutura das atividades oníricas, são uma espécie de “sonho do sonho”, em virtude da reelaboração e da dramatização das situações que ela propõe. Um exemplo desse trabalho de dramatização está no sonho n. 27 (24 de maio de 1949), no qual o estado de suspensão da sonhadora é traduzido por um recurso bastante recorrente na pintura renascentista e levado a um ponto extremo por El Greco em *O enterro do conde de Orgaz* (1596-1600): a divisão da composição em dois territórios, um terreno, outro celestial. A fotógrafa confere-lhe, porém, um significado invertido, ao deslocar a meta a ser alcançada do céu para a terra. Na fotomontagem, uma jovem, acossada pela lembrança de algo que se perdeu, paira acima do plano terreno, numa espécie de nuvem, sem ter condições de alcançar a paisagem que se descortina abaixo de seu refúgio. A figura do esqueleto, ao qual dá as costas, parece ter, na estrutura da composição, um significado diferente do que lhe foi dado por Germani. Se este fala de uma presença que veda o acesso

ao plano terreno, o fato de a moça não olhar para ele pode ser interpretado, ao contrário, como a chave de acesso ao sonho. O esqueleto pode ser tomado como índice da iminência de uma mudança, vivida com angústia pela sonhadora, por não saber o que virá pela frente.

Se a interpretação verbal desse sonho dá a impressão de que o consultor tem diante dos olhos a dramatização proposta pela fotógrafa, em outras ocasiões há uma espécie de descolamento entre as duas visões. O sonho n. 96 (19 de setembro de 1950), que tem como cerne o ciúme que a leitora sente pelo próprio noivo, recebe duas leituras completamente diferentes. Enquanto Germani adverte a sonhadora sobre o caráter destrutivo de seu sentimento, dando aos óculos envergados pelo noivo um significado oposto ao pretendido por ela, Stern inverte o processo de interpretação: ao conferir ao homem uma expressão cínica, corrobora as suspeitas da jovem.

Em outras oportunidades, Germani omite em sua leitura alguns elementos visuais presentes nas fotomontagens. Na análise do sonho n. 22 (19 de abril de 1949), sublinha seu aspecto promissor – revelação de um sentimento amoroso –, deixando de lado um elemento significativo da leitura da fotógrafa. A rede, que o homem lança sobre a moça e que ela aceita enlevada, quase à guisa de um véu, representa uma visão irônica da condição feminina, sempre pronta a naturalizar a própria situação de dependência e a mascarar-la com o manto do amor. No comentário do sonho n. 26 (17 de maio de 1949), o consultor não dá nenhuma importância à presença de duas figuras masculinas, concentrando-se na angústia da sonhadora, confrontada com um gigantesco telefone, cujo disco é destituído de números. Embora reporte seu significado a um apelo do inconsciente, que clama para ser compreendido, para aflorar à plena luz da consciência, não lhe ocorre pensar na polaridade feminino/masculino, que é o princípio organizador da fotomontagem. Uma situação semelhante pode ser localizada na interpretação do sonho n. 47 (11 de outubro de 1949). Germani só destaca a gaiola na qual a mulher está encerrada, apresentando-a como símbolo dos falsos preconceitos que tolhem seu pleno desenvolvimento. Os recursos retóricos (Priamo, 2003, p. 21-22) utilizados na fotomontagem são, à primeira vista, símbolos convencionais – gaiola = prisão; mulher = prisioneira. Eles funcionam,

no entanto, como um alerta sobre a convivência da sonhadora, se for prestada atenção à sua colocação dentro da gaiola: confortavelmente sentada numa poltrona, enquanto se abana com um leque, ela está à vontade com o próprio encarceramento dentro da vida doméstica.

Há casos, porém, em que Grete Stern se concentra num aspecto do relato, sem adentrar na solução final apontada por Germani. Sua interpretação do sonho n. 16 (8 de março de 1949) detém-se na figura da mulher suspensa no abismo, olhando inquieta ao seu redor, e deixa de lado um tópico fundamental da leitura de Germani: a maternidade que acabou dando um sentido à vida da leitora. O mesmo acontece com o sonho n. 45 (27 de setembro de 1949), cuja interpretação visual privilegia seu aspecto apavorante – o confronto da mulher com uma máscara primitiva disforme –, descartando a superação da crise relatada pela própria sonhadora.

Outras fotomontagens sofrerão modificações, possivelmente em 1967, quando Stern as expõe como peças independentes no Fotoclube Argentino. Duas delas merecem destaque por serem de signo oposto. Em *Extrañamiento*, modificação do sonho n. 5 (23 de novembro de 1948), além de explorar a polissemia do vocábulo, que remete tanto a desterro quanto a estranhamento, a fotógrafa torna explícito o que era insinuado no comentário de Germani. A parte inferior de um corpo feminino encaminha-se para um homem, deixando de lado uma velha imagem de mulher, representada pela fotografia rasgada de uma jovem trajando um vestido branco, situada num cenário datado de fins do século XIX ou começo do século XX. A substituição da referência diabólica da primeira versão pela fotografia rasgada mostra o distanciamento de Stern da leitura pudica de Germani, pois aponta, sem disfarces, para uma mulher que assume o próprio desejo, indo em busca de sua satisfação, numa paisagem mais clara que a anterior, em cujo céu se vê um fragmento do rosto da fotografia rasgada a voar num artefato indefinido, transpassado por um prego. *Made in England*, segunda versão do sonho n. 101 (24 de outubro de 1950), acentua o motivo da mulher-pincel, que parece sentir prazer com a situação de perda total da própria autonomia, por ser empunhada por uma mão masculina.

A imagem do pincel, produzida pelo inconsciente da leitora e potencializada pela fotografia, pode ser tomada como um signo do desassossego crescente de uma parcela da população feminina da Argentina durante o primeiro peronismo (1946-1955). Se Eva Perón se apresentava como “simples instrumento a serviço da missão extraordinária de Perón” (Gené, 2005, p. 151), ratificando, assim, o modelo tradicional de submissão da mulher ao marido, a sonhadora de *Idílio* se sente desconfortável com a situação e com seu papel secundário na vida do casal.

Muitos dos sonhos traduzidos em imagens por Stern trazem a marca da frustração sentida pela mulher no desempenho de funções tradicionais naquele “mundo feliz”, feito de harmonia, justiça e bem-estar, que o peronismo prometia. Embora a mulher argentina tivesse conquistado o direito ao voto e visse crescer sua participação na educação superior e no mercado de trabalho, a felicidade à qual poderia aspirar residia principalmente no casamento e na aceitação dos papéis de esposa e mãe. O incentivo à participação política, um dos tópicos da propaganda do regime, nada mais fazia do que ratificar a ideia de que a mulher tinha um papel determinado na estrutura social. Duas possibilidades políticas abriam-se para ela: intervir na vida pública, defendendo aquela “célula sagrada da sociedade que é [...] o lar”, dando ao país “filhos sadios” e formando “homens virtuosos”, de acordo com a pregação de Eva Perón; atuar no campo do assistencialismo, que não entrava em conflito com as tarefas domésticas. Trabalhadora no seio da família, a mulher devia ser, antes de tudo, mãe, e não admira que, na propaganda oficial, a figura da enfermeira seja apresentada como uma mediação da função materna, cuja representante máxima era a esposa do presidente (Gené, 2005, p. 130-131, 135).

Não deixa de ser sintomático que, nos sonhos selecionados por Germani, a questão materna não tenha praticamente presença, a não ser no caso do de número 16. Quando aparecem figuras de crianças, elas não remetem a nenhum anseio de maternidade, sendo símbolos do despertar para uma nova vida (n. 10) e de confiança nas próprias possibilidades interiores (n. 33). A frustração da mulher com o papel

que lhe era reservado na sociedade é, ao contrário, um tópico bastante frequente das consultas encaminhadas a *Idílio*. Stern dá vida a esse estado de desconforto graças a um recurso bastante empregado nas fotomontagens dadaístas: a diferença de escala entre os diversos elementos da composição, ou o agigantamento de um deles. Uma pequena mulher tenta escapar de uma bacia cheia de água e sabão escalando uma gigantesca tábua de lavar (n. 84, 27 de junho de 1950). Mãos femininas de grandes proporções são focalizadas no ato de passar a ferro a fotografia de um homem (n. 93, 29 de agosto de 1950). Uma mulher atlética joga tênis com uma enorme frigideira (n. 124, 3 de abril de 1951). Não deixa de ser significativo constatar a existência de um desacordo entre as imagens paradoxais criadas pela fotógrafa e as advertências de Germani às sonhadoras, as quais só alcançariam um equilíbrio interior se aceitassem a realidade de que sua realização se daria na vida doméstica.

A frustração expressa-se também em imagens que colocam em contraste os desejos de independência e de desenvolvimento pessoal da mulher de classe média e seu confinamento ao âmbito doméstico ou a um trabalho insatisfatório. O imenso piano dotado de um teclado de máquina de escrever (n. 7, 7 de dezembro de 1948), o violino tocado com uma vassoura (n. 76, 2 de maio de 1950), a chaleira na mão de uma jovem dotada de uma vistosa cauda de pavão (n. 112, 9 de janeiro de 1951)⁹ materializam visualmente o descontentamento de mulheres que se sentem destinadas a outros horizontes, mas não conseguem concretizar suas aspirações. A mulher de tamanho descomunal, que não cabe no interior de uma sala pequeno-burguesa (n. 79, 23 de maio de 1950), também se inscreve nessa categoria, por dar a ver um descompasso entre suas possibilidades intelectuais e a realidade da vida cotidiana.

O reverso da frustração – a convivência da mulher com a própria situação – espalha-se em outras imagens além das já mencionadas. Duas delas são bem significativas: a mulher ajoelhada dentro de uma boca escancarada, sem manifestar perplexidade ou desconforto (n. 89,

9 No caso desse sonho, a leitora de *Idílio* viu-se confrontada com um jogo verbal: a contradição entre “pavo” (pavão) e “pava” (chaleira, na Argentina).

1 de agosto de 1950); a jovem-abajur de *Artigos elétricos para o lar* (c. 1950), fotomontagem encontrada no arquivo da fotógrafa.¹⁰ A visão antropofágica da mulher prestes a ser engolida pelo homem que ama, e a conversão da jovem enlevada num objeto utilitário e de adorno ao mesmo tempo, que está sendo ligado por uma gigantesca mão masculina, são índices da crítica feita por Stern a esse aspecto da condição feminina.

Ao longo dos séculos – como lembra Françoise Collin –, a mulher sofreu, ratificou, reproduziu e produziu a própria sujeição na sociedade patriarcal, em troca da gratificação concedida pelo casamento, regido, em tempos mais recentes, pelo mito do amor e pela figura da “Única”. Graças à instituição matrimonial, a mulher conseguiu segurança e proteção para si e para os filhos e ganhou um poder (ilusório) no âmbito do lar, oferecendo como moeda de troca a dedicação à família e a participação na reprodução da própria dependência (Collin, 1980, p. 167-170).¹¹

Antes de qualquer teorização feminista, Stern traduz em imagens de alto impacto visual essa opressão consentida, que se desdobra em outras composições igualmente regidas por uma forte carga de indignação: a mulher emudecida que tenta falar ao telefone (n. 67, 28 de fevereiro de 1950) e a jovem encerrada na concha de um caracol (n. 72, 4 de abril de 1950). Os comentários de Germani fazem referência a situações pontuais, que não se inscrevem nessa percepção do papel da mulher, mas a leitura proposta pela fotógrafa parece apontar em outra direção, se essas fotomontagens forem inseridas num conjunto mais amplo e mais dialético. Nesse sentido, a jovem-abajur e a jovem-caracol evidenciam outra faceta da

10 No arquivo de Stern foram encontradas cinco fotomontagens que não correspondem a nenhuma das 136 localizadas na coleção da Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Só se sabe que uma delas – *Sonhos de dominação* – foi publicada na revista, pois havia um recorte no arquivo da fotógrafa. Desse modo, é possível afirmar que ela realizou uma fotomontagem a mais em relação às publicadas efetivamente em *Idílio* (Stern, 2003, p. 108).

11 Para Pierre Bourdieu, a dominação masculina e a submissão feminina obedecem a uma lógica paradoxal, que é “ao mesmo tempo e sem contradição, *espontânea e extorquida*”, pois abarca “uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma” (Bourdieu, 1999, p. 50).

sujeição: o exercício da sedução (Collin, 1980, p. 170),¹² que nada mais é do que a conformação do comportamento da mulher às expectativas do homem.

Transitando com desenvoltura entre as concepções dadaísta e surrealista de fotomontagem – que ela unifica sob o signo da recusa do já conhecido e da valorização da invenção (Stern, 2003, p. 32) –, Stern consegue, em vários momentos, efeitos cômicos, justapondo signos incongruentes e provocando um choque perceptivo no observador. Coloca um corpo feminino diminuto no topo de duas escadas gigantescas (n. 25, 10 de maio de 1949). Apresenta uma dança improvável entre uma mulher elegantemente vestida e um elefante (n. 36, 26 de julho de 1949). Faz desfilarem num pequeno automóvel uma jovem envaidecida, que leva uma girafa pela coleira (n. 38, 9 de agosto de 1949). Propõe uma paródia da linguagem popular da imagem religiosa, ao criar uma cena de êxtase: a sonhadora, que expõe acima do vestido um grande coração, no qual se destaca uma máscara diabólica, olha para o alto, para uma luz celestial que operará sua transformação (n. 135, 19 de jun. de 1951). Em outros momentos, o efeito cômico deriva de uma metamorfose localizada no corpo, como a enorme galhada vegetal que ornamenta a cabeça de uma moça (n. 13, 18 de janeiro de 1949), ou a simbiose entre um homem e um asno (n. 60, 10 de janeiro de 1950).

O tratamento do corpo é, sem dúvida, uma das facetas das fotomontagens de *Idílio* que se situa no limiar entre dadaísmo e surrealismo. São vários os exemplos de estranhamento da imagem habitual do corpo: as pernas-patas de elefante (n. 30, 14 de junho de 1949); a figura feminina sobreposta a uma enorme cabeça de criança (n. 33, 5 de julho de 1949); o homem-manequim (n. 48, 18 de outubro de 1949); a garota gigante caminhando numa paisagem em tamanho natural (n. 58, 27 de dezembro de 1949); o rosto sem feições de um

12 Objeto simbólico, cujo ser é um ser-percebido, a mulher existe “primeiro pelo, e para, o olhar dos outros”, devendo ser sempre receptiva, atraente e disponível, de acordo com Bourdieu (1999, p. 82). A pretensa “feminilidade” – lembra o autor – nada mais é do que “uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego”.

rapaz (n. 64, 7 de fevereiro de 1950); as figuras masculinas transformadas em bonecos de dedo (n. 103, 7 de novembro de 1950);¹³ a mutação dos membros inferiores de uma datilógrafa em árvore (n. 115, 30 de janeiro de 1951).

O tema do duplo, tão caro ao surrealismo, é aplicado sob a forma de repetição de uma mesma imagem na recriação dos sonhos n. 14 (25 de janeiro de 1949), 17 (15 de março de 1949) e 102 (31 de outubro de 1950). Uma das composições mais interessantes dentro dessa tipologia é a imagem do homem seguido por seus duplos numa marcha cadenciada, alheio ao espanto da moça ajoelhada no chão, a seu lado (n. 51, 8 de novembro de 1949). O tom inquietante da cena, que dá a ver corpos quase autômatos, é acrescido pelo jogo luminoso, no qual se destaca um intenso contraste de tons claros e escuros. O desvio da representação do corpo de um repertório habitual passa ainda por outras estratégias visuais. É o caso da justaposição de um corpo masculino meio fantasmático a uma estante carregada de livros (n. 56, 13 de dezembro de 1949). E da transformação do corpo de uma mulher num invólucro esvaziado de toda substância vital, na segunda versão do sonho n. 18, que ganha o título de *Corpos celestes*.

A justaposição alógica e incongruente de seres e objetos, que é a tônica das fotomontagens de *Idílio*, ganha uma dimensão paradigmática em algumas composições centradas no tema da água. A moça espantada com a inundação do próprio quarto e com a presença de peixes boquiabertos, em busca de oxigênio (n. 19, 29 de março de 1949), a pianista que toca na água (n. 97, 26 de setembro de 1950), Vênus emergindo do mar e fazendo um sinal para uma jovem de braços estendidos (n. 98, 3 de outubro de 1950), o casal que brinda feliz, sem perceber a maré alta que ameaça tragá-lo (n. 100, 17 de outubro de 1950), constituem exemplos eloquentes da vontade de transformar a visualização dos sonhos das leitoras em algo mais que uma ilustração corriqueira.

13 No caso dessa fotomontagem, Stern escapou por pouco de problemas legais: usou sem autorização a figura de um operário, retirada de uma fotografia de grupo, que ela fizera anos antes (Stern, 2003, p. 31).

Ao longo de sua colaboração com Germani, Stern manifesta, em várias oportunidades, sua independência em relação à interpretação verbal, transformado o roteiro fornecido por ele no ponto de partida para uma elaboração própria e original. A independência está também – e sobretudo – na decisão de utilizar a fotomontagem como o instrumento mais adequado à criação de micro-histórias baseadas no princípio da livre associação. A análise do *corpus* das imagens da seção especializada de *Idílio* parece evidenciar que a fotógrafa não está muito interessada nos aspectos propriamente “psicanalíticos”, ou melhor, derivados da psicologia analítica, que estão na base da atuação de Germani. O que ela preza na tarefa da qual é incumbida é a possibilidade de operar uma subversão da visão corriqueira da realidade graças à criação de uma “imagem sonhada”, isto é, impossível de ser encenada na vida cotidiana, de acordo com o princípio básico da fotomontagem (Frizot, 1987). No teatro do inconsciente, Stern não busca somente um motivo para dar livre vazão à sua vontade de criação. Busca também – e não são raras as vezes – uma maneira de discutir a situação da mulher na sociedade patriarcal, indo além dos motivos pontuais presentes em determinados sonhos para propor uma reflexão de alcance geral.

Tendo em vista o olhar crítico que permeia, amiúde, suas recriações, não poderia faltar a menção a algo que ela própria considera primordial, a ponto de afirmar que “o título de uma fotomontagem desempenha sempre um papel muito importante”. Embora essa afirmação venha antecedida pela referência ao título de uma composição de Man Ray (Stern, 2003, p. 32), não se pode esquecer que, no âmbito do dadaísmo/surrealismo, quem levou mais longe a preocupação com a intensificação do poder poético da colagem, por intermédio de inscrições e de designações enigmáticas, foi Max Ernst. É significativo notar que, quando um conjunto de fotomontagens da série produzida para *Idílio* foi exposto em 1967, Stern não só deu novos títulos às obras, descartando os forjados por Germani, como as acompanhou de legendas compostas a partir de versos de poetas argentinos e estrangeiros (Priamo, 2003, p. 23). Ao abandonar os rótulos de Germani, sempre relativos à situação central da

atividade onírica, a fotógrafa opta por uma estratégia dupla. Propõe novas denominações, ora mais densas (*A acusada* para o sonho n. 4, 16 de novembro de 1948), ora autoexplicativas (*Criança flor* para o n. 10, 28 de dezembro de 1948), ora irônicas (*Quem será?* para o n. 17, 15 de março de 1949; *Perspectiva* para o n. 25, 10 de maio de 1949; *Barquinho de papel* para o n. 44, 20 de setembro de 1949); *Amor sem ilusão* para o n. 64, 7 de fevereiro de 1950; *Sereia de água doce* para o n. 72, 4 de abril de 1950), ora poéticas (*Mundos* para o n. 18, 22 de março de 1949), ora críticas (*Consentimento* para o n. 22, 19 de abril de 1949), ora cômicas (*Último beijo* para o n. 24, 3 de maio de 1949), ora alusivas (*Na plataforma* para o n. 40, 23 de agosto de 1949), e assim por diante. Ou decide-se por *Sem título*, deixando o caminho aberto para a imaginação associativa do espectador.

Ao retirar algumas fotomontagens do contexto para o qual foram elaboradas e dentro do qual os títulos e as legendas de Germani desempenham um papel funcional, Stern acaba por propor uma mutação do estatuto das composições. De produtos concebidos para um periódico de massa, para o qual a articulação entre texto e imagem é um dado fundamental – visto repousarem nela a narrativa, a interpretação e o ponto de vista –, as fotomontagens transformam-se em obras autônomas,¹⁴ numa realização artística *tout court*. Se isso mostra a fragilidade de categorias restritivas para definir a produção visual do século XX, mostra também a vontade de Stern de discutir o estatuto e a presença da fotografia “na vida social, política e expressiva do homem de hoje”. Ao mesmo tempo em que afirma não ser importante discutir se a fotografia é ou não é arte, Stern acaba reivindicando para ela um lugar no universo artístico, no momento em que a faz repousar na criação (“meio de expressão”) e no domínio técnico (“dedos seguros”) (Stern, 2003, p. 33).

14 Essa autonomia é visível nos títulos que as fotomontagens têm no interior da coleção do Instituto Valenciano de Arte Moderno. Elas recebem um número, que não corresponde à seriação de *Idílio*, seguido do título dado posteriormente pela fotógrafa, como, por exemplo, *Sonho n. 11: Criança flor*, 1948. Essa numeração está também presente no catálogo da exposição *Sueños – Grete Stern*, apresentada pelo IVAM entre 26 de outubro de 1995 e 30 de janeiro de 1996, correspondendo, segundo Luis Priamo (2003, p. 23) à ordenação que a fotógrafa havia dado às imagens em seu arquivo.

É esta concepção que permite compreender a passagem da série dos sonhos de um contexto para outro. Se assim não fosse, a fotógrafa não teria procurado afirmar a autonomia de suas obras, retirando-as do âmbito da revista e expurgando-as dos títulos originais, que pretendiam evitar qualquer ambiguidade ou o perigo do hermetismo, de acordo com as diretrizes funcionais estabelecidas por Germani (Priamo, 2003, p. 23). A apresentação autônoma de algumas fотомontagens evidencia o desejo de Stern de emancipar suas composições da tutela das interpretações de seu parceiro de trabalho. Embora as imagens tivessem um impacto imediato na página psicanalítica de *Idílio*, não deixavam de estar a serviço do texto, que lhes conferia um sentido unívoco e determinado de antemão. A fotógrafa tenta, várias vezes, propor contraleituras que explicitam seu ponto de vista, mas nem sempre consegue a autonomia desejada. Esta só será possível com um gesto extremo, e é isso que ela fará em 1967, ao conferir novos significados às imagens, quer renomeando-as, quer refazendo algumas delas.

A fotografia como *mise en scène*¹

Realizada durante a década de 1980, a série *Retratos históricos*, de Cindy Sherman, marca um divisor de águas na relação entre fotografia e pintura. Joshua P. Smith é bem enfático a esse respeito, ao afirmar que Sherman havia sido a primeira, entre os artistas de sua geração, a transferir a estética da pintura para a fotografia. Uma série de aspectos é destacada pelo crítico para calçar a argumentação de que os *Retratos históricos* remetiam mais a uma questão pictórica do que fotográfica: conteúdo ficcional, opção pelo grande formato, intensidade das cores, composição inspirada na pintura clássica e tratamento espacial. Modelo e autora de suas encenações, a artista norte-americana usa o próprio corpo como uma tela em branco não para prestar uma homenagem aos mestres do passado e sim para elaborar – como ela própria declara – um quadro articulado dos tipos femininos vistos pelo prisma da história da arte. Sua recriação é voluntariamente imperfeita. Sherman testa as convenções de um gênero histórico graças a um conjunto de recursos visuais – próteses, perucas, deformações, exibição de seios nus, por exemplo –, que lhe permitem trivializar o que era idealizado nas obras que serviram de ponto de partida. A ideia do retrato como construção, que é a diretriz da série, torna-se ainda mais evidente quando a artista se transforma em figuras masculinas, pondo em xeque os conceitos de gênero e identidade.

A série *Iconos*, apresentada pela artista colombiana Adriana Duque na galeria Zipper, de São Paulo, entre 18 de março e 12 de abril de 2014, insere-se, de forma própria, nessa nova percepção das relações entre fotografia e pintura. A artista, que começou a usar a fotografia como recurso criativo em 2001, não se inspira apenas na pintura do passado; suas fontes devem ser buscadas também na literatura, no teatro e no cinema. Esse diálogo múltiplo está na base de

1 Publicado originalmente em *Arte & Crítica*, n. 30, maio 2014 (online).

fotografias de grande formato, caracterizadas por um uso cuidadoso de cores e texturas, por uma iluminação teatral e por poses hieráticas e ensimesmadas, que parecem responder de perto a uma pergunta formulada por Victor I. Stoichita em *L'instauration du tableau: méta-peinture à l'aube des temps modernes* (1993): “Como fazer um quadro novo com uma imagem antiga?”.

As *mises en scène* da série exposta em São Paulo demonstram que Duque não concebe a memória da pintura do passado como um legado a ser respeitado. Ao contrário, esta lhe interessa na medida em que permite elaborar um processo de estranhamento, no qual a história da pintura se confunde com as próprias memórias pessoais; nestas, a imagem da criança como “um conglomerado de ideias e emoções [...] em estado bruto” ocupa um lugar central. Lembrando, a todo o momento, que sua operação é de caráter artístico e não historiográfico, Duque entrega-se a um fluxo livre de imagens e ideias. Com elas, constrói um conjunto de obras marcadas pela irrealidade e pela busca de resultados enigmáticos, fruto, em parte, das diferentes origens de seus ícones.

O olhar fragmentário que a artista lança sobre o passado impõe-se de imediato, já que o espectador se depara com algumas incongruências nas cenas propostas à sua atenção. Alcovas luxuosas têm como pano de fundo cenas de cozinha. Garotas trajando elegantes vestidos do século XVII (todas chamadas Maria) posam atrás de mesas recobertas de veludo vermelho e ocupadas por frutas, hortaliças, figurinhas de porcelana e bules. Se essas infrações a um gênero regido por um código preciso e destinado apenas a crianças de alta linhagem, retratadas de maneira cerimonial e segurando brinquedos, flores, chapéus, pingentes, pássaros, cãezinhos ou cestas de frutas requintadas, já demonstram que Duque deseja lançar um olhar crítico sobre um universo social fechado, há outras que apontam para um viés irônico. As toucas, laços, chapéus, coroas, arranjos florais, que adornavam os retratos de crianças do passado, são substituídas por um estranho artefato dourado, evidentemente falso, que desperta a lembrança dos hodiernos fones de ouvido. Os laços e os ramalhetes de flores, que enfeitavam os vestidos das meninas, cedem lugar a

vistosos broches floridos ou construídos com hortaliças (por vezes fotografados em primeiro plano) ou a uma bijuteria não muito sofisticada. O caráter anacrônico das cenas, que brota de uma memória manipulada, é acentuado pela presença de uma Maria em trajes contemporâneos, inserida num cenário do passado, como que para lembrar que a condição feminina não sofreu ainda todas as mudanças necessárias para uma plena emancipação.

Interrogando ao mesmo tempo pintura e fotografia, Duque faz de suas imagens encenadas o ponto de encontro de duas inquietações contemporâneas. Interroga-se, de um lado, sobre a natureza da pintura nos dias de hoje. Condensa, de outro, o próprio desassossego perante a fotografia numa pergunta bastante complexa: como defender a prática fotográfica na situação presente, na qual a imagem técnica se confronta, mais e mais, com o deslocamento do real para o irreal, com a percepção de que atualidade e inatualidade são percursos paralelos, com a necessidade de testar e contestar os códigos estabelecidos? Anacrônicas e contemporâneas, as “Marias” de Adriana Duque trazem em si a marca do inesperado. Embora mergulhadas num repertório proveniente do passado, não são citações, mas antes, produtos de uma inovação iconográfica, que percorre livremente o universo dos símbolos e das estruturas da arte e de sua história.

Uma arqueologia visual¹

Das Fremde in mir [O estrangeiro em mim, 2012], título de uma das séries apresentadas na exposição *Jest sztuka absurdu*, parece ser uma boa introdução aos objetivos perseguidos por Samy Sfoggia. Ao colocar-se sob o signo da “arte do absurdo”, a artista brasileira dá a ver a intenção de fazer das próprias fotografias e desenhos “frames” de um inconsciente deliberadamente incoerente e ilógico”. A evocação do “estrangeiro” permite aproximar as obras apresentadas na Fundação Ecarta (Porto Alegre, 23 de setembro – 2 de novembro de 2014) do conceito freudiano de “estranho”, ou seja, de “algo que é secretamente familiar, que foi submetido à repressão e depois voltou”. O uso de imagens fotográficas, provenientes do próprio arquivo pessoal ou captadas na internet, é congenial à busca desse “estranho”, pois elas remetem a realidades familiares tornadas inquietantes pelas manipulações a que a artista as submete.

O traço distintivo de Sfoggia é, com efeito, a concepção da fotografia não como tomada, e sim como um longo processo de manipulação, pelo qual a imagem, longe de afirmar-se por si, se configura como uma representação residual, repleta de fantasmas e visões, não raro, traumáticas. Para obter esse efeito de estranhamento, a artista, depois de digitalizar os negativos, manipula as imagens num editor. É nesse momento que ocorre um sem número de intervenções, que vão da distorção de figuras à prática da colagem, da sobreposição de camadas ao uso do desenho e à inversão de cores. Novas intervenções são realizadas depois da impressão da imagem resultante em papel fotográfico. Sfoggia risca o papel com agulhas, fura-o, mancha-o com tinta, faz desenhos com caneta e linha; em seguida, realiza uma nova digitalização, cujo resultado é uma reimpressão da imagem em formato maior.

1 Versão revista do artigo publicado originalmente em *Arte & Crítica*, n. 32, dez. 2014 (online).

A descrição do processo, feita pela própria artista, não deixa de evocar o conceito de “arte mestiça”, proposto por François Laplantine e Alexis Nouss. A reflexão dos autores sobre a colagem como portadora de um duplo objetivo – reflexo da realidade (pelo uso de materiais preexistentes) e criação de uma nova realidade (pelo choque da aproximação) pode ser transposta para o trabalho de Sfoggia. Neste, a imagem fotográfica manipulada e reconfigurada traz a marca da justaposição de fragmentos, que remetem a um processo de livre associação, baseado na contiguidade e na analogia, mas não numa sucessão lógica. *Das Fremde in mir* é um exercício de justaposição de fragmentos icônicos incongruentes, norteados pela “lógica do absurdo” e pela vontade explícita de propor uma interpretação das fissuras contemporâneas a partir da exploração do “tênuo espaço entre o real e o simulado”, para usarmos uma expressão de Martha Rosler.

O clima de irrealidade que emana das imagens é reportado por Sfoggia a um quadro de referências preciso, que inclui pesadelos pessoais, a cinematografia de David Lynch, as experiências do fotógrafo eslovaco Tono Stano, cuja série *White shadow* (2008) é apreciada por ela por seus resultados bizarros, e a literatura de Franz Kafka e Sigismund Krzyzanowski. A novela “O quadraturin” (1926),² na qual o autor russo imagina o crescimento acelerado de um cômodo de 8 m² graças ao uso de uma substância especial, serve de ponto de partida para duas obras presentes na mostra da Fundação Ecarta. Na montagem fotográfica *Sutúlin e o quadraturin* (2014), os efeitos do produto milagroso são visíveis nos dois tamanhos apresentados pela figura humana que se destaca numa paisagem urbana. Se os desenhos com linha e as intervenções que evocam a pintura conferem à montagem um caráter estranho, este é realçado ainda mais pela aposição de alfinetes, os quais deveriam conferir à imagem o caráter de um objeto 3D, de acordo com a artista.

O aspecto anacrônico de muitas das obras apresentadas na exposição reforça seu elo com o conceito de “estranho”, se for lembrado que Sigmund Freud ressaltava o caso dos artistas que se movem

2 A novela integra o volume *O marcador de página*, que foi publicado em 1997 pela ed. 34 (São Paulo), com tradução de Maria Aparecida B. Pereira Soares.

no mundo da realidade comum para produzir sentimentos insólitos, cujos efeitos podem ser aumentados ou multiplicados, de maneira a produzir eventos “que nunca ou muito raramente, acontecem de fato” na vida cotidiana. Nem mesmo uma obra como a montagem fotográfica #3945# (2012), que rememora a Segunda Guerra Mundial, escapa desse quadro de referências. A presença de rostos borrados ou lembrando máscaras, associada a imagens de campos de extermínio, remete a um quadro traumático que, ao atualizar uma realidade (aparentemente) obsoleta, gera uma espécie de arqueologia visual.

Uma das obras mais inquietantes de Sfoggia é o desenho com colagem fotográfica *Doppelgänger* (2014), ao qual pode ser aplicado outro conceito freudiano: o do duplo como outro aspecto do ser, que se comporta de modo diferente do original. Atuando entre desenho e fotografia – e, logo, mobilizando outra possibilidade da “arte mestiça” assinalada por Icleia Borsa Cattani –, a artista transforma a justaposição de meios e imagens numa representação estranha, em que o recalque – do qual a figura do duplo é portador – assume um aspecto fantasmático.

O mal-estar visual e psíquico, que impregna a mostra da Fundação Ecarta, é um convite a detectar naquele conjunto de imagens sombrias e alógicas uma ideia dicotômica de realidade, feita de claros e escuros, pesadelos e visões rotineiras, recalques e epifanias. O real e o simulado que se confrontam e se fundem num movimento contínuo podem ser vistos como elementos de uma narrativa para a qual são igualmente determinantes os eventos exteriores e os fantasmas do inconsciente. Dessa tensão contínua brota a singular arqueologia de Sfoggia, artista a ser seguida com atenção, já que seus signos “estranhos” apontam para uma estratégia de resistência à banalização da visualidade contemporânea.

Helena Martins-Costa ou das escritas do tempo¹

No ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”(1945), André Bazin relaciona o surgimento das artes visuais com o “complexo da múmia”, tendo como ponto de referência a perenidade material do corpo apreendida pela religião egípcia. A necessidade de fixar artificialmente as aparências carnis do ser deita raízes na vontade de opor-se ao tempo e, logo, à morte e à “correnteza da duração”. Se a primeira estátua egípcia é a múmia, o temor da violação do sepulcro faz surgir, como medida de precaução, estatuetas de terracota, “espécies de múmias de reposição capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído”. Estabelece-se, assim, a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência. Com o passar do tempo, as artes plásticas são destituídas de suas funções mágicas, sublimando com o pensamento lógico “esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo” (Bazin, 1983, p. 121-122).

Concebendo a história das artes visuais como a “história da semelhança”, Bazin localiza o compromisso ontológico da imagem técnica na presença do real, isto é, na satisfação do “afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído”. Se a gênese automática da imagem confere primazia à fotografia em relação à pintura, há outra diferença fundamental entre as duas manifestações visuais: enquanto a arte cria eternidade, a fotografia “embalsama o tempo”, subtraindo-o “à sua própria corrupção” (Bazin, 1983, p. 124, 126).

Mesmo que a “presença do real”, tal como concebida pelo crítico francês, possa ser problematizada nos dias de hoje, é inegável que a fotografia, em seus primórdios, demonstrou um interesse acentuado pela escultura justamente em virtude do “complexo da múmia”, ou seja, da imobilidade exibida pelas estátuas, congenial aos longos tem-

1 Redigido em 2013, o artigo foi publicado originalmente em *Fotografía y artes visuales*. México: Ediciones Ve, 2017.

pos de exposição. Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot e Hippolyte Bayard destacam-se nesse primeiro intercâmbio entre fotografia e escultura, atraídos não apenas pela imobilidade do referente, mas igualmente pela brancura, pelos efeitos da matéria e pela evocação do passado, da morte e de uma memória coletiva (Frizot, 1993, p. 12).

Em pouco tempo, o próprio corpo humano começa a receber um tratamento escultórico por parte da fotografia. A fotocomposição *Os dois caminhos da vida* (1856), de Oscar Gustav Rejlander, estrutura-se a partir de um grupo de atores especializados em *tableaux vivants*, que assumem poses de estátuas greco-romanas para dar vida à concepção alegórica do autor.² Na década de 1890, o fotógrafo inglês Paul Martin toma instantâneos de trabalhadores nas ruas de Londres, conseguindo um efeito escultórico graças às atitudes naturais exibidas pelos modelos involuntários, ao uso de um pedestal, ao isolamento das figuras por meio do enquadramento e à ausência de qualquer contexto que ajudasse a definir o local e as circunstâncias das tomadas (Frizot, 1993, p. 70).

Enquanto as imagens de Martin são exibidas em projeções luminosas populares, os estúdios fotográficos tomam a si a tarefa de encenar histórias com atores profissionais em que cada episódio era narrado num cartão-postal. Cartões-postais são também usados para difundir as poses de um fisiculturista como Eugene Sandow (c. 1890), que havia modelado o próprio corpo a partir do paradigma clássico, e as “imagens vivas” de Olga Desmond, que se destaca em 1907-1908 pelas “representações plásticas”, inspiradas na beleza antiga, a começar pela nudez.

2 A tradição da estátua viva tem raízes no teatro grego, alcançando a dimensão do *tableau vivant* a partir da Renascença. No século XVIII, destacam-se as “atitudes” de Emma Lyon (que se tornará famosa como Lady Hamilton), inspiradas em temas clássicos. Usando xales e alguns objetos, a jovem ia criando uma rápida sequência de expressões faciais até transformar-se numa estátua viva. Após manter a pose para que o personagem encarnado fosse adivinhado pelo público, ia assumindo outros papéis, dez ou doze por noite, quase sem interrupção. Admirada pelos aristocratas que visitavam Nápoles em 1787, Emma Lyon desperta o interesse de literatos como Johann Wolfgang von Goethe e de artistas como Bertel Thorvaldsen, George Romney e Élisabeth Vigée Lebrun. Os dois últimos immortalizam algumas de suas “atitudes” mais famosas: Circe, Cassandra, Ariadne, bacante. Sobre Emma Lyon, ver Sontag, 1993, p. 149-154, 171-172.

É no âmbito dessa genealogia, na qual o encontro entre fotografia e escultura reforça a ideia de simulacro, de construção artificial, que se inscreve a série *Estatuária* (2010), de Helena Martins-Costa. As estátuas que despertam sua atenção são de diferentes naturezas, embora tenham um traço comum: a apresentação de seres petrificados por obra do escultor e do fotógrafo ou por vontade própria. Na primeira categoria, estão as fotografias das estátuas alegóricas *Imortalidade*, *Admiração*, *Arquitetura*, *Vitória*, *Eurritmia* e *Constância*, dispostas em volta do Museu do Prado (Madri), da figura de cera de Maria Madalena e da narrativa sequencial dedicada a Joana d'Arc. A segunda categoria é representada pelas estátuas vivas, que atraem o interesse da artista justamente na cidade em que se originou essa versão vernácula de uma longa tradição, graças ao trabalho desenvolvido em Barcelona por Antonio Santos aka Staticman (1987).

Embora organizadas numa série, essas tipologias foram selecionadas não a partir de semelhanças, mas tendo como eixo determinante algumas discrepâncias envolvendo a ideia de movimento. Atraída pela prática da estátua viva ainda em Porto Alegre, Martins-Costa transfere a própria sensação de estranhamento para a fotografia, a fim de magnificar não só a “súbita suspensão do movimento”, a sensação de que “os atores almejam representar, na parada, a menor ação possível”, mas também e, sobretudo, o contraste entre as figuras imóveis e “o enorme fluxo de pessoas” que animava as *ramblas* de Barcelona. Enquanto as estátuas vivas despertam uma associação com a fotografia, em virtude da “súbita suspensão do movimento”, as esculturas alegóricas atuam em sentido contrário. Se bem que construídas com “matéria inanimada”, provocaram na artista a percepção de “gestos e movimentos, como se fossem instantâneos” (Martins-Costa, 2013).

A origem da série reside, não por acaso, nas tomadas dedicadas às *performances* dos artistas de rua da cidade catalã, que adquirem um aspecto monumental graças ao enquadramento e à frontalidade (mesmo que, por vezes, canhestra) exibida por eles. A essas imagens pode ser aplicada a reflexão de Michel Frizot sobre a tarefa do fotógrafo confrontado com o fenômeno das esculturas vivas de Gilbert & George. Afirmando que só índices do material permitem

distinguir o inanimado do vivo, o autor lembra que o fotógrafo, no momento em que apresenta como escultura o que ainda não exhibe esse aspecto, se transforma em escultor. No caso de Gilbert & George, a prova da realidade de suas *performances* está nas fotografias, em virtude de um aparente paradoxo: vivas, no momento da apresentação, suas estátuas se convertem em esculturas, ao serem captadas pela câmera (Frizot, 1993, p. 75).

Esse mesmo movimento está presente nas imagens de Martins-Costa, que consegue problematizar a ideia de inércia associada à escultura com a confusão proposital entre diversos tipos de estase, cuja plasticidade nem sempre permite estabelecer de imediato qualquer discriminação entre animado e inanimado. Se as fotos das alegorias de Madri e da narrativa dedicada a Joana d'Arc dão a ver, sem ambiguidade, o próprio caráter de artefatos, bem outra é a situação das estátuas vivas, que enfatizam a maleabilidade do corpo, no momento em que investem o inanimado com um aspecto ativo. Totalmente ambígua é a imagem de Maria Madalena, cuja expressividade intensa gera uma dúvida no observador: trata-se de uma estátua ou de um corpo vivo transformado em matéria escultórica por um ato de metamorfose?

No fundo, o que interessa à artista é evidenciar o momento mais significativo de uma atitude corporal e gestual, o que remete ao mecanismo da pose, capaz de igualar, com sua fixidez, seres animados e representações inanimadas. Se a pose for considerada o eixo central de *Estatuária*, será possível estabelecer elos com duas séries anteriores, *Vestidos para matar* (2000) e *A espera* (2004). Composta de duplas masculinas e femininas posando em pé, a série de 2000 é reportada pela própria Helena Martins-Costa a “um corpo quase escultura, quase estátua”, a “um efeito Medusa, provocado por um olhar petrificador desencadeado pela fotografia e pela paralisação imposta pela pose”. Se, por essas palavras, fica evidente que a fotografia é o agente do processo de transformação de corpos em estátuas, outros elementos presentes nas imagens contribuem para reforçar essa sensação. Pedestais, tecidos, flores, a carne dos corpos “parecem reunir-se numa mesma matéria, mais próxima da solidez do mármore ou do cimento, do que de suas substâncias originais” (Martins-Costa, 2006, p. 27-28).

O ato de retirar as cabeças das pessoas para enfatizar a fixidez do corpo é novamente mobilizado em *A espera*, cujo elemento definidor é a gestualidade das mãos dos diferentes modelos. Embora a pose sentada mitigue o efeito escultórico, não se pode deixar de perceber nos gestos uma tensão contida e uma cristação a apontarem para uma temporalidade imóvel, para aquela eternidade (mesmo que inautêntica), própria do ato de esculpir.

A escrita do tempo perseguida por Martins-Costa não se esgota na organização plástica dos corpos e no realce dado à imobilidade como ponto de união entre fotografia e escultura. Em dois trabalhos datados de 2012 – a série dedicada às figuras inclinadas e os *stills* extraídos do vídeo *Por um fio* –, outro dispositivo é colocado em ação: a evidência (sutil) do limiar entre imobilidade e movimento. Os corpos oscilantes em virtude de um erro fotográfico e os grafismos etéreos traçados pela funâmbula suspensa no espaço remetem a uma pausa não imóvel, mas portadora de um dinamismo peculiar, que se insinua por baixo da aparente fixidez das imagens.

Por esse motivo, os conjuntos de 2012 podem ser analisados à luz da ideia de “imagem dialética”, elaborada por Walter Benjamin em meados da década de 1930. Para o pensador alemão, a vida das imagens não está nem na imobilidade nem na sucessiva retomada do movimento, e sim, como indica Giorgio Agamben, numa “pausa carregada de tensão entre elas”. Oscilação não resolvida “entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido”, a imagem dialética é um momento de parada, de pausa, no qual dois termos opostos são mantidos numa “coexistência imóvel e carregada de tensões” (Agamben, 2012, p. 40-42).

É logo essa “dialética em estado de parada” que emerge dos últimos trabalhos de Martins-Costa, marcados por uma concepção temporal diferente daquela utilizada nas séries anteriores. Neles, o tempo é um elemento efetivo da representação, já que a sequência de imagens se estrutura como um jogo contínuo entre a antecipação de um movimento futuro e a memória de atitudes anteriores. No caso das figuras inclinadas, essa sensação é provocada pelas leves oscilações dos corpos que transitam de uma imagem a outra. Gera-se,

assim, um estranhamento visual, seguido pela estruturação de um novo sentido, que confere unidade ao que poderia parecer disperso e isolado. No caso da funâmbula, a tensão física da travessia se materializa em imagens quase etéreas, que dão a impressão de estarem soltas no espaço. O vigor do corpo da acrobata transforma-se numa espécie de arabesco. Destituída de concretude, a imagem converte-se na metáfora de um tipo de representação em que o tempo não se cristaliza, apesar da (aparente) imobilidade do *still*. Presente e memória aglutinam-se nessa sequência de imagens, em que é possível vislumbrar o estremeamento descarnado e quase imperceptível de um movimento voluntariamente congelado pela artista no suporte fotográfico.

A relação do espectador com o vídeo *Por um fio* (2012) e os *stills* derivados dele é substancialmente diferente, pois envolve duas atitudes perante o movimento. Projetado no teto do corredor que leva para a principal sala de exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a um metro e meio de altura, o vídeo obrigava o espectador a envolver o próprio corpo na travessia da corda bamba empreendida pela funâmbula. Só acompanhando passo a passo a *performance* projetada no teto era possível participar do sutil jogo entre real e virtual proposto pela artista e compreender a relação existente entre um exercício físico de risco e o processo de criação, sujeito a tombos, paradas, hesitações, tateios, retomadas até chegar a um resultado considerado satisfatório. Nas fotografias, essa tensão desaparece para dar lugar a outro tipo de reflexão sobre o movimento, que aponta para a contemplação e para um senso de maravilha gerado pelo predomínio do céu e pela presença discreta, quase imperceptível da figura humana. Ao ser transposta para o suporte fotográfico, a travessia sofre outra modificação: deixa de ser sequencial para converter-se num percurso livre, articulado pela artista, que joga com contrastes direcionais, a fim de gerar uma tensão perceptiva e de provocar uma espécie de desorientação espacial no observador.

O tempo como imobilidade e como condensação e o tempo como tensão dialética entre dois estados do corpo: é esta a diretriz das operações de Martins-Costa, interessada em estabelecer uma

relação complexa entre familiar e não familiar. Concebendo o ato fotográfico como agente de um jogo contínuo que ocorre na imaginação, a artista configura, ao longo de suas séries, um universo de imagens que enfeixam em si a memória e o dinamismo e, logo, a dimensão temporal. A sequência fotográfica é o instrumento mais adequado a esse desígnio: permite, a um só tempo, concretizar visualmente um espaço temporal e evidenciar elementos de correlação e contraposição, além de converter imagens, à primeira vista anódinas, em instrumento de reflexão e aguçamento da percepção.

Entre realidade e ficção

Evidência e mistério: o objeto na fotografia moderna¹

Defensor de uma “beleza *sem intenção*”, que contrapõe ao objeto de arte, Fernand Léger acreditava que o século XX estava assistindo à renascença de “um mundo de artesãos criadores que alegrem os nossos olhos e transformam a rua num espetáculo permanente e de infinita variedade”. As criações do artesão, inventor do novo ambiente de vida, deveriam servir de matéria-prima a alguns artistas capazes de ordená-las, absorvê-las e caldeá-las no próprio cérebro “com um perfeito equilíbrio dos dois valores consciente e inconsciente, objetivo e subjetivo”. Essa ressalva não significa que Léger seja partidário de uma concepção hierarquizada do belo. Os “duvidosos” quadros do Louvre e dos salões de arte perdem a batalha estética ao serem confrontados com os objetos industriais, “belos e úteis ao mesmo tempo”. A valorização do objeto industrial, “*belo em si*”, tem como corolário o elogio da arte das vitrines, que faz da rua um “espetáculo permanente de intensidade crescente”. O encômio da arte das vitrines inclui o vitrinista, um artesão dotado de “um incontestável conceito de arte, estreitamente ligado a fins comerciais”, que cria “um fato plástico de uma ordem nova, mas equivalente das manifestações existentes, quaisquer que elas sejam” (Léger, 1965, p. 53, 57-58, 60).

A reflexão sobre o valor estético do objeto industrial é acompanhada pela prospecção de uma nova ordem artística. Esta deveria surgir do abandono do tema, herança do Renascimento italiano, e da conseqüente valorização do objeto e dos tons puros, os quais deveriam tornar-se os personagens principais do quadro. Aparatos tecnológicos como o cinema, o microscópio e a fotografia estão na

1 Publicado em versão abreviada em: Costa, Helouise; Fabris, Marcos (org.). *Modernismos em diálogo*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

base de uma nova percepção do objeto, graças à qual a figura humana perde a centralidade que tivera no passado, convertendo-se frequentemente em fragmentos dotados de uma realidade surpreendente. O primeiro plano e novas formas de visualização decorrentes do processo de ampliação encantam o artista francês:

Ao projetar fragmentos de figuras – um olho, uma boca, uma narina – [o cinema] desencadeou o interesse plástico e avolumou as possibilidades já existentes. Um pé calçado, debaixo de uma mesa, ampliado dez vezes no *écran*, torna-se um fato surpreendente, em que nunca antes se reparara. É uma realidade, uma realidade nova, que não existia ainda, quando nos limitávamos a olhar maquinalmente a extremidade da nossa perna, a andar ou sentados (Léger, 1965, p. 70-71, 77-78).

Objetos dotados de um valor intrínseco, o fragmento e os elementos naturais e industriais demonstram ter, em termos plásticos, o mesmo interesse da figura humana. Já que o belo está em todo lugar, Léger acredita no surgimento de uma arte decorativa moderna:

Os comerciantes e os industriais sentiram que esse famoso *objeto* tinha um valor publicitário. Compuseram vitrines de modo a valorizar os objetos do seu comércio – 5 pares de meias apresentadas sobre um fundo de cor, fazem mais efeito do que 200 amontoados ao lado uns dos outros. Todo o comércio compreendeu e utilizou o *advento do objeto* (Léger, 1965, p. 79-80).

A publicidade e, particularmente a fotografia publicitária, conferem, de fato, um papel preponderante ao objeto. Em seu livro sobre a fotografia publicitária, Raúl Eguizábal dedica um capítulo à descoberta estética do objeto, no qual salienta a experiência norte-ame-

ricana, enfeixada nas figuras de Paul Strand, Edward Weston, Tina Modotti, Margarethe Mather, Margaret Bourke-White e Charles Sheeler, e as contribuições europeias de André Kertész, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy, Germaine Krull e August Sander, entre outros. Nem todos esses fotógrafos realizaram trabalhos publicitários, mas sua percepção do objeto apresenta características comuns, assim resumidas pelo autor: imagens nítidas e bem definidas; concentração em formas, geometria e contrastes tonais; poesia do cotidiano, do detalhe mínimo e fugaz; descoberta de uma beleza insólita nas coisas mais anódinas e nos objetos industriais. Como não seria possível dar conta de todas essas contribuições, optou-se por circunscrever a figura de Tina Modotti, fotógrafa pouco conhecida no Brasil, de quem Eguizábal destaca duas demonstrações “preoces de exaltação dos objetos”. A primeira delas, *Copos* (1925), teria sido “um esplêndido anúncio de vidro” com seu “labirinto de brilhos, transparências e círculos que se entrecruzam, se fundem e se dividem” graças a uma exposição múltipla. Em *A máquina de escrever de Mella* (1928), o autor chama a atenção para a estratégia usada para recriar o objeto por meio de “bruscos contrastes de linhas retas e curvas e de tons brancos e pretos”. Esse mesmo gosto pelas formas abstratas e pela clareza tonal caracterizaria também *Fios telefônicos* (1925) e *Tanque de óleo* (1927), que poderiam ser qualificadas de “fotografias industriais” (Eguizábal, 2001, p. 88, 91).

Ainda que haja um parentesco formal entre *Copos* e *A máquina de escrever de Mella*, é necessário ter em mente que seus significados são bastante diferentes no âmbito da breve carreira de Modotti como fotógrafa. Modelo de Weston, com quem aprende a técnica fotográfica, Modotti distingue-se, a princípio, por uma concepção formalista da imagem técnica. Próxima dos ensinamentos de Weston, partidário da *straight photography* e, por isso mesmo, interessado em “registrar a vida, traduzir a substância, a quintessência da coisa em si, seja um aço reluzente ou carnes palpitantes” (De Paz, 1986, p. 165), Modotti demonstra ter uma concepção ampla de objeto, que abarca as mesmas categorias listadas por Léger. Os *Copos* destacados por Eguizábal integram o momento formalista da fotógrafa, que acompanha Weston

numa viagem ao México em 1923. Formas claras e nítidas, uma concepção expressiva do primeiro plano e uma abordagem direta e imediata do tema são características que Modotti compartilha com seu mentor. Tais características estão na base de fotografias dedicadas a temas naturais, sobretudo plantas e flores, nas quais o realismo salientado por um crítico mexicano não está isento de um erotismo sutil, como a própria fotógrafa lembra numa carta dirigida a Weston em 26 de junho de 1927. Imagens como *Milho* (c. 1923-1927), *Rosas* (1924), *Flor de manita* (1924), *Copo de leite* (c. 1924-1926), *Lírio e botão* (c. 1925) e *Cacto* (1925) são bem representativas da busca de um realismo sensual, capaz de conferir uma qualidade tátil à composição. É a partir desses elementos que a fotógrafa italiana estabelece um paralelo entre suas imagens vegetais e a série *Conchas* (1927), de Weston, na qual detecta um desígnio ao mesmo tempo puro e perverso: a presença concomitante da “inocência das coisas naturais” e da “morbosidade de uma mente sofisticada e distorcida” e, sobretudo, de uma pureza formal, feita de misticismo e erotismo (Modotti, 1994, p. 73-74).

Os recursos visuais adotados no momento formalista são variados. Em trabalhos como *Milho*, *Rosas*, *Flor de manita* e *Copo de leite*, é bem evidente a vontade de preencher integralmente o quadro com o intuito de revelar a natureza intrínseca do objeto. *Copos* e *Tecido amarrotado* (c. 1924), por sua vez, são regidos pela busca de uma beleza formal inédita, alicerçada respectivamente na exploração de texturas brilhantes e transparentes e de um jogo delicado de luz e sombra. Nessas imagens consubstancia-se aquela definição de texturas que tanto encantou David Alfaro Siqueiros na mostra conjunta de Weston e Modotti, realizada em Guadalajara em agosto de 1925, levando-o a falar em fotografias reais, nas quais “o áspero é áspero; o liso é liso; a pele, viva; a pedra, dura” (Hooks, 1997, p. 128). Quando dirige a objetiva para temas arquitetônicos, a fotógrafa não se detém apenas na captação de formas geométricas, texturas e jogos de luz (*Escada*, c. 1924-1926; *Estádio*, *Cidade do México*, c. 1927); em certas tomadas alcança resultados quase abstratos, como demonstra *Interior de campanário em Tepotzlatán* (1924). A distorção da imagem, associada ao ponto de vista escolhido, gera a sensação de um espaço

multidimensional quase abstrato. Neste caso específico, Modotti não está mirando tanto um resultado formalista, centrado na materialidade intrínseca do objeto, quanto uma percepção sensorial que, segundo Valentina Agostinis (1994, p. 28), aproxima a torre do sino de um órgão vivo do corpo humano.

Se esse tipo de percepção dá mostras de que Modotti está em busca de um caminho próprio, não tão próximo da visão mais formalista de Weston, o mesmo pode ser dito de seu primeiro ensaio fotográfico realizado no Circo Russo, em março de 1924. Uma das imagens, *Tenda de circo*, levou alguns críticos a apontar uma diferença de concepção entre ela e seu companheiro, autor de fotografias sobre o mesmo tema. Enquanto Weston opta por uma captação formal da parte superior da lona do circo, da qual enfatiza linhas e dobras, Modotti, ao mesmo tempo que põe em evidência a visualidade própria da tenda, não deixa de inserir em sua tomada a presença de espectadores, assinalando, desse modo, seu interesse pelo contexto social. Além disso, os espectadores conferem à imagem um caráter mais concreto, já que servem de baliza dimensional, ao contrário da apresentação pura de Weston, destituída de qualquer ponto de referência (Dame, 2011, p. 40-42; Hooks, 1997, p. 98).

Próxima do estridentismo – movimento de vanguarda fundado em 1921 por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla e Salvador Gallardo, entre outros, cuja plataforma visava a modernização da cultura mexicana a partir do diálogo com futurismo, cubismo, dadaísmo e ultraísmo –, a fotógrafa tem alguns de seus trabalhos associados ao grupo, particularmente *Fios telefônicos* (c. 1925), *Fios telegráficos* (c. 1925-1928) e *Perspectivas: fios telegráficos* (1926). A observação de Sarah Lowe a respeito de *Fios telegráficos* pode ser estendida às três imagens: Modotti concebe uma nova fotografia de paisagem, que “ignora literalmente a terra, mas usa elementos brotando do chão, os quais anunciam a modernização do México. O ângulo agudo a partir do qual Modotti tomou esta e outras fotografias faz lembrar o dinamismo do futurismo” (Deetsch, 2003, p. 90).

As relações da fotografia com o estridentismo provam ser mais amplas, se for levada em conta a reflexão de José Manuel Prieto González, o qual lista os principais temas abordados pelo grupo em associação com a imagem da cidade moderna: meios de transporte; meios de comunicação; postes e cabos elétricos, telegráficos e telefônicos; novos edifícios; fumaça; ruídos; publicidade; homem-massa, coletivos e tipos humanos. Além de *Fios telefônicos*, que poderia integrar o processo de simbolização da modernidade e do progresso no imaginário coletivo mexicano, o autor ilustra seu artigo com duas outras imagens de Modotti: *Máquina de escrever de Mella*, emblema da transformação das ferramentas expressivas dos escritores; e *Manifestação de trabalhadores* (1926), na qual a presença da multidão remete a um tema consubstancial à cidade moderna (Prieto González, 2012). A partir dos temas listados por Prieto González, outras fotografias de Modotti poderiam ser reportadas ao estridentismo:

1 – meios de comunicação: além das diferentes tomadas da máquina de escrever de Mella, uma das quais consiste numa fragmentação do objeto para conferir maior visibilidade às teclas, podem ser lembrados o retrato de Edward Weston com a câmara Graflex (1924) e *Camponeses lendo El Machete* (1929);

2 – novas construções: *Tanque de óleo*, gigantesca estrutura industrial, cuja escala pode ser medida pela presença da figura humana; *Estádio, Cidade do México*;

3 – publicidade: *Elegância e pobreza* (1927), fotomontagem marcada pelo contraste entre o cartaz de uma alfaiataria de luxo e o homem cansado e maltrapilho sentado embaixo dele;

4 – homem-massa: *Zócalo* (c. 1926-1929); *Sem título* (1927), tomada de uma manifestação de 1º de maio, feita a partir de uma sacada do Palácio Nacional; *Sem título* (1928), dedicada a uma passeata de apoio ao presidente Alvaro Obregón.

Mesmo que no estridentismo houvesse uma dimensão social enraizada na Revolução de 1910, existem outras razões que ajudam a explicar o encaminhamento de Modotti para uma fotografia mais engajada na captação da realidade mexicana. Em busca de um equilíbrio entre vida e arte, como afirma numa carta de 7 de julho de 1925,

decide dedicar-se integralmente à fotografia. O propósito registrado numa correspondência datada de 9 de fevereiro de 1926 – submeter a uma metamorfose as coisas que mais amava, as coisas concretas para torná-las abstratas e “continuar a possui-las para sempre” – ganha novos contornos quando aceita o “trágico conflito” entre a vida em constante mutação e “a forma que a fixa de maneira imutável”, como escreve numa carta de 14 de novembro do mesmo ano (Modotti, 1994, p. 44, 60, 68). A aceitação desse conflito marca um novo momento em sua carreira, pois a leva a promover um encontro entre vida e forma. *Manifestação de trabalhadores* é a primeira fotografia a registrar esse encontro entre arte e política. Mesmo sem abrir mão de um senso de composição apurado, visível na captação de reflexos luminosos nas copas dos sombreiros e na sugestão de um movimento contínuo, a fotógrafa privilegia um tratamento político do tema, ao escolher um fato atual: uma marcha de trabalhadores em direção à Praça da Constituição ou Zócalo, centro da identidade mexicana, em 1º de maio de 1926. O ponto de vista escolhido – ângulo superior – permite-lhe conjugar a dimensão estética com a realidade política. O mar de chapéus, que é o elemento determinante da composição, associado ao tratamento desfocado e granulado da imagem para dar a impressão de movimento (Dame, 2011, p. 75), deixa de ter um valor apenas estético e adquire o caráter de uma declaração política: trata-se de uma manifestação precisa, datada, de um grupo de trabalhadores lutando pelos próprios direitos.

O sombreiro como símbolo da população indígena e camponesa chama a atenção de Modotti em outras ocasiões. Em *Sem título* (1926), o chapéu apoiado sobre o fardo de feno impõe-se à primeira vista, reforçando a um só tempo o jogo formal e luminoso e a simbologia do camponês como força motriz do México.² *Menino com sombreiro*, feita provavelmente durante um congresso da União Camponesa em fins de 1927, representa, nos dizeres da própria fotógrafa, “um pequeno e orgulhoso *agravista*, ou melhor, filho de *agravista*” (Hooks, 1997, p. 157). Em *Sem título* (1926) e *Camponeses lendo*

2 Há discrepâncias na datação dessa fotografia: o Museu de Arte Moderna de San Francisco data-a de 1926; a Casa George Eastman, de c. 1927-1929.

El Machete (1929), a focalização de sombreiros puídos e sujus é uma maneira de denunciar a injustiça social e as promessas traídas da Revolução de 1910. O apuro formal das duas últimas composições não pode deixar de ser notado: a primeira envolve um jogo de linhas verticais e transversais e de formas arredondadas; a segunda, além de um poderoso contraste de luzes e sombras, tem outra marca distintiva na captação da disposição das figuras num círculo que funciona como símbolo da coesão do grupo. A simbologia da circularidade é reforçada pelo destaque dado à primeira página do jornal, na qual são visíveis os emblemas do Partido Comunista Mexicano no cabeçalho (foice e martelo e facão para cortar a cana de açúcar) e o título do artigo que retém a atenção dos trabalhadores: “Toda la tierra, no pedazos de tierra!”

No mesmo período em que realiza *Manifestação de trabalhadores*, publicada no número de agosto-setembro de 1926 da revista *Mexican Folkways*,³ Modotti acompanha Weston no trabalho de documentação fotográfica do livro da antropóloga Anita Brenner, *Idols behind altars*, que será publicado em 1929.⁴ Entre 3 de junho e 6 de outubro, Modotti e Weston viajam pelos estados de Puebla, Oaxaca, Michoacán, Jalisco, Guanajuato e Querétaro para documentar aspectos da cultura mexicana: artefatos pré-colombianos, igrejas e imagens coloniais, ex-votos, artesanato popular, interior de uma choupana, fachadas de *pulquerías*, manifestações de arte contemporânea, sobretudo as realizações muralistas, entre outros. Com exceção de *Mão do poteiro Amado Galván*, atribuída a Weston, o livro não traz nenhuma identificação da autoria das imagens, tornando difícil determinar no que consistiu a contribuição da fotógrafa ao projeto. Sabe-se com certeza que ela foi responsável pela documentação dos

3 Fundada pela antropóloga norte-americana Frances Toor, a revista é publicada entre 1925 e 1937. Contando com a colaboração de fotógrafos como Modotti, Weston e Manuel Álvarez Bravo, a publicação, além de dedicar artigos à produção artística e cultural mexicana, valorizava a figura do indígena como integrante das “novas tendências sociais”, como esclarece Toor em 1932 (Schuessler, 2008).

4 A primeira edição do livro, publicada pela nova-iorquina Harcourt, Brace and Company, está disponível em: <http://archive.org/details/idolsbeltar00bren>. Acesso em: 16 jan. 2015.

murais de José Clemente Orozco na Escola Nacional Preparatória da Cidade do México. Mildred Constantine, por sua vez, atribui a Modotti duas imagens sacras publicadas no livro – *Crucifixo e Cabeça de Cristo* –, que integram o Espólio Anita Brenner, mas as data de 1925 (Constantine, 1993, p. 102-103).⁵ Existem, no entanto, muitas fotografias que devem ter sido realizadas durante a execução do projeto e que não foram aproveitadas no livro, como *Sem título* (s.d.), que representa uma amostra de artesanato indígena: uma cadeira entalhada. Outras duas fotografias igualmente sem título, datadas de 1926, partilham a mesma situação. As duas imagens, que focam trabalhos manuais, são de autoria incerta, sendo possivelmente fruto de uma concepção conjunta dos dois fotógrafos.⁶

De todo modo, a viagem não foi encarada por Modotti como um simples trabalho de documentação da cultura material e artística do México. Ao despertar um vivo interesse pelo modo de vida indígena fez com que ela passasse a inserir em suas imagens cada vez mais pessoas e não apenas objetos. Na realidade, os objetos não deixam de estar presentes em suas fotografias, interagindo com as figuras humanas e ajudando a compor um vasto panorama da vida cotidiana e das profissões mais humildes: mulheres com ânforas, cântaros, cestas e fardos de lenha, o entregador de padaria, o marceneiro, o vendedor de plantas, os carregadores de folhas de milho para a confecção de *tamales*, que quase se confundem com a mercadoria transportada, o índio vestindo uma incomum capa de chuva, entre outros.

O ano de 1927 distingue-se pela composição de singulares naturezas-mortas de caráter eminentemente político, que têm um claro vínculo com a filiação da fotógrafa ao Partido Comunista Mexicano. À icônica *Foice e martelo* (c. 1927),⁷ que desconcertou a polícia

5 *Crucifixo* é bastante semelhante com a ilustração *Nosso Senhor da Árvore* publicada no livro.

6 O Center for Creative Photography da Universidade do Arizona possui algumas fotografias de Weston associadas ao projeto do livro: *El Charrito* (1926), utilizada por Brenner, e a imagem de um tapete feita em Santa Ana (Puebla), muito parecida com uma das produções de autoria incerta.

7 Uma cópia da fotografia estava na Embaixada da União Soviética na Cidade do México (Hooks, 1997, p. 177, 185).

durante uma busca em sua residência em janeiro de 1929, devem ser acrescentadas algumas fotografias reunindo imagens emblemáticas da Revolução de 1910: *Espiga de milho, foice e cartucheira, Ilustração para uma canção mexicana, Violão, foice e cartucheira, Espiga de milho, violão e cartucheira*. Uma das composições integrada por uma espiga de milho, uma foice e uma cartucheira foi considerada uma “perfeita síntese de uma grande ideologia social” pelo crítico Gustavo Ortíz Hernán (Hooks, 1997, p. 161). Marxismo e indigenismo acabam se encontrando nestas imagens que Mariana Figarella definiu “alegorias da revolução” (Dame, 2011, p. 79-80), por reunirem símbolos da reforma agrária (espiga de milho e foice), do movimento de 1910 (cartucheira) e da cultura mexicana (violão). Uma das mais emblemáticas é a natureza-morta constituída por uma foice e um martelo sobre um sombreiro, sintomaticamente publicada na capa da revista *New Masses*,⁸ de outubro de 1928, pois explicita sem rodeios a mensagem ideológica que a fotógrafa pretendia transmitir. Um elemento a ser destacado é o diálogo que tais fotografias travam com algumas realizações dos muralistas (Cruz Manjarrez, 2001). É o que atesta, por exemplo, a composição *Símbolos da nova ordem*, pintada por Diego Rivera no teto do coro da capela da Universidade Autônoma de Chapingo (1924-1927) e registrada por ela entre 1927 e 1930. Quatro mãos – uma empunhando uma foice, outra, um martelo, e duas espalmadas – são unidas entre si por uma estrela de fogo de cinco pontas para simbolizarem a união do operariado com o campesinato.

Nesse contexto, as fotografias da máquina de escrever de Mella ganham uma nova dimensão, sobretudo se for lembrado que ele era um jornalista e militante revolucionário, assassinado em 10 de janeiro de 1929, a mando do ditador cubano Gerardo Machado. A máquina de escrever não seria, pois, simplesmente uma manifestação de exaltação de um objeto industrial ou uma nova ferramenta

8 Ativa entre 1926 e 1948, a revista esquerdista norte-americana mantém relações estreitas com a intelectualidade mexicana. Em 1926, por exemplo, o pintor Xavier Guerrero é autor de duas capas: setembro (“*Quem não trabalha, não come*”) e outubro (“*Trabalhadores do mundo, uni-vos*”).

da escrita. Ela simboliza um instrumento revolucionário e essa percepção ganha reforço quando se sabe que a frase escrita na folha de papel (Agostinis, 1994, p. 108) era a citação de um ensaio de Leon Trotsky sobre a relação entre técnica e produção artística.

Encantada, a princípio, com as “formas elementares” de Weston, Modotti passa a ter rapidamente uma compreensão engajada da fotografia e, dentro dela, o objeto desempenha um papel determinante, pois lhe permite flagrar situações sociais ou conceber ícones revolucionários dotados de um senso de composição elegante e de um incontestável poder de persuasão. Por ter mergulhado profundamente na cultura mexicana e por acreditar que cabia à fotografia “registrar objetivamente a vida em todos os seus aspectos”, Modotti confere à imagem técnica um papel prospectivo. Sua concepção da fotografia como uma “forma da ideologia” ecoa na carta escrita a Weston em 17 de setembro de 1929. Ao comentar a exposição que deveria realizar em dezembro na Biblioteca Nacional da Universidade Autônoma do México, dá destaque não ao que havia feito, mas ao “*que pode ser feito sem recorrer a igrejas coloniais, charros e chinias poblanas*” (Modotti, 1994, p. 99, 135; De Paz, 1996, p. 248) para representar as contradições da realidade de um país em que o elã revolucionário se chocava com uma transformação prometida, mas não levada a cabo. Seu legado fotográfico está felizmente resumido nas palavras do escritor José Alvarado, que destaca algumas de suas principais realizações:

a soberba beleza de um sombreiro de largas abas, a genial curva de uma foice, o vigor das mãos, o terrível contraste social do cartaz da alfaiataria de luxo com o desespero dos maltrapilhos, a insólita glória de um jornal revolucionário nas mãos dos camponeses, [...] a verdade luminosa da paisagem e da flor, a outra verdade do Cristo soluçando, a ânfora que fala, o cristal que grita, o cartaz que convence (Vidali, 1979).

A tomada de posição dos surrealistas contra a economia de mercado capitalista e o conseqüente consumo está na base da valorização

do objeto como portador de latências e poderes de invenção, capazes de pôr em xeque as funções tradicionais da mercadoria. O que significa que o objeto deve ser desviado de suas funções corriqueiras para fazer vir à tona suas capacidades de evocação e transformação. É tendo em vista esse quadro de referências que André Breton (2002, p. 356, 359-360) propõe uma “revolução total do objeto” a fim de perturbar e confundir o senso comum. Artificio e natureza confluem para essa nova ordem, que engloba diferentes possibilidades: requalificação pela escolha (*ready-made* duchampiano); alterações provocadas por agentes exteriores (tremores de terra, água, fogo); dignificação pela escolha (*objet trouvé*) e por uma interpretação mais ativa (*objet trouvé* interpretado por Max Ernst); reconstrução a partir de fragmentos retirados do dado imediato (objeto surrealista propriamente dito).⁹ Neste último caso, a perturbação e a deformação são buscadas em si, mesmo admitindo que só se possa esperar delas “a retificação contínua e viva da lei”.

A mudança de papel do objeto assenta-se em duas modalidades operacionais. Na primeira, motivações inconscientes explicam a atração do indivíduo por certos objetos. Na segunda, o indivíduo, pressionado por suas exigências interiores, objetiva uma visão onírica ou uma atividade inconsciente de vigília, dando vida a objetos oníricos (propostos por Breton em 1924) e a objetos de funcionamento simbólico (cuja teorização, em 1930, é obra de Salvador Dalí), respectivamente.

A problemática do objeto surrealista é vasta e diferenciada (Fabris, 2008, p. 519-541), não cabendo no espaço deste artigo. O que importa reter dela são as funções que Breton atribui ao objeto – sugestão de usos inesperados e revelação da energia poética, presente em estado latente por toda parte (Breton, 1992, v. 2, p. 1200) – e ensaiar a partir delas a leitura de um estudo de caso no campo fotográfico. O fotógrafo escolhido é Fernando Lemos, cuja produção

9 No *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, a classificação é um pouco diferente: 1 – *ready-made* e *ready-made* ajudado; 2 – objeto onírico; 3 – objeto de funcionamento simbólico; 4 – objeto real e virtual; 5 – objeto móvel e mudo; 6 – objeto interpretado; 7 – objeto incorporado; 8 – ser-objeto. Além deles, há objetos que estão fora do campo do surrealismo, mas que foram requalificados por ele: naturais, perturbados, matemáticos, involuntários etc. (Breton; Éluard, 2003, p. 71-72).

surrealista cobre um arco de tempo breve – 1949-1952 –, mas muito denso em termos de relações com a problemática do objeto.

A ideia de Moholy-Nagy de que a fotografia surrealista é portadora de “uma força pouco comum na fusão do comum e do misterioso ou do inesperado”, de “um testemunho maravilhoso” (Proença, 2010, p. 43) aplica-se plenamente à produção fotográfica de Lemos, já que este investe o referente mais banal de uma aura de poesia e de uma visualidade, por vezes, desconcertante. Para entender suas escolhas parece ser necessário lembrar a tomada de posição do surrealismo contra a razão, considerada estreita e restritiva, e a valorização de outros modos de pensamento como a imaginação, a sensibilidade e a sede de maravilhoso. Cabe à imaginação exceder o que a razão pode tomar a cargo. A sensibilidade tem como objetivo dotar a existência de algum interesse. O maravilhoso, por sua vez, “abre mundos diferentes e prova que o dado atual não é o único possível” (Durozoi; Lecherbonnier, 1976, p. 103-104).

Estes três elementos estão, sem dúvida, presentes no olhar que o fotógrafo português lança sobre o real, concebido como um lugar de encontros insólitos, de metamorfoses, de incongruências. Encontros insólitos, provocados, não raro, pelo acaso, podem ser localizados em várias obras. *Fundo do quintal* (c. 1949-1952) é um estranho acúmulo de objetos descartados e elementos naturais. Tomada de uma igreja em ruínas, *Luz em obras* (c. 1949-1952) apresenta santos hieráticos e maltratados pelo tempo, dotados de uma qualidade enigmática. *Espreitando o quadro do Moniz Pereira* (c. 1949-1952) é um jogo peculiar com o voyeurismo em virtude da confusão entre realidade e artifício. *Memória do tecido* (1949) caracteriza-se por uma forma inquietante, a meio caminho entre orgânico e inorgânico. *Pedras* (c. 1949-1952) evoca um exercício de interrogação dos objetos praticado por Breton para obter deles uma revelação.

O comportamento lírico que deve pautar a atitude do surrealista perante o mundo, concebido como uma “floresta de indícios”, não significa apenas entrega ao acaso objetivo para que desse encontro brotem as relações secretas que, pelo inconsciente, unem o indivíduo ao inconsciente dos outros e ao ritmo universal (Durozoi; Lecher-

bonnier, 1976, p. 164-165). O acaso pode ser provocado para obter uma revelação do objeto. Em *Mão acesa* (1949), Lemos dá a ver uma parte da montagem que está na base de *Eu* (1949). O que causa um primeiro estranhamento no autorretrato – a nuvem de fumaça que, vista de perto, revela ser feita com lã de vidro – ganha plena evidência em *Mão acesa*. Em virtude do título, que desloca a atenção do objeto colocado na estrutura leve para as mãos que executam a ação, a fotografia adquire vida própria, podendo ser desvinculada de *Eu*. Autorretrato singular, *Eu* trata os objetos como vetores de um intercâmbio enigmático entre mente e matéria. A faca e a carta de tarô, que pairam acima da cabeça do fotógrafo, propiciam a revelação de uma imagem mental, proveniente diretamente do inconsciente. Por trazerem em si as ideias de sacrifício e de provas de iniciação, a faca e o arcano 12 podem ser remetidos ao princípio ativo modificador da matéria e à regeneração, respectivamente. A imagem do enforcado, associada ao patriotismo na cartomancia, pode ganhar um significado ulterior, se for levada em conta a situação de Portugal durante o regime salazarista (1933-1968): simbolizaria o país “pendurado pelos pés”, cujas manifestações críticas tinham como única saída exercícios de leitura dissimulada (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 370-371, 414).

O inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo encontram-se em duas fotografias da série *Teatro de atelier* (1950). Contando com a colaboração do pintor Marcelino Vespeira na criação de um cenário teatral simples e de um objeto, Lemos elabora um conjunto de situações surpreendentes, protagonizadas por um boneco articulado. A presença de objetos como facas, búzios, cascas de ovos e de um fragmento corporal (seio), entre outros, confere às diferentes cenas um caráter perturbador, já que eles remetem à ideia de destruição e de uma sexualidade agressiva. A sombra pronunciada de *Caça ao búzio artificial* e sua duplicação da figura ameaçadora, e o jogo de claros e escuros das demais cenas aproximam o ensaio das atmosferas do filme *noir* com seus altos contrastes luminosos, suas cenas noturnas e sua ambiguidade moral, sem que isso exclua a possibilidade de uma leitura política de algumas fotografias. Em termos simbólicos, o bú-

zio e o ovo são portadores de significados múltiplos e contrastantes. Evocam, de um lado, o arquétipo da sexualidade como gênese do mundo. Sugerem, de outro, uma ideia de terror, enfeixada no som do búzio, e a impossibilidade de qualquer renovação, emblemada nas cascas quebradas e esmagadas dos ovos, podendo ser vistos como símbolos da sufocante situação política do país sob o regime de António de Oliveira Salazar.

O encontro com a realidade reveladora do próprio desejo espraia-se nas fotografias de Lemos. Está presente no acúmulo de fragmentos de *Hospital de bonecas* (1949) e *Formas delirantes* (1949), cujo erotismo irônico e perverso é realçado por uma iluminação teatral. Graças a ela, a encenação impõe-se de imediato, levando o olho a vagar por entre cabeças e membros mutilados, nos quais se insinuam os temas do duplo e da castração. A esse tipo de acúmulo pode ser aplicado o conceito de “objeto de funcionamento simbólico”, ou seja, de um objeto baseado “nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocados pela realização de atos inconscientes”. Como esclarece Dalí, esses atos correspondem a fantasias e desejos eróticos, que se objetivam “por substituição e metáfora”, constituindo “uma série nova e totalmente desconhecida de perversões e, por consequência, de fatos poéticos” (Dalí, 1974, p. 150).

Esse mesmo conceito, alicerçado no imaginário amoroso (Dalí, 1974, p. 150), aplica-se também ao interesse manifesto do fotógrafo pelo tema do manequim. Símbolo da identificação com um desejo pervertido (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 587), esse tema é explorado por Lemos em 1952, quando da realização de uma mostra conjunta com Vespeira e Fernando de Azevedo. A presença de quatro manequins, encontrados na oficina de consertos dos Grandes Armazéns do Chiado, leva o fotógrafo a dedicar várias tomadas eivadas de mistério à objetivação de um jogo psicológico, cuja matriz deve ser buscada na substituição da realidade por uma imagem destituída de vida, mas assim mesmo sedutora. Se alguns dos manequins se destacam por uma sexualidade mais pronunciada, não se pode deixar de observar que as tomadas fotográficas acentuam ainda mais esse aspecto. Em *Visita estranha I*, as formas espiraladas concebidas por Azevedo

para erotizar, de maneira fetichista, as mamas, o ventre e a região pubiana de seu manequim, ganham destaque na fotografia por seu posicionamento no primeiro plano e pelo contraste sugerido com a composição mais neutra de *Vespeira*.

A sensação de uma sexualidade ao mesmo tempo explícita e misteriosa é ainda mais evidente no manequim de autoria de Lemos, marcado por algumas incongruências. Reduzido a um torso almofadado, o manequim distingue-se por trazer impressões de mãos na zona mais escura, enquanto na mais clara se percebe o interior do tecido envolvente. O caráter estranho da figura acéfala e sem braços é reforçado por uma peruca preta, cujos fios longos e soltos simbolizam claramente a ideia de uma provocação sensual. O destaque dado por Miguel Proença à presença de dois signos masculinos no interior do cômodo que abriga o manequim – a estatueta de um homem enchapelado e o chapéu pendurado atrás da porta – permitem pensar não apenas na ideia de assédio proposta em sua análise (Proença, 2010, p. 61). Pode-se também vislumbrar o mecanismo do voyeurismo, explicitado pelos signos materiais do cenário, os quais aludem a uma presença masculina, invisível na imagem. A erotização que permeia *Manequim de exposição* torna-se ainda mais evidente se for lembrado que a tomada num ambiente doméstico foi concebida expressamente para a objetiva fotográfica, sendo congenial a uma projeção de fantasias sexuais poéticas e cruas ao mesmo tempo.

Autorretrato de manequim (1952), por sua vez, caracteriza-se pela inversão da relação convencional entre simulacro e vitrine. Pintada num espelho, a figura enigmática do manequim interpela diretamente o observador, pondo a nu seus desejos, sem o anteparo da mercadoria. A presença de uma abundante cabeleira pode ganhar um significado simbólico, se a ela for aplicado o conceito bretoniano de “tecido capilar”. De acordo com o poeta, seu papel seria o de assegurar um intercâmbio constante entre o mundo exterior e o mundo interior, para cuja efetivação seria imprescindível “a contínua interpenetração da atividade realizada durante a vigília e a atividade realizada durante o sonho” (Breton; Éluard, 2003, p. 26). Dentro desse contexto, o ar

ensimesmado da imagem pintada poderia ser interpretado como uma verdadeira metáfora da atitude surrealista perante o mundo.

Outro manequim exposto em 1952, *Menino imperativo*, de autoria de Vespeira, adquire um aspecto ainda mais inquietante na fotografia de Lemos. A figura andrógina do jovem, destituída de braços e de cabeça, que carrega velas nos ombros, é transformada pelo fotógrafo numa representação ambígua e enigmática. O búzio, que tomou o lugar da cabeça, é uma figura fantasmagórica e, ao mesmo tempo, amorfa. O tronco do manequim, iluminado por quatro velas, é uma massa informe que mal se distingue na grande zona escura concebida pelo fotógrafo, que destitui o boneco de outros atributos em virtude do corte efetuado no momento da tomada. Um confronto com uma imagem diurna da obra de Vespeira (*Visita estranha II*) permite perceber o intuito desestabilizador de Lemos, o qual, ao situar a figura numa zona de escuridão intensa, acaba por chamar a atenção para sua relação com o inconsciente e o sonho.

O inanimado sob a forma de fragmentos é a nota distintiva de *Intimidade dos Armazéns do Chiado* (1952) e *Concerto dos manequins* (1952). Na primeira, a cabeça de um manequim masculino de olhos bem expressivos está pousada numa bancada gasta, repleta de objetos: uma estatueta de cerâmica numa pose elegante, pincéis, latas de tinta e instrumentos de trabalho. Acima da cabeça, um conjunto de braços pendurados parece desenhar uma coreografia no ar. Um esboço primário na parede e vidros manchados de tinta completam a cena, que deve ter sido cuidadosamente composta para sugerir a ideia de um encontro casual. A impressão de que o fotógrafo está em busca de uma “metáfora do concreto” (Louis Aragon) (Durozoi; Lecherbonnier, 1976, p. 174) ganha reforço com a análise de *Concerto dos manequins*. A composição, dominada pelos braços e pelo vidro manchado, torna-se ainda mais enigmática e inquietante em virtude do corte fotográfico. Reduzida à testa, a cabeça do manequim participa de um ambiente um tanto diferente, já que o ângulo da tomada revela novos detalhes da cena. A associação entre a cabeça cortada e os braços decepados, logo destituídos de toda ideia de atividade, remete as duas imagens para o território da atitude poética, com a conseqüente negação da lógica

do trabalho, cuja abolição era acalentada por Breton como condição fundamental para a emancipação do espírito (Fabris, 2013, v. 2, p. 5).

O conceito freudiano de “estranho” pode ser utilizado para analisar algumas fotografias dedicadas ao tema da morte. Em *Natal do talho I* (1949) e *Cena esfolada* (1949), Lemos confronta o observador com um episódio da realidade comum, apresentado, porém, de maneira peculiar. As carcaças dos animais abatidos, dispostas de maneira geométrica num ambiente escuro, iluminado apenas por alguns clarões, são apresentadas como manifestações do estranho ficcional e seu efeito é ampliado “muito além do que poderia acontecer na realidade fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato” (Freud, 1976, v. XVII, p. 311). Se o encontro com a morte é passível de provocar sentimentos estranhos na vida real, o fotógrafo potencializa seus efeitos ao converter cenas macabras num ritual de sacrifício e na paródia de uma atividade humana violenta, respectivamente. Intensamente teatrais e, por isso mesmo, não tão realistas, as imagens tomadas no depósito de um açougue conferem à morte qualidades alucinatórias. Estas aproximam-se do humor negro na segunda imagem, na qual se veem duas carcaças simulando uma luta de boxe, num espaço delimitado por uma corda de salsichas,¹⁰ que evoca jocosamente um ringue. As duas fotografias parecem demonstrar, mais uma vez, o interesse de Lemos em fazer do *objet trouvé* o ponto de encontro privilegiado entre imagem e realidade. O resultado desse encontro não deixa de ser peculiar (Breton, 1972, p. 131, 134, 138): imagem realista por excelência, a fotografia demonstra ser capaz de transformar o dado exterior numa representação interior, próxima da atitude poética, isto é, da desambientação da sensação e da negação de qualquer princípio utilitário.

Em alguns momentos, o fotógrafo lança mão de recursos técnicos da fotografia para criar imagens de uma realidade deformada em sentido poético. Em busca da “surpresa do registro” (Gomes, 2009), utiliza, por exemplo, o negativo para conseguir imagens que desestabilizam a percepção corriqueira. Em *Apoio I*

10 A presença dessa corda foi destacada por Miguel Proença (2010, p. 62), que conseguiu deslindar um aspecto importante de uma composição não muito nítida.

(1949), um braço engessado é apresentado como um objeto incomum, dotado de brilhos estranhos e de profundos contrastes tonais, que remetem a imagem para uma dimensão fantasmática. A inversão dos valores tonais em *Memória do tecido* (c. 1949-1952) produz um distanciamento em relação à visão normal, desmistificada como única possibilidade de apreensão dos dados fenomênicos. A opção pela prova negativa em *Janela* (c. 1949-1952) é mais uma demonstração do interesse de Lemos pela apresentação de uma realidade transformada pela manipulação da luz e, portanto, inventada, construída. Nesse caso específico, há uma armadilha para o observador: como a tomada não foi feita a partir do exterior, e sim do interior de um cômodo, produz-se uma sensação de fora do lugar, que o obriga a adentrar a imagem para compreender o ponto de vista do fotógrafo. O ângulo de tomada é igualmente explorado para pôr em xeque certezas visuais e gerar um efeito de desambientação. Concebida como uma contracomposição oblíqua (Braune, 2000, p. 73), *Roupa lisboeta* (1949) provoca uma sensação de instabilidade, ao contradizer a relação habitual entre o espaço ortogonal e a horizontalidade do solo.

A fotografia aparece, por vezes, como um *objet trouvé* na poética de Lemos. *Banho de sol* (1949) é um jogo irônico e perverso com a tradição do nu artístico. Longe de ser apresentado como um corpo recriado e idealizado, o torso, destituído de cabeça e de braços, é rebaixado a uma espécie de decalcomania colada no vidro de uma janela. Mais recentemente, a série *Ex-fotos* (2005-2009) assinala a reaproximação do artista de procedimentos surrealistas, a começar pelo acaso. *Ex-fotos* é um título programático: trata-se de imagens descartadas, convertidas em refugos por seus proprietários, das quais o fotógrafo se apropria para realizar intervenções que injetam nelas uma carga fantasmática. Percebidas como dados visuais brutos, passíveis de manipulação como qualquer *objet trouvé*, as fotografias da série são, a um só tempo, vestígios de uma recusa e metáforas de um processo de requalificação poética. Lemos, com efeito, intervém ativamente nas imagens a fim de desnaturalizá-las, Raspa, oculta, anula dados para, em seguida, recobri-las com cores, transparências

e intervenções gráficas, das quais se originam novas configurações enigmáticas e repletas de fantasmas. É como se ele estivesse lidando com a dimensão inconsciente do dejetivo, ao qual atribui uma qualidade metafórica em consonância com a “meditação permanente” e o “regime de espera” (Lemos, 2010, p. 216), originados por sua aproximação com o ex-voto. A dimensão do ex-voto não está nas imagens descartadas, mas na reinstauração metafórica levada a cabo pelo fotógrafo que reconhece nelas cicatrizes, tatuagens e falhas, e por que não?, aquela fragmentação, tão determinante em sua primeira prática fotográfica. Embora não pelo caminho da religião, o que está na base das *Ex-fotos* é a procura da “cura da falta, uma instância de espírito, ausente, não resolvido, mas que pode imaginar-se”, como se lê numa sua declaração a respeito da série (Lemos, 2010, p. 216). Pensadas nessa perspectiva, as *Ex-fotos* afirmam-se como palimpsestos motivados por um gesto de iconofilia, já que as intervenções não pretendem simplesmente descamar o real; elas visam sobretudo fazer com que, do jogo entre anulação e reinstauração, brotem novas combinações simbólicas, capazes de trazer à superfície o que não pôde manifestar-se na primeira vida dessas imagens. O trabalho arqueológico de Lemos configura-se, assim, como mais uma modalidade de objeto de funcionamento simbólico: os fantasmas do passado encontram-se com os fantasmas do presente, dando vida a novos atos poéticos. Isso é particularmente evidente em *Credo, parecia almoço espírita!*: uma das intervenções consiste na inserção de Eu numa composição a meio caminho entre figuração e abstração, na qual o processo fantasmático ocorre de maneira fragmentária, a guisa de um trabalho onírico.

A opção de Lemos por uma abordagem poética dos mais diversos aspectos do cotidiano, num momento em que ele ensaiava simultaneamente uma fotografia realista, pode ser explicada a partir de uma declaração de 1952. O que lhe interessava no cotidiano era a “dialética de transformações” contida nele; por isso, conclui que foi penetrado pelo surrealismo (A. S. O., 1952), ou seja, que procurou dar resposta a uma necessidade interior, para a qual só vislumbrava um caminho poético. O aspecto desconcertante e ambíguo de mui-

tas de suas imagens não significa, porém, uma fuga da realidade. Em várias delas, a opressão política manifesta-se de maneira simbólica. Em outras, o desconcerto provocado por composições insólitas ou pontos de vista não convencionais funciona como metáfora de uma possibilidade de enxergar o real a partir de parâmetros que não a censura e o cerceamento de toda manifestação não alinhada com o regime. O princípio de metamorfose, que preside a atividade fotográfica de Lemos, pode ser resumido nas palavras de José Augusto França:

Uma árvore seca de quintal pobre, onde tudo foi caindo e ficando colado, sem salvação de tempo, [...] ou uma cabeça de manequim entre braços pendurados esperando corpos, ou não sei que dobras de lençol sem recheio – são as coisas que são e, sobretudo, são outras em que se tornam, na superfície do papel, em outro sentido apanhadas e restituídas ao antes do ser inicial (França, 1994).

Esse jogo de identidades e desidentidades, afinal, nada mais é do que um procedimento próprio da fotografia, a qual arranca um aspecto do real para convertê-lo em signo e, no caso do surrealismo, para desvelar o que está além ou atrás dos dados da percepção imediata.

Quer buscando uma visão nítida, quer optando pelo mistério e pelo estranho, Modotti e Lemos fazem do objeto um protagonista determinante de suas tomadas. Demonstram, assim, ter compreendido plenamente as contribuições que este traz à visualidade do século XX, ao instaurar uma relação complexa com a figura humana, resolvida nos dois casos de maneira ideológica, mas nem por isso, isenta de poesia.

Referências

- A. S. O. Pequeno escândalo no Chiado. *Diário de Lisboa*, 12 jan. 1952.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução: Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGOSTINIS, Valentina. Il Messico tra arte e rivoluzione. In: MODOTTI, Tina. *Vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- AGOSTINIS, Valentina. Straniera pericolosa. In: MODOTTI, Tina. *Vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- ALINOVI, Francesca. La fotografia: l'illusione della realtà. In: ALINOVI, Francesca; MARRA, Claudio. *La fotografia: illusione o rivelazione?* Bologna: Il Mulino, 1981.
- ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Tradução: Luiz Bernardo Pericás; Luiz Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan, 1991.

- EL ANTECEDENTE de Shapski. *Página/12*, Buenos Aires, 21 set. 2008.
Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/11368-3515-2008-09-21.html>. Acesso em: 16 out. 2015
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ARIAS INCOLLÁ, Nani (org.). *Guía del patrimonio cultural de Buenos Aires: arquitectura moderna*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Gregory. *Forget me not: photography & remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum; New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Tradução: Hugo Sérgio Franco. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. Piccola storia della fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*. Torino: Einaudi, 1974.
- BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BERJMAN, Sonia. *Plazas y parques de Buenos Aires: la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução: Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Edições Paulinas, 1967.
- BIRMAN, Joel. *Cadernos sobre o mal*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

- BLEJMAR, Jordana. La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto. In: BLEJMAR, Jordana et al. (org.). *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- BÖHN, Mimi; GREMENTIERI, Fabio; VERSTROARTE, Xavier. *Buenos Aires: art déco y racionalismo*. Buenos Aires: Ediciones X. V., 2008.
- BOLTE, Rike. Imágenes de la desaparición. Acerca de las series fotográficas de Helen Zout, Julio Pantoja y Lucila Quieto (Argentina 1996-2001). In: FEIERSTEIN, Liliana R.; ZYLBERMAN, Lior (org.). *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*. Sáenz Peña: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: M. Gleizer Editora, 1930.
- BORGES, Jorge Luis. *Obra poética 1923-1976*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- BRETON, André. Crise de l'objet. In: BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2002.
- BRETON, André. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1996.
- BRETON, André. Objets surréalistes. In: BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992, v. 2.
- BRETON, André. Situation surréaliste de l'objet. In: BRETON, André. *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1972.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003.

- BRODSKY, Marcelo. *Buena memoria: um ensaio fotográfico de Marcelo Brodsky*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Tradução: Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. Mensajes sin código (La escritura paradójica de la fotografía). In: IVAM. *La fotografía en la colección del IVAM*. Valencia: IVAM, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CLAUDIO Pérez retrata la desaparición de los desaparecidos (6 jul. 2015). Disponível em: <https://www.perrerarte.cl/el-fotografo-claudio-perez-retrata-la-desaparicion-de-los-desaparecidos/>. Acesso em: 17 fev. 2016.
- COKE, Van Deren. *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*. Milano: Il Saggiatore, 1982.
- COLLIN, Françoise. No man's land: riflessioni sulla 'schiavitù volontaria' delle donne. In: MACCIOCCHI, Maria Antonietta (org.). *Le donne e i loro padroni*. Milano: Mondadori, 1980.
- CONFERENCIA de prensa de Videla 1979 Parte I. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal mperverso. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x6ndw7>. Acesso em: 3 maio 2015.
- CONFERENCIA de prensa de Videla 1979 Parte II. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (17 min). Publicado pelo canal mperverso. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x6ndzg>. Acesso em: 3 maio 2015.
- CONSTANTINE, Mildred. *Tina Modotti: a fragile life*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

- COPPOLA, Horacio. [Sem título]. In: COPPOLA, Horacio. *Horacio Coppola: antología fotográfica 1927-1992*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1992.
- COPPOLA, Horacio. Texto autobiográfico. In: COPPOLA, Horacio. *Horacio Coppola: fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.
- CORRAL VEGA, Pablo. Facundo de Zuviría – Estampas porteñas (20 out. 2009). Disponível em: revistanuestramirada.org/galerias/facundo-de-zuviria. Acesso: 29 fev. 2016.
- COSTA, Mario. *Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto tecnologico*. Genova/Milano: Costa & Nolan, 1997.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- CRENZEL, Emilio. La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del Nunca Más. In: CRENZEL, Emilio (org.). *Los desaparecidos en la Argentina: memoria, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- CRUZ MANJARREZ, Maricela González. Tina Modotti y el muralismo: un lenguaje común. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 23, n. 78, mar./maio 2001. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762001000100011. Acesso em: 24 jan. 2015.
- D'AUTILIA, Gabriele. *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*. Firenze: La Nuova Italia, 2001.
- DALÍ, Salvador. Objetos surrealistas. In: DALÍ, Salvador. *Sim ou a paranoia*. Tradução: Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- DAME, Shannon. *Indigenismo in the Mexican photography of Tina Modotti: the revolutionary and the indigenista*. Provo: Brigham Young University, 2011. Disponível em: scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4101&context=etd. Acesso em: 17 jan. 2015.

- DE PAZ, Alfredo. *L'immagine fotografica: storia, estetica, ideologia*. Bologna: CLUEB, 1986.
- DEETSCH, Andrea Jeanne. *Tina Modotti and Idols behind altars*. Louisville: University of Louisville, 2003. Disponível em: digital.library.louisville.edu/utills/getfile/collection/etd/id/501/filename/502.pdf. Acesso em: 16 jan. 2015.
- DESAPARECIDOS durante el proceso de reorganización nacional. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 20--]. Acesso em: 4 maio 2015.
- LOS DESAPARECIDOS: Roberto Quieto. [20--]. Disponível em: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/quietos/>. Acesso em: 15 jun. 2015
- DESAPARICIÓN forzada. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2005]. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Desaparición_forzada. Acesso em: 10 fev. 2016.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Apenzeller. Campinas: Papirus, 1998.
- DUROZOI, Gérard; Lecherbonnier, Bernard. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- EGUIZÁBAL, Raúl. *Fotografía publicitaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- ENRÍQUEZ, Mariana. Reencuentros. *Página/12*, Buenos Aires, 18 dez. 2011. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7565-2011-12-18-html>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. *Ars*, São Paulo, n. 8, 2º semestre 2006.
- ENTREVISTA a Lucila Quieto. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013. Disponível em: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2013/04/noticias-entrevista-lucila-quieto.shtml>. Acesso em: 16 jun. 2015.

- FABRIS, Annateresa. Fotografia e memória: teses em confronto. *In: Cornelsen, Elcio Loureiro; Vieira, Elisa Amorim; Leiva Quijada, Gonzalo (org.). Em torno da imagem e da memória.* Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, v. 2.
- FABRIS, Annateresa. O surrealismo escultórico: a metamorfose das aparências. *In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). O surrealismo.* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FEINMANN, José Pablo. *Por ahora* [20--]. Disponível em: [http://: www.zonezero.com/exposiciones/fotografias/brodsky/default.html](http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografias/brodsky/default.html). Acesso em 16 jan. 2011.
- FIEL, Cecilia. Representar y conmemorar: en torno a la masacre de Margarita Belén. *In: OLIVERAS, Elena (org.). Estéticas de lo extremo: nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas.* Buenos Aires: Emecé, 2013.
- FORMIGUERA, Pere. La caza. *In: V. A. Cazadores de sombras/Çaadores de sombras.* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2007.
- FORTUNY, Natalia. Cajas chinas. La foto dentro la foto o la foto como cosa. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago, n. 17, jul. 2011.
- FORTUNY, Natalia. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria. *In: BLEJMAR, Jordana et al. (org.). Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* Buenos Aires: Librería, 2013.
- FORTUNY, Natalia. La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos. *In: XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, 2008. Disponível em: sm000153.ferozo.com/memorias/pdf/2008Foponencia%20fortuny,%20natalia,%20ok.pdf. Acesso em: 15 jun. 2015.
- FRANÇA, José-Augusto. [Sem título]. *In: V. A. Fernando Lemos: à sombra da luz.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão, 1994.

- FREUD, Sigmund. *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*. Caducità. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- FREUD, Sigmund. Esboço de psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização; Esboço de psicanálise*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- FREUD, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris: Gallimard, 1997.
- FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVII.
- FRIZOT, Michel. Les antécédents du photomontage. In: CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE. *Photomontage*: photographie expérimentale de l’entre-deux-guerres. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.
- FRIZOT, Michel; PAÏNI, Dominique. Introduction. In: FRIZOT, Michel; PAÏNI, Dominique (org.). *Sculpteur-photographe. Photographie-sculpture*. Paris: Musée du Louvre/Marval, 1993.
- GARAGE Azopardo y la pérdida de la identidad. *Clarín*, Buenos Aires, 19 fev. 2011. Disponível em: https://www.clarin.com/politica/Garage-Azopardo-perdida-identidad_0_SJ6DELTPQI.html. Acesso em: 12 out. 2015.
- GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido*: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- GATTI, Gabriel. *Identidades desaparecidas*: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- GATTI, Gabriel. *Surviving forced disappearance in Argentina and Uruguay*: identity and meaning. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

- GENÉ, Marcela. *Un mundo feliz: imágenes de trabajadores en el primer peronismo – 1946-1955*. Victoria: Universidad San Andrés; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GERMANI, Gino. Leyendas completas de los Sueños. In: STERN, Grete. *Sueños: fotomontajes de Grete Stern – Serie completa*. Buenos Aires: Ediciones Fundación CEPPA, 2003.
- GIUNTA, Andrea. *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- GOMES, Sérgio. *Fernando Lemos: eu sou a fotografia*. Público, Lisboa, 4 dez. 2009.
- GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Tradução: Maria Antonieta Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GORELIK, Adrián. Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires. In: COPPOLA, Horacio. *Horacio Coppola: fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.
- GORELIK, Adrián. Vanguardia y clasicismo: los Buenos Aires de Horacio Coppola y Facundo de Zuviría. In: COPPOLA, Horacio; ZUVIRÍA, Facundo de; GORELIK, Adrián. *Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2006.
- GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- GREMENTIERI, Fabio. Eclecticism & urbanity. In: V. A. *Buenos Aires 1890-1925: eclecticism & urbanity*. Buenos Aires: Editarq, 1997.
- GUAGNINI, Nicolás. 30.000. In: HOCHBAUM, Nora; BATTITI, Florencia (org.). *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Parque de la Memoria*. Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010.

- GUAGNINI, Nicolás. Entrevista. In: BRODSKY, Marcelo. *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2001.
- GUSMÁN, Luis. Como la marea. *Página/12*, Buenos Aires, 22 dez. 2005. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-60797-2005-12-22.html>. Acesso em: 5 maio 2015.
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983.
- HISTORIA de la Casa de la Cultura. Fondo Nacional de las Artes. [20--]. Disponível em: <https://fnartes.gob.ar/casa-de-la-cultura/historia>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- HOOKS, Margaret. *Tina Modotti: fotógrafa e revolucionária*. Tradução: Vera Whately e Heloisa Lanni. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HUYSEN, Andreas. El arte mnemónico de Marcelo Brodsky. In: BRODSKY, Marcelo. *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2001.
- HUYSEN, Andreas. Medios y memoria. In: FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (org.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- IGLESIAS, Lucía; WALTHER, Casey. Entrevista de Gustavo Germano a Lucía Iglesias e Casey Walther (2008). Disponível em: <http://typo38.unesco.org.index.php?i./=1126.98&L=9>. Acesso em: 16 jan. 2011.
- JUNG, Carl Gustav. *Fundamentos de psicología analítica: as conferências de Tavistock*. Tradução: Araceli Elman. Petrópolis: Vozes, 1972.
- KNIGHT, Andrea. Horacio Coppola sigue siendo testigo de la ciudad. *La Nación*, Buenos Aires, 17 dez. 2000, Suplemento *Lifestyle*. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/horacio-coppola-sigue-siendo-testigo-de-la-ciudad-nid213038>. Acesso em: 8 out. 2009.

KONESKI, Anita Prado. Corpo visual e corpo performático: experiência das artes. In: MOSTAÇO, Edélcio *et al.* (org.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

LARRALDE ARMAS, Florencia. Apuntes sobre la fotografía en el cine de los hijos. Un estudio sobre los filmes Los rubios, M y Papá Iván. *Revista Afuera/Estudios de Crítica Cultural*, Buenos Aires, n. 11, maio 2012. Disponível em: <http://www.revistaafuera.com/articulosphp?1998&n-ro=11>. Acesso em: 2 maio 2015.

LE BOT, Marc. Séries et sérialité. In: LE BOT, Marc. *Figures de l'art contemporain*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

LE CORBUSIER. *Le Corbusier en Buenos Aires*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1979.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Tradução: Tomás de Figueiredo. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

LE MOS, Fernando. Ex-fotos. In: BAUDOIN, Daniela (org.). *Fernando Lemos: percurso*. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.

LIERNUR, Jorge F.; SILVESTRI, Graciela. El torbellino de la electrificación: Buenos Aires, 1880-1930. In: LIERNUR, Jorge F.; SILVESTRI, Graciela. *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

LONGONI, Ana. Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos. In: CRENZEL, Emilio (org.). *Los desaparecidos en la Argentina: memoria, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.

LONGONI, Ana. (Sobre Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia) Apenas, nada menos. In: QUIETO, Lucila. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova Editores, 2011.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

- MARTINS-COSTA, Helena. *Através do silêncio*. São Paulo: ECA/USP, 2006.
- MARTINS-COSTA, Helena. E-mail a Annateresa Fabris. São Paulo, 20 mar. 2013.
- MICELI, Sergio. *Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavia, 2018.
- MIRADAS ausentes en la calle 2. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Juan Angel Urruzola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WQ6lPmdfilQ&t=9s>. Acesso em: 16 fev. 2016.
- MIRADAS ausentes en la calle 3. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Juan Angel Urruzola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3qNzo6Z16VY>. Acesso em: 16 fev. 2016.
- MIRADAS ausentes en la calle. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Juan Angel Urruzola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ywa1b85U3ag>. Acesso em: 16 fev. 2016.
- MODOTTI, Tina. *Vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- MOHOLY-NAGY, László. Del pigmento a la luz. In: FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MONTERO, Rodrigo. *Da silhueta ao álbum de família: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina*. Porto Alegre: Instituto de Artes/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- MONTERO, Rodrigo. Depois da desapareição: vida, arte e imagem [Argentina 1976-2013]. Porto Alegre: Instituto de Artes/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- MOULÈNE, Claire. *Art contemporain et lien social*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2007.

- NUIT ET BROUILLARD. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2007]. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Nuit_et_brouillard. Acesso em: 10 fev. 2016.
- OPERATIVO Independencia. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2006]. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Operativo_Independencia. Acesso em: 12 fev. 2016.
- OROÑO, Tatiana. *Mirada y memoria: reconfiguraciones materiales y simbólicas*. [S.l.: s.n.], 2008. Disponível em: http://www.urruzola.net/media/uploads/fachada_cce/desplegable_urruzolasello.pdf. Acesso em: 11 fev. 2016.
- PALIMPSESTO en Montevideo. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Juan Angel Urruzola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S8CP9zTRfwQ>. Acesso em: 16 fev. 2016.
- PASTORIZA, Lila. La “traición” de Roberto Quieto. *Revista Lucha Armada*, ano 2, n. 6, 2006. Disponível em: <http://www.elortiba.org/old/pdf/lucharmada6.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- PEREYRA, Laura A. *Tercer tiempo*. [20--]. Disponível em: <http://www.global16.com/r2/post-46>. Acesso em: 18 jun. 2015.
- PETRINA, Alberto (org.). *Guía del patrimonio cultural de Buenos Aires 8: arquitectura art déco*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. Entrevista de Walsh a Ricardo Piglia. *In*: WALSH, Rodolfo. *Essa mulher e outros contos*. Tradução: Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2010.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.
- PRÍAMO, Luis. Notas sobre los SUEÑOS de Grete Stern. *In*: STERN, Grete. *Sueños: fotomontajes de Grete Stern – Serie completa*. Buenos Aires: Ediciones Fundación CEPPA, 2003.

- PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel. El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y pintura. *Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Barcelona, v. XVI, n. 398, 10 abr. 2012. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>.. Acesso em: 21 jan. 2015.
- PROENÇA, Miguel. *Fernando Lemos: Eu sou a fotografia*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em: run.unl.pt/handle/10362/5539. Acesso em: 29 jan. 2015.
- QUIETO, Lucila. [Declaração]. In: QUIETO, Lucila. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova Editores, 2011.
- QUIETO, Lucila. *Filiación*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013.
- RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- RICHARD, Nelly. Sites of memory, emptying remembrance. In: LAZZARA, Michael J.; UNRUH, Vicky (org.). *Telling ruins in Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- ROJINSKY, David. Urban photography as counter-monument in Urruzola's *Miradas ausentes (en la calle)*. *Journal of Romance Studies*, London, v. 13, n. 3, p. 40, inverno 2013. Disponível em: www.urruzola.net/obras/miradas-ausentes-en-la-calle. Acesso em: 11 fev. 2016.
- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- ROZENWASSER, Einat. Lo que fotografio representa la Ciudad pero sobre todo a mí. *El Clarín*, Buenos Aires, 13 ago. 2015. Disponível em: www.clarin.com/ciudades/fotografio-representa-la-Ciudad-pero-sobre-todo-mi-Facundo_de_Zuviria-cafe-con-Einat-0. Acesso: 29 fev. 2016.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

- SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (org.). *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SASIAIN, Sonia. “Así nació el Obelisco”: imágenes de una Buenos Aires moderna entre tradición y vanguardia. *Nuevo Mundo*, 8 out. 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/77348>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- SCHUESSLER, Michael K. Frances Toor and Mexican Folkways. *Inside Mexico*, mar. 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20150918203840/http://www.insidemex.com/people/people/frances-paca-toor-and-mexican-folkways>. Acesso em: 19 jan. 2015.
- SCHWARTZ, Jorge. Fundación de Buenos Aires. La mirada de Horacio Coppola. In: COPPOLA, Horacio. *Horacio Coppola: fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.
- SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SECRETA Buenos Aires. La leyenda del Maldonado. *Clarín*, Buenos Aires, 12 mar. 2012. Disponível em: https://www.clarin.com/ciudades/leyenda-arroyo-maldonado_0_HJdriDL2w7l.html. Acesso em: 28 dez. 2019.
- SEYMOUR, Tom. Mariela Sancari: why I tracked down and photographed my dead dad’s lookalikes. *The Guardian*, London, 7 jul. 2015. Disponível em: www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/07/mariela-sancari-why-i-tracked-down-and-photographed-my-dead-dad-lookalikes. Acesso em: 11 out. 2015.
- SILVA, Armando. *Álbum de família: la imagen de nosotros mismos*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- SILVA, Armando. Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *As ques-*

tões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS – Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Artes Visuais, 1997.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro/Paz e Terra, 1975.

SILVESTRI, Graciela. La ciudad y el río: un estudio de las relaciones entre técnica y naturaleza a través del caso del puerto de Buenos Aires. In: LIERNUR, Jorge F.; SILVESTRI, Gabriela. *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

SONTAG, Susan. *O amante do vulcão*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOSA, Cecília. *Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship: the performances of blood*. Woodbridge: Tamesis, 2014.

STERN, Grete. Apuntes sobre fotomontaje. In: STERN, Grete. *Sueños: fotomontajes de Grete Stern – Serie completa*. Buenos Aires: Ediciones Fundación CEPPA, 2003.

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

TRACHTENBERG, Alan. The group portrait. In: TRACHTENBERG, Alan. *Multiple exposure: the group portrait in photography*. New York: Independent Curators Incorporated, 1995.

URRUZOLA, Juan Ángel. La memoria de los muros. [20--]. Disponível em: http://www.urruzola.net/media/uploads/fachada_cce/la_memoria_de_los_muros.pdf. Acesso em: 11 fev. 2016.

VALES, Laura. Registros de la ausência. *Página/12*, Buenos Aires, 24 ago. 2008. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/el-pais/1-110291-2008-08-24.html>. Acesso em: 5 maio 2015.

- VALLE, Liliana. *Videla: perfil de un genocida*. Telam Digital, Política, 17 maio 2013. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/201305/17991-videla-perfil-de-un-genocida.html>. Acesso em: 4 maio 2015.
- VAN DEMBROUCKE, Celina. Las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12. In: BLEJMAR, Jordana *et al.* (org.). *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- VAN DEMBROUCKE, Celina. The absence made visible: the case of the case of Ausencias, Gustavo Germano's photographic exhibition. *Intensions Journal*, issue 4, 2010. Disponível em: https://www.academicpublishingplatforms.com/downloads/pdfs/int/volume2/201203011527_INT_V4_2010_3.pdf. Acesso em: 16 jan. 2011.
- VENANCIO FILHO, Paulo; MELLO, Marcia. *Duplo olhar: pintura e fotografia modernas brasileiras*. Rio de Janeiro: Casa Roberto Marinho, 2019.
- VEZZETTI, Hugo. Dos cuestiones en las políticas actuales de la memoria en la Argentina. In: MUDROVICIC, María Inés (org.). *Pasados en conflicto: representación, mito y memoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- VEZZETTI, Hugo. El psicoanálisis y los sueños en Idilio. In: STERN, Grete. *Sueños: fotomontajes de Grete Stern – Serie completa*. Buenos Aires: Ediciones Fundación CEPPA, 2003.
- VIDALI, Vittorio. Una testimonianza di Vittorio Vidali. In: MODOTTI, Tina; VIDALI, Vittorio. *Tina Modotti: fotografa e rivoluzionaria*. Milano: Idea Editions, 1979.
- WALSH, Rodolfo. Carta aberta de um escritor à Junta Militar. In: WALSH, Rodolfo. *Operação massacre*. Tradução: Hugo Mader. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WECHSLER, Diana. Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna. *In*: LOBETO, Claudio; WECHSLER, Diana (org.). *Ciudades: estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid: Instituto Internacional del Desarrollo; Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 1996.

WEST, Shearer. Framing hegemony: economics, luxury, and family continuity in the country-house portrait. *In*: DURO, Paul (org.). *The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

¿Y LOS DESAPARECIDOS? En Uruguay honran las “miradas ausentes”. *Sin Embargo*, 19 dez. 2015. Disponível em: <https://www.sinembargo.mx/19-12-2015/1580831>. Acesso em: 11 fev. 2016.

Adobe Calson Pro corpo 11 pt

Editora da UFRGS • Ramiro Barcelos, 2500 – Porto Alegre, RS – 90035-003 – Fone/fax (51) 3308-5645
– admeditora@ufrgs.br – www.editora.ufrgs.br • Direção: Luciane Delani • Editoração: Lucas Ferreira de Andrade
(coordenador), Clarissa Felkl Prevedello, Marleni Matte e Rafael Menezes Luz • Administração: Aline Vasconcelos
da Silveira, Cláudio Oliveira Rios, Fernanda Kautzmann, Gabriela Azevedo, Heloísa Polese Machado, Jaqueline
Trombin e Laerte Balbinot Dias

Por meio de trabalhos de fotógrafos que exploram as problemáticas do espaço urbano, da memória política, do sonho, do objeto, e de artistas engajados na construção de cenas ficcionais, este livro focaliza um questionamento que acompanha a fotografia desde sempre: como sua dimensão técnica, associada a uma percepção objetiva, pode fazer surgir visões subjetivas? Os diversos artigos tentam fornecer algumas respostas possíveis a essa problemática, que envolve as ideias de evidência e ilusão, demonstrando as múltiplas possibilidades que se abrem para a prática fotográfica na contemporaneidade.