

Memórias em imagens

ANNATERESA FABRIS*

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 numa outra mercadoria (MOULÈNE, 2007: 10-11).

Claire Moulène (2007: 12-13), 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?

Não se trata de perguntas retóricas, uma vez que o que está em jogo é a legitimidade da função da arte na sociedade atual. 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 (2007: 19), é “o que caminha nas pegadas da sociedade, o que a acompanha, a disseca ou decifra, oferecendo, de passagem, alternativas frequentemente críticas, que permitem pensar o real de outro modo”.

*Universidade de São Paulo, Professor Titular.

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: 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: 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” (BAQUÉ, 2006: 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)¹ –, nas quais são

¹ 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).

reconstituídos o fuzilamento clandestino, pela polícia da província de Buenos Aires, de doze 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 armas utilizadas e da consulta aos autos, chega à conclusão de que o assassino de García fora seu chefe Augusto Timoteo Vador, 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: 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: 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: 13). O segundo coloca o projeto “Ausencias” sob a égide da reflexão de John Berger (2007: 12), para quem o “verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível porque não deriva de uma relação com a forma, e sim com o tempo”.

Realizado em Buenos Aires, Madri, Robledo de Chavela e Nova Iorque, 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, s.d.), de dar um significado preciso a cada existência, não permitindo que seu desaparecimento caia na vala comum daquela “localização sem ordenamento” (AGAMBEN, 2010: 171) implementada pela ditadura militar, com seu espaço permanente de exceção.

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 desaparecidos². 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 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 destruiu³.

²Os 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: 247, 251-252).

³De 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: 13).

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 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 câmara. 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 câmara 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: 121).

A imagem mais pungente do conjunto de Germano é, sem dúvida, a da praia vazia flagrada em 2006. Os protagonistas da fotografia de 1975, retratados nas areias da praia fluvial La Tortuga Alegre, em Concordia – Letícia 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 (2010: 166-167). 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: 169)⁴.

⁴Brodsky 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

É o que demonstra a carta aberta de Walsh (2010: 247-249) à Junta Militar, datada de 23 de março de 1977, que pode ser inserida nas considerações de Agamben (2010: 138) acerca do papel do soberano, dotado do poder de decidir “sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal”. 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, 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

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: 88).

original de obter informações se extravia 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.

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 (TRACHTENBERG, 1995: 18, 20), que lhe permite apresentar-se como um conjunto dotado de um senso de continuidade, 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: 72, 76; SILVA, 1998: 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: 38, 49) que se inserem “Buena Memoria”, em parte, e “Ausencias”, integralmente. Brodsky (2010: 68) exprime claramente essa impossibilidade na apresentação de uma fotografia do irmão, ao escrever: “Seu movimento, hoje já inexistente, o torna difuso para a lente”. 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: 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: 80-81, 90; ENTLER, 2006: 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 (2001: 9-10), 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 comemoração⁵.

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, funciona como uma pausa e uma suspensão (ROUILLÉ, 2005: 242, 244). Se o interesse pela fotografia de amador 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’” (KONESKI, 2009: 259), em algo que causa estranhamento pela presentificação de uma ausência nas recriações de 2006. Feita de ações que “se mostram”, da “restauração de comportamentos”, a *performance* como atividade que extrapola o campo artístico é peça fundamental da estrutura de

⁵Se, 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).

“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 (2006: 219-223) 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 religioso⁶.

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

⁶A “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 câmara, isto é, privilegiando o olhar, a distância, a suspensão, o afastamento, o desprendimento”. (ROUILLÉ, 2005: 236-240).

confrontam o espectador com uma releitura do “punctum” barthesiano. Se este é um acaso que punge o olhar (BARTHES, 1984: 46), os dois fotógrafos criam, ao contrário, um *punctum* proposital. As intervenções de “Buena Memoria” e as falhas de “Ausencias” visam atingir o espectador 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: 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: 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 (2002: 72), privilegiar a noção de memória implica “dizer que o homem está na história antes mesmo de estar preocupado em fazê-la”.

É essa percepção, sem dúvida, que “Buena Memoria” e “Ausencias” pretendem ativar no espectador. Graças a uma “memória expressa em imagens” (POIVERT, 2002: 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 (2009: 116-126). 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. 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 (1974: 61-62) 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. Agamben (2007: 29) 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.

Se as fotografias são testemunhos de todos os “nomes perdidos”, se todo rosto humano tem uma história a contar (AGAMBEN, 2007: 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.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan, 1991.

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Piccola storia della fotografia”. In: *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.
- BIRMAN, Joel. *Cadernos sobre o mal*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BRODSKY, Marcelo. “Fernando em nosso quarto”. In: *Buena memoria: um ensaio fotográfico de Marcelo Brodsky*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.
- __. “Parque de la Memoria”. In: *Buena memoria: um ensaio fotográfico de Marcelo Brodsky*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.
- __. “O processo de trabalho”. In: *Buena memoria: um ensaio fotográfico de Marcelo Brodsky*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.
- COSTA, Mario. *Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell’oggetto tecnologico*. Genova/Milano: Costa & Nolan, 1997.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.
- ENTLER, Ronaldo. “Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea”. *Ars*, São Paulo, n. 8, 2º semestre 2006.
- FEINMANN, José Pablo. “Por ahora”. Disponível em <<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografias/brodsky/default.html>>. Acesso em 16 jan. 2011.
- GUAGNINI, Nicolás. “Entrevista”. In: *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2001.
- HUYSSSEN, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. In: *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2001.
- KONESKI, Anita Prado. “Corpo visual e corpo performático: experiência das artes”. In: MOSTAÇO, Edélcio et al. (orgs.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- IGLESIAS, Lucía; WALTHER, Casey. “Entrevista de Gustavo Germano a Lucía Iglesias e Casey Walther”. Disponível em <<http://typo38.unesco.org/index.php?i./=1126.98&L=9>>. Acesso em 16 jan. 2011.
- MOULÈNE, Claire. *Art contemporain et lien social*. Paris: Éditions Cercle d’Art, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. “Entrevista de Walsh a Ricardo Piglia”. In: Walsh, Rodolfo. *Essa mulher e outros contos*. Trad. Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2010.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.
- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SILVA, Armando. *Álbum de família: la imagen de nosotros mismos*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- __. “Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar”. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da*

América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS – Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Artes Visuais, 1997.

TRACHTENBERG, Alan. “The Group Portrait”. *In: Multiple Exposure: the Group Portrait in Photography*. New York: Independent Curators Incorporated, 1995.

VAN DEMBROUCKE, Celina. “The Absence Made Visible: the Case of the Case of Ausencias, Gustavo Germano’s Photographic Exhibition” (2010). Disponível em <<http://www.yorku.ca/intent/issue4/article/pdfs/celinavandembrouckearicle.pdf>>. Acesso em 16 jan. 2011.

WALSH, Rodolfo. “Carta aberta de um escritor à Junta Militar”. *In: Operação massacre*. Trad. Hugo Mader. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.