

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS E PESQUISAS EM DIREITOS HUMANOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM DIREITOS HUMANOS**

**A FOTOGRAFIA COMO POSSÍVEL SUPORTE REFLEXIVO DOS DIREITOS
HUMANOS EM CONTEXTOS PÓS-DITATORIAIS: UM ESTUDO DO CASO
ARGENTINO**

PAULA FERNANDES REPEZZA

Goiânia

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS E PESQUISAS EM DIREITOS HUMANOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM DIREITOS HUMANOS**

**A FOTOGRAFIA COMO POSSÍVEL SUPORTE REFLEXIVO DOS DIREITOS
HUMANOS EM CONTEXTOS PÓS-DITATORIAIS: UM ESTUDO DO CASO
ARGENTINO**

PAULA FERNANDES REPEZZA

Dissertação apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação Stricto Sensu em Direitos Humanos da Universidade Federal de Goiás, na linha de pesquisa Práticas e representações sociais de promoção e defesa de Direitos Humanos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Direitos Humanos, sob a orientação do Prof. Dr. Douglas Antônio Rocha Pinheiro.

Goiânia

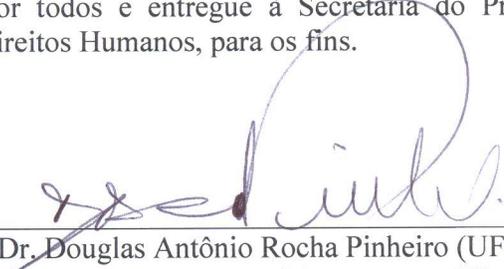
2016



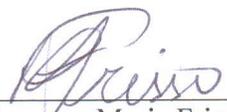
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS E PESQUISAS EM DIREITOS HUMANOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM DIREITOS HUMANOS

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DA MESTRANDA PAULA FERNANDES REPEZZA

Aos vinte e seis dias do mês de outubro de dois mil e dezesseis, às oito horas, na sala de webconferência do Centro de Cultura e Eventos da Universidade Federal de Goiás (UFG), foi instalada a sessão pública para julgamento da dissertação final elaborada pela mestranda do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Direitos Humanos da Universidade Federal de Goiás, Paula Fernandes Repezza, matriculada sob o número 2014.1456, intitulada: “A fotografia como possível suporte reflexivo dos direitos humanos em contextos pós-ditatoriais: um estudo do caso argentino”. Após a abertura da sessão, o prof. Dr. Douglas Antônio Rocha Pinheiro (UFG), orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores, profa. Dra. Giovanna Maria Frisso (UFF) e prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (UFG). Foi dada a palavra à mestranda, que expôs seu trabalho. Em seguida, procedeu-se a arguição da dissertação, iniciando pela examinadora externa da banca, seguida imediatamente pela resposta da mestranda. Ao final, a banca reuniu-se em separado para avaliação da mestranda. Discutido o trabalho e o desempenho da mestranda foram solicitadas as correções no texto que seguem em anexo a esta ata. A banca julgadora considerou a mestranda APROVADA e foi, então, declarada MESTRA EM DIREITOS HUMANOS pela presidente da banca examinadora. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por todos e entregue à Secretaria do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Direitos Humanos, para os fins.



Prof. Dr. Douglas Antônio Rocha Pinheiro (UFG/PPGIDH)
Presidente



Profa. Dra. Giovanna Maria Frisso (UFF/PPGDC)
Examinadora Externa



Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (UFG/PPGIDH)
Examinador Interno

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Repezza, Paula Fernandes

A FOTOGRAFIA COMO POSSÍVEL SUPORTE REFLEXIVO DOS DIREITOS HUMANOS EM CONTEXTOS PÓS-DITATORIAIS: : UM ESTUDO DO CASO ARGENTINO [manuscrito] / Paula Fernandes Repezza. - 2016.

114 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Antônio Rocha Pinheiro.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Direito (FD), Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos, Goiânia, 2016.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Fotografia. 2. Ditadura. 3. Argentina. 4. Memória. 5. Direitos Humanos. I. Pinheiro, Douglas Antônio Rocha , orient. II. Título.

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/96, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

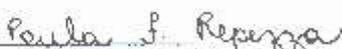
Nome completo do autor: Paula Fernandes Renezza

Título do trabalho: A fotografia como possível suporte reflexivo dos direitos humanos em contextos pós-ditatoriais: um estudo do caso argentino

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor(a)

Data: 31 / 08 / 2016

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por toda sensibilidade, compreensão e ternura com as quais vocês me cercaram desde sempre: eu nunca saberei agradecer o suficiente, amo muito vocês.

À Clara, Neto e Melina, porque é um privilégio ser unida a vocês por laços de memória, amor e confiança: verdadeira e eterna irmandade.

Ao meu orientador Prof. Douglas Pinheiro, de quem recebi apoio, críticas, referências, inspiração, encorajamento, compreensão e empatia sem os quais esta dissertação seria impossível. Suas aulas, que ressoam sempre na minha memória, me mudaram enquanto acadêmica e enquanto pessoa, e por isso sou imensamente grata.

À Mariana, por ter me apoiado de todas as maneiras possíveis e imagináveis nessa experiência, por ser uma amiga presente e verdadeira, que nunca hesita em compartilhar conhecimento e sempre me mostra novas e maravilhosas possibilidades do mundo da fotografia.

Ao Prof. João da Cruz Gonçalves Neto, cujo apoio e encorajamento para a incursão nos estudos interdisciplinares de Direito e Arte já vêm de longa data e cujos conselhos são sempre preciosos.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

A todas as pessoas com quem tive a sorte de conviver no Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Direitos Humanos e da Universidade Federal de Goiás, em especial à Ana Maria, Profa. Fernanda Busanello e Prof. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos. Ao Tarihan, por me dar a honra da sua amizade durante estes dois anos, por ser tão solícito e querido, e ao Fabrício, Elias e Daniel, por me ajudarem quando nem eu sabia que precisava e por serem pessoas maravilhosas para mim e para o mundo.

Ao Thomas, pelo amor incondicional, honestidade infalível e por ser minha maior inspiração nesta vida.

RESUMO

Entre 1976 e 1983, a Argentina viveu uma violenta ditadura militar, em que práticas de terrorismo de Estado resultaram em assombroso número de torturados, desaparecidos e mortos, trauma que assombra permeia o país até a atualidade. Dentre as diversas formas de refletir sobre essas memórias de sofrimento e lutar pela construção de uma memória que não negligencie nem transforme esse passado em um eufemismo, a fotografia ganha destaque por seu uso extensivo, tanto na experiência íntima como na produção de obras de arte que usam dela como suporte para pensar sobre luto, memória, identidade e direitos humanos. Diversos trabalhos foram produzidos com base nessa prática, constituindo um corpo sólido de arte da memória de base fotográfica no cenário artístico argentino. Dentre diversas obras produzidas dentro desse gênero, “*Buena Memoria*” de Marcelo Brodsky se destaca por seu pioneirismo, complexidade e reconhecimento nacional e internacional. A presente dissertação lança mão da análise dessa obra, com foco na centralidade do fotográfico e da memória em sua construção, para refletir sobre como obras de arte contemporâneas podem servir/servem como suporte reflexivo para os direitos humanos, entendidos sob perspectiva cultural, especialmente numa sociedade em que imagem ganham uma importância cada vez maior em várias as camadas de nossa realidade individual e social.

Palavras-chave: Fotografia; Ditadura; Argentina; Memória; Direitos Humanos.

ABSTRACT

Between 1976 and 1983, Argentina lived a violent military dictatorship, in which practices of state terrorism resulted in a tragic number of tortures, disappearances and deaths, traumas that still haunt the country nowadays. Among multiple forms of reflect about those painful memories and fight for the construction of a memory that doesn't neglect or nor make this past an euphemism, photography is highlighted for its extensive use both in people's intimacies and in the creation of works of art that use it as basis to think about grief, memory, identity and human rights. Among many works that were produced inside this genre, "*Buena Memoria*", by Marcelo Brodsky, stand out for its pioneering, complexity and national and international recognition. This dissertation uses the analysis of this work of art, with focus on the centrality of the photographic and the memory in its construction to reflect on how contemporary works of art may/can be used as reflective basis for the human rights, understood under a cultural perspective, especially in a society in which images attain each time a bigger influence in many the layers of our individual and social reality.

Keywords: Photography; Dictatorship; Argentina; Memory; Human Rights.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 – Fotos de autoria de Rosângela Rennó	53
Foto 2 – Graciela Estela Alberti fotografada na ESMA (continua desaparecida), um dos retratos resgatados por Victor Basterra	82
Foto 3 – Carlos em obra de Marcelo Brodsky	88
Foto 4 – “ <i>Los compañeros</i> ”, obra de Marcelo Brodsky	88
Foto 5 – Reflexos da série “ <i>Buena Memoria</i> ”, de Marcelo Brodsky	89
Foto 6 – Fernando Brodsky em “ <i>La Boca</i> ”	90
Foto 7 – Fernando Brodsky no quarto	91
Foto 8 – “ <i>Jugando a morir</i> ”, de Marcelo Brodsky	91
Foto 9 – “ <i>Family Heroes</i> ”, de Marcelo Brodsky	93
Foto 10 – Fernando Brodsky na ESMA	94
Foto 11 – Marcelo e Fernando Brodsky sobre o <i>Rio de la Plata</i>	95
Foto 12 – <i>Rio de la Plata</i>	96
Foto 13 – “Pablo Gargiulo, estudante de abogacía”, de Julio Pantoja	101
Foto 14 – Foto de Lucila Quieto, do ensaio “ <i>Arqueología de La Ausencia</i> ”	101
Foto 15 – Foto de Inés Ulanovsky, do ensaio “ <i>fotos tuyas</i> ”	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA E DIREITOS HUMANOS: PREMISSAS CONCEITUAIS....	16
1.1. Uma perspectiva cultural dos direitos humanos: a recontextualização de Richard Rorty.	17
1.2. A moral da fotografia: recontextualizando Susan Sontag	24
1.3. A invenção da realidade: fotografia como arte contemporânea	33
CAPÍTULO 2 – DO ESPELHO AO CLONE: TEMPOS E TRAJETÓRIAS DA IMAGEM FOTOGRAFICA	38
2.1. Construção e desmontagem do signo fotográfico.....	41
2.1.1. Componentes Estruturais da Fotografia	41
2.1.2. Os Tempos Clássicos da Fotografia	43
2.1.3. Criações/construções de realidades	47
2.2. Clonagens e reciclagens: a fotografia em um novo tempo.....	51
2.2.1. Imagens recicladas.....	51
2.2.2. Virada pictórica: a era das imagens.....	54
2.2.3. A questão da mão humana: iconoclasmo e <i>iconoclash</i>	57
2.3. Possibilidades metodológicas para estudos contemporâneos de imagens fotográficas.....	59
2.3.1. Fotografias e seus diálogos.....	59
2.3.2. Iconografia e iconologia	61
2.4. A memória enquanto (hiper)imagem.....	64
CAPÍTULO 3 – RETRATOS DE DIREITOS HUMANOS	70
3.1. As camadas da memória	70
3.2. Memória e arte contemporânea	76
3.3. A memória desaparecida: breve relato sobre a ditadura militar argentina	78
3.4. O artista como ator político e aliado na construção da memória.....	81
3.5. A fotografia como suporte para o ritual de construção de memórias e identidades no pós-ditadura	84
3.5.1. Sobre a seleção da obra	84
3.5.2. “Buena memoria”, por Marcelo Brodsky	85

3.6. Do irrepresentável ao retrato: *Buena Memoria* como suporte reflexivo da arte e da memória
96

CONCLUSÃO..... 105

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 110

INTRODUÇÃO

Nas décadas de 1960 e 1970, vários países da América Latina foram vitimados por golpes militares que, através do terrorismo de Estado, instauraram uma cultura política de medo nessas sociedades. A violência praticada criou uma atmosfera de terror que permeou vários estratos da vida social dessas comunidades, provocando uma série de traumas e rupturas. Os Direitos Humanos foram meramente uma utopia para estes países durante grande parte do século XX: somada às dificuldades de emancipação e descolonização que ainda eram (e ainda são) obstáculos aos direitos humanos na América Latina, a implantação de regimes militares fez com que a luta por direitos básicos e essenciais levasse à perseguição, tortura e morte.

Com o fim dos regimes militares, além do complexo desafio de reestabelecimento democrático e justiça de transição, há o desafio de lidar com o trauma, de pensar em formas de trabalhar com as memórias da opressão. Surge, assim, a necessidade coletiva de construir uma ponte de memória entre o presente fraturado e o passado fragmentado pela máquina ditatorial. Instauram-se, pois, disputas de memória em busca de justiça e reparação, em que diversos grupos hegemônicos mobilizam forças para privilegiar suas narrativas e ocultar outras. É nesse contexto que a arte surge como campo de manifestação, ora como narrativa autônoma, ora como reflexão sobre as narrativas em conflito. Dessa forma, artistas de tais países fizeram das sombras desse período o objeto de seus trabalhos, trazendo a questão da memória e do esquecimento para o núcleo de suas produções.

O meio artístico ao qual se pretende dar destaque é o fotográfico. Em períodos pós-ditatoriais é comum o uso extenso e diversificado de fotografias na produção de obras de arte. Durante regimes militares, a máquina ditatorial costuma empreender apagamentos, a fim de eliminar registros visuais de atrocidades e torturas, muito embora alimente estes temores no imaginário social. Cabe também lembrar que a fotografia funciona como um detonador das nossas memórias afetivas e familiares. Desde a democratização do registro fotográfico, na década de trinta e quarenta, o fotográfico se tornou a principal forma de registro da memória familiar e individual- álbuns fotográficos se tornaram muito mais frequentes que diários, livros de memória ou outras formas de registro escrito (SIMSON, 2005, p.20). Dessa forma, a fotografia pessoal e familiar surge como plataforma de imanência (ainda que precária) perante o apagamento institucional do período da ditadura e a descontinuidade dos processos oficiais de revisão/transição.

Para delimitar melhor o objeto de pesquisa, foi escolhida para análise a Argentina que, dentre os países do Cone Sul afetados por ditaduras militares na época, é o que possui a

produção artística sobre o tema mais rica e relevante no cenário internacional. Para restringir um pouco mais a temática, a análise será centrada na emblemática série “*Buena Memoria*” do fotógrafo Marcelo Brodsky, que contém em si várias formas de expressão fotográfica, representando bem as diversas vertentes dessa tendência artística na Argentina pós-ditadura.

Na análise de “*Buena Memoria*”, pretende-se investigar de que forma a fotografia é capaz de operar em sociedades que passam por um processo de reestabelecimento democrático e construção de memória. Almeja-se explorar a força destas imagens, detectando sua capacidade de construir um discurso visual de direitos humanos na América Latina. A metodologia que será usada para tal é a desmontagem do signo fotográfico desenvolvida por Boris Kossoy: uma análise que utiliza-se da iconografia e da iconologia para desvendar componentes técnicos, culturais, estéticos e ideológicos constituintes da elaboração e recepção das imagens. Também será utilizada a abordagem iconológica desenvolvida por W.J. T Mitchell, que analisa imagens como conceitos, objetos, figuras e formas simbólicas, observando particularmente a forma através da qual algumas delas se tornam forças operativas na realidade sociopolítica, adquirindo status icônico e desencadeando poderosas emoções (MITCHELL, 2011, p. 17). A questão metodológica será melhor explorada no segundo capítulo.

É de suma importância também demonstrar as potencialidades da interdisciplinaridade entre estudos de cultura visual e de direitos humanos. Isso é uma forma de tentar fazer justiça à imagem, uma vez que é evidente a hegemonia da análise de narrativas e discursos nos estudos de direitos humanos, ficando a imagem relegada à categoria de mera ilustração dos meios verbais, ou simplesmente ignorada, reduzida à condição de representação contaminada, enganosa. Na atualidade, com a produção e distribuição de imagens aumentando exponencialmente devido à popularização de aparatos fotográficos e da Internet, continuar perpetuando esse tabu é um grande obstáculo para o conhecimento, especialmente para as ciências sociais.

É também necessário nos atentarmos ao que Agamben chama de “função específica da imagem e seu caráter eminentemente histórico” (AGAMBEN, 1998, p. 65). O autor nos chama atenção para o fato de que o homem é o único animal que se interessa pelas imagens após tê-las reconhecido como tais, diferente de outros animais, que só se interessam por elas enquanto são enganados e acreditam que são seres verdadeiros. Essa importância dedicada ao imagético pela humanidade se justifica pela relação do ser humano com a noção de temporalidade/memória, de modo que, segundo Benjamin, a experiência histórica se faz pela imagem e as imagens estão carregadas de história (AGAMBEN, 1998, p. 68). Essa constatação vem da noção de que a imagem é uma forma de repetição, o que não significa o retorno do

idêntico, mas o retorno da possibilidade daquilo que foi, de tornar o passado possível. Em outras palavras, Agamben explica que a importância de se trabalhar com imagens está no fato de se poder projetar a potência e a possibilidade em direção ao que já foi:

Nos perguntamos: “Como isto foi possível?” – primeira reação –, mas ao mesmo tempo compreendemos que sim, tudo é possível, mesmo o horror que nos fazem ver. Hannah Arendt definiu um dia a experiência final dos campos como o princípio do “tudo é possível”. É também nesse sentido extremo que a repetição restitui a possibilidade. (AGAMBEN, 1998, p. 69)

Dessa forma, pretende-se explorar o potencial das imagens na pesquisa em direitos humanos, entendendo que sua capacidade de repetição nos oferece uma nova perspectiva sobre o horror ditatorial vivido: restitui sua possibilidade e potência, nos desperta a alteridade pelo passado

Observamos, no presente, discursos conservadores ganhando força no mundo todo. No Brasil, essa tendência é bastante visível, na forma discursos que tentam eufemizar a violência causada pela ditadura, ou até mesmo defender que o golpe militar foi legítimo e/ou necessário. Esse tipo de discurso parte de parcelas da população, da mídia, de políticos e até mesmo de historiadores¹, representando uma grande ameaça para a transição democrática, para a construção da memória coletiva pós-ditadura e para os direitos humanos. Assim, o estudo de ditaduras militares e, principalmente, de suas representações, se mostra extremamente relevante. O estabelecimento de nossa identidade enquanto diferença é importante no contexto latino-americano pós-ditadura, na medida em que materializa o “Nunca Mais”² tão repetido por estes países em seus processos de redemocratização. Romper a continuidade não representa apenas uma mudança político-jurídica, mas é um delicado e complexo processo cultural, cujo objetivo nada mais é do que a luta por direitos humanos nestas sociedades. A análise destas fotografias enquanto arte contemporânea se propõe a considerá-las como fonte de narrativas subterrâneas, silenciadas durante o período ditatorial, bem como ressignificação da própria

¹ Toledo discorre sobre alguns historiadores revisionistas da História brasileira, como Marco Villa e Leandro Konder, que alegam que a democracia pré-1964 era ameaçada tanto pelos militares quanto pelos movimentos de esquerda. Konder chega a responsabilizar a esquerda pelo golpe, definindo-o como um contragolpe, uma reação a um suposto golpismo da esquerda. Analisando o cenário político da época, Toledo expõe as falácias desse argumento, concluindo que a demanda da esquerda brasileira pré-1964 era por reformas de base, e que as acusações de golpismo levantadas por esses revisionistas têm base tão somente nas palavras eloquentes e discursos estridentes das lideranças esquerdistas da época. Dessa forma, constata Toledo, do ponto de vista teórico e político, é inaceitável confundir esquerdismo com golpismo. In: TOLEDO, Caio Navarro de (Org.). *1964: o golpe contra a democracia e as reformas*. Florianópolis: Editoria em Debate/UFSC, 2014, pp. 128-129. Disponível em: <<https://issuu.com/editoriaemdebate/docs/1964-golpe-contra-democracia>>. Acesso em: 15 de setembro de 2016.

² O “Nunca Mais”, ou “Nunca Más”, é o nome dado aos informes sobre a violação dos direitos humanos no Brasil, na Argentina e em outros países, como o Uruguai, durante suas respectivas ditaduras militares (SOUZA, 2007, p. 209).

memória, que é sempre construída do presente. Nesse contexto, essas imagens representam não apenas uma forma de preencher esse silêncio, mas como resistência, manifestações de afirmação de identidade perante uma cultura institucional de amnésia.

A pesquisa também se justifica pela necessidade de se empreender olhares interdisciplinares sobre os direitos humanos. Afinal, os direitos humanos são objetos de duas práticas: de descentração e de comprometimento. A primeira se explica por “não haver propriamente uma disciplina que constitua o ponto de partida ou de irradiação do problema ou que seja sequer o ponto de chegada do trabalho interdisciplinar”. Ou seja, “há um policentrismo de disciplinas ao serviço do crescimento do conhecimento” (POMBO, 2002, p. 9). A segunda é relativa ao fato de que os direitos humanos “dizem respeito a questões vastas demais, problemas que têm resistido ao longo dos séculos a todos os esforços mas que requerem soluções urgentes”. Para este gênero de problemas, é preciso “uma interdisciplinaridade envolvente, circular, que se entregue a um regime de polinização cruzada, que explore activamente todas as possíveis complementaridades” (POMBO, 2002, p. 10). A fotografia sempre propicia análises e interpretações dessa natureza, uma vez “que reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento” (KOSSOY, 2009, p. 51).

Durante o regime ditatorial da Argentina, a fotografia serviu, predominantemente, a fins documentais e não raramente cruéis, formando um robusto arquivo da crueldade institucional do período. Com o fim da ditadura, a fotografia floresce como suporte de memórias e forma de expressão artística, numa colisão de funções que constitui uma intrigante temática e campo de expressão para manifestações de movimentos sociais e para a arte contemporânea. Assim, propõe-se esboçar um cenário de direitos humanos dentro da cultura visual através do diálogo entre autores de direitos humanos, de teoria da imagem e fotógrafos, analisando fotografias que resultam dessa convergência em seu potencial de operar como instrumento de reflexão e luta por uma cultura da memória e por outros direitos fundamentais.

O presente trabalho se desenrolará sob a seguinte estrutura: no primeiro capítulo, será definido o conceito de direitos humanos escolhido para uso com base em dois autores, Rorty e Rabossi. Ambos defendem uma concepção pragmática de direitos humanos, que tire o foco da busca pela essência do humano para concentrar-se em estratégias para impedir o sofrimento e disseminar os direitos humanos em diferentes realidades sociais, econômicas e culturais. Rorty acredita que a maneira mais eficaz de atingir esses objetivos é o “contar histórias”, e a questão narrativa dessa estratégia será problematizada. Em seguida, no ponto 1.2, faz-se uma breve incursão pelas críticas de Susan Sontag, uma vez que suas críticas, se não levadas em

consideração, podem conduzir o presente estudo a um impasse ético que poderia inviabilizar sua realização. Nesse mesmo tópico será exposta a leitura crítica da obra de Sontag por Judith Butler em sua obra “*Frames of War*”, posicionamento bastante útil à presente análise. O último tópico do primeiro capítulo será dedicado a conceituar a fotografia como arte contemporânea, expondo as implicações de tal classificação e a forma que ela se relaciona com a teoria de direitos humanos adotada. Serão feitos, também nesse tópico, considerações acerca da potencialidade narrativa da imagem fotográfica.

O segundo capítulo se dedicará em seu primeiro ponto à desmontagem do signo fotográfico em componentes, tempos e realidades, no modelo teorizado por Boris Kossoy. No ponto 2.2, será discutido o fortalecimento da imagem na sociedade contemporânea e a desfiguração da noção tradicional de fotografia, descrevendo esse novo cenário de acordo com a perspectiva de três autores, Kossoy, Latour e Mitchell. No ponto 2.3, serão abordadas as metodologias mais tradicionais de estudo de imagens, em sua maioria sob a perspectiva de Kossoy. Fecha o capítulo a exposição reflexiva conceito de “hiperimagem” do autor Marcio Seligmann-Silva, explorando as formas através das quais as fotografias operam na memória individual e coletiva, essencial para a análise da obra “*Buena Memoria*”. A discussão sobre “hiperimagens” que finaliza o capítulo dois dá o tom para o terceiro capítulo, voltado a explorar os conceitos de memória em sua multiplicidade, sem deixar de esclarecer a perspectiva escolhida para o presente trabalho. Será trabalhada a teoria de Pollak, que compreende a existência de memórias subterrâneas, essenciais para a construção de uma memória mais geral, a qual ele nomeia memória enquadrada. No segundo ponto se tratará de como a memória é um dos principais temas da arte contemporânea no mundo, e de quais recursos os artistas se utilizam para construir essa reflexão. No ponto seguinte, trabalhar-se-á a experiência ditatorial argentina na medida em que ela constitui o contexto de produção de muitas das fotos que integram a obra “*Buena Memoria*”. No ponto 3.4 se tratará dos artistas do período ditatorial e pós-ditatorial como atores políticos e ativistas pelos direitos humanos. O ponto 3.5 é centrado na obra “*Buena Memoria*”, de Marcelo Brodsky, justificando a sua escolha para a presente dissertação, descrevendo-a de modo a fornecer os elementos e contextualizações necessárias para análise empreendida no ponto 3.5, sobre como “*Buena Memoria*” opera (ou não) como suporte reflexivo da arte e dos direitos humanos, e em como podemos pensar e lutar por esses direitos em uma sociedade tão profundamente marcada por sua relação com o imagético.

CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA E DIREITOS HUMANOS: PREMISSAS CONCEITUAIS

Fotografia e direitos humanos são semelhantes em sua temporalidade: ambos são criações do final século XVIII, inicialmente de forma rudimentar e condicional, que apenas em meados do século XX atingiram uma certa plenitude conceitual, conducente à sua popularização na segunda metade desse século³. A história dos direitos humanos, dessa forma, teve vários momentos registrados fotograficamente: memórias de guerras, crises humanitárias e conquistas de direitos são contempladas visualmente através de fotografias emblemáticas que habitam em nosso imaginário pessoal e coletivo. A importância dessas imagens não é meramente ilustrativa. Lynn Hunt afirma que direitos humanos e *spectatorship*⁴ têm uma relação necessária e vexatória – direitos passam a existir quando pessoas vêem seus direitos sendo violados; “é a percepção da violação que faz os direitos palpáveis”, sendo que, geralmente, o sentimento de violação precede à articulação do que está sendo violado (HUNT, 2011, p. IX).

Contar histórias não é um privilégio de mídias escritas. A fotografia, dessa maneira, também conta a história dos direitos humanos. Porém, muito diferente da história triunfal de dignidade e direitos “inalienáveis” afirmada pelas declarações de direitos humanos, as fotografias que acompanham e inspiram o discurso de direitos humanos revelam um mundo de atrocidades (SLIWINSKI, 2011, p. 19). Se encararmos estas cenas como evidência histórica primária, desviando o foco do escrito para o imagético, temos acesso a uma narrativa completamente diferente sobre o desenvolvimento dos direitos humanos (SLIWINSKI, 2011, p. 20). Muito embora tais imagens tenham, reiteradas vezes, iniciado um debate internacional sobre direitos humanos e promovido a empatia com o sofrimento de pessoas distantes por todo o mundo,

³ Muito embora já se falasse em Direitos Humanos desde a Revolução Francesa, foi apenas no século XX que o tema ganhou força enquanto agenda internacional, com a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948. Porém, o discurso dos direitos humanos não ganhou poder até a década de 1970, quando emergiu como uma nova utopia e movimento social global, impulsionada, dentre outros fatores, pela busca por uma identidade europeia fora dos termos da Guerra Fria, pelo fim do colonialismo formal e consequente crise do estado pós-colonial (MOYNE, 2010, p. 1-10). A primeira publicação a analisar de forma explícita um processo fotográfico data de 1794 (*An Essay on Combustion, with a View to a New Art of Dying and Painting*, da química escocesa Elisabeth Fulhame) e a foto mais antiga preservada até os dias de hoje, que é considerada uma das primeiras (*Vista da Janela em Le Gras*, do inventor francês Joseph Nicéphore Niépce), data de 1839. Durante o século XIX, a fotografia avançou através do desenvolvimento de diversos processos. No século XX, a primeira câmera portátil 35mm foi lançada na Alemanha (Leica I, em 1924), formato que se tornou hegemônico e popular ao longo do século XX, até a sua substituição pela fotografia digital no final desse século (HACKING, 2012, p. 18, 184 e 185).

⁴ Termo sem tradução, que indica o atributo de possuir espectadores (N.A.).

o reconhecimento do seu valor não é unânime. Entre os críticos de fotografia essas imagens são frequentemente sujeitas ao menosprezo e repulsa – e isso não é injustificado. Desde a Primeira Guerra Mundial, um fotojornalismo predatório, agressivo, massificado e sem compromisso ético foi desenvolvido, gerando uma proliferação de imagens de sofrimento que acabaram contribuindo para a banalização do sofrimento e o voyeurismo dos espectadores. Devido a essa prática, a temática se tornou um tabu.

Dessa forma, a intersecção entre fotografia e direitos humanos nos leva a um território polêmico e muitas vezes traiçoeiro. Por isso, é essencial que algumas questões sejam esclarecidas antes de partir para o objeto central desta dissertação. Cabe ressaltar que nem todas as obras fotográficas que serão aqui estudadas contêm registros fotográficos de sofrimento explícito. Muito pelo contrário: como se mencionou, durante as ditaduras militares em questão, houve um esforço contínuo em empreender apagamentos, eliminando registros visuais de atrocidades e torturas. Contudo, mesmo aquelas imagens que não figuram sofrimento físico explícito serão consideradas imagens de sofrimento para os fins desta pesquisa. Isso porque aqui se dará ênfase à maneira que estas obras afetam um tipo determinado de espectador: o cidadão argentino. Para esse espectador, mesmo as imagens sem sofrimento gráfico representam, no contexto pós-ditatorial, um possível gatilho para dores e traumas perpetrados pelo regime militar.

Tanto as fotografias quanto os direitos humanos serão analisados sempre em perspectiva cultural e histórica, sob a orientação da noção de direitos humanos definida por Eduardo Rabossi e Richard Rorty, que será exposta na primeira parte deste capítulo. Em seguida, será exposto e problematizado o pensamento de Susan Sontag, a mais relevante voz da crítica de fotografias de sofrimento brevemente exposta acima. Por fim, se discorrerá sobre o tipo de fotografia que será analisada nesta dissertação: a fotografia como arte contemporânea. Será esclarecido o significado dessa classificação, suas condições teóricas e históricas e a potencialidade desta forma de arte na cultura de direitos humanos.

1.1. Uma perspectiva cultural dos direitos humanos: a recontextualização de Richard Rorty

Como anteriormente exposto, pretende-se com este trabalho explorar de que formas a fotografia como arte contemporânea opera (ou pode operar) como suporte

reflexivo e instrumento de luta e disseminação dos direitos humanos em sociedades pós-ditatoriais. Para tal fim, faz-se importante que se discorra sobre a conceituação de direitos humanos adotada para tal análise. Ao se abordar filosoficamente a temática dos direitos humanos, é majoritária uma orientação “fundamentalista” da questão (RABOSSI, 1990, p. 170). É dizer que a busca por um suporte ou justificação racional para tais direitos, bem como a convicção da imprescindibilidade desta fundamentação, constitui a base reflexiva da maior parte dos estudos direcionados aos direitos humanos.

O jurista e filósofo argentino Eduardo Rabossi foi o primeiro a se atentar para essa tendência, bem como a questioná-la. Ele identificou o cerne desta tendência “fundamentalista” nos estudos em direitos humanos como sendo a fundamentação de tais direitos como intimamente ligada à fundamentação da moral. O autor vai mais adiante, enumerando os princípios básicos do “fundamentalismo dos direitos humanos”:

Denominaré *principios del fundamentalismo de los derechos humanos* a una tesis caracterizada por:

- los derechos humanos necesitan fundamentación o justificación moral;
- la fundamentación moral de los derechos humanos supone una contribución filosófica decisiva para una teoría de los derechos humanos;
- los derechos humanos son un tipo de derechos morales;
- los derechos humanos se deducen (tienen que deducirse) de un principio moral o de un conjunto de principios morales. (RABOSSI, 1990, p. 170)

Após análise de textos de Alan Gewirth e Carlos Nino, em que os autores argumentam explicitamente a favor dos princípios do fundamentalismo dos direitos humanos, Rabossi conclui que tal abordagem é antiquada, sem importância e sem interesse para os direitos humanos. O autor acusa os “fundamentalistas” de desenvolver suas teorias sem levar em conta os “feitos do mundo”, mais especificamente a cultura de direitos humanos (ou fenômeno dos direitos humanos), um “feito do mundo” amplo e complexo (RABOSSI, 1990, p. 162). É dizer que essa abordagem frequentemente se dá de forma ahistórica, ignorando “feitos do mundo” contemporâneo que deveriam ter inegável impacto sobre seus estudos, o que faz Rabossi acusar os fundamentalistas de levantarem teses sem interesse para os direitos humanos.

Rabossi também aponta que nenhum dos autores analisados levanta propriamente uma discussão quanto à necessidade de levantar uma justificação moral para os direitos humanos, não elaboram uma teoria sobre a dependência entre o conceito de direitos humanos e conceitos morais: Gewirth simplesmente postula a condição moral dos direitos humanos, enquanto Nino defende que a “discussão a nível de filosofia moral” é

o único procedimento aceitável para convencer os cétricos e tiranos, posição que, segundo Rabossi, é exageradamente otimista e bastante surreal (RABOSSO, 1990, p. 171).

Feitas tais críticas, o autor sugere que os direitos humanos sejam pensados enquanto parte integrante e ao mesmo tempo fator determinante da nossa cultura, numa “teoria de direitos humanos naturalizada”, na qual os enxerguemos como “componentes essenciais de nossa visão de mundo, como parte do nosso modo usual de conceituar e avaliar aspectos importantes sobre matérias pessoais, sociais e políticas” (RABOSSO, 1990, p.159). Trata-se de contemplar os direitos humanos como uma florescente cultura, da qual fazemos parte e na qual nos encontramos imersos.

Com base nas críticas de Eduardo Rabossi, Richard Rorty analisa a mesma questão de forma mais detalhada e desenvolve uma teoria mais elaborada sobre os direitos humanos sob uma perspectiva cultural e pragmática em seu ensaio “*Human rights, rationality and sentimentality*”. Rorty aponta que nós, humanos paradigmáticos, utilizamos três categorias de distinção para justificar nossa discriminação e abuso contra outros grupos de seres humanos, rotulando-os de “casos limite”. Tais distinções são: humanos/animais, adultos/crianças, homem/não homem. A primeira distinção é operada de modo a considerar determinado grupo de seres humanos como pseudohumanos, criaturas que possuem meramente uma aparência humanoide, mas que na realidade seriam animais, monstros, “na melhor das hipóteses, casos limite” (RORTY, 1993, p. 168). A segunda, opera rotulando o grupo discriminado como crianças inocentes e vulneráveis de modo a justificar a dominação e opressão como uma forma distorcida de proteção e tutela deste grupo. A terceira hipótese nasce no uso da palavra homem como sinônimo de humano, de modo que a feminilidade é associada a uma forma inferior de humanidade, alimentando um medo e aversão masculina à feminilização de suas imagens, que então é vista como uma forma de degradação (RORTY, 1993, p. 169).

Essas distinções são apresentadas por Rorty para argumentar sobre a fragilidade da base de teorias fundamentalistas dos direitos humanos: a tentativa de definir e delimitar a natureza humana. O autor defende a ideia de Rabossi de que esse fundamentalismo é fora de moda e irrelevante. Assim como Rabossi, Rorty acredita em direitos humanos pensados numa perspectiva cultural, uma vez que “não há nada relevante à moral que separe os seres humanos dos outros animais, exceto fatos do mundo historicamente contingentes, fatos culturais” (RORTY, 1993, p. 170). Dessa forma, o autor desacredita em qualquer noção de condição humana alheia à esfera da cultura: “a condição humana é

cultural porque o humano é o resultado de dinâmicas históricas nas quais seres humanos e sociedades agem sobre si mesmos” (BARRETO, 2011, p. 99).

A persistência de teorias fundamentalistas dos direitos humanos na busca por uma natureza humana ahistórica é sustentada pela concepção platônica de que sentimentalismo e moralidade não estão relacionados de nenhuma forma, de que há algo distintivamente e transculturalmente humano, chamado “senso de obrigação moral”, uma espécie racionalidade moralmente orientada inerente a todo ser humano (RORTY, 1993, p. 176). Rorty alerta para o perigo dessa presunção, porque quando comportamentos contra os direitos humanos são tratados como irracionais, cria-se a ilusão de que as pessoas que agem de tal forma atuam completamente por conta própria, que poderiam “pensar um pouco mais”, pois também seriam dotados do mesmo senso de obrigação moral.

Devemos compreender que, fora do círculo da cultura europeia pós Iluminismo (e também dentro dele), há pessoas incapazes de entender porque a participação em um grupo biológico deveria ser suficiente para a participação em uma comunidade moral, e não pensam assim porque são insuficientemente racionais, mas porque vivem em um mundo em que permitir que seu senso de comunidade moral se estenda além de sua própria tribo, clã ou família é algo extremamente arriscado. É preciso levar em conta que a noção de identidade destes povos é muito diferente da concepção iluminista de ser humano: é uma identidade fortemente ligada ao seu senso do que *não são*, de forma que não se consideram simplesmente seres humanos, mas um tipo bom de ser humano, em oposição a um tipo mau. Importante lembrar que essa noção de identidade também foi historicamente construída, e muitas vezes é resultado direto do violento imperialismo europeu, como no caso dos conflitos entre hutus e tutsis na Ruanda.

Uma vez que não é justo ou razoável categorizar pessoas e grupos que violam os direitos humanos como irracionais, Rorty então sugere que os enxerguemos como desprovidos de duas coisas: segurança e simpatia. Segurança é definido como “condições de vida suficientemente livres de risco para fazer a diferença entre os outros não-essencial para seu auto respeito e seu senso de valor” (condição esta desfrutada pelos europeus e estadunidenses mais do que por todo o resto do mundo); e simpatia como a alteridade despertada pelo conhecimento da dor do outro conduzido através da arte ou outras mídias narrativas, como livros e programas de televisão. Por trás desse projeto está um novo entendimento da capacidade moral humana, não mais fundada no “senso de obrigação moral”, mas na capacidade de sentir a dor do outro, substituindo o sujeito racional da

modernidade por um sujeito de sensibilidade pós moderno. Conforme explicado por Barreto:

In this context, the fundamental moral capacity is not the law discerning reason – the intellectual ability to construct universal maxims, to apply them to particular circumstances, or to recognise and obey them. The key to morality would be sympathy, ‘the capacity to make others’ joys and sorrows our own’ in the words of Hume, or ‘the imaginative ability to see strange people – those who are oppressed by humiliation, cruelty and pain – as fellow sufferers’ in the terms of Rorty. In this sense, Critchley’s interpretation of Levinas’ ethics could apply to Rorty if the transcendental vision of the philosophy of otherness is put aside. If this guess were plausible, Rorty’s thinking would substitute the rational subject with a ‘sentient subject of sensibility’, the ethical relation would occur in the realm of feelings and not in the sphere of consciousness, and the key moral capacity would be that of a ‘prereflective sentient disposition towards the others suffering’. (BARRETO, 2011, p. 105)⁵

O autor propõe assim uma reconfiguração da teoria e prática dos direitos humanos de modo a deslocar a questão central da busca por fundamentos transcendentais para formas de lidar diretamente com o sofrimento, de encarar a situação daqueles com dor, através de questionamentos como “por que eu deveria me importar com um estranho?”, junto a indagações sobre nosso “grau de abertura ao outro e alcance dos nossos encontros, assim como nossa capacidade de ouvir aqueles que sofrem” (RORTY, 1993, p.13). A questão então passa a não ser mais centrado na busca da natureza do ser humano, mas em “quais modelos e práticas iremos adotar em nosso trabalho cultural e histórico de autocriação”, projeto esse guiado pela utopia de “aliviar o sofrimento” (BARRETO, 2011, p. 99). Rorty adota uma perspectiva pragmática, no sentido de buscar formas de ação práticas que sejam capazes de endossar a utopia dos direitos humanos.

Rorty então defende que nos diferenciamos dos demais animais não pela nossa capacidade de saber ao invés de meramente sentir, mas pela nossa capacidade (historicamente constatada e culturalmente construída) de sentir uns pelos outros numa extensão muito maior do que eles. Rorty aconselha que ao invés de partirmos de indagações filosóficas sobre a natureza ahistórica do ser humano, deveríamos partir da

⁵ Tradução livre: Neste contexto, a capacidade moral fundamental não é a razão que discerne a lei - a habilidade intelectual de construir máximas universais, de aplicá-las a circunstâncias particulares, ou de reconhecê-las e obedecê-las. A chave para a moralidade deveria ser a simpatia, “a capacidade de fazer nossas as alegrias e tristezas alheias”, nas palavras de Hume, ou “a habilidade imaginativa de ver pessoas estranhas – aquelas que são oprimidas por humilhação, crueldade e dor – como sofredores companheiros”, nos termos de Rorty. Neste sentido, a interpretação de Critchley da ética de Levinas poderia se aplicar a Rorty se a visão transcendental da filosofia da alteridade fosse colocada de lado. Se este palpite fosse plausível, o pensamento de Rorty iria substituir o sujeito racional por um “sentimento senciente de sensibilidade”, a relação ética ocorreria no reino dos sentimentos e não na esfera da consciência, e a capacidade moral chave seria aquela de uma “disposição senciente pré-reflexiva para o sofrimento alheio”.

concepção de que o ser humano é extremamente mutável e maleável. Ele endossa esse posicionamento com base na teoria evolucionista de Darwin:

(...) Rorty adds an insight taken from Darwin's evolutionist theory. From this point of view, the most visible characteristic of human beings is their flexibility or plasticity – their capacity to be transformed by the changing circumstances of history and culture. Human beings and societies would not only have a predisposition to change but also an ability to recreate themselves. What is necessary is to abandon the question regarding 'human nature' and to answer the question as to what sort of human beings do we want to become. (BARRETO, 2011, p. 99)⁶

Segundo Rorty, essa postura é importante por um principal motivo: permite que concentremos nossas energias em “educação sentimental”. Esse conceito consiste em um “projeto cultural, histórico e político direcionado a modelar a sensibilidade das sociedades e da nossa era”, convergindo numa verdadeira tentativa de recriar o ser humano como um ser moral e emocional. Esse projeto surge da “necessidade por educação e edificação da sociedade como uma forma de responder aos desafios éticos e políticos postos pela história”, e funcionaria através de uma *Bildung* de Gadamer, “uma prática de cultivar as capacidades e talentos humanos na qual razão e emoção participem” (BARRETO, 2011, p. 106).

Colocada em prática, educação sentimental tem o potencial de gerar dois resultados. O primeiro tem relação com a presunção de Rorty de que os violadores de direitos humanos são motivados por falta de simpatia. Através da educação sentimental seria “assegurada a aquisição de sentimentos morais apropriados, em particular a simpatia, prevenindo assim a formação de violadores dos direitos humanos”. A segunda consequência está relacionada à transmissão da capacidade de se colocar no lugar do oprimido, de identificação com aquele que é estranho, contribuindo com a ampliação de nossa identidade moral compartilhada, criação de um senso de solidariedade (que não tem fundamento teológico ou filosófico, mas cultural) e “impulso ou desejo de eliminar a dor dos outros e de deter o abuso e crueldade” (RORTY, 1993, p. 167). Importante mencionar que essa forma de educação só “funciona em pessoas que podem relaxar o tempo suficiente para ouvir” (RORTY, 1993, p. 180), de modo que para construir um terreno

⁶ Tradução livre: Rorty acrescenta um entendimento extraído da teoria evolucionista de Darwin. Deste ponto de vista, a característica mais visível dos seres humanos é sua flexibilidade ou plasticidade - sua capacidade de ser transformado pelas circunstâncias mutantes da história e da cultura. Seres humanos e sociedades não apenas têm uma predisposição para a mudança como também têm uma habilidade de se recriar. O que é necessário é abandonar a questão concernente à "natureza humana" e responder à questão de que tipo de seres humanos nós queremos nos tornar.

fértil para a educação sentimental é preciso, antes de mais nada, lutar pela segurança da qual os povos alheios à cultura de direitos humanos são desprovidos.

Com base no acima exposto, podemos concluir que a força da teoria de Rorty sobre os direitos humanos reside em mostrar como conceber e lutar por direitos humanos na esfera da cultura, sem apoiar-se numa compreensão transcendental, desconfiando de fundamentos *a priori* ou de justificativas de direitos ahistóricas. Rorty defende a transformação do entendimento moral, não mais entendido como uma capacidade racional de discernimento entre certo e errado, mas como a capacidade de sentir a dor do outro como nossa, algo próximo à ideia de alteridade desenvolvida por Lévinas: uma chamada à responsabilidade do eu pelo outro que se dá emocionalmente, não racionalmente. Essa transformação conduziria ao “alargamento da imaginação dos nossos tempos, bem como da representação a qual indivíduos e sociedades têm de si próprias, sendo esse projeto individual e coletivo e é conduzido pela imaginação e pela arte” (BARRETO, 2011, p. 110). As transformações almejadas pelo autor, quando efetuadas, inaugurariam uma “cultura literária”, o que significa que todas as disciplinas do conhecimento (religião, filosofia, ética, artes, dentre outras) seriam encaradas como gêneros literários-tipos diferentes de escrita (BARRETO, 2011, p. 108), abrindo espaço para múltiplas narrativas. Nessa nova cultura, os problemas seriam resolvidos através do uso dessas linguagens, mas sempre com a consciência de sua historicidade e contingência por parte dos sujeitos.

Rorty acredita que seu projeto de transformação dos direitos humanos se dá através da “poetização da cultura: transformá-la através de narrativas – contando histórias” (BARRETO, 2011, p. 110). Para atingir esse objetivo, é essencial pensar em estratégias para tornar as pessoas mais abertas e sensíveis às histórias e aos modos de vidas de pessoas e culturas diferentes, buscando transcender nosso etnocentrismo e, por fim, ampliar nossa noção de identidade através da arte e da imaginação. O autor acredita que através dessas estratégias é possível minimizar as distinções entre humanos e pseudo-humanos criadas no interior de cada cultura comentadas no início deste tópico, ampliando a identidade moral de sujeitos e comunidades através do cultivo de simpatia que, segundo Rorty, não se resumiria a casos isolados, mas conduziria à transformação desse sentimento em solidariedade humana e política efetiva. Essa crença possui fundamento em vários exemplos históricos, como o autor demonstra através da análise do impacto da obra “*Uncle Tom’s Little Cabin*” de Harriet Beecher Stowe na sociedade estadunidense

no século XIX, bem como Lynn Hunt demonstra ao constatar a relação entre a ascensão do romance epistolar e o desenvolvimento da empatia e dos direitos humanos na Europa no século XVI (HUNT, 2007, p. 38). Ambos os estudos demonstram como tais obras foram diretamente responsáveis pelo desencadeamento de um processo cultural de longo termo que culminou no amadurecimento da sensibilidade e dos direitos humanos nas sociedades analisadas.

Rorty afirma que a poetização da cultura não se dá somente através da literatura, mas de qualquer disciplina que conte com narrativas, como o cinema, o jornalismo, a história e as artes, cada uma delas consistindo em maneiras de se lutar pelos direitos humanos, sem colocar de lado as tentativas legais de defendê-los. A presente dissertação pretende investigar de que formas a fotografia enquanto arte contemporânea atuaria nesta “cultura literária” vislumbrada por Rorty, e qual sua efetividade em estratégias para despertar a sensibilidade e simpatia necessárias para a ampliação da identidade moral das pessoas e conseqüente fortalecimento dos direitos humanos.

1.2. A moral da fotografia: recontextualizando Susan Sontag

O estudo de fotografias de sofrimento passa necessariamente por Susan Sontag, que discorreu com brilhantismo sobre essa categoria de imagem e seu estatuto moral em duas obras clássicas da crítica de fotografia⁷, fazendo-se imprescindível o diálogo com elas nesse trabalho. Em “*On Photography*”, Sontag adota uma postura extremamente crítica em relação à fotografia, sobretudo pelo que ela chama de “relação crônica voyeurística com o mundo” (SONTAG, 1977, p.7), que foi estabelecida a partir da proliferação da imagem fotográfica. A autora aponta que o ato de fotografar se tornou um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar a aparência de participação. A câmera, assim, teria o poder de transformar o espectador passivo em um voyeur ativo e a fotografia reduziria eventos de diversas naturezas a uma única espécie: “algo que vale à pena ser visto – e logo vale a pena ser fotografado” (SONTAG, 1977, p. 7). Dessa forma, imagens de férias, esportes, miséria e guerra seriam equalizadas, os significados de todos os acontecimentos seriam nivelados pela fotografia.

⁷ *On Photography* (1997) e *Regarding the Pain of Others* (2002).

Com base nesse fenômeno, a autora conclui que fotos não podem criar uma posição moral e nem mesmo gerar alguma espécie de compreensão da realidade. Pelo contrário, ela acredita que a representação fotográfica do sofrimento se tornou um clichê e que o bombardeio dessas imagens através da mídia nos anestesiou, reduziu nossa capacidade de nos enfurecer e de responder eticamente. A finalidade destas fotografias seria reduzir a angústia moral e sensorial do espectador: através delas nos acostumamos com aquilo que antes não conseguíamos ver, por ser muito chocante, doloroso ou embaraçoso. Com a redução da angústia a fotografia provocaria, por um lado, a revelação de tabus construídos pela moral, mas por outro, conduziria a uma pseudo familiaridade com o horrível, que reforça a alienação e nos torna menos capazes de reagir na vida real (SONTAG, 1977, p. 32).

Sontag afirma que a fotografia não é capaz de nos conduzir a um conhecimento ético ou político, mas apenas a um choque emocional desorientador, que não nos permite construir uma interpretação. A autora afirma que a fotografia é incapaz de transmitir qualquer forma de compreensão, o que sustenta através dois argumentos. O primeiro diz respeito ao fato de que “fotografia implica que nós conhecemos o mundo se o aceitarmos como a câmera registra” (SONTAG, 1977, p. 17), “mas toda possibilidade de conhecimento está enraizada na habilidade de não aceitar o mundo da forma que ele aparenta”. O segundo argumento é que a fotografia, por ser uma imagem estática, uma “nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (SONTAG, 1977, p.13), não tem coerência narrativa, e somente essa coerência satisfaz as necessidades do entendimento, posição esta que Judith Butler classifica como “fundamentalmente kantiana” (BUTLER, 2015, p. 104).

A importância em expor brevemente as críticas de Sontag não reside apenas no fato de que seu criticismo em relação à fotografia é essencial para o completo entendimento da categoria de imagem que é objeto da presente dissertação, mas porque ela foi, mais do que ninguém, “responsável por estabelecer um tom de suspeita e desconfiança na crítica de fotografia, nos ensinando que ser inteligente em relação a fotografias significa menosprezá-las” (LINFELD, 2010, p. XIV). A rigidez das críticas de Sontag à imagem fotográfica foi responsável pela criação de uma tradição de críticos de arte e acadêmicos que agem com completo desdém em relação à fotografia, negando-a sua posição enquanto arte, ou mesmo enquanto objeto de pesquisa capaz de transmitir conhecimento moral. Muito embora haja críticos que dialogam de forma crítica e sagaz

com o trabalho de Sontag, clamando para a crítica de fotografia a mesma liberdade de resposta conquistada por críticos de cinema, de dança, teatro e música (LINFELD, 2010, p. XIV), a maior parte deles adota uma postura amarga e arrogante em relação à fotografia.

Até a própria Susan Sontag, em seu segundo livro sobre a temática, “Diante da Dor dos Outros”, reavalia o estatuto da fotografia que outrora construiu, admitindo que ela pode e deve retratar o sofrimento humano, estabelecendo através do enquadramento visual uma proximidade que nos mantém alertas para o custo humano da guerra, a fome e a destruição de lugares geograficamente e culturalmente distantes de nós (BUTLER, 2015, p. 106). Ela afirma que a fotografia é capaz de provocar uma reação moral, mas apenas se, além de chocar, ela também for capaz de apontar para o nosso senso de obrigação moral. Muito embora nunca tenha valorizado o atributo do choque, Sontag lamenta que a fotografia tem perdido gradualmente a capacidade de chocar, graças à estetização do sofrimento, tendência que visa satisfazer uma demanda consumidora dessas fotografias e que impossibilita a reação ética e interpretação política dessas imagens (BUTLER, 2015, p. 107). A autora, entretanto, permanece afirmando que a fotografia é ineficaz em transmitir conhecimento ético pelo fato de não ser escrita, o que faria com que permanecessem fatalmente associadas ao momento, incapazes de produzir em nós um *pathos* ético, ou pelo menos um *pathos* duradouro, enquanto aquele transmitido por narrativas escritas não se exaure. As fotos, dessa forma, não nos fazem compreender, mas “nos perseguem” (BUTLER, 2015, p. 107).

Judith Butler dedica um dos capítulos de seu livro “*Frames of War*” ao estudo de fotografias de sofrimento. Ela alega que a importância destas fotografias para os direitos humanos reside no fato de que é através dessas imagens que a dor à distância chega até nós. Ressalto aqui que, no decorrer da presente dissertação, ainda que durante a análise do modo através do qual as fotografias da ditadura dos países analisados afetam os cidadãos dos próprios países no pós-ditadura, convém falar-se em dor à distância: muito embora não haja distância geográfica, há a distância temporal e, ainda mais importante, a distância decorrente da apatia de determinadas pessoas ao sofrimento retratado. Essa é uma das razões pelas quais as considerações de Judith Butler serão úteis neste estudo. A análise da autora é feita a partir das obras de Susan Sontag, apresentando, entretanto, uma perspectiva diferenciada sobre a temática, mais adequada ao estudo que pretende-se aqui realizar.

Para Butler, a questão central a se levar em conta na análise destas imagens é o enquadramento: “a maneira através da qual a dor é representada e como essa apresentação afeta nossa resposta” (BUTLER, 2015, p. 100). Para a autora, esse enquadramento pode sugerir uma interpretação, indo contra a posição de Sontag, que afirmou reiteradas vezes em suas obras que a fotografia não é em si mesma uma interpretação. Sontag sustenta essa afirmação com base no argumento de que falta coerência narrativa às fotos, e apenas através dessa coerência que pode se dar o entendimento.

Butler contra argumenta alegando que a coerência narrativa não se aplica a todos os tipos de interpretação: o enquadramento por si só e todas as escolhas que o compõem são uma forma de interpretação. Dessa forma, a interpretação não deve ser entendida somente nos termos de um ato subjetivo, “ela ocorre em virtude dos condicionamentos estruturadores do estilo e da forma sobre a comunicabilidade do sentimento, e algumas vezes ocorre contra a nossa vontade ou apesar dela” (BUTLER, 2015, p. 105 e 106). Essa interpretação ocorre não apenas ativamente, através do fotógrafo ou do observador, mas também parte da própria fotografia, que se converte em uma cena estruturadora da interpretação, atuando sobre nós, transmitindo sentimento. Em outras palavras, “a fotografia não é apenas uma imagem visual à espera de interpretação, ela mesma interpreta ativamente, algumas vezes forçosamente” (BUTLER, 2015, p. 110).

Butler não deixa de reconhecer que o enquadramento é comumente utilizado como estratégia coercitiva do Estado, sobretudo nas fotografias produzidas num contexto de “cobertura coercitiva”, comum em coberturas jornalísticas de guerras ou crises humanitárias. Nessa modalidade de cobertura, o Estado regula não só o conteúdo, mas a perspectiva dessas imagens, regulando assim os modos visuais de participação no acontecimento, limitando o que será incluído no nosso campo de percepção, numa demonstração clara do “poder de orquestração do Estado para ratificar o que será chamado de realidade” (BUTLER, 2015, p. 105). Nesse tipo de imagem, é importante não apenas o que ela mostra, mas como ela mostra, sobretudo como ela atua sobre nossa percepção. Boris Kossoy acrescenta que, nesse tipo de fotografia, “o processo de construção da representação não finaliza com a materialização da imagem através do processo de criação do fotógrafo” (KOSSOY, 2009, p. 54). Há, além disso, um posterior processo de “produção”, que passa não só pela manipulação da imagem por si só, mas pela sua combinação com textos e legendas, com o objetivo final de construir uma interpretação, conforme o autor explica:

De uma forma geral – e, mais especificamente, em matérias políticas ou ideológicas –, a imagem que será aplicada em algum veículo de informação é sempre objeto de algum tipo de “tratamento” com o intuito de direcionar a leitura dos receptores. Ela é reelaborada- em conjunto com o texto- e aplicada em determinado artigo ou matéria como comprovação de algo ou, então, de forma opinativa, com o propósito de conduzir, ou melhor dizendo, controlar ao máximo o ato de recepção numa direção determinada: são, enfim, as interpretações pré-construídas pelo próprio veículo que irão influir decisivamente nas mentes dos leitores durante o *processo de construção da interpretação*. (KOSSOY, 2009, p.55)

Cientes da ação dessas fotografias sobre nós, torna-se evidente seu “enquadramento mandatário”, através do qual se dá a construção e renovação de um contexto político (BUTLER, 2015, p. 110). Um olhar mais atento pode revelar as formas de poder social e estatal que operam nesse enquadramento, “nos levando a interpretar a interpretação que nos foi imposta, transformando nossa análise em uma crítica social do poder regulador e censurador” (BUTLER, 2015, p. 111). Butler sugere, dessa forma, que pensemos no enquadramento como algo ativo e irrepresentável (mas nem por isso não identificável):

O funcionamento do enquadramento, por meio do qual o poder estatal exerce sua dramaturgia coercitiva normalmente não é representável, e quando o é corre o risco de tornar-se insurrecional e, conseqüentemente, sujeito à punição e ao controle estatal. Antes dos acontecimentos e das ações representadas dentro do enquadramento, existe uma- ainda que não marcada- do próprio campo, e, assim de uma série de conteúdos e perspectivas que nunca mostram, que não está permitido mostrar. Isso constitui o contexto não tematizado do que é mostrado, e, por consequência, constituem um dos seus traços organizadores ausentes. (...) Esta delimitação faz parte de uma operação de poder que não aparece como uma figura de opressão. Imaginar o Estado como um dramaturgo, e por conseguinte representar o seu poder através de uma figura antropomórfica, seria um equívoco, uma vez que é essencial para sua operação permanente que não seja visto, ou não seja organizado (ou imaginado) como a ação de um sujeito. Trata-se de uma operação de poder não representável e, em certa medida, não intencional, cujo objetivo é delimitar o âmbito da própria representabilidade. No entanto, o fato dessa forma de poder não ser representável como um sujeito intencionado, não quer dizer que ela não possa ser identificada ou mostrada. (BUTLER, 2015, p. 113)

Butler também refuta a afirmação de Sontag de que as fotografias de guerra teriam perdido a habilidade de nos enfurecer a ponto de mudar nossas opiniões políticas, citando como exemplo as fotografias das torturas em Abu Ghraib, que não apenas chocaram, mas redefiniram a identidade nacional estadunidense, revelando a capacidade de cometer atrocidades como um conceito definidor da identidade americana (BUTLER, 2015, p. 111). Ela admite que, muito embora a fotografia não possa restituir a integridade do corpo que ela registra, nem restituir humanidade da vítima, quando exibida e colocada em

circulação, torna-se condição pública mediante a qual nos indignamos e construímos nossas visões políticas para incorporar e articular a indignação.

Outro ponto importante levantado por Butler é a forma através da qual estas fotografias definem o que será e o que não será uma vida passível de luto, a maneira pela qual reagimos à dor dos outros. A autora defende que há normas na sociedade que atuam para delimitar quem é humano (e conseqüentemente digno de direitos) e quem não o é, e essas normas são estabelecidas através de enquadramentos visuais e narrativos. Nesse momento, invoca Lévinas, que assegura que é a face do outro que exige de nós uma resposta ética, para afirmar que as normas que determinariam quem é e quem não é humano nos chegam sob uma forma visual. Tais normas atuam para mostrar um rosto e para apagar esse rosto, portanto, “nossa capacidade de reagir com indignação, antagonismo e crítica, dependerá, em parte, de como a norma diferencial do humano é comunicada através dos enquadramentos visuais e discursivos” (BUTLER, 2015, p. 118).

Na atualidade coexistem formas diversas de enquadramento: há fotos de sofrimento que nos provocam indignação e inquietude, e outros que impedem nossa capacidade de resposta. A existência de enquadramentos alternativos, contudo, é o que nos permite outro tipo de conteúdo, que pode nos levar a uma alteração da nossa avaliação política. As normas que definem quais vidas devem ser consideradas humanas atuam sobre estas imagens, mas não de modo a embotar nossos sentimentos ou determinar uma única resposta. Isso porque, especialmente com a ascensão e popularização da Internet, tais imagens não ocupam mais um tempo e um lugar específicos: são vastamente repetidas, transitam entre diferentes contextos, em uma série de sucessivos enquadramentos e recepções que condiciona as leituras públicas sobre a tortura que temos (BUTLER, 2015, p. 119). Butler afirma que devemos

aceitar que a fotografia nem tortura nem liberta, mas pode ser instrumentalizada em direções completamente diferentes, dependendo de como é enquadrada discursivamente e através de qual modalidade de apresentação midiática é exibida. (BUTLER, 2015, p. 138)

Mas, acima de tudo, devemos nos preocupar com a nossa “incapacidade de ver o que vemos”, num esforço constante para “enxergar o enquadramento que nos cega”. Este seria, segundo a autora, o papel crítico para a cultura visual em tempos de guerra: tematizar o enquadramento coercitivo que rege a norma desumanizadora, “restringe o perceptível e, na verdade, até aquilo que pode ser” (BUTLER, 2015, p. 148).

Cabe, agora, observar brevemente como estas autoras dialogam com a teoria pragmática dos direitos humanos de Rorty. Analisando a obra de Susan Sontag, é evidente a adoção da separação platônica entre sentimentalismo e moralismo criticada pelo autor. Essa posição presume a existência de um senso de obrigação moral inerente a todos os seres humanos, acessado exclusivamente através de vias racionais, da superação do sentimento. Sontag adota essa posição ao negar à fotografia o poder de interpretação e de transmissão de conhecimento ético alegando que ela só é capaz de causar um choque emocional passageiro e afirmando que o conhecimento transmitido por fotografias será “sempre um tipo de sentimentalismo, seja ele cínico ou humanista, um conhecimento a preço de barganha”, que tem apenas o semblante de sabedoria (SONTAG, 1977, p. 18).

Butler também denuncia o apego de Sontag à separação platônica ao ressaltar que, na medida que expressam sentimentos, as “fotografias invocam uma forma de reação que ameaça o único modelo de compreensão no qual Sontag confia” (BUTLER, 2015, p. 107). Esse posicionamento, que visa excluir o sensível como via válida para o conhecimento moral, é apontado por Rorty como um traço em comum entre o pensamento Kant e Nietzsche: a busca por uma espécie de pureza viril no conhecimento. Derrida define essa tendência como “falocentrismo”⁸, Sartre a sintetiza como o desejo de se livrar de tudo aquilo que é sentimental e feminino (RORTY, 1993, p. 183). Assim como exposto anteriormente, Rorty acredita que o fenômeno dos direitos humanos nos trouxe a possibilidade de abandonar a rigidez da racionalidade para contemplar a flexibilidade da sentimentalidade. A cultura de direitos humanos só é algo possível devido ao progresso dos sentimentos dos últimos séculos, que fez com que sejamos mais aptos a agir movidos por estímulos sentimentais. Portanto, no momento histórico em que nos encontramos, não faz sentido o menosprezo do sentimentalismo enquanto estratégia possível e eficiente para a luta pelos direitos humanos.

Sontag também contrapõe constantemente a fotografia e a escrita, confiando apenas na segunda como fonte de um *pathos* ético duradouro. Essa desconfiança advém da convenção de que o texto tem um valor informativo superior ao da imagem, razão pela qual há uma hegemonia da fonte escrita na academia. Rorty, em certa medida, também tem essa convenção internalizada em sua teoria, ainda que de forma mais sutil: o autor defende que a luta por direitos humanos se faz através de histórias tristes e sentimentais, assertiva que limita o potencial da arte na luta por direitos humanos, o que será problematizado no próximo tópico. No presente trabalho, pretende-se valorizar

⁸ Termo criado por Jacques Derrida para designar a estratégia do pensamento ocidental para garantir a hegemonia da razão patriarcal no conhecimento, valorizando atributos tidos culturalmente como viris e menosprezando aqueles que remetem ao feminino. Um exemplo já mencionado da aplicação dessa estratégia é o uso da palavra homem como sinônimo de humano, com a conseqüente associação da feminilidade a uma forma inferior de humanidade (RORTY, 1993, p. 169).

igualmente texto e imagem, no sentido de que ambos são artefatos culturais ricos em significados sobre a sociedade na qual foram produzidos.

Também é importante ressaltar que Sontag faz afirmações sobre a crueldade e a natureza voyeurista supostamente inerentes à imagem fotográfica, desconsiderando a sua maleabilidade e o meio no qual elas circulam. Interessante observar como as críticas de Eduardo Rabossi ao fundamentalismo dos direitos humanos poderiam se encaixar na teoria de Susan Sontag: bem como os teóricos de direitos humanos que Rabossi critica, Sontag procura incessantemente um fundamento ou justificativa moral atemporal para a fotografia, como se fosse essa uma necessidade maior do que analisar a cultura na qual ela opera e se transforma.

Butler comprova o atributo mutável da fotografia ao tecer considerações sobre as fotos de tortura em Abu Ghraib: presume-se que, originalmente, estas fotos foram tiradas com propósitos puramente cruéis, voyeuristas, com o propósito de comunicar o triunfo dos torturadores e, conseqüentemente, do militarismo estadunidense. Porém, a circulação destas imagens fora da sua cena de produção foi capaz de romper com essa carga intencional, transmitindo não mais o triunfo, mas um rastro de dor e de indignação que redefiniu a identidade nacional e foi essencial para uma mudança da opinião pública sobre a política militar estadunidense (BUTLER, 2015, p. 149). François Soulages discorre sobre a maleabilidade da fotografia. Ele admite que fotos funcionam conforme quatro regimes (definicional, publicitário, doméstico ou artístico), porém, “sempre se pode dar a ela um outro sentido; ou melhor, seu destino social e histórico é justamente adquirir outros sentidos” (SOULAGES, 2010, p. 259). Daí admitir que a fotografia não tem uma natureza definível, está sempre condicionada ao seu uso social.

Dessa forma, opta-se nesta dissertação por interpretar as fotografias com especial atenção ao contexto quando da produção e circulação das fotografias analisadas, uma vez que não faz sentido atribuir um valor inerente à fotografia. O autor ainda afirma que “toda recepção de uma foto é uma interpretação, porque toda foto é recebida não só pelos olhos, pela razão e pela consciência, mas também pela imaginação e pelo inconsciente”, de modo que é seguro afirmar que “a fotografia não decorre de uma linguagem unívoca, evidente e universal” (SOULAGES, 2010, p. 259 e 260).

Feitas estas observações, cabe lembrar que isso não invalida o uso das obras de Susan Sontag no presente estudo. Trata-se somente de uma recontextualização: as obras de Sontag foram construídas com base em premissas do pensamento ocidental

hegemônico, que foram essenciais para o desenvolvimento científico alcançado na modernidade. Não pretende-se, aqui, menosprezar o valor desse modelo de conhecimento, porém, na medida do possível, pretende-se estudar alternativas menos engessadas para levar a pesquisa em direitos humanos a novas direções. Dessa forma, muito embora haja esse choque de perspectivas, há considerações feitas por Sontag extremamente atuais e valiosas para esta pesquisa, porém serão entendidas como apenas um dos diversos fenômenos produzidos na interação entre fotografia e política dentro da nossa cultura, uma das interpretações possíveis. Sontag está certa ao discorrer sobre a “relação crônica voyeurística com o mundo” possibilitada pela fotografia, que acabou conduzindo as pessoas a uma “falsa familiaridade com o sofrimento”, mas não é justo estender esse imperativo para todo e qualquer tipo de fotografia.

Acredita-se, entretanto, que essas assertivas são aplicáveis ao se analisar grande parte das fotografias criadas para a veiculação em meios de comunicação. Não significa que esse tipo de imagem seja descartável para o uso em estudos dos fatos que retratam. Pelo contrário, se, como sugere Butler, nos mantivermos atentos ao “enquadramento mandatório” que constitui essa imagem, somos capazes de acessar não apenas a informação imediatamente transmitida visualmente, mas o processo coercitivo empregado pela estrutura de poder não representável que atua sobre esta fotografia e seu resultado, um produto de “ficção documental” (KOSSOY, 2009, p. 55) que pode nos dizer muito sobre a realidade que insiste em mascarar.

Porém, deve levar-se sempre em conta que os fenômenos descritos por Sontag são uma realidade cultural: nossa geração de observadores é resultado de anos de manipulação midiática, e essa manipulação se deu, em grande parte, através de fotografias produzidas em “enquadramento coercitivo”. Portanto, o voyeurismo e a falsa familiaridade com o sofrimento denunciados por Sontag ainda são uma realidade que caracteriza a relação de grande parte das pessoas com fotografias de atrocidades. Contudo, Rorty está correto ao apontar que a cultura de direitos humanos promoveu (e continua a promover) um amadurecimento sentimental das pessoas. Além disso, mesmo que a coerção midiática fotográfica ainda seja uma realidade, a saturação de imagens na nossa sociedade, a frequente exposição de esquemas de manipulação midiática e o surgimento e popularização da manipulação digital da imagem fotográfica fez com que a população se tornasse bem mais desconfiada de fotografias. Dessa forma, o espectador

ingênuo e passivo que figura nas teorias de Sontag não é mais um reflexo perfeito do observador contemporâneo.

Por fim, cabe comentar a temática da narratividade nos autores trabalhados. Rorty alega que a “poetização da cultura” necessária para a difusão dos direitos humanos se daria através da literatura e de outras disciplinas que contem com narrativas, capazes de nos conduzir à cultura literária. Sontag nega à fotografia a capacidade de transmitir conhecimento ético e político ou interpretações sob o argumento de que lhe falta coerência narrativa: são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. Butler responde a essa assertiva de Sontag alegando que a coerência narrativa não se aplica a todos os tipos de interpretação, e que as escolhas que compõem o enquadramento fotográfico constituem uma forma de interpretação- embora discorde de Sontag, a autora consente com a afirmação de que a fotografia não possui coerência narrativa. Esse entendimento em comum das autoras advém de uma compreensão deveras simplista da imagem fotográfica, analisando-a como parte de uma realidade simples e unívoca (RANCIÈRE, 2012, p. 9). Os estudos de cultura visual nos ensinam e nos comprovam que “uma imagem nunca é uma realidade simples” (RANCIÈRE, 2012, p. 9). Faz-se essencial, dessa forma, que a questão da narratividade da imagem fotográfica seja melhor debatida, o que será feito no decorrer do próximo tópico.

1.3. A invenção da realidade: fotografia como arte contemporânea

Na segunda metade do século XX, a fotografia foi validada no circuito artístico como forma de arte reconhecida e independente, conquista que se deu pelas suas analogias estilísticas e críticas a formas de arte tradicionais (COTTON, 2013, p. 18 e 19). Agora, ela adentra o século XXI acolhida pelo mundo da arte como suporte legítimo, atingindo sua maioria como forma de arte contemporânea e conquistando um campo fértil para a experimentação (COTTON, 2013, p. 7). Uma forte característica da arte contemporânea como um todo é o “apagamento das fronteiras que separam as artes entre si”, que na segunda metade do século XX “se tornam visíveis de maneira generalizada, e não somente na produção de artistas considerados radicais” (BRIZUELA, 2014, p. 14). As artes visuais se fundem em cocriações complexas e a literatura se dá na fronteira com outras artes, se expandindo através de novas maneiras para estruturar narrativas. Isso se dá devido a constantes intromissões que a arte sofreu de outras práticas do mundo,

modificando os seus paradigmas. Na fotografia esse processo se deu em múltiplas direções, assumindo ao longo do tempo a alcunha de fragmento do real, documento, expressão, até por fim repousar na definição de arte, sem deixar de acumular em si as outras definições que lhe foram outrora conferidas. Esse acúmulo de atributos resulta na heterogeneidade que é traço definidor essencial da fotografia:

A fotografia sempre, e ao mesmo tempo, é arte e não é arte. O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem- corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade- e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética, e não mimética. (BRIZUELA, 2014, p. 19)

Podemos enxergar na fotografia duas designações de imagem historicamente construídas e acumuladas. A primeira delas diz respeito à simples relação de semelhança com o original: “não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar” (RANCIÈRE, 2012, P. 15). A segunda consiste no “jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança” (RANCIÈRE, 2012, P. 15). Importante apontar que essa configuração é uma inversão histórica: por muito tempo, o semelhante foi considerado o imperativo da arte. O não ser semelhante emerge como imperativo da arte contemporânea, causando de imediato uma inquietação, uma vez que sua manifestação se dá muito mais através de fotografias e vídeos do que da arte abstrata. Isso ocorre porque, nesse novo regime artístico, “o que se opõe ao semelhante não é a operatividade da arte, mas a presença sensível, o absolutamente outro que é também absolutamente o mesmo” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Dessa forma, pode-se dizer que a imagem fotográfica não é apenas dupla, mas tripla – acumula em si uma nova semelhança, distinta daquela alterada pela imagem da arte:

A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. Todavia, reencontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso de arquissemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica da realidade, mas o testemunho de um outro lugar, de onde ela provém. Essa arquissemelhança é a alteridade que nossos contemporâneos reivindicam para a imagem ou deploram que tenha se esvaído junto com ela. Mas, de fato, ela nunca se esvai. (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

A celebração contemporânea da imagem é, ao mesmo tempo, uma evocação nostálgica: a arquissemelhança é uma revalorização da essência fotográfica garantida pelo modo mesmo de sua produção material. Depois de anos de menosprezo por esse valor de relíquia da fotografia (no sentido de carregar em si um pedaço da realidade), ele volta justamente como tema central da fotografia enquanto arte contemporânea. Nesse cenário, a força da fotografia se dá no diálogo entre duas potências da imagem: “a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Em seu livro “Depois da fotografia: uma literatura fora de si”, Natalia Brizuela discorre sobre fissura que faz com que a fotografia se infiltre no campo literário e vice-versa no século XX. Ela aponta que a fotografia encontra-se num lugar ambíguo: aquilo que ela representa pode ser realidade ou ficção. Essa capacidade se resume como a potencialidade narrativa desse meio, que se dá num ritmo diferente da narrativa escrita: as fotos são, literalmente, “instantâneas” (BRIZUELA, 2014, p. 20). Assim, se responde à questão da narrativa da fotografia, deixada em aberto no último tópico: a fotografia é narrativa na medida em que não “redime” a realidade, mas a inventa instantaneamente através do dissecar de um fragmento do real, isolando-o e apresentando-o sempre fora do seu contexto, em outros tempos e lugares. A fotografia efetua esse estranhamento da realidade partindo de sua arquissemelhança, sua essência de vestígio, operando uma descontinuidade: a fotografia está sempre fora do lugar (BRIZUELA, 2014, p. 20).

A narração da fotografia opera produzindo um mundo desnaturalizado, apresentando aspectos ignorados e/ou banalizados da realidade sob uma nova perspectiva, marcada pelo inquietante e sinistro. Brizuela alega que essa potência possibilita o “escrever fotograficamente: fotografar seria escrever sempre sobre uma já enquadrada e visível realidade que só guarda com o mundo empírico uma relação de fantasmagoria” (BRIZUELA, 2014, p. 24). Aparentemente presas ao real, fotografias sempre apresentam uma “duplicação naufragada, sendo o naufrágio da realidade o que constitui o terreno na ficção” (BRIZUELA, 2014, p. 29). Quando Sontag nega a narrativa da fotografia, ela age segundo o que Brizuela chama de “mito sobre a fotografia já massificada do século XX”, postulando a fotografia como prova da realidade e espécie de polícia da homogeneidade do mundo. Porém, os usos da fotografia pelo movimento surrealista revelaram que este meio “é também um instrumento para a exploração do inconsciente”,

para a “escrita automática” buscada por Breton, para a apresentação (mas não para a representação e nem para a reprodução) do mundo desnaturalizado, estranhado e desfamiliarizado (BRIZUELA, 2014, p. 29).

Propõe-se aqui uma adaptação da poetização da cultura teorizada por Rorty ao regime da fotografia contemporânea: sua narrativa não descontínua e não linear nos afeta através da imediata alteridade da imagem, fenômeno que se dá “na relação direta entre a natureza indicial da imagem fotográfica e o modo sensível por meio do qual ela nos afeta; o *punctum*”⁹ conceituado por Barthes (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Neste cenário, a arte pode fazer muito mais do que veicular histórias comoventes: podem veicular a “identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso” (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

A mera ficcionalização do sofrimento pode conduzir à banalização da realidade, enquanto a narratividade fotográfica, através de sua arquissemelhança, possibilita a apreensão de detalhes que nos prendem e transpassam nosso imaginário ou o despertar da consciência da morte e da dramaticidade e intensidade do tempo (SAMAIN, 2005, p.125), fenômeno catártico análogo ao que Lévinas chama de “epifania do rosto”: pelo rosto é despertado um pensamento de não indiferença pelo outro. A face nos relembra da mortalidade do outro, e essa mortalidade concerne ao Eu, como se a indiferença do eu o tornasse cúmplice, e assim tivesse que responder por essa morte do outro, não deixá-lo morrer só. A epifania do rosto provoca uma chamada à responsabilidade do eu pelo outro, a impossibilidade de abandonar o outro sozinho ao mistério da própria morte, despertando o amor ao próximo, o amor sem concupiscência (LÉVINAS, 2004, pp. 237-238).

Muitos anos de subjugação da fotografia fez com que se naturalizasse a sua instrumentalização, limitando seu uso a transmissão de mensagens ou ilustração. Porém, conforme explicitado ao longo deste capítulo, devemos encarar fotografias em sua

⁹ Em sua emblemática obra *A Câmara Clara*, Barthes cria dois conceitos para nomear dois elementos que atraem nossa atenção para a fotografia. O primeiro é o *studium*, que consiste nas informações que a fotografia transmite e suas significações, um investimento geral sem acuidade particular. O segundo é o *punctum*, que é o que atravessa, fere, o acaso que nos punge na fotografia. O *punctum* é algo que acrescentamos à fotografia, mas todavia já está nela, é o detalhe, delimitável visualmente ou sensivelmente, que nos transporta para um ponto cego da fotografia, um extracampo que nos leva para além daquilo que a imagem nos dá a ver: a força efetiva do isso-foi, a inegabilidade de que a coisa fotografada “esteve lá”, numa dupla posição conjunta de realidade e de passado. O *studium* é o campo de dados inscritos na imagem que se oferece ao nosso intelecto, é a fotografia enquanto campo de estudo de um saber e de uma cultura que posso compreender, é o sentido óbvio. Já o *punctum* é o que a fotografia oferece ao meu afeto, não agindo mais sobre o meu intelecto, mas ao meu corpo todo. É o que a imagem cala, o indizível e inesgotável (BARTHES, 2012, pp. 33 e 72).

complexidade, atentos aos seus enquadramentos, narrativas e suas catarses e, sempre que possível, retirando-lhe da passividade e abrindo-se à desnaturalização da realidade que ela propõe. Com o fim de proporcionar uma análise completa das obras fotográficas que serão apresentadas nesta dissertação, o presente capítulo demonstrou a necessidade de entender como operam enquanto arte contemporânea. Nesse mesmo ânimo, no próximo capítulo se explorará outra camada essencial para o estudo do objeto desta dissertação: as tramas formadas entre imagem fotográfica, memória, história e direitos humanos. O foco é compreender a realidade complexa criada por estas imagens, bem como a forma através da qual se articulam e operam para interpretar e reinventar os direitos humanos no contexto pós-ditatorial e argentino.

CAPÍTULO 2 – DO ESPELHO AO CLONE: TEMPOS E TRAJETÓRIAS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

No começo do século XX, o advento da tecnologia possibilitou a reprodução massiva das imagens fotográficas, avanço este que conduziu mudanças intensas. Conforme ressaltado por W.J.T. Mitchell, essas não são mudanças apenas na maneira em que se produz imagens (ou na qualidade das imagens produzidas), mas no papel que essas imagens ocupam na nossa sociedade e em como elas afetam as pessoas e seu modo de pensar. O autor sugere que a imagem se tornou um problema notável, tanto na cultura popular quanto no estudo das artes, mídia, teoria cultural e filosofia, em que uma virada da linguagem para a imagem estaria acontecendo (MITCHELL, 2011, p. 70). A ideia de “virada” utilizada por Mitchell segue os moldes da noção de “virada linguística”, conforme teorizada por Richard Rorty.

Para Rorty, a história da filosofia pode ser caracterizada como uma sequência de “viradas”: quando um novo conjunto de problemas emerge, os anteriores começariam a desaparecer. Brevemente exemplificando, a filosofia ancestral antiga era ficada em *coisas*, a filosofia do século XVII ao XIX era centrada em *ideias* e o cenário filosófico contemporâneo é focado em *palavras*: a sociedade é um *texto*, a representação da ciência e da natureza são *discursos*, linguística, semiótica e retórica são os elementos centrais na análise crítica das artes, da mídia e de outras expressões culturais; e até mesmo o inconsciente é estruturado em forma de linguagem (MITCHELL, 1994, p. 11). Em seu ensaio de 1967, “*Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophies*”, Rorty define “*linguistic philosophy*” como problemas filosóficos que são, na realidade, problemas de linguagem, e que através dela podem ser resolvidos; de modo que a expressão “virada linguística” designa esse movimento filosófico, que eclodiu entre o século XIX e XX, pautado na concepção de que a linguagem seria instrumento adequado para resolver problemas filosóficos (RORTY, 1967, p. 35).

Mitchell, por sua vez, defende que a “virada linguística” estaria sendo sucedida por outro deslocamento, desta vez em direção a imagens, fotografias e símbolos icônicos (MITCHELL, 2011, p. 69). Ele batiza esta nova reconfiguração das ciências humanas e da cultura como virada pictórica (“*pictorial turn*”), partindo da recusa em entender as imagens como sistemas de signos e a aceitar que obras de arte são necessariamente dotadas de textualidade e discursos (MITCHELL, 1994, p. 12). Mitchell afirma que, nessa nova virada, as questões centrais são relativas à consciência de que o ato de olhar (de ser expectador de algo mediante imagens) é um problema tão profundo quanto as várias formas de leitura (deciframento, decodificação, interpretação, etc.) e à constatação de que há diversas formas de

experiência visual em nossa sociedade que não são completamente explicáveis no modelo da textualidade (MITCHELL, 1994, p. 13). Posto isso, o autor defende que não deveríamos apenas pensar *em* imagens, mas também *através de* imagens para podermos habilmente resolvermos ou diluirmos os problemas filosóficos, políticos e sociais dos nossos tempos.

O historiador e fotógrafo Boris Kossoy também constata mudanças profundas em nossa cultura relacionada à proliferação de imagens no nosso cotidiano. O autor narra que, quando das primeiras revistas do princípio do século XX, fotografias passaram a ilustrar matérias e anúncios, desencadeando uma nova percepção de mundo e da realidade na mentalidade dos leitores: um mundo portátil e ilustrado passou a constituir a referência mental do indivíduo acerca do mundo real (KOSSOY, 2009, p. 160 e 161). Para o autor, essas revistas fotograficamente ilustradas inauguraram uma mentalidade visual, um pensamento visual (fotográfico)¹⁰, que condicionou o homem a compreender a realidade através de imagens; por outro lado, viciaram o leitor no consumo de imagens fotográficas de qualquer natureza (KOSSOY, 2009, p. 161).

Ressalto aqui que costuma-se ignorar esse primeiro efeito (o surgimento do pensamento visual) e dar ênfase ao segundo no mundo acadêmico em geral, pintando uma imagem apocalíptica das imagens, como artefatos que enganaram e escravizaram a humanidade ao longo da história. A verdade é que as imagens são muito mais frequentemente foco de paixão do que de estudos. Como Bruno Latour descreve, a destruição/apagamento/desfiguração de imagens é frequentemente tomada como prova definitiva de validação da fé, ciência, perspicácia crítica e criatividade artística das pessoas, ao ponto em que ser um iconoclasta parece a mais alta das virtudes em meios intelectuais (LATOURE, 2002, p. 16). Essas práticas, porém, resultam no surgimento de novas imagens, ideias mais poderosas, ícones mais fortes (LATOURE, 2002, p. 17). Essa insistência da imagem em ressuscitar, retornar e resistir é reflexo dos fenômenos atestados por Mitchell e Kossoy: a ascensão de um regime social/filosófico baseado em imagens e a existência de uma realidade/pensamento visual.

¹⁰ Em 1965, ao teorizar os moldes de uma sociologia das artes, Pierre Francastel já anunciava esta categoria de pensamento, porém não se referindo à fotografia, mas às formas clássicas de arte figurativa: “A Estética penetra em cada um de nossos pensamentos e ações. Uma estreita ligação existe entre as mais livres e aparentemente mais gratuitas especulações dos artistas e a disposição representativa do universo que nos cerca. A técnica jamais, em tempo algum, determinou isoladamente a forma de nossas ações; ela sempre forneceu os meios, mas não passa de uma virtualidade ou de um processo de aplicação; como a Arte, oscila entre a distinção fundamental da série e do protótipo, mas, a partir do momento em que o técnico superior cria não só um objeto mas uma forma, ele age como artista, isto é, como criador não apenas de conceitos ou de objetos, mas de formas de pensamento, Em sumam existe um pensamento plástico como existe um pensamento matemático ou um pensamento político e é essa a forma de pensamento que até hoje foi mal estudada” (FRANCASTEL, 2011, p. 3).

Qualquer que seja a concepção acerca do impacto das imagens na cultura contemporânea que se adote, sua existência e relevância são inegáveis. Perante tamanha mudança em relação à maneira como tratamos as expressões visuais na atualidade, especialmente a fotografia, esse capítulo se dedicará *a priori* à desmontagem do signo fotográfico em componentes, tempos e realidades, no modelo teorizado por Boris Kossoy, porque ele nos permite observar separadamente as forças da fotografia, que atuam conjuntamente quando articulados em um signo fotográfico. Dessa desmontagem, se partirá para a identificação de um novo tipo de fotografia, que altera profundamente a dinâmica de criação e recepção dessas imagens, e inaugura um novo tipo de compreensão (e, segundo Mitchell, uma nova configuração das ciências e da cultura). Em seguida, serão apresentadas e discutidas as abordagens metodológicas mais tradicionais de estudo de imagens, a fim de delimitar a maneira como serão utilizadas no capítulo seguinte.

Cabe aqui dizer brevemente o motivo de se ter optado por trabalhar nesses tópicos com W. J. T. Mitchell, Boris Kossoy e Bruno Latour. Conforme será constatado, os três autores falam sobre fotografias de lugares de fala e sob perspectivas muito diversas. Não chegam a se contradizer entre si (pelo menos não de forma irreconciliável), mas possuem entendimentos diferentes, por vezes divergindo na definição dos mesmos termos. Optou-se por explorar todos eles porque um dos objetivos do presente trabalho é definir a forma através da qual os direitos humanos são – ou não são – enunciados através das obras de fotografia contemporânea, a serem analisadas no capítulo seguinte. Optar por apenas um dos autores não possibilitaria investigar propriamente quais elementos e fenômenos estão presentes quando da fotografia como suporte de direitos humanos.

Dessa maneira, estes três referenciais foram selecionados, uma vez que dentre divergências que serão construtivas para o desenvolvimento deste trabalho, há importantes convergências entre eles que reafirmam uma nova e intrigante forma de concepção e compreensão de fotografias na contemporaneidade. A opção pelo uso dessas três abordagens, enfim, tem por objetivo oferecer uma análise das fotografias/objeto do presente trabalho mais ricas em espectros e profundas em sua interdisciplinaridade. Ressalto aqui também que os autores, em especial W. J. T. Mitchell e Bruno Latour, muitas vezes tratam não somente da fotografia, mas de imagens de um modo geral. Nos usos do presente estudo, porém, o vocábulo imagem se refere sempre à imagem fotográfica.

Por fim, se tratará da construção do conceito de “hiperimagem” pelo autor Márcio Seligmann-Silva. Esta última definição de imagem que se trabalhará neste capítulo é especialmente importante, pois se refere ao modo como as fotografias operam na memória

individual e coletiva, essencial para a compreensão de imagens que abordam os traumas e apagamentos no pós-ditadura. Trabalhar o conceito de “hiperimagens” servirá como ponte entre este e o próximo capítulo, que tratará das relações entre memória e direitos humanos e da análise das fotografias selecionadas, capítulo que buscará convergir todas as características/potencialidades da imagem fotográfica tratadas no presente capítulo e no anterior.

2.1. Construção e desmontagem do signo fotográfico

2.1.1. Componentes Estruturais da Fotografia

Ao longo dos aproximadamente 170 anos desde a invenção da fotografia, desenvolveu-se o amplo e compulsivo hábito de registro das experiências humanas, de modo a perpetuar a memória da humanidade e suas realizações de forma tão intensa, que as fotografias e suas diversas aplicações se confundem com a própria noção de memória, individual ou coletiva (KOSSOY, 2007, p. 132). As imagens penetraram e redefiniram nossa cultura e o próprio processo do conhecimento, fazendo-se necessário o seu estudo para a compreensão dos fenômenos sociais, culturais, políticos, artísticos e midiáticos do mundo contemporâneo. Por esta amplitude de alcance da imagem, a primeira coisa a se considerar em seu estudo é que, independente do seu conteúdo, devem sempre ser consideradas como fontes históricas de abrangência multidisciplinar (KOSSOY, 2009, p. 21). Um cuidado que deve-se ter com todo objeto de estudo multidisciplinar, especialmente os que envolvem imagens, é a definição da metodologia adequada, uma vez que seria irresponsável simplesmente apropriar-se dos modos de estudo/compreensão usados para fontes tradicionais e/ou escritas de conhecimento.

Faz-se necessário, portanto, definir as coordenadas que guiarão o estudo das fotografias/objeto da presente dissertação. Boris Kossoy, após extenso estudo sobre proposições metodológicas de análise e interpretação de imagens fotográficas, desmontou-as em componentes estruturais para facilitar sua leitura, classificando-os em duas categorias: “elementos constitutivos” e “coordenadas de situação” (KOSSOY, 2009, p. 26).

Na primeira, estão “assunto”, “fotógrafo” e “tecnologia”: trata-se da trama em que está envolvida a representação fotográfica, a “aventura estética, cultural e técnica” que materializa a “imagem fugaz das coisas do mundo” (KOSSOY, 2009, p.26). Dentro destes chamados “elementos constitutivos”, podemos identificar duas categorias de componentes: os de ordem material e os de ordem imaterial; sendo materiais os recursos técnicos, ópticos, químicos ou

eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia, e imateriais aqueles de ordem mental ou cultural, que se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros. Dentro dos “elementos constitutivos” também está a motivação por trás da criação da fotografia, que pode ser interior ou exterior, pessoal ou profissional, desejo individual de expressão do autor ou comissionamentos específicos que visam uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística, etc.).

A motivação é influência direta e intensa na concepção e construção da fotografia (KOSSOY, 2009, p. 29). O somatório dos “elementos constitutivos” da imagem encontra-se representado na fotografia na forma de um “assunto”, que nada mais é do que o resultado de uma sequência de escolhas feitas pelo fotógrafo, de diferentes naturezas, mas que atuam concomitantemente e interagem entre si. Podemos dizer, resumidamente, que os elementos constitutivos e o assunto deles resultante constituem a imagem fotográfica enquanto resultado do processo de criação/construção do fotógrafo: a fotografia enquanto a representação de um fato, objeto e/ou pessoa sob os moldes e filtros do olhar e da ideologia do fotógrafo.

Já as “coordenadas de situação” são questões relativas a espaço e tempo, o contexto em que se dá a representação “em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc.” (KOSSOY, 2009, p.26). São as características advindas da compreensão de que a fotografia contém em si o registro de um dado fragmento/congelamento selecionado do real: é, ao mesmo tempo, uma “fragmentação”, por ser um assunto selecionado do real, um recorte espacial; e um “congelamento”, por ser a paralização de uma cena, um recorte temporal (KOSSOY, 2009, p.30). É esse aspecto da imagem fotográfica que traz a importante indissociabilidade entre fotografia e memória:

A fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência. É o assunto ilusoriamente retirado do seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. (KOSSOY, 2007, p. 131)

Kossoy chama atenção para a recorrência do aspecto (consciente ou inconsciente) da captura do tempo e preservação da memória, individual e coletiva, em toda e qualquer fotografia, constatando que

a perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado, uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem. (KOSSOY, 2009, p. 133)

A questão espaço-temporal, que define a materialidade e o aspecto documental da fotografia, combinada com as escolhas que compõem/definem os elementos estruturais da imagem fotográfica, caracterizando-a enquanto representação são, combinadas, o próprio conceito de imagem fotográfica. Segundo Kossoy:

A imagem fotográfica é, antes de tudo, uma representação a partir do real, segundo o olhar e a ideologia de seu autor. Entretanto, em função da materialidade do registro, nós também a tomamos como documento do real, uma fonte histórica. Devemos perceber a ambiguidade dessa relação: o documento fotográfico não pode ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que se originou. A materialização da imagem ocorre enquanto etapa final e produto de um complexo processo de criação técnico, estético e cultural elaborado pelo fotógrafo. Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação documento/representação é indissociável. Ao observarmos fontes fotográficas, temos que ter em mente a construção que as mesmas trazem embutidas em si, o registro ou testemunho fotográfico está definitivamente amalgamado ao processo de criação: um binômio indivisível, uma ambiguidade fundamental. A imagem fotográfica seja ela analógica ou digital é sempre um documento/representação. (KOSSOY, 2009, p. 30 e 31)

A compreensão disso que o autor chama de “ambiguidade fundamental” é essencial para uma abordagem ética e lógica da fotografia enquanto fonte de conhecimento. Reduzi-la a um dos dois polos deste binômio resulta numa leitura distorcida, que foi diversas vezes praticada na perpetuação de farsas e injustiças históricas, bem como usadas enquanto justificativa para perseguição e repressão política, o que deu à fotografia uma má reputação no meio científico/acadêmico, como fonte enganosa, superficial, não confiável. A fotografia entendida enquanto essa “amalgama”, porém, nos dá acesso a um conhecimento e forma de compreensão não acessíveis através de fontes escritas.

2.1.2. Os Tempos Clássicos da Fotografia

Vimos no tópico acima que a fotografia deve ser compreendida a partir de sua ambiguidade fundamental: documento/representação. Outra maneira através da qual essa ambiguidade se manifesta é a questão temporal contida no registro fotográfico. A questão da memória, e conseqüentemente do tempo, é fundamental para o argumento da presente dissertação, não apenas por estar presente no “assunto” das obras que serão analisadas no próximo capítulo, mas também porque é um conceito central dentro da própria noção culturalmente construída de fotografia. Mais uma vez, recorro à teorização de Boris Kossoy para um aprofundamento na temática. O autor teoriza que o momento do registro fotográfico é

a morte simbólica do objeto retratado e o nascimento da representação. Dessa forma, o autor acredita que toda fotografia tem em si “dois tempos” ou “duas realidades”.

O primeiro é o “tempo da criação”, aquele instante da tomada do registro do passado, num determinado local e época, no momento de construção da fotografia em questão. É este o tempo que fixa o acontecimento e paralisa a ação ilusória e provisoriamente, constituindo uma referência direta ao fato retratado. Porém, por estar sempre no passado, é um tempo volátil (KOSSOY, 2007, p. 134).

O segundo é o “tempo da representação, tempo este onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração” (KOSSOY, 2007, p. 134). Kossoy diz que podemos nos referir a ele como o “tempo perpétuo”, mas não sem ressaltar que a trajetória deste tempo pode (e é) desviada, apresentando como exemplo as fotografias históricas que foram destruídas, por descaso ou arbitrariedade, nos arquivos públicos. O tempo da representação, portanto, é uma espécie de “memória finita” (KOSSOY, 2007, p. 134). É um tempo de atmosfera fantástica: petrifica assuntos e fatos, podendo torná-los eternos, se devidamente conservados, “peças arqueológicas de diversas camadas que constituem sua espessura histórico cultural, sua memória” (KOSSOY, 2007, p. 135). Porém, para revelarmos os mistérios e tramas de sua realidade interior devemos agir como arqueólogos, de forma objetiva e realista, uma vez que se tratam de representações e são, portanto, simbólicas.

Num breve comentário sobre a invenção, disseminação e popularização da fotografia digital, Kossoy ressalta que estes tempos permaneceram “ilesos em sua concepção” na imagem fotográfica digital. Isso é algo importante para se levar em conta, uma vez que muitos estudos em ontologia da fotografia debatem se a transição do analógico para o digital alterou sua essência. Muito embora tenha-se optado por não adotar uma abordagem ontológica neste trabalho, é importante trazer algumas informações sobre a mesma para analisar, histórica e culturalmente, a razão pela qual a fotografia foi tão vastamente instrumentalizada para a perpetuação de injustiças e farsas. Nigel Warburton, em seu ensaio “*On Photography*”, discorre sobre vários autores que adotavam a concepção de “fotografia como relíquia”: assim como relíquias religiosas alegadamente são/contém em si uma parte do corpo ou objeto pessoal de uma personagem sagrada, tais autores defendiam que tais fotografias seriam/carregariam, literalmente, um fragmento da realidade.

Dentre estes autores está André Bazin, que em 1945 defendia que a imagem fotográfica não seria de forma alguma uma representação, mas *era* o objeto fotografado. O autor postulava a “gênese mecânica da imagem fotográfica”, argumentando que o ato de fotografar não envolve

intencionalidade significativa, que não havia influência criativa do fotógrafo sobre a imagem produzida, mas apenas uma mera seleção de objeto.

Em 1970, Stanley Cavell, neste mesmo sentido, defendia a tese do “automatismo fotográfico”: fotografar seria um processo de natureza mecânica, sem qualquer influência da subjetividade humana. Roger Scruton, seguindo a tradição conservadora de seus antecessores, alegava que as fotografias eram transparentes àquilo que representavam, e que fotos “são mais espelhos do que pinturas”. Negava às fotografias a posição de veículo de expressão do autor, alegando que elas seriam um substituto do objeto. Defendia que a imagem fotográfica não é um processo intencional, mas óptico químico, hipótese sustentada pela ilusão de uma relação causal direta entre objeto fotografado e imagem fotográfica.

Essa relação, presente na linha de pensamento de todos os autores acima expostos, tinha como apoio o processo pelo qual opera a fotografia analógica: uma relação entre luz e químicos, que materializa a imagem em um objeto, o negativo. O objeto fotografado, dessa forma, estaria presente fisicamente na fotografia, o que seria uma garantia incontestável da sua existência. Entende-se, dessa forma, porque o surgimento da fotografia digital desestabilizou os fundamentos de tais teorias, uma vez que agora é possível criar um registro fotográfico sem suporte material, que pode inclusive permanecer eternamente digital, existindo apenas enquanto pixels, enquanto informação visual.

A concepção da fotografia como evidência, sustentada pela supervalorização de sua cadeia causal, foi amplamente criticada no meio filosófico. O próprio Warburton a rebate alegando que fotografias devem ser tratadas menos monoliticamente, pois, assim como palavras, podem ser usadas em uma variedade de propósitos e ser produzidas de acordo com diversas estratégias, ressaltando que, embora isso tenha ficado mais claro com a invenção da fotografia digital, no fundo, a concepção de fotografia como evidência sempre foi enganosa. Noel Carroll vai mais fundo, critica o essencialismo presente nas concepções conservadoras e defende que não há uma essência no meio ou na representação fotográfica que direciona a evolução ou os propósitos culturais desta mídia. E mesmo que não se referindo especificamente à fotografia, mas às artes visuais como um todo, Pierre Francastel postula:

Uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significativa e significada. (...) a obra de arte não é um duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras. (FRANCASTEL, 2011, p. 5)

Como contemporâneos da fotografia digital, essas críticas nos parecem quase óbvias, bem como a linha de pensamento causal/essencialista da fotografia nos parece absurdamente conservadora e banal. Porém, ela é extremamente condizente com a maneira como a maioria massiva dos indivíduos e grupos encararam a fotografia ao longo dos seus aproximadamente 190 anos de existência. A compreensão da fotografia como prova inquestionável e irrefutável da existência/ocorrência do objeto/fato registrado tem seu suporte nessa concepção de que ela é um espelho da realidade, de que o fotógrafo é, de certa forma, invisível, ou no máximo meramente o dedo que pressiona o disparador. Tacitamente, compactuou-se com esta ilusão da fotografia livre de intencionalidades – e operadores do poder se aproveitaram vastamente disso.

Fotografias foram usadas ao longo da história para incriminar, fornecer testemunhos e justificar. Não é coincidência que o uso policial da fotografia tenha surgido poucas décadas após a invenção da mesma¹¹. Não se nega aqui o imenso potencial da fotografia para auxiliar em investigações, solucionar crimes e até mesmo para trazer à tona, através da sua desnaturalização, experiências silenciadas durante governos autoritários, com vistas a permitir uma “reconstrução do passado a partir de demandas de justiça no presente” (PINHEIRO, 2009, p. 97). Porém, esta ideia impregnada da fotografia enquanto evidência tornou-a um frequente instrumento na construção de farsas políticas e injustiças, especialmente em governos não democráticos ou eticamente debilitados.

A teoria fotográfica desenvolvida por Boris Kossoy não é ontológica. O autor não busca a essência do signo fotográfico, não busca a elaboração de termos filosóficos para delimitar a natureza do ato de fotografar. Quando ele se refere à amálgama documento/representação, bem como aos tempos da fotografia, ele o faz baseado na observação da dinâmica da fotografia na história e na cultura para, com base nisso, desconstruir enigmas de natureza também histórica e cultural. Essa perspectiva nos dá uma visão mais nítida do problema causado pelo impacto da concepção essencialista/causalista da fotografia em nossa sociedade: tais teorias seriam nada mais do que a redução da fotografia a apenas um dos dois polos do seu binômio; considerá-la apenas documento, e não representação. não representação.

Como exposto anteriormente, o autor reforça que a ambiguidade documento/representação é uma amálgama, e quando essa dissociação ocorre, a fotografia é distorcida em seus usos. A dissociação também pode ser enxergada sob a perspectiva dos “tempos da fotografia”. O primeiro tempo, ou *tempo da criação*, estabelece, em certo nível, um

¹¹ As primeiras fotografias foram tiradas em 1826 e em 1896 a polícia francesa já utilizava amplamente a antropometria, técnica de mapeamento de detalhes do resto humano em retratos fotográficos uniformes dispostos em tabelas, que eram utilizadas como retratos falados (HACKING e COMPANY, 2012, p. 146).

vínculo com o real: atesta a existência o momento histórico em que se deu o registro fotográfico do ato e do objeto fotografados. Porém, devemos entender que esse vínculo atesta os “tempos da fotografia”, mas não pode, entretanto, atestar a veracidade daquilo que se vê na imagem (KOSSOY, 2007, p. 136).

O entendimento superficial influenciado pela ontologia fotográfica conservadora fez com que a utilização da fotografia como retrato fidedigno da realidade fosse uma prática comum ao longo da história. Kossoy constata o papel decisivo que a fotografia teve em tempos de repressão e autoritarismo, utilizada para identificar e condenar pessoas por seus posicionamentos políticos e, num mesmo golpe, taxá-las de terroristas, subversivos, desestabilizadores da ordem social (KOSSOY, 2007, p. 136 e 137).

É inevitável se lembrar, como exemplo, das tabelas sinóticas confeccionadas por Alphonse Bertillon, que criavam um registro de infratores, identificando aspectos do seu tipo físico por escrito e com detalhes de medidas corporais e atributos ou características especiais, como cicatrizes, juntamente com fotografias dos detentos tiradas em formatos específicos. O objetivo e resultado destas tabelas era obter características físicas que supostamente seriam indicativos de propensão à criminalidade. Evidentemente, a confecção de tais tabelas não passava de uma forma sofisticada de construir e perpetuar preconceitos disfarçados de ciência (HACKING e COMPANY, 2012, p. 147).

As tabelas sinóticas evidenciam como a construção ilusória da evidência fotográfica pode ser forjada de acordo com determinados interesses, especialmente pela polícia, mídia e Estado, instâncias em que se concentra o poder e recursos necessários para tais manobras. Dessa maneira, “farsas são arquitetadas, respaldadas no realismo do ‘testemunho’ fotográfico – e no alto grau de credibilidade de que a fotografia é detentora- e nos textos que acompanham os mencionados testemunhos” (KOSSOY, 2007, p. 138). Esse exemplo nos revela o maior poder da fotografia: a criação/construção de realidades. Sua dualidade temporal e binômio fundamental conferem a ela essa capacidade complexa e sombria, há muito aproveitada por instituições de poder para manipulação política e histórica, para ocultar narrativas e silenciar vítimas e para controlar a opinião pública. Detalharemos esse poder no próximo tópico.

2.1.3. Criações/construções de realidades

Partindo da compreensão construída nos tópicos anteriores, podemos esboçar alguns tópicos gerais: fotografias não podem ser compreendidas como espelho fiel dos fatos, pois são documentos plenos de ambiguidades, portadores de significados não explícitos e omissões

pensadas, que aguardam por decifração competente (KOSSOY, 2009, p. 21). O que nos chega visualmente é um fragmento de determinada pessoa/fato/coisa, congelados em determinado momento sob o olhar orientado esteticamente e ideologicamente pelo fotógrafo. É dizer que, além do aspecto da sua existência subordinado a um acontecimento do passado, a fotografia tem uma “segunda realidade”, vinculada ao tempo da representação. Essa realidade própria da fotografia

não corresponde, necessariamente, à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada, mas a uma nova realidade, peculiar do documento, que é construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado. (KOSSOY, 2009, p. 22)

Dessa forma, entende-se a fotografia como registro da aparência, referindo-se a uma realidade externa dos fatos e nos apresentando uma versão iconográfica do objeto representado, uma segunda realidade: a realidade fotográfica. Essa “segunda realidade” possui grande força sobre nossa cultura visual e nossa compreensão da sociedade. Diferente da “primeira realidade”, que é vinculada a um fato passado, a um objeto “morto” e a uma memória volátil e delicada, a “segunda realidade perpetua a memória na longa duração: se o fato histórico foi, o documento é, agora e sempre” (KOSSOY, 2007, p. 158). A representação imortaliza o objeto retratado e cria “uma memória sempre disponível; uma possibilidade consistente de recuperarmos o fato” (KOSSOY, 2007, p. 146). Essa “memória disponível” funciona como um gatilho para as nossas lembranças e memórias (sociais e pessoais), conduzindo-nos a uma viagem no tempo abastecida pela ilusão documental do registro fotográfico. Esse processo de construção de realidades, que se dá no interior da fotografia, redefine mesmo a própria noção de “representação fotográfica” da maneira como é comumente entendida:

Para Chartier, que busca a origem filosófica do termo, as representações significam a apresentação de algo em substituição daquilo que se encontra ausente. Penso que a fotografia, em especial, não é mera substituição do objeto ou do ser ausente. É necessário compreender que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma nova realidade é criada em substituição “daquilo que se encontra ausente”; tal se dá ao longo de um complexo processo de criação do fotógrafo. Assim nasce a representação fotográfica que, em sua materialização documental, registra a realidade exterior do objeto: sua aparência. Nesse processo é óbvio que a história do assunto e da própria representação é ocultada: o objeto é, assim, codificado formal e culturalmente segundo uma construção técnica, estética, ideológica como já foi dito antes. Esta é a realidade que tomamos como documento. O documento fotográfico não pode, portanto, ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que foi gerado. (KOSSOY, 2007, p. 157)

Para compreender o processo de criação/construção de realidades no interior do signo fotográfico, devemos observar atentamente o processo de produção e recepção do mesmo. Em sua produção, o fotógrafo constrói um “signo” ou “representação”, orientado por desejos/ideologias (próprias ou não), recriando um mundo, “físico ou imaginado, tangível ou intangível”. Nesse processo, uma nova realidade é criada; o que não significa necessariamente desacreditar na existência/ocorrência/aparência do assunto representado, mas a constatação de uma “transposição de dimensões e realidades” (KOSSOY, 2009, p. 43). Podemos dizer, portanto, que o assunto retratado na fotografia é “um novo real: interpretado e idealizado, em outras palavras, ideologizado”. E esse novo real se sobrepõe à primeira realidade (relativa ao fato passado e às suas coordenadas espaço temporais), que é, por sua vez, substituída, tornando-se “um signo expressivo”, o “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva” como formulou Fritz Kempe” (KOSSOY, 2009, p. 43).

Já na recepção da fotografia, devemos observar os mecanismos internos do processo de construção da interpretação. Esse processo é fundado pelo caráter documental e presumida evidência da fotografia e se desenrola em conformidade com o repertório pessoal cultural de cada indivíduo ou grupo, onde estão incluídos conhecimentos, concepções ideológicas e estéticas, convicções morais, éticas e religiosas, interesses econômicos e profissionais, dentre outros aspectos da personalidade e idiosincrasia que atuam sobre o exercício interpretativo (KOSSOY, 2009, p. 44). O mais interessante é que essas influências atuam sobre a nossa percepção de novas imagens também de forma imagética: ocorre o que Kossoy chama de “diálogo entre imagens técnicas e imagens mentais”, processo este ininterrupto, que nos acompanha ao longo de nossa vida, ainda que de forma imperceptível:

Através da fotografia aprendemos, recordamos, e sempre criamos novas realidades. Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidades – e de ficções. São essas as viagens da mente: nossos “filmes” individuais, nossos sonhos, nossos segredos. Tal é a dinâmica fascinante da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas. Através da fotografia dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão (KOSSOY, 2009, p. 46).

As imagens que chegam a nós durante nossa vida formam um “baralho de iconografia infinita”¹², em que realidade e ficção se mesclam, “nutrindo nosso imaginário e reavivando nossas memórias” (KOSSOY, 2007, p. 152). Outra maneira de dizer o mesmo, é constatar que

¹² As imagens formam um baralho de iconografia infinita, são as cartas de nossas lembranças, nossas memórias, álbum simbólico das nossas trajetórias e existências individuais; são cartas que se repetem no jogo da vida, em naipes diferentes (KOSSOY, 2007, p. 162).

a fotografia funda na nossa memória um “arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo” (KOSSOY, 2009, p. 45). Nossa consciência e nosso pensamento atuam através de imagens que, a partir do momento em que são assimiladas pelas nossas mentes, não são mais estáticas, mas dinâmicas e fluidas, se mesclando ao que somos, pensamos e fazemos. Ao nos depararmos com uma imagem, utilizamos todos os elementos que compõem nosso repertório pessoal cultural, como foi mencionado acima; porém, não sendo o suficiente, mais um elemento vem à tona no nosso processo de interpretação de fotografias: a imaginação.

A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição de registro documental aparente, porém moldado de acordo com nossas imagens mentais, fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e ficções. A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa. (KOSSOY, 2009, p. 46)

As fotografias, direcionadas por aspectos intrínsecos da nossa personalidade, acionam a nossa imaginação e não menos importante: despertam nossas emoções. Essa combinação de efeitos faz do signo fotográfico um suporte fantástico para a compreensão de aspectos sensíveis da realidade, de forma compacta, porém complexa e ímpar, incomparável ao conhecimento transmitido por fontes escritas. Tudo isso graças à tensão perpétua entre as realidades contidas na fotografia, como explicita Kossoy:

É este o mundo do documento fotográfico (segunda realidade, perene, eterna) que se confunde em nossas mentes com o fato passado (primeira realidade, isto é, o fato irreversível, volátil, efêmero) numa tensão perpétua, seja pela nossa lembrança e envolvimento com o objeto de representação, seja, ao contrário, pelo nosso desconhecimento do mesmo, seja principalmente, pelo nosso desejo, enquanto investigadores de, mediante o devido exame crítico, situarmos corretamente o documento, decifrarmos seu significado intrínseco, desvelarmos, enfim, a trama e o contexto no qual se acha enredado, de forma a produzirmos sentido e iluminarmos mais um microaspecto do universo de lacunas que pontilham no firmamento da história. (KOSSOY, 2009, p. 46)

Numa sociedade bombardeada por imagens em seu cotidiano, torna-se complicado ter o tempo e atenção para processar cuidadosamente cada imagem e assim decifrar propriamente os significados, sentimentos e histórias que ali se encontram codificados. Isso nos torna vulneráveis, uma vez que as mesmas razões que fazem da fotografia um ótimo suporte para compreensão, fazem dela um eficaz instrumento de manipulação. É comum que instituições de poder, especialmente mídia e Estado, se aproveitem da banalização do signo fotográfico, da desatenção coletiva e do mencionado poder da segunda realidade das fotografias para construir ficções, controlar opiniões e disseminar mentiras. Esse uso predatório extensivo

tornou a trama fotográfica na sociedade ainda mais complexa, gerando um novo tipo de imagem e uma nova realidade, que serão discutidas a seguir.

2.2. Clonagens e reciclagens: a fotografia em um novo tempo

2.2.1. Imagens recicladas

Uma convergência entre o surgimento da fotografia digital, o aprimoramento e popularização de ferramentas de edição fotográfica e o uso extensivo antiético da fotografia, especialmente pela mídia, para simular cenários, personagens e situações imaginárias possibilitou o surgimento de uma anomalia: imagens fotográficas que testemunham algo que não se passou no espaço e no tempo, ou seja, representações sem lastro algum em um momento na história. Este gênero de fotografia é a pedra definitiva sobre a ontologia conservadora da imagem fotográfica, pois se trata de uma imagem gerada sem um referente concreto, uma vez que foi substituído por um referente sem vida, construída no plano da *segunda realidade*, no tempo da representação (KOSSOY, 2007, p. 139). Este fenômeno é reflexo de um dos maiores poderes da fotografia na atualidade, que consiste em criar realidades a partir de ficções fotográficas, manobra frequentemente usada pela mídia para controle da opinião pública, distorção e ocultamento de crimes, reforço de preconceitos por interesse político e, de modo geral, manutenção do *status quo*.

A imagem, nessa manobra, subverte sua clássica definição de representação do mundo, revelando-se como um objeto do mundo da representação. De acordo com Kossoy, há um fenômeno de fragmentação da iconografia: de um lado, uma iconografia do real, a “verdade” que se refere a uma “memória engendrada pela vida”; do outro, uma iconografia acrescida de elementos ficcionais, nos trazendo novas verdades, relativas a “uma memória *in vitro*, sintética, uma máscara sem rosto, sem um tempo histórico, independente da Natureza” (KOSSOY, 2007, p. 140).

Há uma ruptura no que Kossoy chama de “tempos intrínsecos da fotografia”. Em sua utilização jornalística/midiática, essas imagens são reduzidas a meras ilustrações do tema em exploração, circulam soltas de seu vínculo com o passado; não possuindo necessariamente alguma relação espacial/temporal com assunto tratado. Se tornam, nos termos de Kossoy, “próteses fotográficas”, servindo para construir e endossar “ficções documentais”, num processo em que se separa essas imagens do seu contexto à exaustão, até que elas estejam

completamente descontextualizadas cultural e simbolicamente, e possam ser instrumentalizadas para a construção de novas realidades, que se tornam mais importantes que os fatos:

Os antigos cenários, hoje irresistivelmente manipulados, ressurgem em sedutoras estetizações: é a morte do tempo histórico da criação, é a morte de sua representação. É contudo, a aurora do tempo reciclado, ponto de partida para o mundo das representações sintéticas. Os fatos importam menos que a sua representação. (KOSSOY, 2007, p. 141)

É desta forma que Kossoy constata a existência de um novo tempo (além dos acima mencionados, da criação e da representação) que agrega à sua teoria sob o nome de “tempo reciclado”. Mais do que um novo tempo, esse novo cenário define que a realidade das imagens é um mundo próprio, que transcorre paralelo ao mundo real. Nessa nova dimensão, as imagens têm vida, circulam e atuam independentes dos seus referentes, que muitas vezes nem mais existem. Essa realidade prevalece, endossada pela força de perpétuo do mundo imagético, que enfraquece a efemeridade e fragilidade do mundo “real” (KOSSOY, 2007, p. 142).

Cabe aqui falar do trabalho intrigante e poderoso da artista brasileira Rosângela Rennó, que se estrutura nesse novo tempo descrito por Boris Kossoy. A artista brasileira faz da apropriação de imagens encontradas, com ênfase numa abordagem arqueológica e colecionadora, o tema central da maioria de seus trabalhos, optando pela economia no ato de produzir imagens como forma de “crítica sobre o fluxo contínuo de produção e consumo de imagens” (RENNÓ *apud* ALZUGARAY, 2004, p. 4) e sobre a decadência da fotografia documental. Enfatiza-se aqui a série “Corpos da Alma II” (1990-2003), em que a artista trabalha com fotos colecionadas de jornais, em que figuram pessoas segurando retratos.

Foto 1 – Fotos de autoria de Rosângela Rennó



Fonte: Série “Corpos da Alma II” (1990-2003), de Rosângela Rennó.

Tais imagens são intensamente manipuladas e transformadas digitalmente, tornando-se versões pontilistas das fotografias originais, sem cores, extremamente semelhantes umas às outras. Assim como em diversos outros trabalhos da artista, a extirpação das marcas espaço-temporais é ponto de destaque da obra, de modo que observamos o que (supomos que) eram fotografias que documentavam histórias de trauma e sofrimento reencarnadas como “imagens abertas”. É como se, simbolicamente, Rennó matasse nestas fotos os tempos clássicos teorizados por Kossoy, através da manipulação, e do que resta deste esvaziamento surge uma nova forma de imagem que é, ao mesmo tempo, um cadáver do documento e uma alma solta, disponível para ser usada como suporte de novas memórias.

Nesse novo tipo de fotografia, o caráter de assassinato sublimado no ato de fotografar, apontado por Susan Sontag¹³, é duplicado, reafirmado e agravado. A intenção por trás dos atos que constroem estas imagens é, nas palavras da artista: “fazer com que sejam ambíguas o suficiente para você poder se projetar e interagir com elas, de uma forma muito direta. Abrir a imagem para que você possa se identificar, mais do que tentar associá-la a um outro personagem” (RENNÓ *apud* ALZUGARAY, 2004, p. 6).

O ato de carregar fotos de familiares mortos é um ícone fortemente associado à forma de fazer política instituída pelos familiares de desaparecidos durante as ditaduras militares da América Latina; mas tal associação, que pessoas em determinada posição cultural podem fazer, naufragam nesta obra como mera suposição, uma vez que a artista apaga qualquer referência que permita que situemos estas imagens em um tempo/lugar na história. Ela nos oferece uma imagem precária, fria, crua ou, nos termos de Kossoy, reciclada. Este desprendimento de

¹³ “Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado- um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada.” (SONTAG, 2004, p. 25)

referências do “mundo real”, entretanto, confere a estas fotografias um caráter solto, que possibilita que projetemos nela os personagens e situações que quisermos, e também universal e perpétuo, uma vez que, assim como as imagens uniformizadas nesta obra partiram de fotografias de diferentes tempos e lugares, podemos afirmar, com alguma segurança, que sua abertura provocará um estranhamento de natureza semelhante em observadores de diferentes culturas.

A antiga ideia de fotografias como imagens congeladas no tempo é substituída por imagens que hibernam, armazenadas *ad infinitum* no mundo digital e suas redes de comunicação e memória, prontas para serem despertadas sob a forma de novos documentos/representações, renascidas em uma nova fase de suas trajetórias: a reciclagem. Kossoy chama essas imagens ressuscitadas de “clone-imagens”, ressaltando o seu poder de controle eficaz da memória e da história, remetendo a “histórias com um novo marco zero, a passagens de glórias e sucessos, de hierarquias e obediência, de informações e deformações, de silêncios e paisagens áridas” (KOSSOY, 2007, p. 143).

Na realidade em que estes fenômenos atuam, a própria experiência humana é profundamente modificada, de modo que cada vez mais a experiência com o mundo real é substituída pela representação, pela vivência no mundo das imagens. É clara esta mudança quando pensamos em nossa dependência, cada vez mais intensa, de redes sociais e aparelhos eletrônicos para mediar nossas atividades e nossas relações com outras pessoas. Observando que a força dessa relação é mais intensa e complexa quanto mais jovem a geração, é nítida a previsão de Kossoy sobre a vida neste contexto: “a experiência sintética se torna sedutora e a experiência no mundo real se torna monótona e previsível” (KOSSOY, 2007, p. 143).

2.2.2. Virada pictórica: a era das imagens

Esse novo cenário de imagens vivas, operantes e poderosas, que definem aspectos fundamentais da nossa vida em sociedade, se assemelha, não por acaso, a um enredo de ficção científica¹⁴. Essa trama revolucionária não é narrada apenas por Kossoy, mas por diversos autores de teoria da imagem, sob diferentes perspectivas. Retorno aqui à teoria mencionada no início deste capítulo: a “virada pictórica” teorizada por W.J.T. Mitchell. O autor parte do

¹⁴ Kossoy faz menção ao filme *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott (Burbank, Ca., Warner Brothers, 1982) para fazer um paralelo sobre o destino destas chamadas próteses fotográficas ao dos androides replicantes retratados pela obra cinematográfica: essas imagens com significados perdidos poderiam se encaixar novamente na sociedade como documentos de identificação para esses seres que necessitam de um passado e de uma memória.

fenômeno descrito por Richard Rorty como virada linguística, que nada mais é que a conquista de protagonismo filosófico e cultural pela linguagem.

Mitchell acredita que esse protagonismo está sendo tomado pela imagem, e traça o caminho filosófico dessa compreensão, partindo da concepção de Nelson Goodman de que “a linguagem não é paradigmática para a compreensão, passando pela gramatologia” de Derrida, que tira o foco do aspecto fonético da linguagem para os traços visuais da escrita, pela insistência de Foucault “numa história e teoria do poder/conhecimento que exponha a rixa entre o discursivo e o visível” (MITCHELL, 1994, p. 12), pelas investigações da Escola de Frankfurt sobre modernidade, cultura de massa e mídia visual e, principalmente, pela teoria tardia de Ludwig Wittgenstein que se resume na postulação: “Uma imagem nos fez reféns. E não poderíamos nos libertar dela, pois ela se estabelece em nossa linguagem, e linguagens pareciam repetir a si mesmas para nós inexoravelmente” (WITTGENSTEIN *apud* MITCHELL, 1994, p. 11).

Mitchell observa, de forma sagaz, um traço em comum entre os filósofos linguísticos: uma aparente iconofobia, “uma ansiedade, uma necessidade de defender o ‘nosso discurso’ contra ‘o visual’”, que nada mais é do que um sinal de que a virada pictórica está, de fato, acontecendo (MITCHELL, 1994, p. 13). Dessa maneira, o autor não está afirmando que já temos um sistema de representação visual estabelecido que está unilateralmente ditando os termos da nossa cultura, mas que a temática das imagens está causando, mais do que nunca, um grande desconforto para várias áreas do conhecimento.

Esse temor por imagens, que se manifesta na forma de iconofobia e iconoclasmo, não é de forma alguma um fenômeno pós-moderno, é, pelo contrário, um fenômeno tão antigo quanto o próprio ato de criar imagens (MITCHELL, 1994, p. 15). Essa constatação levanta uma questão: por que a virada pictórica está acontecendo agora? Para Mitchell, a resposta está no fato de que o temor de uma sociedade totalmente dominada por imagens se tornou agora uma possibilidade técnica em escala global. A virada pictórica foi possível graças a uma série de acontecimentos emblemáticos que fortaleceram a posição e circulação de imagens em nossa sociedade, dentre eles a invenção da perspectiva artificial no Renascimento e a invenção da fotografia no século XIX. Mitchell defende que vivenciamos mais um desses eventos na atualidade: o surgimento das chamadas “bioimagens” ou “imagens biodigitais”, novas formas de estimulação visual e ilusionismo cuja existência foi possível devido à rápida evolução da tecnologia cibernética e a reprodução eletrônica da segunda metade do século XX para a atualidade. Para o autor, esse fenômeno, anunciado pela invenção da imagem digital, teve um

efeito revolucionário em nosso sistema cultural de representação visual tão profundo quanto a própria invenção da fotografia (MITCHELL, 2011, p. 70).

As bioimagens são fundadas em dois temas: a clonagem e o terrorismo, ideias icônicas que são “conectadas por uma lógica cultural profunda” (MITCHELL, 2014, p. 19). Para Mitchell, eventos da atualidade, em especial o atentado terrorista de onze de setembro de 2001 em Nova Iorque, fez com que estas duas ideias se amalgamassem num só imaginário, se articulando em uma rede de ansiedades que despertaram pavores ancestrais da humanidade calcados na iconofobia. Estes medos, mostra o autor, são visuais. Mitchell afirma isso baseando-se numa ideia/ameaça da imagem enquanto metáfora que, do ponto de vista lógico, é uma categoria de erro, de modo que a imagem, sob essa perspectiva, seria uma simulação, uma imitação da coisa real (MITCHELL, 2014, p.16).

Porém, essa presunção lógica foi alterada pelos eventos que circundam o 11 de setembro. A clonagem, que antes era apenas uma metáfora, algo por obras de ficção científica, se literalizou, tornou-se uma possibilidade e prática científica. A partir dessa mudança, outro fenômeno se seguiu: a clonagem foi remetaforizada enquanto figura de linguagem, sendo usada para definir todos os processos de cópia, imitação e reprodução. O uso literal da palavra clonagem entrou em crise, desencadeada pelos inúmeros debates éticos a respeito da clonagem humana, abrindo espaço para que o termo se remetaforizasse, sendo aplicada a máquinas, prédios, instituições e até mesmo imagens por si só. Partindo da ideia de imagem enquanto signo de semelhança ou similitude, o clone seria uma imagem que transcende esta limitação, nos termos de Mitchell, uma “superimagem, uma cópia perfeita, que não se limita à semelhança superficial como as imagens comuns, mas contém a própria essência da entidade original, o próprio código que dá a ela sua identidade específica” (MITCHELL, 2014, p. 29).

A ideia de terrorismo passou pelo mesmo fenômeno na atualidade. Mitchell esclarece que o que trouxe o terrorismo de volta para o centro da política internacional mundial não foi nenhum ataque, mas ideia de que o terrorismo estaria se espalhando como uma doença infecciosa, processo facilitado pelas novas mídias e pela Internet, que possibilitam que as imagens do terrorismo se disseminem rápida e amplamente, “como se uma praga de imagens tivesse sido lançada” (MITCHELL, 2014, p. 10).

Também é importante ressaltar o fato de que o terrorismo é uma tática que afeta primariamente o nível do imaginário: um ataque terrorista não é uma tática de invasão, cerco e ataque, mas um ato limitado de violência, geralmente contra alvos simbólicos, elaborados para desmoralizar uma população, gerando ansiedade e medo, e provocar uma reação, geralmente exagerada, do Estado atacado (MITCHELL, 2014, p. 21). A Guerra ao Terror é, portanto, uma

guerra assimétrica, uma reação literal a uma tática simbólica, de modo que nunca se poderá falar de uma vitória, pois um imaginário não pode ser abatido por armas. A Guerra ao Terror em si é, portanto, também uma metáfora que se literalizou, um imaginário que se tornou real. E a partir desta realidade, o termo “terrorismo” também se fortaleceu no imaginário coletivo enquanto metáfora, enquanto figura de linguagem para ameaças e temores das mais diversas naturezas.

Ao longo de sua existência, a fotografia já passou diversas vezes por processo semelhante no imaginário social: foi compreendida como a literalidade dos fatos/objetos/pessoas que retratavam, e como metáforas, cópias ligadas ao retratado por vínculos de semelhança e similitude. Mitchell e Kossoy abordam a temática das fotografias na contemporaneidade sob perspectivas muito diferentes, mas convergentes em uma conclusão: há um novo tipo de imagem na contemporaneidade, que altera profundamente a maneira através da qual compreendemos todas as imagens (e não apenas este novo tipo).

Para Kossoy, são as clone-imagens, fotos sem nenhum vínculo com seu fato originário, que podem ser ressuscitadas eternamente para construir memórias sintéticas. Para Mitchell, são bioimagens, imagens que são mais do que cópias, mas clones do fato originário, e têm a capacidade de se espalhar rápida e infinitamente, espalhando o medo por elas causado, que desencadeia profundas alterações na realidade sociopolítica, num ciclo eterno de literalização e metaforização. São, portanto, descrições diferentes de um mesmo fenômeno, de uma nova realidade em que fotografias rompem a relação que as definia enquanto tal, não são mais subordinadas ao fato que as originou, fluem soltas de referencial pela sociedade, atuando em diversos aspectos da nossa realidade social, se movimentando, evoluindo, sofrendo mutações, encarnando desejos, necessidades e demandas (MITCHELL, 2011, p. 20). E, mais importante, o surgimento desse tipo de imagem altera profundamente a maneira por meio da qual compreendemos todas as imagens, e a própria essência delas. É dizer, toda imagem é (ou pode ser) imagem-clone/bioimagem.

2.2.3. A questão da mão humana: iconoclasmo e *iconoclash*

Bruno Latour é outro autor que reconhece uma mudança no regime de criação e circulação de imagens da contemporaneidade. Ele reconhece, inicialmente, que imagens são, e sempre foram, gatilhos para paixões intensas. A maneira que essa paixão mais se manifesta na contemporaneidade é no “iconoclasmo”, a ânsia pela destruição de imagens como forma de afirmar um discurso/posição/fé e de se afirmar enquanto intelectual. Por trás dessa prática está

a ideia da imagem enquanto obstáculo no acesso à verdade, ao mundo real. Latour especifica que, no iconoclasmo, sabemos o que está acontecendo no ato de destruir, é claro se tratar de um projeto de destruição, como também é clara a motivação por trás dele (LATOURE, 2002, p. 16). O autor propõe que essa ânsia por “quebrar” imagens seja suspensa, para que se possa pensar sobre ela: transformar o iconoclasmo num tópico, num assunto de arte e objeto estudo.

Pensar o iconoclasmo se dá através de uma antropologia do “movimento da mão”: Latour observa que, tradicionalmente, a constatação de que algo seja feito por mãos humanas tira de tal coisa o *status* de verdade/santidade. Na religião, ícones religiosos são celebrados e adorados por não serem produtos da mão humana. O mesmo vale para o saber científico, compreendido sempre como fruto da verdade/objetividade científica, jamais da mão humana. Dessa forma, afirma, tanto na ciência quanto na religião, a mão sempre carrega um machado ou uma tocha, é sempre iconoclasta e destrutiva (LATOURE, 2002, p. 18). Latour propõe, porém, uma nova compreensão, que consiste em crer que as mãos seriam indispensáveis para a produção da objetividade e da divindade, de modo que quanto mais imagens, mediações, intermédios e ícones fossem explicitamente fabricados, mais respeito teríamos por sua capacidade de receber, reunir e recordar a verdade e a santidade (LATOURE, 2002, p. 18).

Além da ciência e da religião, Latour trata de uma terceira área: a arte contemporânea. Nela, não há como negar a presença da mão humana. Pela tradição iconoclasta e niilista da arte contemporânea essa mão, ao longo da história, atuou de forma destrutiva (LATOURE, 2002, p. 22). Essa tradição gerou o que o autor chama de *iconoclash*: o esforço para evitar o poder da criação de imagens tradicionais se tornou uma fonte fabulosa para novas imagens, novas mídias, novas obras de arte. Quanto mais a arte se tornava um sinônimo de destruição/desfiguração, mais se produzia, avaliava, se falava sobre, se comprava e vendia, e se cultuava a arte (LATOURE, 2002, p. 22). Isso conferiu um poder enorme a esse tipo de imagem, que transcendeu materialmente, tornando-se impossível comprá-las, tocá-las, queimá-las, repará-las e até transportá-las, gerando novos iconoclashes. O *iconoclash* seria, portanto, a incerteza e hesitação na definição do papel da mão humana em determinada ação, tornando-se impossível saber, sem informações adicionais, se atua de forma construtiva ou destrutiva. Latour reforça que a mediação é indispensável para tudo, na ciência, religião e arte, uma vez que é estruturalmente impossível escolher entre construção e realidade. O autor denuncia que o dualismo feito/real, construção humana/acesso à verdade e objetividade é um impasse, um frenesi, que engatilha fanatismos que conduzem ao iconoclasmo.

Pensando na leitura de Latour sobre a fotografia, somos apresentados a uma interessante abordagem. A fotografia custou a atingir *status* de arte na sociedade, como foi tratado no

capítulo anterior. Antes disso, ela foi instrumentalizada enquanto metodologia científica, endossada pela ilusão de sua completa objetividade. A imagem fotográfica também foi compreendida sob a mesma crença que recai sobre os ícones religiosos: que não teria influência da mão humana, que seriam relíquias, pedaços da própria santidade. E, por fim, a fotografia é na atualidade uma arte contemporânea, e como tal foi utilizada vastamente para as obras de cunho iconoclasta e niilista às quais Latour se refere.

O *iconoclash* ocorre nas fotografias, portanto, em três níveis, todos passíveis de análise dependendo do meio em que circulem. Temos assim uma terceira perspectiva sobre as fotografias na contemporaneidade, que mais uma vez se aproxima da ideia de clone/terror: as tentativas de destruição das imagens geram novas imagens, estas cada vez mais poderosas, cada vez mais complexas, de modo que destruí-las passa a ser cada vez mais difícil, literal e metaforicamente. O *iconoclash*, dessa forma, é uma característica de tais imagens e também a sugestão de uma abordagem mais adequada para compreendê-las, sem cair no fanatismo tradicional que obscurece suas nuances e potencialidades. Mais do que uma abordagem, este novo tipo de imagem que os três autores trabalhados descrevem necessita de uma combinação de diferentes metodologias de análise e interpretação de imagens, bem como de uma abordagem interdisciplinar, que serão discutidas a seguir.

2.3. Possibilidades metodológicas para estudos contemporâneos de imagens fotográficas

2.3.1. Fotografias e seus diálogos

Como restou demonstrado pelo ponto acima, a fotografia foi compreendida de diversas formas ao longo da sua existência: reduzida a processo físico-químico, tida como a própria realidade, como espelho da realidade, como representação do fato que retrata, como imagem enganosa e perigosa. Hoje, sua definição repousa numa amálgama que não nega nem afirma completamente nenhuma dessas compreensões. Nessa complexidade, uma coisa é segura: o seu poder, força e alcance em nossa sociedade. Dessa maneira, ao fazer a leitura de uma imagem fotográfica e acessar o conhecimento peculiar que ela contém, várias áreas de conhecimento devem ser ativadas e metodologias diversas devem ser utilizadas, das mais simples e tradicionais às mais complexas e não convencionais.

Mais uma vez recorreremos à Kossoy como referência para o assunto. O autor, que estudou extensivamente as metodologias para desmontagem do signo fotográfico, propõe diversas abordagens para tal. Uma delas consiste em observar os três diálogos que estão sempre

presentes em toda fotografia: “imagem-imagem”, “imagem mental-imagem técnica” e “aparência-silêncios”. O diálogo imagem-imagem se dá quando há uma comunicação particular entre um conjunto de fotos, “que se estabelece por fatores formais, culturais, emocionais, estéticos, ideológicos ou de outra ordem; uma ligação que tem vida própria, autossuficiente” (KOSSOY, 2007, p. 149).

Kossoy esclarece que essa relação não diz respeito à articulação plástica/diálogo estético entre imagens vizinhas num recurso de “trocadilho visual” nascido do aproveitamento de semelhanças iconográficas, manobra midiática comum (KOSSOY, 2007, p. 148). O diálogo imagem-imagem se refere a imagens editadas de maneira singular que convivem em galerias, livros, revistas, jornais e catálogos; em “montagens em que o diálogo entre imagens ocorre independente de suas mensagens” (KOSSOY, 2007, p. 149), numa solução menos vazia e mais sensível, que é capaz de acionar um segundo tipo de diálogo: aquele entre o nosso olhar e nossa mente.

No diálogo imagem técnica-imagem mental, as primeiras, oriundas da indústria cultural, interagem com aquelas que advém de nossa experiência do real, sob o molde de nosso repertório pessoal, numa “ligação que tem vida própria, autossuficiente, cujo circuito se fecha na medida em que alguns de nós as olhamos e intuímos uma alteração na ordem natural das coisas” (KOSSOY, 2007, p. 149). Essa percepção, que consiste nesse último diálogo, passa desapercibida pela maioria das pessoas, e quando se dá é sempre ímpar, uma vez que transmite sensações e mensagens individuais, que extrapolam os conteúdos temáticos das imagens técnicas. Se a imagem for bem sucedida nesse diálogo com seu observador, e deste modo aceita como “meio de informação e de emoção” (KOSSOY, 2007, p. 150), cria-se a sensação de *déjà vu*, uma afetação direta na memória do expectador, capaz de transportá-lo para outro lugar/tempo e de transmitir conhecimento visual. Importante ressaltar que isso não é algo que se passa tão somente na imaginação daquele que observa: se passa no mundo das imagens, no tempo da representação, que se torna real à medida que observamos determinada imagem/conjunto de imagens sob os filtros de nossa individualidade: “mundos imateriais, emocionais, de curta duração” (KOSSOY, 2007, p. 151).

O mesmo diálogo também pode ocorrer entre nossas imagens mentais e o que Kossoy chama de “imagens-mundo”: imagens que nos despertam a ânsia para imitá-las, uma vez que essa é a condição para consumi-las além do universo fantasioso, na vida real. São as imagens publicitárias, que criam desejos, necessidades e padrões de vida e beleza, com as quais dialogamos, muitas vezes inconscientemente, diariamente, diálogo este regido pelos detentores da informação. Kossoy inclui nessa categoria de imagem-mundo também as *imagens de*

arquivo, fragmentos da história que são ressuscitados quando conveniente, recontextualizados de acordo com a necessidade editorial e, depois, esquecidas. Esses diálogos de imagens-mundo representam uma elaborada técnica de criação de “testemunhos que ainda não o foram, documentos que ainda virão a ser, isso é, imagens preconcebidas” (KOSSOY, 2007, p. 152). Somos parte nestes diálogos por toda a nossa vida, desde que temos contato com nossas primeiras imagens, formando o que Kossoy chama de “baralho de iconografia infinita”, num processo que mescla realidade e ficção e em que cada carta é capaz de ativar nossas memórias e nutrir nosso imaginário (KOSSOY, 2007, p. 152).

O terceiro diálogo se dá entre aquilo que nos é literalmente visível na fotografia, e o que está por detrás dessa aparência. Além do que enxergamos, o estético, a imagem carrega, desde sua concepção e ao longo de sua trajetória, silêncios, mistérios e segredos em cada elemento que a compõe. É desvendando esses enigmas, recuperando este ausente que existe por trás de cada enquadramento, que carregamos de sentido o aparente. O diálogo entre a aparência e os silêncios da fotografia é aquele que se dá quando a observamos em sua complexidade, quando demoramos nosso olhar sobre o que essa imagem nos traz.

2.3.2. Iconografia e iconologia

Kossoy nos orienta a pensar nas imagens fotográficas tomando como diretrizes os componentes técnicos, culturais, estéticos e ideológicos constituintes de sua elaboração e recepção. Para conseguir tal acesso, é necessário utilizar instrumentos para decifração dos processos de construção de realidades que dão corpo e emanam da fotografia. Antes de tudo, é importante ressaltar que, “se não fosse objeto de abordagens multidisciplinares, a fotografia jamais poderia ser compreendida em suas múltiplas facetas” (KOSSOY, 2007, p. 27). Também devemos nos manter em constante vigilância para não cometermos o erro de analisar imagens através de conceitos pensados em torno e em função do signo escrito.

Há duas metodologias tradicionais de análise de imagens, que se mantêm úteis para o estudo de fotografias de arte contemporânea. A primeira delas é a “iconografia”, que consiste em uma arqueologia do documento, no sentido em que nos revela dados concretos sobre a fotografia no que diz respeito à sua materialização documental e aos detalhes icônicos nela gravados. Através dessa metodologia, decodifica-se a realidade exterior do assunto registrado, sua face visível, sua segunda realidade (KOSSOY, 2009, p. 57). Essa forma de análise nos reforça o fato de que a fotografia não é mera ilustração de textos ou “apêndice da história”, mas

esta sua face visível/aspecto iconográfica é uma valiosa fonte de conhecimento sobre o passado (KOSSOY, 2007, p. 31).

Kossoy sugere duas linhas de análise multidisciplinar para decodificação de informações iconográficas na imagem. A primeira delas passa pela reconstrução do processo originário do artefato, determinando os elementos que concorreram para sua materialização documental, que são seus elementos constitutivos e coordenadas de situação, já tratados neste capítulo. A segunda se dá através de uma recuperação do inventário de informações codificadas na imagem fotográfica, da identificação dos detalhes icônicos que a imagem contém. A iconografia nos dá acesso aquilo que é visível na imagem, naquilo da realidade exterior que foi registrado na superfície fotográfica, na forma de representação, naquilo que Kossoy chama de segunda realidade (KOSSOY, 2009, p. 59). Numa definição mais extensa, o autor afirma que:

A iconografia fotográfica diz respeito às partes ou ao conjunto da documentação pública ou privada que abrange um largo espectro temático, produzida em lugares e períodos determinados. As fontes que as compõem são meios de conhecimento: registros visuais que gravam microaspectos dos cenários, personagens e fatos; daí sua força documental e expressiva, elementos de fixação da memória histórica individual e coletiva. (KOSSOY, 2007, pp. 34 e 35)

Através dessa interpretação, atingimos o que é chamado pelo autor de “verdade iconográfica”. Deve-se ser cauteloso com esse termo, porém, mantendo em mente que essa “verdade” é uma construção técnica, estética, cultural e ideológica. Compreender a verdade iconográfica de forma cegamente literal, com crença em sua uma suposta objetividade da mesma, foi o que levou à instrumentalização da fotografia no século XIX pelas ciências positivistas.

Já a interpretação iconológica, para Kossoy, tem início no entendimento da imagem enquanto “representação a partir do real”, sendo a fotografia uma representação que carrega aspecto selecionado desta realidade, organizado cultural, técnica e esteticamente (KOSSOY, 2009, p. 59). Embora o documento ainda seja a referência, esta análise se situa além dele, nos círculos das ideias, na esfera das mentalidades. Por este exato motivo essa modalidade não nos permite o estabelecimento de nenhuma regra interpretativa. Busca-se ir além da verdade iconográfica, perseguindo a realidade interior da representação fotográfica, buscando desvendar um significado misterioso que se situa no que Kossoy chama de “primeira realidade”. Para tal abordagem, há duas linhas de análise possíveis: o resgate (na medida do possível) da história do assunto, no momento do registro fotográfico ou em momento diverso; e a busca pela desmontagem das condições de produção da foto em questão, se debruçando sobre o processo que resultou na representação que é estudada.

W. J. T. Mitchell, porém, apresenta-nos uma definição bastante diferente da iconologia como método de estudo de imagens. Para ele, iconologia é o estudo de imagens como entidades verbais e visuais, símbolos metafóricos e gráficos. É dizer, imagens são, ao mesmo tempo, conceitos, objetos, figuras e formas simbólicas, sendo que algumas delas se tornam forças operativas na realidade sociopolítica quando adquirem *status* icônico, se tornando amplamente reconhecíveis e provocativas de emoções poderosas (MITCHELL, 2011, p. 17). Quando atingem esse status, passam a integrar um imaginário coletivo, elas passam a ter potencial de se literalizarem. É uma ideia bem semelhante ao diálogo entre imagens técnicas e mentais descrito por Kossoy: a formação do “baralho de iconografia infinita” que define a forma que nosso sistema cognitivo processa imagens ao longo da nossa vida. Mitchell defende que a metodologia iconológica consiste em traçar o processo através do qual o metafórico se torna literal e a imagem se torna real (MITCHELL, 2011, p. 18).

Dessa maneira, a iconologia surge como um método que reconhece e abrange tanto a irrealidade das imagens quanto sua realidade operacional (MITCHELL, 2011, p. 18). O autor defende que abandonemos a perspectiva destrutiva, que se limita ao criticismo iconoclasta, para partirmos para uma abordagem mais delicada: ao invés de destruir as imagens, desconstruí-las. Mitchell acredita, portanto, que não devemos mais apenas perguntar o que as imagens significam ou o que elas fazem, mas como elas vivem e se movimentam, como evoluem e sofrem mutações, e qual tipos de necessidades, desejos e demandas elas encarnam (MITCHELL, 2011, p. 20). O autor ressalta essa peculiaridade da ciência das imagens em relação à abordagem científica tradicional: não pode simplesmente descartar o que não é literal, uma vez que o próprio objeto da iconologia é este momento de transição entre significado literal e figurativo (MITCHELL, 2011, p. 22).

Como se percebe, são compreensões extremamente diferentes da metodologia iconológica. Kossoy se foca no passado contido na imagem, no seu conteúdo de memória, abordagem mais voltada para estudos históricos. Mitchell propõe que analisemos as imagens em seu movimento, em sua operação, que pode ou não envolver o “tempo de criação” desta. É uma compreensão mais adequada à análise das imagens voltada para si mesma, não subordinada ao conhecimento histórico, mas somente ao visual e suas implicações político filosóficas. Nenhuma das duas posições são descartáveis ao presente estudo. Kossoy divide os dois tempos originários da fotografia em duas metodologias: o tempo da representação na iconografia e o tempo da criação na iconologia. Essa divisão é interessante e eficaz para captar os aspectos da imagem enquanto um todo, evitando leituras que desconsiderem alguns desses aspectos, levando a uma compreensão precária da fotografia.

Já Mitchell apresenta apenas uma metodologia, sua iconologia, que compreende a imagem já na superposição dos elementos cuidadosamente desmontados por Kossoy, nos chamando atenção a fotografia em movimento, circulando em nossa realidade individual e social através do fenômeno da metáforização e literalização, que é tão central na nossa forma de compreender não só imagens, mas toda informação que nos chega em nosso tempo biocibernético e biopolítico. Quando da análise das imagens no terceiro capítulo, coordenadas definidas por ambos os autores serão utilizadas, com as devidas diferenciações feitas. Apenas assim é possível analisar de que maneira(s) a fotografia pode (ou não) servir como suporte reflexivo para os direitos humanos.

2.4. A memória enquanto (hiper)imagem

Como se constata com base no discutido nos pontos anteriores, questões temporais perpassam a fotografia em diversas direções, sendo uma parte indissociável de seu próprio conceito. Esse aspecto alimenta um dos seus principais usos na sociedade: como detonador das nossas memórias afetivas e familiares. Desde a democratização do registro fotográfico, na década de 1930 e 1940, o fotográfico se tornou a principal forma de registro da memória familiar e individual – álbuns fotográficos se tornaram muito mais frequentes que diários, livros de memória ou outras formas de registro escrito (SIMSON, 2005, p. 20).

Dessa maneira, fotografia e memória são dois conceitos entrelaçados, que se invocam e se sustentam em nossos cotidianos. Ainda que saíamos do âmbito das fotografias pessoais e familiares, a própria constituição física e manuseio da fotografia nos convida a um exercício de memória: sua superfície estática é capaz de nos transmitir emoções nostálgicas e nos transportar temporalmente, fenômeno este que faz parte do próprio processo de compreensão deste tipo de imagem. Uma das principais razões pela qual a fotografia é frequentemente instrumentalizada e banalizada em nossa sociedade é que, no geral, sua compreensão é bem mais trabalhosa, por exemplo, do que a de um vídeo: sua condição de congelamento exige mais ação do observador, que precisa “mergulhar” nela. Sobre esta diferença entre fotografia e vídeo, Etienne Samain teoriza que:

As imagens projetadas levam o espectador num fluxo temporal contínuo, que procura seguir e entender; as fotografias, por sua vez, fixam-se num congelamento do tempo do mundo e convidam-no a entrar na espessura de uma memória. Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos. (SAMAIN, 2001, p. 56)

Porém, por mais que os usos sociais da fotografia nos remetam sempre ao passado, ao mesmo tempo ela nos interroga no presente, porque a memória, por definição, só existe no presente. Sobre essa coexistência passado-presente na fotografia, observa-se que:

Embora, em sentido estritamente técnico, a fotografia fixe no papel ou na memória digital um conteúdo referente a uma temporalidade passada, o mesmo não ocorre com sua interpretação. Como em outras formas de imagem gráfica, os espectadores lhes atribuem um significado novo através de sua própria experiência cultural. É assim que indivíduo, fotografia e memória adquirem um sentido pleno e uma densa inter-relação. A imagem serve como *suporte para a recordação*, quando esse momento foi vivido por quem observa a fotografia, e como *veículo de memória*, quando se reconstrói a partir do presente de identidades comunitárias ou étnicas, em que participam tanto aqueles que viveram essa experiência como os que não a viveram. (CATELA, 2012, p. 113)

Na realidade pós-ditadura na América Latina, a fotografia assume estes dois usos sociais, de suporte para a recordação e de veículo para a memória. Da primeira categoria fazem parte as fotografias pessoais, de família, deflagradores da memória do sofrimento de quem viveu a repressão política, imagens que resistem numa época de extrema repressão, numa realidade marcada por um elaborado processo de apagamento por parte do poder institucional. Essas mesmas fotografias, num contexto sócio-político, assumem força de veículo de memória, que constitui a identidade (bem como a tentativa de apagamento da mesma) da comunidade vítima dos regimes autoritários. As mesmas fotos que retratavam filhos, amantes, familiares e amigos nos álbuns de família, se transmutam em retratos de arquétipos no pós-ditadura: o desaparecido, o assassinado, o exilado, o torturador, numa dissolução de barreiras entre pessoal e político, privado e público, memória íntima e memória coletiva.

A questão da memória no pós-ditadura e no contexto dos direitos humanos será mais profundamente trabalhada no capítulo seguinte. Aqui, contudo, se faz necessária a apresentação de um último tipo/categorização de imagem, talvez o mais importante para o presente trabalho. Márcio Seligmann Silva acredita que há um tipo de imagem/fenômeno que se imprime de forma indelével na mente, em determinadas culturas, ou até mesmo em certas espécies, as quais ele chama de “hiperimagens” ou “imagens do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 63). No outro extremo desse fenômeno, está o que o autor chama de “infrimagens”, que consiste na ausência de imagens, que diz respeito, geralmente, “à indizibilidade da dor, do amor e da catástrofe” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 63).

Esse último fenômeno é tema recorrente na literatura, em que se cria um paradoxo: ausências verbalizadas, expressões sobre o inexpressável, na criação de uma narrativa *ex negativo*. Lembro aqui da postulação de Latour sobre a imprescindibilidade da mediação, até

mesmo para atingir o sagrado, o transcendental. De forma similar, Seligmann Silva aponta a capacidade que imagens têm de expressar o indizível: “não por sua ausência, mas por seu excesso” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 65). O autor se refere, dessa forma, a “hiperimagens inimagináveis”, que seriam aquelas que não estão no campo simbólico, nem no da imaginação, são “marcas do real”, e “hipervisíveis” por carregarem em si algo visível e algo que vai além do registro visual. Essas imagens, afirma Seligmann Silva, estão quase sempre ligadas a fatos que desencadeiam fortes reações emocionais:

Essa emoção determina uma conformação sui generis da imagem, como que a congela para além do ser estático das imagens sem movimento de um modo geral. Estamos falando de imagens gorgôneas, petrificantes, como se nelas o real estivesse petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66)

Desse modo, o caráter estático da imagem fotográfica, essencial no estabelecimento de seu vínculo com a memória, é ainda mais intenso nas hiperimagens, que não são só petrificadas mas também petrificantes, nos aprisionando na forte emoção traumática que ela veicula.

Seligmann Silva constrói o conceito de hiperimagens através das postulações de três autores, que não tratam do conceito em si, mas fornecem elementos teóricos que a compõem. O primeiro deles é Aby Warburg, de quem Seligmann Silva agrega a noção de *Pathosformel*, a fórmula patética. Para Warburg, o patético seria o pavor do homem originário perante as forças da natureza e/ou onipotência dos seres divinos, que sedimentaria em certas imagens, conferindo-lhes a possibilidade de viajar no tempo: tais imagens seriam um fragmento de memória enterrado que, devido à intensidade e força expressiva do patético, retornam como o “recalcado”, e voltam a se manifestar. A intensidade da irrupção do patético nessas imagens corresponde à sua sobrevivência, que Warburg chama de *Nachbelen*. Seligmann Silva imagina as “hiperimagens” sob esse conceito: imagens que tanto congelam os movimentos como os preservam para a posteridade, como um “médium de sobrevivência de gestos patéticos e transmissor de emoções” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 68). Dessa maneira, o autor sugere que pensemos a história das imagens como a história de um retorno do recalcado (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 68).

O segundo autor utilizado como referência por Seligmann Silva é Sigmund Freud. Assim como Warburg, ele descreve uma visão trágica de mundo, em que pessoas, normais ou neuróticas, são constituídas psicologicamente através de imagens traumáticas, e a frequência e modos através dos quais as “reencenamos” define nosso universo simbólico e a qualidade de nossas vidas. Seligmann Silva chama atenção para o fato de que Freud comparou a psique

humana à um dispositivo fotográfico, em que percepções são inscritas e apenas posteriormente reveladas. A psicanálise seria a ciência que permitiria não apenas a reencenação de nossos traumas individuais, mas imagens originárias recalçadas na história da humanidade. Bem como Warburg, Freud compreendia a História como um “tempo denso e esburacado, não linear e passível de irrupções do passado em qualquer agora” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 73).

Como exemplo dessas histórias recalçadas, Seligmann Silva cita o “assassinato do pai da horda primeva”, o ato de assassinato do pai, seguido de sua devoração, que teria sido reencenado inúmeras vezes ao longo da história, sendo o assassinato de Moisés e de Jesus exemplos dessas reencenações. A cultura teria se construído sobre a imagem originária recalçada desse assassinato, que é ao mesmo tempo super presente e invisível. Tal imagem teria condicionado nossa cultura, e quando não estava presente conscientemente, se manifestou em forma de recordação (rituais, manifestações culturais e, especialmente, a arte). Na revelação dela, possibilitada pelo surgimento da psicanálise, foi possível reduzir o seu teor de “hiperimagem”. O esquecido, dessa forma, jamais se extingue, é apenas reprimido; deixando “traços mnemônicos”. Esses traços seriam passados entre as gerações, numa forma de herança que não depende de comunicação ou influência da educação (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 73). Isso nos aproximaria dos animais, que receberam seus instintos sob a mesma forma de herança arcaica.

O último autor de quem Seligmann Silva recolhe referências é Walter Benjamin. Assim como os outros dois autores acima mencionados, ele tece uma teoria da história trágica, e que tem uma imagem paralisada no tempo como figura central. Sua teoria de conhecimento é sobreposta a uma ideia de “redenção e explosão do tempo histórico”, de modo que o tempo presente é entendido como “tempo do choque”: na modernidade, o choque era uma exceção, já no presente, se mostra como regra. Os habitantes desse tempo presente estão sempre preparados para aparar tais choques e, dessa forma, impedir o “esfacelamento do eu” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 75). Esse estado de constante vigília acaba sendo um empecilho para a construção da autêntica experiência de existência, que para ele consiste na conjunção na memória de conteúdos do passado individual com do coletivo. Por trás disso está a ideia de “catástrofe” como sinônimo de progresso e como *continuum* da história. Ele acredita que “o ideal da vivência do choque é a catástrofe” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 75).

Benjamin acredita na importância de lidar com o choque, trazendo de volta sua memória, essencial para o processo de construção da experiência de existência. Essa atualização tem natureza brutal e violenta, e pertence à imagem da “salvação”, que consiste num corte do

continuum da história. É um ato de revolução, um “freio de emergência” no *continuum* da história de opressão. Essa interrupção da história, que corresponde ao ato do historiador e do alegorista, para Benjamin, “congela o passado em imagens” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 75). É dessa compreensão que surge um conceito central na teoria do tempo histórico de Benjamin: a “imagem dialética”. Essa imagem, fruto da concepção de historiografia como destruição da falsa aparência de totalidade, “é idêntica ao objeto histórico, e justifica o seu arrancar para fora do continuum do percurso da história” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 76). O ofício do historiador, dessa forma, seria ver “a história desmoronar em imagens carregadas de tensão”, despertando-as a partir do seu agora (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 76). Na base do pensamento histórico, portanto, estaria uma imagem da memória, que se estrutura para o historiador que, diferente da busca dos positivistas por uma representação mimética do passado, articula o passado “apropriando-se de uma reminiscência” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 77).

Trata-se de um novo modelo de história, que é construída através de memórias involuntárias, não mais buscando “o momento épico da construção da história, que a transformava em uma narrativa monológica. Essas memórias involuntárias nunca apontam para um percurso, mas sempre para uma imagem: suas lembranças surgem como iluminações despertadas por nosso espaço/tempo, sempre de forma isolada. O fato de vivermos no “tempo do choque” impede a continuidade narrativa dessas imagens, mas pode servir para conservar essas imagens, que são petrificadas pela “placa fotográfica da recordação”, que guarda imagens independente do tempo de exposição às impressões: o que é decisivo é a intensidade do choque. As imagens dialéticas, dessa forma, são ruínas: marcas da destruição e da conservação, destruição esta que “fortalece a eternidade dos destroços” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 78).

Associando as ideias dos três autores, Seligmann Silva enxerga uma continuidade que define um tempo histórico, que é simultaneamente descontínuo e marcado pela reencenação de imagens traumáticas carregadas de violência. Seligmann Silva denomina tais imagens como “hiperimagens”. No próximo capítulo, será discutido inicialmente como os direitos humanos se inserem nesse tempo histórico e como operam através da memória de experiências traumáticas pessoais e coletivas. Depois, se adentrará na discussão do momento pós-ditadura enquanto cenário para emergência de “hiperimagens”, e de como tais imagens emergem no cenário da arte contemporânea. Por fim, se tratará das imagens selecionadas, buscando desmontá-las de acordo com os conceitos e instrumentos explorados no presente capítulo, buscando observar nelas a presença dos fenômenos descritos pelos autores trabalhados e, por fim, analisar de que

forma servem ou podem servir como suporte reflexivo e disseminadoras dos direitos humanos em nossa sociedade.

CAPÍTULO 3 – RETRATOS DE DIREITOS HUMANOS

Nesse último ponto, o debate se voltará primeiramente para a questão da memória, expondo as diretrizes do conceito adotado, suas linhas gerais e perspectivas, e a maneira com a qual se relaciona com a noção de direitos humanos trabalhada no presente capítulo. Exercícios de memória, individuais ou coletivos, não raro usam fotografias como suporte: o ato de fotografar foi praticado, por indivíduos e pelo Estado, como ato de construção da própria história, de perpetuação de narrativas. Daí parte-se para a relação central da presente dissertação, aquela entre memória e fotografia. Primeiro será discutida a centralidade da memória na arte contemporânea e em como essas obras atuam na reflexão sobre a noção de memória na sociedade.

Posto isso, cabe fazer algumas considerações (breves, uma vez que o foco da presente dissertação não são fatos ou narrativas históricas, mas a reflexão sobre os direitos humanos na modalidade de arte na qual se insere “*Buena Memoria*”) sobre a experiência ditatorial argentina, na medida em que esse trauma integra o contexto da obra a ser trabalhada. Seguindo o percurso, se dará a justificação e descrição de “*Buena Memoria*”, acompanhada de algumas imagens que compõem o projeto (seria inviável e desnecessário incluir todas), para por fim, explorar a obra escolhida e analisar como memória e direitos humanos podem dialogar e se fortalecer através de um suporte artístico fotográfico, contribuindo para organizar o debate existente sobre os traumas ditatoriais, refletindo ativamente sobre o arquivo fotográfico familiar e político dessa sociedade e desempenhando um importante papel numa luta por direitos que não se resume à punição, mas se estende no processo de construção de identidade, memória e busca pela verdade.

3.1. As camadas da memória

Encerrou-se o capítulo anterior tratando de uma visão da história como reencenação descontínua de imagens traumáticas. Nas entranhas deste processo, contudo, está a memória, fenômeno anterior e concomitante à história, mais delicado e cotidiano, que passa longe da pretensão de estabilidade que por vezes têm o fenômeno histórico. Diferente da História, que “forma uma espécie de arquivo fixo, a memória forma relatos que estão sempre mudando e reconstrói o passado interminavelmente” (PASTORIZA, 2005, p. 87). É ela o núcleo duro das imagens que serão adiante analisadas; portanto é preciso que se estabeleça suas linhas gerais para prosseguir a presente pesquisa. A importância dessa definição está no fato de que o

conceito que se dá para a memória define os seus usos políticos. Podemos começar por aqui: toda memória é política, não existe memória neutra. É sempre uma escolha, uma hierarquização dos fatos, que compreende também muitos esquecimentos. Por isso, é importante a busca pela compreensão da memória como algo plural: no exercício da memória é ideal que se procure polifonia, diversidade de experiências e relatos. Alcançada tal amplitude, é possível conceber um exercício de memória que englobe as contradições e ambivalências dos relatos. Pilar Calveiro utiliza a seguinte metáfora para explicar como opera a memória plural:

En este sentido yo creo que la memoria arma el recuerdo no como un rompecabezas en donde cada pieza entra en un lugar y en ningún outro, o sea tiene un lugar único para entrar y hay una figura única que se forma. Creo que la memoria opera más que como un rompecabezas, como un rasti. O sea que con las mismas piezas se pueda construir distintas figuras. Y esta diversidad de las figuras es justamente desde mi punto de vista la riqueza de la memoria. Y lo que hace que en este ejercicio de la memoria no puede haber dueños. No puede haber dueños ni puede haber relatos únicos, sino que necesariamente hay quienes van a armar unas figuras y quienes armarán otras. (CALVEIRO, 2005, p. 196)¹⁵

A memória, desconstruída¹⁶ desta forma, são memórias: peças soltas de relatos que podem ser montadas na forma de várias figuras. Dessa maneira, outra afirmação é importante: uma memória fiel nunca tem a ver com repetição. A repetição é a tentativa de reduzir a memória a um único relato, uma única peça; mas nada mais faz do que desgastar a história, tornando-a irrelevante e entediante. A paisagem da memória não é repetitiva, mas é dinâmica: consiste na transmissão de conhecimento através da experiência (CALVEIRO, 2005, p. 196).

A memória tem um ponto de partida, de onde eclode e para onde retorna: a marca que a experiência vivida grava sobre o corpo individual ou social. Porém, não se limita a ela, e nisso está o poder na memória: em conseguir transcender a experiência, que é pessoal e intransmissível, transformando-a em algo que não apenas é transmissível, mas é de fato transmitido; assinalando sentidos aos fatos e se tornando comunicável (CALVEIRO, 2005, p. 196). É muito relevante a questão da comunicabilidade, uma vez que é ela que distingue memória de simples lembrança, experiência enclausurada no íntimo de quem a viveu. Daí se

¹⁵ Tradução livre: Neste sentido, eu creio que a memória arma a lembrança não como um quebra-cabeças, onde cada peça se encaixa em um lugar e em nenhum outro, ou seja, tem um único lugar para entrar e forma uma única figura. Creio que a memória opera mais como blocos de montar. Ou seja, com as mesmas peças se pode construir figuras distintas. E esta diversidade das figuras é justamente o meu ponto de vista a respeito da riqueza da memória. E o que faz com que no exercício da memória não possa haver donos. Não pode haver donos e não pode haver relatos únicos, sendo que há aqueles que vão formar umas figuras e aqueles que formarão outras.

¹⁶ No presente trabalho, utiliza-se o termo desconstrução de Jacques Derrida. A desconstrução é “um trabalho do pensamento inconsciente e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes” (DERRIDA e ROUDINESCO, 2004, p.9).

reforça a importância de quebrar o ciclo das repetições e explorar a pluralidade em busca da fidelidade da memória.

O que se chama de memória fiel aqui não é a transmissão fidedigna do acontecimento (até porque ela é, no mínimo, improvável), mas aquela “derivada da conexão entre o sentido que teve o passado para seus atores e o que tem para os desafios do presente” (PASTORIZA, 2005, p. 87). Pilar Calveiro define-a como prática de dois movimentos: o primeiro consiste em abrir o passado com base nas urgências do presente, ou seja, “a memória começa no presente e se lança ao passado para trazê-lo como iluminação para o perigo atual” (PASTORIZA, 2005, p. 87). O segundo é explorar as coordenadas de sentido desse passado: busca-se por um lado o sentido que o passado tem para os desafios e perguntas do presente e, por outro, o sentido que teve para os atores do passado (CALVEIRO, 2005, p. 196). Dessa maneira, o presente deixa de ser visto como acontecimentos isolados para ser visto enquanto (parte de um) processo, que liga e vincula. Esta compreensão é importante porque é combativa contra críticas como as de Susan Sontag:

Perhaps too much value is assigned to memory, not enough to thinking. We believe that remembering is an ethical act deeply rooted in the core of our nature. After all remembering is all we can do for the dead. We know we are going to die and we wear mourning for those who in the normal course of things die before us—grandparents, parents, teachers, and older friends. Heartlessness and amnesia seem to go together in the life of each individual. But I think that history gives contradictory signals about the value of remembering for different communities. The imperative that governs our relations with those who have died before us – in the laps of human life, of an individual life – is called piety. In then much longer span of a collective history, this haste to remember, to preserve the contact with the disappeared, signals, from my point of view, a certain dysfunctionality. There is nothing more than too much injustice in the world and too much remembering of past grievances. Let us recall those peoples who justify everything they do in terms of what happened to them centuries in then past. To make peace is to forget. It is easier to reconcile if the place that such-and-such memory would a memory would occupy makes room for a reflection of the lives we live, and if we allow personal injustices to dissolve a more general understanding of that which human beings are capable of doing to each other. (SONTAG in BRODSKY, 2005, p. 270)¹⁷

¹⁷ Tradução livre: Talvez muito valor seja designado à memória e não o suficiente ao pensar. Nós acreditamos que lembrar é um ato ético profundamente enraizado no âmago de nossa natureza. Afinal, lembrar é tudo que podemos fazer pelos mortos. Sabemos que vamos morrer e ficamos de luto por aqueles que, no curso normal das coisas, morrem antes de nós- avós, pais, professores e amigos mais velhos. Insensibilidade e amnésia parecem andar juntos na vida de cada indivíduo. Mas acho que a história nos dá sinais contraditórios sobre o valor do ato de lembrar em diferentes comunidades. O imperativo que governa nossas relações com aqueles que morreram antes de nós – no lapso da vida humana, de uma vida individual – é chamado de piedade. Em um tempo muito mais largo da história da coletividade, essa prontidão por querer recordar, preservar o contato com o desaparecido, assinala, no meu ponto de vista, uma certa disfunção. Não há nada mais do que injustiça demais neste mundo e demasiadas lembranças de desgraças passadas. Pensemos naqueles povos que justificam tudo o que fazem pelo que lhes passou antes. Fazer paz é esquecer. É mais fácil reconciliar se o lugar que ocuparia uma memória dá espaço a uma reflexão sobre a vida que levamos e se deixamos dissolver as injustiças particulares em uma compreensão mais geral daquilo que os seres humanos são capazes de fazer uns aos outros.

Sontag chama de memória o que aqui chamamos de lembrança, ou memória monológica. A autora culpa a memória por sociedades que vivem presas em traumas, enquanto essa culpa deveria ser atribuída à falta de cuidado e suporte para montar lembranças coletivas traumáticas que recaí sobre sociedades vitimadas por guerras e governos totalitários. Sugere como solução que “fazer paz é esquecer”, mas, conforme vimos no capítulo anterior, nossos traumas coletivos não são extintos através do esquecimento, mas apenas recalçados, manifestando-se através de reencenações. Entende-se aqui que, da nossa posição na história, podemos praticar exercícios de memória que sejam reflexões por definição, e não algo separado, como sugere Sontag. Não é preciso que a memória dê lugar a reflexões que partam do presente porque a memória *é* a reflexão que parte do presente, somada à busca pela compreensão das coordenadas de sentido do passado, que conta com a força da piedade, menosprezada por Sontag, mas um poderoso instrumento de afetação sentimental no estabelecimento de empatia pelo passado, como veremos mais adiante.

Adota-se aqui, portanto, um conceito de memória em construção: trata-se da compreensão de que os fatos que lembramos e esquecemos, bem como os significados que atribuímos a eles são resultantes de seleções com implicância ética e política, e não algo implícito no curso dos acontecimentos (PASTORIZA, 2005, p. 87). Não existe memória pura ou memória neutra. Essa construção, contudo, não deve ser vazia de sentido: suas pretensões devem ser pensadas, de modo a fazê-la em função de um “projeto que discuta do que queremos nos apropriar para transformar a história em memória e construir um caminho pelo qual marchar, o caminho que dá a um povo o sentido de sua identidade e seu destino” (PASTORIZA, 2005, p. 88). A memória construída deve não se limitar a narrar o acontecido: sua importância maior reside na sua capacidade de fornecer os elementos necessários para explicar *como* foi possível.

Para tal, é essencial não cobrir a memória de tabus e estigmas. Ao analisar sociedades pós genocidas, Daniel Feierstein detecta a maneira que os genocidas adotam para realizar simbolicamente a eliminação do grupo social perseguido: impedindo o surgimento de outras formas de relacionar-se entre os homens, através de narrativas que não negam os horrores ocorridos, mas invertem sua lógica, intencionalidade e sentido, desvinculando o genocídio da ordem social que o produz, apresentando-o como o “inenarrável”, reduzindo-o à perversidade ou loucura, negando a identidade de vítimas, transferindo a culpa dos genocidas através da “responsabilidade coletiva” (PASTORIZA, 2005, p. 89). Pilar Calveiro também nos atenta para esta forma de silenciamento da memória, defendendo que não devemos categorizar os atores sociais como pura e simplesmente vilões ou vítimas: a responsabilização pelos atos de

crueldade deve ser atribuída a atores concretos, e não a “demônios” (PASTORIZA, 2005, p. 89). Mesmo o guerrilheiro das ditaduras militares sul americanas deve ser visto como sujeito ativo, e não vítima passiva. A tentativa de imputar os terrores ditatoriais a uma responsabilidade difusa, repartida entre todos nos afasta da experiência da memória plural. É preciso afastar a ideia de que o ocorrido foi uma espécie de loucura, para compreender essas lembranças como “constelações de sentido” (PASTORIZA, 2005, p. 89).

Essas tentativas de silenciamento, bem como a tentativa de imposição de narrativas monofônicas, sempre existirão, motivo pelo qual Lila Pastoriza alega que a memória é um campo de batalha, uma luta plural, obviamente, na qual se confrontam relatos e significados de todas as espécies. Porém, Pastoriza afirma que é clara a disparidade entre as lembranças dos que privilegiam a manutenção da ordem e os que demandam uma sociedade mais justa (PASTORIZA, 2005, p. 87). Nesse sentido, Pilar Calveiro ressalta que nem sempre a memória é um exercício de resistência: pode também ser funcional ao poder vigente, instrumentalizada por ele, consumando os atos e pretensões do poder (CALVEIRO, 2005, p. 196).

É o que geralmente acontece com memórias nacionais no geral, e em especial após experiências de violência coletiva: tece-se uma narrativa destruidora, uniformizadora e opressiva, que no esforço de se estruturar enquanto sólida e monológica, silencia grupos oprimidos, marginalizados e minorias. O silenciamento, porém, não esvanece estas memórias, que Pollak chama de “subterrâneas”.

O autor constata, através de suas pesquisas sobre histórias de vida destes grupos, a persistência de lembranças traumatizantes, que sobrevivem através de estruturas de comunicação orais e não formais, passando despercebidas pela sociedade englobante e opondo-se a mais legítima das memórias coletivas, a memória nacional. Dessa forma, a memória nacional, ou oficial, afeta-se por essas narrativas silenciosas, tendo problemas de aceitação, credibilidade e organização. As memórias subterrâneas, por sua vez, enfrentam dificuldades em sua transmissão intacta, até o dia que elas encontrem uma conjuntura e passem de não-dito para reivindicações.

Pollak ressalta que nem sempre este silenciamento parte dos opressores, mas muitas vezes das vítimas, que as omitem por três motivos possíveis. O primeiro diz respeito ao fato de que toda memória necessita de uma escuta, o que geralmente ocorre imediatamente após o evento traumático, mas que logo se esvai devido aos esforços de recuperação política e/ou econômica. O segundo é que muitas vezes não há “espaço para negociação destas memórias” (POLLAK, 1989, p. 6), outras discussões tomam seu lugar, como a busca por identidade nacional e emergência de ideologias no período pós Segunda Guerra Mundial; e o terceiro “são

razões pessoais das próprias vítimas, que temem serem mal compreendidas ou desejam de que os filhos cresçam longe das cicatrizes de sofrimento dos pais” (POLLAK, 1989, p. 7). Conseqüentemente, as lembranças possuem zonas de sombra, silenciamento e de não-ditos, ocasionadas pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz ou de se expor a mal-entendidos. Segundo o autor, a memórias de guerras ou grandes convulsões internas remete sempre ao presente, reinterpretando o passado, estabelecendo uma interação entre o vivido e o aprendido.

Apesar das dificuldades, Pollak acredita na formação de uma memória coletiva que não seja opressora e problemática, e que sua definição consiste em sua função pretendida: manter a coesão interna entre uma coletividade e defender as fronteiras daquilo que se tem em comum. Por isso um termo mais adequado seria “memória enquadrada”, uma vez que passa a ideia de que existem limites, não é construída arbitrariamente e carece de justificações. A memória enquadrada se serve de fatos que podem ser infinitamente recombinaados. Para tal, o imperativo da justificação limita a falsificação do passado e a credibilidade no discurso, que depende de sua coerência, limita a permanente reconstrução desse passado. Esses fatores garantem que uma identidade individual e do grupo possa se formar sustentada na memória.

O enquadramento também se dá através de objetos materiais, organizados em museus, bibliotecas, etc. São pontos de referência capazes de estabelecer uma relação de identidade, filiação e origem entre pessoas do mundo todo, uma vez que esses objetos se integram a um fundo cultural comum de toda a humanidade. Já nossas lembranças pessoais são despertadas de forma sensorial: cheiros, cores, barulhos, etc. Face à dificuldade de captar essas memórias em objetos, Pollak aponta o cinema como suporte mais adequado para sua compreensão, dando como razão a capacidade desta forma de captar emoções. Considera-se aqui esta predileção de Pollak pelo cinema uma visão reducionista de outras formas de arte visual. A fotografia, como veremos adiante, pode ser (e é) tão ou mais emocional do que a imagem cinematográfica. Então, para os fins deste trabalho, consideraremos que a fotografia é também um ponto de referência extremamente capaz de servir como gatilho de memórias pessoais e à construção de uma memória enquadrada.

À luz do estudo de relatos de sobreviventes de campos de concentração durante a Segunda Guerra, Pollak reconhece outro motivo, mais delicado que os demais, pelo qual certas vítimas/testemunhas de violência venham a silenciar suas memórias pessoais:

Para certas vítimas de uma forma limite de classificação social, aquela que quis reduzi-las à condução de sub homens, o silêncio, além da acomodação ao meio social, poderia representar também uma recusa em deixar que a experiência do campo, uma

situação limite da experiência humana, fosse integrada em uma forma qualquer de “memória enquadrada”, que, por princípio, não escapa ao trabalho de definição das fronteiras sociais. É como se esse sofrimento extremo exigisse ancoragem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado. (POLLAK, 1989, p. 14)

Embora totalmente compreensível, nesta escolha de silenciamento reside o perigo descrito por Seligmann Silva e Pastoriza: do sentimento de impotência e indizibilidade pode resultar o simples arquivamento de um sofrimento que compõe um apagamento na memória coletiva. Acredita-se que a questão não seja a inexistência de um porta-voz ou pessoal adequado para tal memória, mas não haver um que seja suficiente para tal. Mas isso não deve ser razão para preferir o silenciamento, defende-se aqui. A representação dessas memórias é sem dúvidas complicada, mas deve ser assumida por indivíduos, comunidades e grupos; caso contrário, ela é deixada inteiramente para o Estado. Assume-se que grande parte da dificuldade resida no próprio ato do relato, em encontrar as palavras certas para tal, sem minimizar, diminuir ou banalizar o sofrimento. Pollak constrói sua teoria centrada nesses relatos, na oralidade; este trabalho, porém, acredita ser possível incluir a fotografia em tal abordagem.

Devido à sua estrutura complexa, descrita no capítulo anterior, e seus usos sociais de suporte da memória pessoal e familiar, a imagem fotográfica é uma mídia que pode em muito ajudar na procura pelo suporte deste tipo de memória. Acredita-se que a fotografia permita uma aproximação do sofrimento diferente da oralidade e que, se somada a outras formas de expressão, como é bastante comum na arte contemporânea, é capaz de ser porta-voz do que Pollak chama de memória da humanidade, memória esta que é o que nos une enquanto seres humanos. Resgatando-se o entendimento de direitos humanos enquanto parte integrante e ao mesmo tempo fator determinante da nossa cultura (RABOSSO, 1990, p.159), discutido no primeiro capítulo, propõe esta pesquisa uma aproximação entre ele e a noção de memória da humanidade: são ângulos diferentes de um mesmo fenômeno, a cultura de direitos humanos.

3.2. Memória e arte contemporânea

Arte e memória estão profundamente conectadas ao longo da história, estando a discussão sobre sua representação, transmissão e relacionamento com a identidade e o conhecimento no centro de diversas teorias de diferentes campos de conhecimento e escolas de pensamento. Quando restringimos o debate para as artes visuais, contamos com mais um ponto de debate: a linguagem universal da cultura visual, que torna a expressão de memórias muito sensíveis mais acessível e passível de provocar no observador emoção e reflexão, além de

transmitir e despertar relatos. Para que a via esteja livre para tais potencialidades, contudo, é preciso ir além da mera contemplação das obras de arte, abrindo espaço para a ruptura com a condição de simples espectador.

É propiciar o que Hans Robert Jauss chama de “experiência estética”: não o mero reconhecimento e interpretação de significado, nem a reconstrução da intenção do autor, mas uma “atividade relacional, em que obra e receptor se organizam como dois horizontes diferentes, para que a expectativa e a experiência se entrelacem entre si” (BATTITI, 2005, p. 102). Nessa prática, a arte ganha seu significado na relação que ali se forma entre arte e espectador. É claro que o poder de propiciar esta experiência não está concentrado em ninguém: é difuso entre diversas instâncias, que são requisitos para a devida apreciação da arte em questão. A arte contemporânea, porém, se mostra como um dos meios mais férteis para essa prática.

Florença Battiti aponta a capacidade da arte contemporânea de colocar a memória habitual, que é aquela rotineira, carente de reflexão, repetitiva, em crise. A ela se opõe a memória narrativa, imersa em afetos e emoções, intersubjetivas, que mantém vigência no presente (BATTITI, 2005, p. 102). É justamente o desconforto, que muitas vezes cria a repulsa das pessoas pela arte contemporânea, que é o responsável por tão pungente afetação ao tecido da memória. É que se trata do coroamento da ruptura entre artes visuais e o belo, a emancipação da arte dos cânones e dogmas do modernismo. Isso representa mais uma vantagem da arte contemporânea como suporte reflexivo para a memória da humanidade: longe de estetizar os discursos sobre a memória, diluindo sua combatividade, oferece a possibilidade de refletir criticamente sobre as memórias nela expressadas/presentes (BATTITI, 2005, p. 103). Na arte contemporânea raramente teremos o acesso óbvio e direto ao belo, ao agradável aos olhos, ou histórias narradas em uma estrutura convencional. Ela nos tira da zona de conforto que a indústria cultural nos colocou ao pregar a arte como mero meio de entretenimento. São verdadeiras teorias, estatutos, obras reflexivas; só que não formatadas na tradição escrita com a qual estamos acostumados. Bem como tais obras escritas, elas muitas vezes são difíceis de serem compreendidas em sua complexidade, mas quanto ultrapassada esta barreira de estranhamento, tornam-se um valioso instrumento de reflexão crítica e transmissão de experiência de memórias de dor e opressão política, especialmente às gerações mais jovens.

Outro atributo da arte contemporânea que a coloca em vantagem como suporte reflexivo da memória e dos direitos humanos é o apagamento da fronteira entre diversas formas de arte, sua abertura para o multimídia. Vezzetti afirma que, para converter-se em uma memória operante, que seja transmissível e transmitida, o passado traumático necessita de imagens e

relatos, tanto como de interpretações racionais e conceituais (BATTITI, 2005, p. 103). A arte contemporânea, quando emprega várias formas de expressão em um mesmo objeto artístico, tem a capacidade de fornecer uma diversidade maior de perspectivas sobre a memória subterrânea, contribuindo de forma incisiva para a pluralidade dos discursos e apresentando uma expressão do passado mais completa/complexa do que os meios convencionais. São obras cujas estratégias apelam para a mencionada experiência estética ativa, minando certezas e inaugurando novos espaços de reflexão, e dessa forma contribuindo para o autoconhecimento e auto esclarecimento do espectador (BATTITI, 2005, p. 103).

Da soma desses fenômenos que compõem o que chamamos de arte contemporânea, está a abertura da arte para novos temas: o artista se efetiva enquanto ator político, se tornando voz reflexiva ativa no processo de construção de memórias e identidades. Aquela memória universal, que Pollak considera irrepresentável por falta de porta-voz e enquadramento adequado, encontra uma nova possibilidade de escoamento nessa nova forma de expressão. Não se quer dizer que é um suporte perfeito, mas sim um canal simbólico aberto, cuja desvinculação dos sistemas de representação aos quais a arte moderna estava presa permite uma nova possibilidade de elaboração e expressão de memórias, que tem potencial para extrapolar a barreira constituída pela linguagem dos códigos culturais.

3.3. A memória desaparecida: breve relato sobre a ditadura militar argentina

Muito embora os fatos históricos sejam, neste trabalho, menos relevantes que a dinâmica da memória e processo de construção de narrativas, tem-se como necessário explicitar o contexto histórico de concepção, produção e circulação das obras que serão analisadas, até mesmo porque faz parte da temática das mesmas. De 1976 a 1983, a Argentina foi vitimada por um violento regime ditatorial, que deixou entre 9 e 30 mil mortos. Importante ressaltar a escolha dos termos “golpe militar”, “ditadura militar” e “máquina ditatorial”, em detrimento de outros como “autoritarismo” e “Estado burocrático autoritário”: isso se deve ao fato de que esses últimos dão ênfase ao modelo de organização do Estado durante esses períodos, o que pode encobrir outros aspectos mais importantes, como a vida social durante esses períodos (SOUZA, 2007, p. 12). A escolha de se referir ao período como ditadura militar pretende ressaltar o aspecto desse regime relevante para a presente pesquisa: a prática de “terrorismo de Estado” neste sistema político, responsável por disseminar uma cultura política do medo nas sociedades vítimas dele, estabelecendo uma relação entre as pessoas e o Estado mediada pelo terror (SOUZA, 2007, p. 12 e 13).

Esse terror se manifestou durante o regime através de práticas como a criação de 520 campos de detenção clandestinos sob o controle militar, onde aqueles que se opunham à ditadura eram torturados, assassinados ou desapareciam. O maior desses campos era a *Escuela de Mecanica de La Armada*, ou ESMA, que chegou a ter 5.000 prisioneiros, submetidos a atos brutais de escravidão (SEOANE, 2005, p. 67). Em relação às pessoas diretamente vitimadas por esta ditadura, os números são assustadores: segundo o registro oficial, houve 14.000 mortes e desaparecidos; segundo organizações de direitos humanos, a contagem correta chegaria a 30.000 pessoas. Estima-se também 10.000 prisioneiros políticos e 300.000 exílios. Foi demonstrado depois que esse regime de terror foi parte de uma coordenação entre as forças militares do Cone Sul, também chamada de Operação Condor, apoiada pelo governo dos Estados Unidos, sob a justificativa de ser uma ação de combate ao comunismo naquele período da Guerra Fria.

Os desaparecimentos são o traço mais marcante da história da ditadura Argentina. O fato de terem sido em um número tão grande, consideravelmente maior do que das outras ditaduras que integravam a Operação Condor¹⁸, mostra que o regime militar argentino se recusava plenamente a assumir qualquer responsabilidade pelas divergências políticas que existiam no país, optando por um plano de eliminação sistemático como símbolo da política de medo e terror instaurada e da ausência de qualquer piedade pelos opositores. A quantidade de desaparecidos fez com que o terror estatal adentrasse inúmeras famílias argentinas: eram raras aquelas que não tinham algum membro prisioneiro, desaparecido ou morto. Isso despertou uma demanda por movimentos sociais de direitos humanos, protagonizados por esses familiares angustiados com a situação dos seus. O mais expressivo deles é o *Madres e Abuelas de La Plaza de Mayo*, movimento que surgiu em meados de 1978 e até hoje atua na luta por justiça e por informações sobre o paradeiro de seus familiares, que não raro ainda hoje é desconhecido.

Em meados da década de 1980, houve uma abrupta decadência econômica e política na Argentina, em grande parte causada pela Guerra das Malvinas, responsável pela deflagração de uma ressurreição da sociedade civil, com mais espaço para os movimentos sociais recém-formados e com a mobilização da imprensa, que abandonava gradualmente seu apoio ao regime militar para se alinhar aos movimentos (MONTERO, 2010, p. 28). Essas organizações, em especial a *Madres e Abuelas de La Plaza de Mayo*, ganhou apoio massivo da sociedade em seus

¹⁸ Muito embora a questão da quantidade de mortos e desaparecidos durante a ditadura Argentina mereça ser mencionada, é importante ressaltar que não é possível falar em ditadura mais ou menos benevolente, uma vez que todo processo repressivo manifesta violências de formas muito diversas, e não é justo nem razoável classificar a intensidade das formas crueldades praticadas por regimes militares (SOUZA, 2007, p. 24).

diversos setores, ocupando um lugar político que antes havia desaparecido com a ocorrência da ditadura: se tornaram a única oposição ao regime militar, oposição esta sem suporte partidário, mas ancorada na demanda por direitos fundamentais.

A visão internacional sobre a ditadura militar argentina também mudou quando, em 1979, a Comissão Interamericana de Direitos Humanos prestou uma visita ao país e, após entrevistas com famílias de desaparecidos, apresentou um preocupante relatório reportando os indicativos de graves violações aos direitos humanos (SEOANE, 2005, p. 68). Esses acontecimentos começaram a ruir as estruturas da ditadura, de modo que em 1982 o regime já estava bastante debilitado: no começo desse ano houve uma greve geral com apoio da população, que resultou em enfrentamentos entre os grevistas e a polícia nas principais cidades do país. Frente à repressão, o movimento trabalhista começou a se organizar novamente, desta vez na forma de partidos políticos. Percebendo a inevitabilidade da ruína do regime militar, no governo de Reynaldo Bignone foram anunciadas eleições gerais, mas não sem antes haver uma tentativa de lei de auto anistia, com o intuito de impedir o julgamento dos militares por seus crimes, e da destruição de qualquer documentação encontrada que pudesse incriminá-los (SEOANE, 2005, p. 69).

Em 1983, o presidente eleito democraticamente, Raúl Alfonsín, revoga a lei que garantia a anistia dos militares, bem como instaura uma política focada na memória, julgamento e conhecimento da verdade, de modo que, em 1985, já havia se instaurado um tribunal para julgar os altos comandantes das forças armadas responsáveis por atrocidades durante o regime; e em 1986, o Tribunal de Justiça de Buenos Aires condenou cinco dos mais altos comandantes do Exército, experiência até então inédita na América Latina (SEOANE, 2005, p. 69). Apesar disso, a *Ley del Punto Final* (23.492 de 12/1986) limitou o período de acusação dos envolvidos na repressão militar a apenas 60 dias, e teve as suas drásticas consequências ainda mais radicalizadas com a *Ley de Obediencia Debida* (7/1987), que isentou de culpa todos os militares inferiores a general-de-brigada (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 177). Foi apenas em junho de 2005 que a Suprema Corte de Justiça da Argentina declarou que essas leis eram inconstitucionais, após pressão da sociedade e de movimentos de direitos humanos, permitindo um novo avanço nas políticas de memória e justiça

Contudo, mesmo com todos esses esforços, a verdade sobre o destino dos milhares de desaparecidos ainda é elusiva, fazendo da ditadura militar argentina uma imagem traumática o povo argentino. Isso se reflete no fato de que muito tempo depois do fim oficial do regime militar, ainda houve o surgimento de manifestações de todas as formas envolvendo esses traumas, como por exemplo a organização dos filhos de desaparecidos, os *H.I.J.O.S. (Hijos por*

la identidad, la justicia, contra el olvido e el silencio), composta em sua maioria por jovens filhos de desaparecidos da ditadura. Há uma neblina sobre os fatos que se passaram durante esse período, e é lentamente que ela vem se dissipando e a sociedade vitimada vem cicatrizando suas feridas e reafirmando sua identidade, de modo que não é de forma alguma um exagero dizer que a Argentina ainda vive o seu período pós-ditadura.

3.4. O artista como ator político e aliado na construção da memória

Os artistas foram desde o princípio grandes aliados dos movimentos sociais argentinos, atuando na produção e circulação de imagens, essencial para a “construção de sentidos e socialização do trauma, assim como para a construção de uma memória social indispensável para a consolidação de uma nova etapa democrática” (MONTERO, 2010, p. 29). A questão das imagens, sobretudo da fotográfica, é especialmente delicada em períodos pós-ditatoriais. Durante o período dos regimes militares, a máquina ditatorial empreende apagamentos, a fim de eliminar registros visuais de atrocidades e torturas, muito embora alimente estes temores no imaginário social. A questão dos desaparecimentos faz a busca por estas imagens ainda mais complicada (e ainda mais necessária). As imagens da ditadura, portanto, são geralmente imagens embaçadas e traumáticas que existem apenas na mente de certas pessoas:

A ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo que a tentativa de se apagar os seus rastros. Havia um tabu da imagem em torno das câmaras de tortura. (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 317)

Dessa maneira, é natural que, com o fim dos regimes, não apenas artistas, mas todas as pessoas afetadas por eles recorram a fotografias a fim de recuperar e restaurar o tecido de suas memórias pessoais e coletivas, entrecortadas pelas linhas de força do dispositivo¹⁹ ditatorial. Marcelo Brodsky, artista e ativista argentino, narra seu encontro com Victor Melchor Basterra, que esteve preso de 1979 a 1983 na ESMA, integrando um grupo de trabalho escravo dedicado

¹⁹ Utiliza-se o termo dispositivo no presente trabalho na abordagem proposta por Agamben. Para o autor, a sociedade é permeada por uma relação entre seres viventes e dispositivos, e no meio dela se formam os sujeitos. Desse modo, os seres viventes podem ser lugares de inúmeros processos de subjetivação, situação frequente, uma vez que no nosso tempo o número de dispositivos cresce ilimitadamente (AGAMBEN, 2009, p. 40). A apropriação dos dispositivos por máquinas de governo faz que o processo descrito seja distorcido, e a subjetivação dê lugar a uma (des)subjetivação. Os dispositivos apropriados, dessa forma, não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, gerando, em maior escala, um corpo social dócil e frágil (AGAMBEN, 2009, p. 43). Para Agamben, é preciso profanar o dispositivo, restituir aquilo que foi separado enquanto “sagrado” de volta para o uso comum, intervir sobre os processos de subjetivação, levar à luz e questionar a forma através da qual o poder utiliza as imagens (AGAMBEN, 2009, p. 45).

à falsificação de documentos, atuando como fotógrafo. Basterra conseguiu esconder consigo cerca de 100 retratos dos militares e dos seus companheiros prisioneiros.

Foto 2 – Graciela Estela Alberti fotografada na ESMA (continua desaparecida), um dos retratos resgatados por Victor Basterra



Fonte: REY, 2005.

Brodsky narra que havia presumido que ele havia fotografado todos os retratos, mas Basterra o corrigiu alegando que não havia “apertado o botão”, que tirava os retratos apenas dos militares, os prisioneiros eram fotografados pelos próprios militares. O que Basterra fez foi, ao se deparar com uma pilha de negativos que iria ser queimada, em 1983, pegou-os secretamente e os escondeu dentro de suas calças, correndo o risco de ser revistado e sumariamente executado. Com base nessa história, Brodsky inicia uma reflexão sobre no que consiste o ato de fotografar, concluindo que, muito mais do que o ato de apertar o botão, é escolher e fazer decisões, e muitas vezes correr riscos. Dessa forma, ele conclui que, muito embora Basterra não tenha apertado o botão, foi ele quem tirou as fotos, e o fez duplamente: quando as salvou de serem queimadas e quando conseguiu tirá-las da ESMA, levando-as a público (BRODSKY *apud* BRODSKY, 2005, p. 69). A situação de violência extrema, neste caso a ditadura, reinventa o conceito de fotografia e fotógrafo.

Durante a ditadura viveu-se em condições de intensa e constante censura e repressão, de modo que a produção e circulação de fotos se fez praticamente impossível, criando um terreno para a emergência de fotógrafos que não fotografam, mas ressignificam a imagem de

tal forma, que podem ser considerados seus autores. É só pensar à luz deste caso: as fotografias resgatadas por Bastera eram originalmente tradicionais fotografias de documento, caracterizadas pela estética da frieza, marcada por normas desse gênero como a frontalidade, o olhar para a câmera e a presença de um fundo liso artificial (SENRA *apud* ANDUJAR, 2009, p. 134). Além da estética, sabemos da crueldade de suas intenções: catalogar o prisioneiro, reduzido a um nome/número, preservando a imagem de pessoas cujo destino não importava, que seriam “desaparecidas”, numa cisão de trajetórias para a imagem (que seria arquivada) e seu referente (que seria descartado) (PINHEIRO, 2009, p. 97). Porém, Bastera salvou estes negativos e trouxe-os à luz de uma sociedade desesperada por informação e justiça, expondo mentiras e covardias que operavam através desta ditadura, inclusive sendo utilizadas como prova em juízo no julgamento das juntas militares. Ressignificadas, as fotos tornam-se raros acessos a uma realidade que os militares se esforçaram muito para apagar completamente.

Há ainda outra ressignificação observável nesses casos: no momento de sua criação (ou tempo de criação/primeira realidade, nos termos de Kossoy), essas fotos serviam a fins meramente documentais, e dessa maneira eram vistas por aqueles que delas faziam uso: imagens tão frias e inexpressivas quanto a sua estética. Já no contexto pós-ditadura, se convertem em poderosos gatilhos emocionais, que afetam e despertam piedade não só nas pessoas próximas ao desaparecido retratado, mas a qualquer um que tenha acesso às histórias de crueldade que essas pessoas viveram, e o sofrimento de seu tão provável destino: a morte. Pode-se dizer, desta forma, que se tratam de novas fotografias, sensivelmente diferentes das originais: imagens emancipadoras, capazes de despertar narrativas e emoções, desvendar mistérios, servir de suporte para novas demandas sociais e lutas por direitos humanos e para a construção de uma nova memória.

É essa nova possibilidade, inserida já no contexto da fotografia como arte contemporânea, que fez com que no pós-ditadura argentino artistas fizessem das sombras desse período o objeto de seus trabalhos, trazendo a questão da memória e do esquecimento para os holofotes do mundo da arte. No entanto, essa relação entre memória e arte não é nova; pelo contrário, é ancestral. Com isso em mente, Seligmann Silva categoriza duas modalidades de arte que tem raízes nessa relação, construindo os conceitos de “arte da memória” e “arte do trauma”. Historicamente, a primeira categoria foi motivada pelo culto à memória, no sentido de louvor aos grandes feitos, ao culto de mortos e ao paradoxal desejo de poder selecionar o que queremos nos lembrar e determinar o que queremos nos esquecer (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 34).

A partir do século XX, no entanto, os discursos de memória assumiram uma presença muito mais ampla na cena artística internacional. O autor aponta como razão para isso os movimentos anticolonialistas pela emancipação das mulheres e das minorias, ou seja, a necessidade de recosturar a identidade antes oprimida, ao lado do luto pela perda de vidas gerada pela Grande Guerra e das lutas contra governos totalitários e autoritários. Ressalta-se que essa cultura da memória nasce da resistência ao esquecimento “oficial” e a uma cultura da amnésia, do apagamento do passado (SELLIGMANN-SILVA, 2006, p. 39). Já a arte do trauma é aquela que dá centralidade aos esquecimentos decorrentes de todo processo de enquadramento da memória. São obras sobre impossibilidades e impotências, sobre o fracasso inerente a toda tentativa de resgate de memórias, pois nossa apreensão do trauma será sempre acompanhada de um infinito de apagamentos. Para Selligman-Silva, as imagens traumáticas possuem uma relação muito estreita com a fotografia, uma vez que ambas congelam o tempo, achatam-no em uma bidimensionalidade avessa à simbolização, sendo obsessivamente reiteradas e impossíveis de serem assimiladas (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 313).

Com o fim de épocas históricas marcadas por apagamentos institucionais, é natural que as pessoas busquem nas fotografias referências, respostas e até mesmo conforto, por ser uma forma de materialização de um passado que resistiu às políticas de desaparecimento do regime militar. O fato da revisão do período ditatorial argentino ter se dado imediatamente (mesmo que não de forma plena), estimulada pelo novo governo democrático, possibilitou a eclosão de uma cena artística rica, em que várias formas de expressão foram exploradas para lidar com o passado vitimado pelo apagamento institucional e construir uma ponte de memória entre o pré-ditadura e o pós-ditadura. A coexistência destes dois fenômenos fez surgir obras de arte que usam o arquivo fotográfico político, familiar e pessoal como suporte e o ritual de revisitatar estas fotos como processo criativo que serão analisadas a seguir.

3.5. A fotografia como suporte para o ritual de construção de memórias e identidades no pós-ditadura

3.5.1. Sobre a seleção da obra

O presente estudo culmina em uma forma específica de arte: obras fotográficas que envolvem o ato de revisitatar arquivos fotográficos pessoais como forma de reflexão e resistência sobre o apagamento institucional efetuado pelo regime ditatorial argentino. Há um número considerável de obras que se encaixam nessa descrição, tendo sido selecionada “Buena

Memoria”, de Marcelo Brodsky, para análise. O critério para tal seleção foi a consistência da obra enquanto arte contemporânea, disponibilidade de acesso aos trabalhos em sua completude em livro e internet, a existência de um posicionamento e ativismo do artista enquanto ator político, relevância e o alcance do trabalho no meio artístico. Marcelo Brodsky foi um pioneiro no desenvolvimento deste tipo de obra, o que lhe garantiu reconhecimento e visibilidade, possibilitando uma circulação extensa do seu trabalho, bem como uma popularidade bem maior do que a dos outros artistas do gênero. Devido ao fato de ser um trabalho extenso, desenvolvido em várias etapas e composto de um número muito grande de imagens, optou-se por selecionar algumas imagens da obra para integrar o corpo do texto – porém, no site do autor²⁰, o trabalho pode ser visualizado inteiramente. A seguir o trabalho e seu processo de criação serão expostos e analisados.

3.5.2. “Buena memoria”, por Marcelo Brodsky

A série “*Buena memoria*” é um rito de reencontro de Marcelo Brodsky com sua identidade, descontinuada por seu exílio de sete anos na Espanha durante a ditadura argentina. Enquanto exposição, circulou o mundo inteiro (trata-se da mostra de um artista argentino com maior circulação internacional de todos os tempos), difundindo para as novas gerações a problemática da memória, desaparecimentos, repressão e resistência, através de argumentos artísticos que tornaram Brodsky e sua obra reconhecidos e celebrados no cenário artístico argentino e internacional. Simultaneamente à primeira exposição desta obra, em 1997 na *Fotogalería del Teatro General San Martín*, foi concebido um fotolivro com o mesmo conteúdo. A presente análise se refere à obra no formato de fotolivro.

“*Buena Memoria*” se inicia no momento imediatamente posterior ao fim do regime militar, motivada pela percepção de que, para as gerações que não sofreram diretamente os efeitos da ditadura, as histórias dessa época eram transmitidas na forma de mitos: figuras angelicais e demoníacas em circunstâncias indefinidas, sem histórias pessoais, o que constituía uma barreira no estabelecimento de qualquer vínculo de empatia e alteridade entre a geração nova e a diretamente vitimada pelo regime militar (CAPARROS, 2006, p. 13). Os desaparecidos, despidos de suas histórias e subjetividades, eram reduzidos à sua própria morte e sofrimento, o que os fazia desaparecer uma segunda vez. E esse fenômeno não para por aí: esse segundo desaparecimento incorre sobre todos os argentinos, cujas histórias também se

²⁰ BRODSKY, s.d.

perdem. O primeiro desaparecimento, o mais cruel deles, foi inevitável, mas o segundo deles não o foi, de onde surge a necessidade de reconstruir essas histórias, com o fim de reforçar na memória a lembrança dos desaparecidos enquanto pessoas, mais do que como vítimas, bem como a compreensão de que suas vidas são mais importantes do que suas mortes (CAPARROS, 2006, p. 16).

O artista narra que, logo após retornar de seu exílio, sente a necessidade de trabalhar sobre a própria identidade, revisitando suas fotografias para tal fim. Nesse processo, uma foto o arrebatava dentre várias: uma foto de sua turma de oitava série, em 1967. Brodsky é tomado pela angústia de saber sobre a vida de cada um dos seus colegas, e decide convocar uma reunião para reencontrá-los após vinte e cinco anos. Convidou todos os que conseguiu localizar para sua casa e propôs a eles tirar um retrato de cada um. Brodsky imprimiu a foto de 1967 em um grande formato para que servisse de fundo aos retratos. O artista foi ao encontro dos colegas que não puderam comparecer à reunião, levando consigo impressões menores da foto de turma de 1967, dessa vez para que os retratados a segurassem. Mais tarde foi organizada uma cerimônia em memória daqueles que desapareceram ou foram assassinados pelo terrorismo de Estado do regime militar.

Vinte anos depois, as autoridades do Colégio finalmente aceitaram que essa recordação dos alunos mortos e desaparecidos fosse oficialmente reconhecida em uma aula magna, o que Brodsky considerou um feito histórico. Essa cerimônia foi nomeada de “*Puente de la Memoria*”, e teve a participação do *Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora* e da Fundação Memória Histórica e Social Argentina, unidos à Associação dos Alunos do Colégio Nacional de Buenos Aires e a um grupo de ex-alunos. Esses grupos se uniram no levantamento dos nomes dos ex-alunos da escola que haviam sido assassinados. Nomes foram adicionados até o último minuto, inclusive durante a cerimônia, resultando numa contagem final de 105 pessoas. Como parte da cerimônia, foi montada uma exposição de fotos, com a finalidade de transmitir para os atuais alunos da escola a história dos estudantes desaparecidos. Dentre essas imagens estava aquela que viria a se tornar a mais emblemática da obra: o retrato de classe de 1967 com intervenções escritas de Marcelo Brodsky, inserindo na superfície fotográfica uma breve e emocional reflexão sobre a vida de cada um dos alunos.

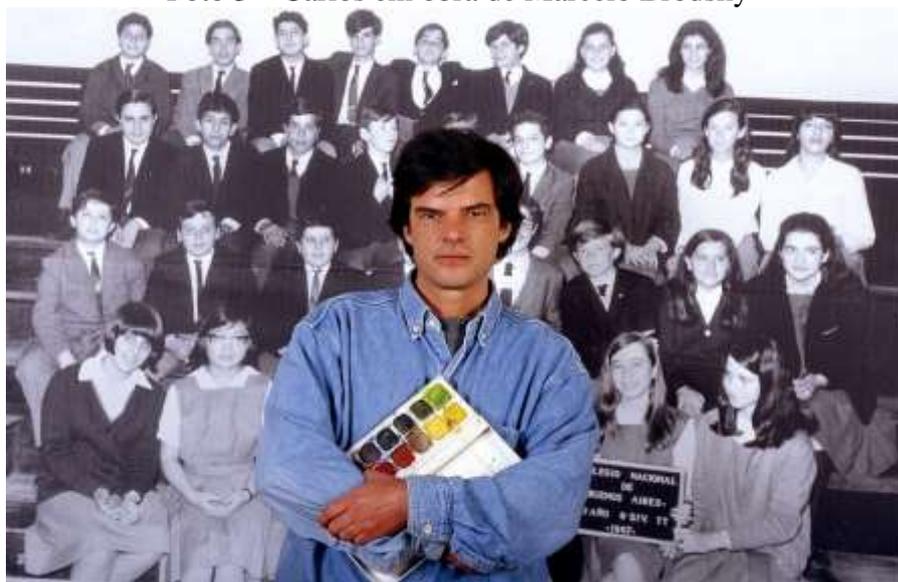
Dentre as anotações, emergem relatos de casamentos, emigrações, breves conversas, profissões e desaparecimentos. Um ponto central, literal e metaforicamente, é um círculo vermelho atravessado por um risco que cobre o rosto de um dos jovens. A descrição na mesma cor identifica Martín e inscreve na imagem uma breve narrativa afetiva e confessional: “*Martín fue el primero que se llevaron. No llegó a conocer a su hijo, Pablo que hoy tiene 20 años. Era*

mi amigo, el mejor”. Brodsky se refere a Martín como o melhor amigo que teve em sua vida: se prepararam juntos para o ingresso no Colegio Nacional de Buenos Aires, onde por sorte caíram na mesma turma. Confessa que ainda sonha com o colega sempre (BRODSKY, 2006, p, 47). O relato emotivo e sensível é completado pela imagem do próprio fotógrafo, à direita de Martín, em que inscreve: “*Yo soy fotógrafo y extraño a Martín*”. A própria natureza desse trabalho já nos indica seu teor pessoal, mas é através desse centro dramático representado por Marcelo e Martín que se revela o conteúdo íntimo da imagem e como sua produção afetou o artista. A escolha de cores fortes e vivas para as anotações manuscritas “gera associações com brincadeiras infantis e livros de colorir, não com registros oficiais” (HACKING, 2012, p. 462), o que também reforça a intimidade da obra, nos deslocando da nossa posição de espectadores de uma obra de arte para uma posição de intimidade, um procedimento artístico por meio do qual nos é confiado o acesso a um objeto afetivo, a um pedaço de memória, como se o artista nos convidasse a abrir seu álbum de fotos, revirar seus desenhos infantis e ouvir suas histórias.

Concomitantemente com essa carga sensível, a obra expõe claramente seu teor político: além das narrativas que envolvem mortes, desaparecimentos e exílios, o artista registra em vermelho, no canto inferior direito da foto: “*Buenos Aires, Octubre, 1996. En ocasión del postergado acto em homenaje a los desaparecidos del CNBA*”. Ficam claras as intenções de Brodsky: disponibilizar um valioso fragmento de sua memória em função de homenagear os desaparecidos políticos da ditadura argentina.

A exposição de fotos montada para a cerimônia permaneceu na escola por alguns dias, durante os quais Brodsky fotografou o encontro entre os alunos atuais e os ex-alunos desaparecidos mediada pelo contato com a obra fotográfica. Uma enorme janela existente no hall onde teve lugar a exposição possibilitou que os rostos dos estudantes/espectadores se refletissem nos retratos, o que possibilitou que Brodsky fizesse poderosas fotografias desses reflexos, representando os instantes de transmissão da memória de uma geração para outra, o que o artista afirmou ser uma parte fundamental do projeto (BRODSKY, 2006, p. 58). Alguns alunos que tiveram contato com a exposição escreveram relatos sobre a experiência, que também foram posteriormente agregados à obra.

Foto 3 – Carlos em obra de Marcelo Brodsky



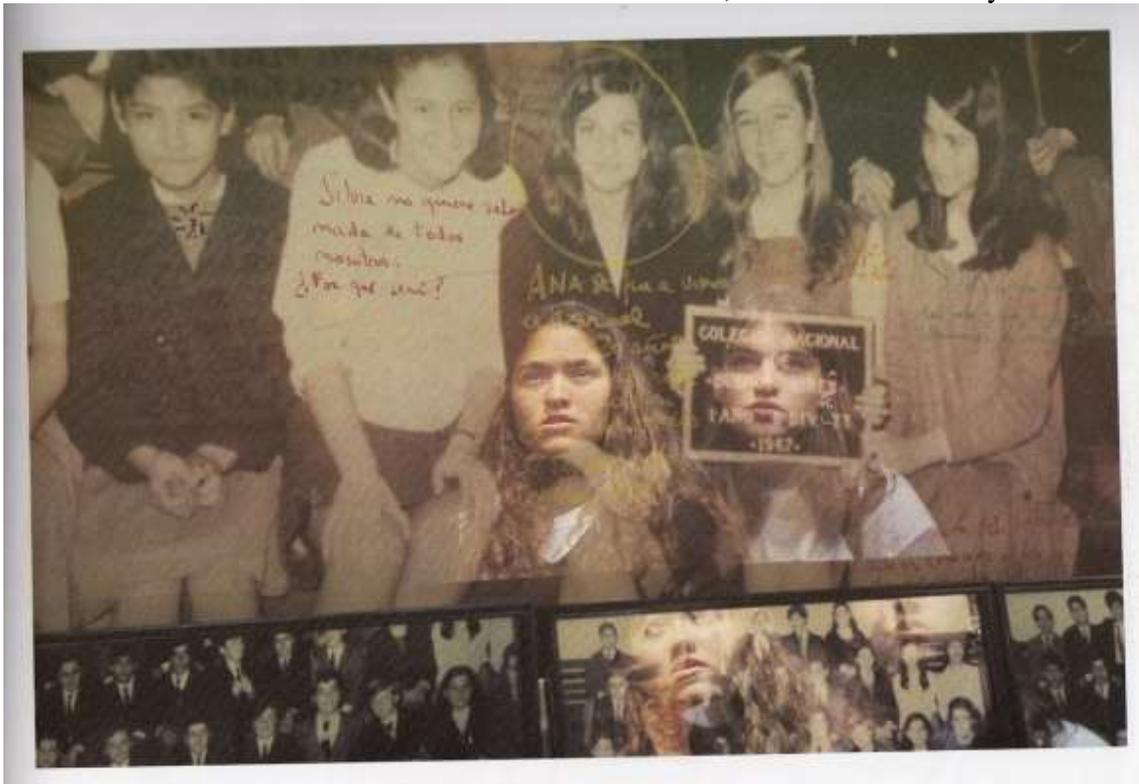
Fonte: ARTE-SUR.ORG, 2014.

Foto 4 – “Los compañeros”, obra de Marcelo Brodsky



Fonte: ARTE-SUR.ORG, 2014.

Foto 5 – Reflexos da série “Buena Memoria”, de Marcelo Brodsky



Fonte: ARMAS, 2015.

A propósito da Foto 3:

Carlos es cerrado, reservado, pero cuando llega el momento larga todo. Es un diseñador especial, capaz de resolver y de crear su manera. Dice que sufre mucho con el diseño, pero que también goza con él y que lo hace desde la emoción. Es solitario, querría vivir en el Sur. Algo indefinible lo ata a la urbe, tal vez los amigos. (BRODSKY, 2006, p. 33)²¹

Brodsky prolonga sua obra no sentido de se aprofundar no ponto mais doloroso da experiência com a foto de classe: a memória de Martín. Parte para uma nova aproximação do ritual de visitar fotos antigas: a mera disposição de retratos de Martín, com legendas descritivas, mais uma vez colocando o espectador de sua obra na posição de confidentes. Ele encerra essa parte da obra com um poema que escreveu para o seu amigo. Nos mesmos moldes, Brodsky desvia a direção da obra para outra memória dolorosa: a do seu irmão caçula, Fernando, desaparecido desde 1979, quando foi levado de sua casa, aos 22 anos. Sobre a importância desse trauma, o artista declara: “Falar sobre o desaparecimento do meu irmão era a única maneira de me aprofundar no assunto, de entender o que significava a desapareção, a

²¹ Tradução livre: Carlos é fechado, reservado, mas quando chega o momento, larga tudo. É um desenhista especial, capaz de resolver e de criar sua maneira. Disse que sofre muito com o desenho, mas que também goza com ele e que o faz a partir da emoção. É solitário, queria viver no sul. Algo indefinível o prende à cidade, talvez os amigos.

ausência na mesa de casa, o efeito sobre meus pais – uma tragédia íntima e pública” (BRODSKY, 2014). Dessa forma, o desaparecimento de seu irmão foi o tônus de sua produção autoral, centrada nas tentativas “de criar um lugar de meditação entre histórias coletivas e lembranças pessoais” (HACKING, 2012, p. 463).

Brodsky dispõe retratos do irmão em diferentes momentos de sua infância. Os textos que acompanham estas fotos desta vez não são meramente descritivos, mas pequenas narrativas íntimas, intensamente pesarosas e emocionais.

Foto 6 – Fernando Brodsky em “*La Boca*”

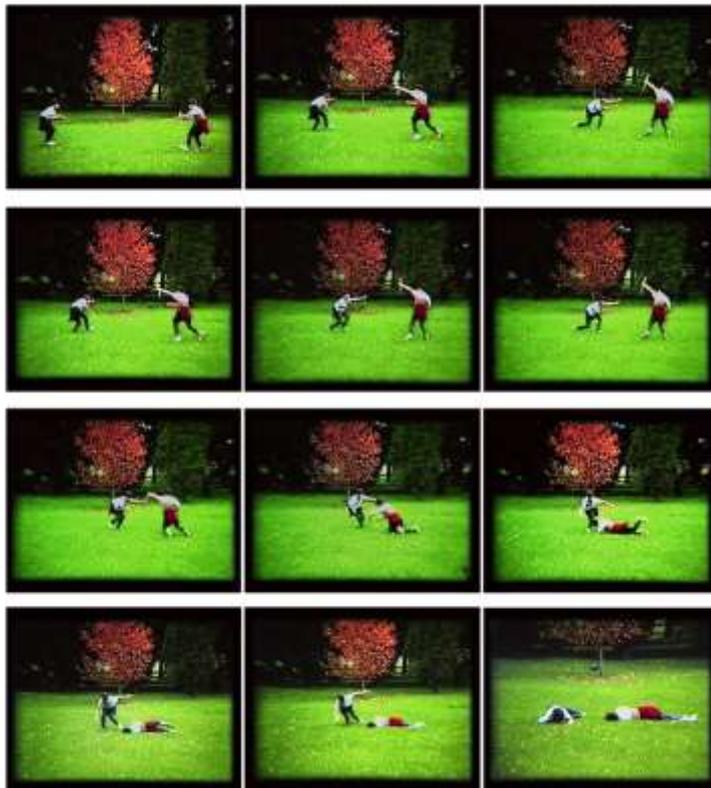


Fonte: PHOTOFUSION PHOTOGRAPHY CENTRE, 2004.

Foto 7 – Fernando Brodsky no quarto



Fonte: PHOTOFUSION PHOTOGRAPHY CENTRE, 2004.

Foto 8 – “*Jugando a morir*”, de Marcelo Brodsky

Fonte: BRODSKY, 2016.

A propósito da Foto 6:

Com esta foto de mi Hermano, ami mamá empezó y terminó su carrera fotográfica. Pintora y escultora, Sara decidió estudiar fotografía y se anotó en los cursos del Fotoclub de Buenos Aires. En el concurso tema “La Boca” ganó el primer premio com

esta imagen. Nando está sentado en un teatro vacío al aire libre. Mira a mamá serio y concentrado, en un gesto característico. Patece al mismo tempo seguro e indefeso. Yo tenía una camisa igual a la que usa en la foto. Nos las compraron juntas, azul la de él, roja la mía. Al enmarcar la foto, mi madre le agregó una medalla. No es la que ganó com el premia del Fotoclub, sino una que ganó Nando en una carrera de natación. Es una imagen com doble premio, y merece encabezar este capítulo dedicado a mi Hermano, que podría haber tenido muchos más. (BRODSKY, 2006, p. 76)²²

A respeito da Foto 7:

Esta foto de mi Hermano es una de las primeras que hice em mi vida, com una cámara antigua que me regaló mi viejo. Estamos en nuestra habitación compartida. Su rostro aparece desdibujado. Su movimiento, hoy ya inexistente lo hace difuso ante el lente. Las fotos de la pared, en cambio, soportan mejor la exposición prolongada. Es la mejor foto que me queda de él, de cuando vivíamos juntos. (BRODSKY, 2006, p. 76)²³

Relativamente à Foto 8:

Estamos en Yeiporá, la quinta de Billy, yo com un pulôver rojo, Fernando com uno oscuro. Jugamos a matarnos com arco y flecha. Las flechas se dirigen al blanco com precisión. Caemos al suelo aparatosamente, y morimos casi juntos, yo primero, aunque parecia que iba a morir antes él. No podíamos pensar que faltaban apenas diez años para que uno de los dos muriera de verdad. Veintidós años no es uma edad para morir. Cuando, a los doce, julgábamos a hacerlo, creíamos que éramos inmortales. (BRODSKY, 2006, p. 76)²⁴

Após essa sequência de retratos de família, Brodsky apresenta uma imagem de outra natureza: uma montagem chamada “*Héroes de familia*” que fez em homenagem à memória de seu irmão. É composta por duas imagens que Brodsky fotografou anteriormente, e que inclusive já foram parte integrante de outra série do artista. A primeira delas, “*Family*”, foi tirada em um cemitério na Nova Inglaterra em 1986, e retrata a tumba de uma família qualquer. A segunda se chama “*Heroes*”, tirada em Nova Iorque, é uma janela na qual se reflete a imagem de

²² Tradução livre: Com esta foto de meu irmão, minha mãe começou e terminou sua carreira fotográfica. Pintora e escultora, Sara decidiu estudar fotografia e se inscreveu nos cursos do clube de fotografia de Buenos Aires. No concurso com tema “A Boca”, ganhou o primeiro prêmio com esta imagem. Nando está sentado em um teatro vazio ao ar livre. Olha para mãe sério e concentrado, em um gesto característico. Parece ao mesmo tempo seguro e indefeso. Eu tinha uma camisa igual à que usa na foto. Compraram-nas juntas para nós: azul a dele, vermelha a minha. Ao emoldurar a foto, mãe agregou a ela uma medalha. Não a que ganhou com o prêmio do clube de fotografia, mas uma que Nando ganhou em uma competição de natação. É uma imagem com prêmio duplo, e merece encabeçar este capítulo dedicado ao meu irmão, que poderia ter tido muitos mais.

²³ Tradução livre: Esta foto de meu irmão é uma das primeiras que fiz em minha vida, com uma câmera antiga que meu pai me deu de presente. Estamos em nosso quarto compartilhado. Seu rosto aparece desfocado. As fotos da parede, em contrapartida, suportam melhor a exposição prolongada. É a melhor foto que me ficou dele, de quando vivíamos juntos.

²⁴ Tradução livre: Estamos em Yeiporá, na casa de fim de semana de Billy. Meu irmão está à esquerda e eu estou à direita. Pretendemos matar um ao outro com arcos e flechas. As flechas atingem o alvo precisamente. Caímos desastrosamente no chão, e morremos quase na mesma hora, embora eu morra primeiro. Não podíamos pensar que faltavam apenas dez anos para que um de nós morresse de verdade. Vinte e dois anos não é uma idade para morrer. Quando, aos doze, julgávamos fazê-lo, acreditávamos que éramos imortais.

homenzinhos voadores. Brodsky atribui significado a ela alegando que, para ele, o modo que eles se refletem na janela se relaciona à maneira como heróis permanecem na memória coletiva: “transeuntes e heróis são mesclados, passam pelas ruas de uma cidade arquetípica, ignorando-se, mas vivendo sob o mesmo outono sepulcral” (BROSKY, 2006, p. 89). As duas imagens são combinadas dentro de uma moldura de crucifixo, numa espécie de lápide simbólica para seu irmão desaparecido.

Foto 9 – “*Family Heroes*”, de Marcelo Brodsky



Fonte: FUNDACIÓN CELARG ARTES VISUALES, 2002.

Integra também a obra um retrato de Fernando Brodsky durante sua detenção na *Escuela Mecánica de la Armada*, resgatada (e, conforme explicado acima, fotografada) por Víctor Bastera. A imagem apresenta um corte brusco entre as fotos de família, por sua estética fria e dura, que retrata o jovem irmão do artista vestindo uma camiseta velha, visivelmente desgastada, praticamente um retalho, atuando como única e precária proteção ao seu corpo, conduzindo nosso pensamento às condições precárias que Fernando viveu como prisioneiro e às sessões de tortura que infligiram o desgaste ao seu corpo, este invisível, mas presente na imagem. Brodsky inclui também na série uma escultura que sua mãe fez do busto de Fernando, disposta em sua casa como um pequeno altar. Na foto que ele nos apresenta, além do busto podemos identificar um pequeno Menorah e bonequinhos de imigrantes com o Torah debaixo

do braço: Marcelo Brodsky explica que, nos momentos de maior desamparo e desespero de sua família perante o desaparecimento de Fernando, seus pais acharam refúgio nas tradições comunitárias e em um certo refúgio na comunidade judaica, que por ser familiar com outras tragédias sofridas pelos judeus, transmitiram seus modos de reafirmação identitária (BRODSKY, 2006, p. 93).

Foto 10 – Fernando Brodsky na ESMA

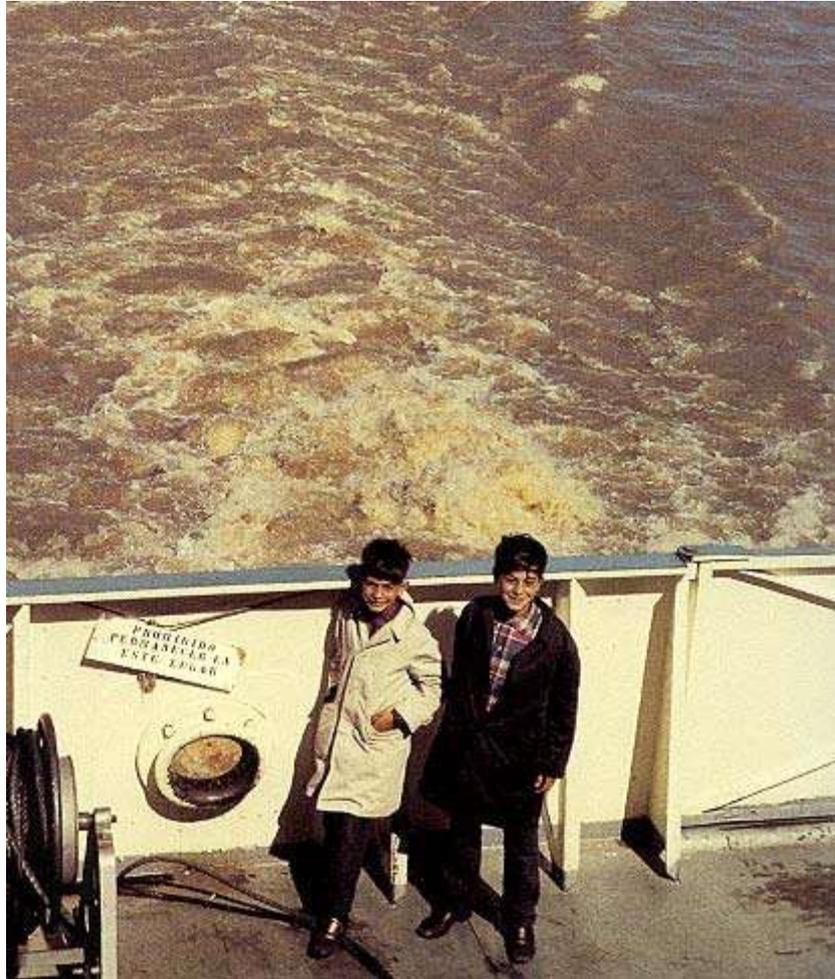


Fonte: TARINGA!, 2009.

Marcelo Brodsky encerra a série num retorno às fotos familiares, com uma sequência de três fotos envolvendo o *Río de la Plata*, local traumático para a população argentina uma vez que milhares de desaparecidos foram lá despejados para ocultar seus cadáveres e assim apagar os rastros dessa violência. A primeira delas é um retrato do tio do autor, Salomón, irmão de seu avô, que chegou à Argentina através dele no início do século XX. A foto, que serve como símbolo do rio como lugar de chegada, início de uma nova vida, retrata Salomón da proa de um navio, numa postura contemplativa e desbravadora, observando as águas turbulentas. É precedida por uma foto de Marcelo e Fernando enquanto crianças também em um barco sobre o *Río de la Plata*, ao lado de uma placa que indica ser um local em que é proibido permanecer, ressignificada aqui como símbolo da transmutação de significado do próprio Rio (que por sua vez simboliza a Argentina), que passa de local de vida e nascimento para um local de morte e

luto. É o que contém na última foto da série, as águas marrons de tal rio, sobre a qual Brodsky escreve: “*Al río los tiraron. Se convirtió en su tumba inexistente*” (BRODSKY, 2006, p. 96).

Foto 11 – Marcelo e Fernando Brodsky sobre o *Rio de la Plata*



Fonte: WILLIAMSON, 2002.

Foto 12 – *Rio de la Plata*

Fonte: FRANCO, 2010.

3.6. Do irrepresentável ao retrato: “*Buena Memoria*” como suporte reflexivo da arte e da memória

“*Buena Memoria*” é uma obra que se enquadra como arte da memória. Conforme definido por Seligmann-Silva, essa categoria foi motivada inicialmente²⁵ pelo culto à memória, no sentido de louvor aos grandes feitos, ao culto de mortos e ao paradoxal desejo de poder selecionar o que queremos nos lembrar e determinar o que queremos nos esquecer (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 34). A partir do século XX, no entanto, os discursos de memória assumiram uma presença muito mais ampla na cena artística internacional. O autor aponta como razão para tal:

os movimentos anticolonialistas pela emancipação das mulheres e das minorias, ou seja, a necessidade de recosturar a identidade antes oprimida, ao lado do luto pela perda de vidas gerada pela Grande Guerra e das lutas contra governos totalitários e autoritários. (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 34)

Ressalta-se que essa cultura da memória nasce da resistência ao esquecimento “oficial” e a uma cultura da amnésia, do apagamento do passado (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 39).

²⁵ Segundo o autor, a arte da memória tem sua figura originária (histórica e mítica) em Simônides de Ceos (556-468 aC.), mas persistiu em diversas formas ao longo da Antiguidade e durante o Medievo.

Sobre o papel da fotografia nessa “cultura da memória” e sobre a obra de Brodsky especificamente, Selligman-Silva tece o seguinte comentário:

(...) a fotografia participa da arte da memória com toda uma gama de diferentes elementos desse dispositivo. Antes de mais nada, a fotografia representa o funcionamento do nosso aparato mnemônico enquanto uma placa “fotográfica” onde os traços de memória se inscrevem. (...) Marcelo Brodsky explora esse elemento da fotografia: enquanto grafia “lutuosa” do desaparecimento. O princípio da reprodução fotográfica, por outro lado, também é explorado no seu projeto “Buena Memoria”: a fotografia reencena aqui o gesto de nossa memória que tenta via repetição das “imagens traumáticas” do passado reverter — tarde demais, *après coup* — a quebrado nosso mecanismo de defesa contra os choques. Nas suas fotos de espectadores “contemporâneos” refletidos nas fotos com as faces que despontam do passado, vemos a concretização da memória enquanto prática que parte sempre do presente para o passado. (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 39)

Com o fim de uma época marcada por apagamentos, é natural que as pessoas busquem nas fotografias referências, respostas e até mesmo conforto, por ser uma forma de materialização de um passado que resistiu às políticas de desaparecimento do regime militar. Brodsky transformou esse ritual pessoal em um discurso político, com uma força de questionamento e provocação que o estatuto artístico da sua obra acentua. É um trabalho que convida o povo argentino a revirar os destroços da ditadura, para assim tomar o protagonismo de sua própria história.

Nesse contexto pós-ditatorial, a necessidade da luta por direitos humanos, bem como sua própria existência, vem com mais clareza do que nunca: não é necessário esforço para reconhecer uma noção naturalizada de direitos humanos, como propunha Rabossi. Assim como nos são evidentes a crueldade e a injustiça nas memórias desse período, bem como o trauma que deixaram, a necessidade de reparação através dos direitos humanos também o é. Daí uma noção de direitos humanos fundada no sentimento: o afloramento de nossa piedade através do contato com as histórias das vítimas de ditadura militar nos mostram os direitos humanos como uma demanda lógica, profundamente enraizada em nossa cultura, que basta por si só. O problema é que, em sociedades em que essa memória não é bem trabalhada, não é tão auto evidente a existência/necessidade desta cultura de direitos humanos. É por isso que manter essa memória viva e ativa é tão essencial para a manutenção dos direitos humanos em nossa sociedade. Rorty estava correto quanto ao ato de contar histórias como estratégia para tal, uma vez que é essa a forma mais acessível de manter viva a memória e a alteridade nas sociedades. A elaboração e circulação dessas histórias, portanto, cria um ambiente fértil para a “educação sentimental” e conseqüente florescimento dos direitos humanos enquanto cultura.

Rorty, contudo, pensa essa estratégia de forma muito vinculada a meios de expressão exclusivamente escritos e à veiculação de narrativas tradicionais. Com vistas nisso, propõe-se

aqui que se pense na estratégia sugerida por Rorty à luz da virada pictórica teorizada por Mitchell, voltando-se a atenção para narrativas através de imagens, ou ao menos associadas a elas. Essa proposta é perfeitamente alinhada com a emergência da fotografia como arte contemporânea em nossa sociedade: com obras livres do purismo modernista, associações entre diversos modos de expressão possibilitam o surgimento de narrativas complexas, polifônicas e multiformes, inaugurando um espaço de reflexão completamente novo para os direitos humanos. As tentativas de encontrar uma essência e significado únicos para a imagem fotográfica cedem espaço para obras que aproveitam de todos os usos possíveis dessa forma de arte, coroando-a como instrumento ideal para reflexões e construções teóricas, transcendendo em definitivo sua relegação à mera ilustração do conhecimento escrito. É o surgimento da fotografia enquanto suporte reflexivo. Não apenas reconhece-se aqui sua capacidade narrativa, como também a capacidade de interpretação ativa das fotografias, conforme teorizado por Judith Butler.

Ao analisar as imagens que compõem “*Buena Memoria*”, nos deparamos com dois tipos de fotografias. O primeiro engloba as fotos que foram puramente retiradas de álbuns pessoais. Nessas imagens, observa-se com clareza os tempos tradicionais da fotografia teorizados por Boris Kossoy: o tempo de criação, bem delineado pelas legendas narrativas e descritivas que Brodsky confere à maioria delas; e o tempo de representação, a ressignificação dessas imagens como expressões de dor e trauma. Fotos que originalmente carregavam boas lembranças, através do revisitar do artista, transformam-se em expressões de graves violações à dignidade da pessoa humana. Tais imagens jamais voltarão a ser meros retratos documentais ou de família: estarão para sempre ligadas ao trauma político que as sucedeu. A invisibilidade e apagamento das memórias durante o período ditatorial não elimina a nossa necessidade por imagens que o representam: buscamos em imagens anteriores a ele formas de expressão e compreensão do trauma coletivo.

O segundo tipo de fotografia é aquele que é produzido ou alterado pelo artista tendo em vista o processo pelo qual passam as fotografias do primeiro tipo. Trata-se da tentativa de criação de um novo tipo de imagem, que supra melhor nossas necessidades de retratação do trauma. Em fotografias desse gênero, nos depararemos com um grande impasse na tentativa reconhecer nelas os tempos tradicionais da fotografia enunciados por Kossoy. Tomemos a imagem “*Los compañeros*”, por exemplo. O que considerar o seu tempo de criação? O tempo do retrato de classe ou o tempo da intervenção de Kossoy sobre a fotografia? Não há como responder essa pergunta: a imagem carrega em si, na mesma proporção, dois tempos de criação distintos, que juntos compõem uma representação do irrepresentável, aquilo que Seligmann

Silva chama de hiperimagem. Na série de retratos em que Brodsky retrata seus ex-colegas segurando o retrato de classe, observamos também a confusão/desconstrução dos tempos tradicionais, como descreve Seligmann-Silva:

Os colegas que não puderam ir ao encontro, Marcelo Brodsky procurou para fazer fotos deles, segurando uma cópia pequena da foto de classe de 1967. Desta forma ele desdobrou o jogo da fotografia de fotografia, na qual as pessoas são duplicadas, mas com idades diversas. Dois cronotopoi se encontram desta forma, de um modo que a fotografia é especialmente apta para fazer. A foto é um paradoxal campo arqueológico bidimensional. O tempo é sua terceira dimensão. (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 324)

Dessa forma, podemos constatar a impossibilidade de enquadramento dessas fotos no modelo bitemporal construído por Kossoy: elas se situam numa terceira dimensão, um terceiro tempo constituído da devastação dos tempos clássicos pelo trauma ditatorial. O mesmo ocorre nos retratos dos atuais alunos do colégio visitando a exposição. São retratos em que coexistem duas imagens e dois tempos, amalgamados, indissociáveis, em que os tempos e realidades da fotografia se confundem. Seligmann-Silva reforça esse fenômeno ao dizer que em “*Buena Memoria*”:

(...) Marcelo trabalha não apenas com o dispositivo fotográfico e mnemônico da cópia e da repetição, da inscrição do passado em camadas sobre o papel fotográfico, mas também com o fenômeno topográfico da “telescopagem”: o engavetamento de diferentes temporalidades em um mesmo espaço. (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 44)

Traumas ditatoriais são, em seu geral, irrepresentáveis. Mesmo quando há fotografias que explicitam o sofrimento, elas não são capazes de satisfazer as demandas de construção de memória da sociedade vitimada pela ditadura, muito menos de iniciar o tão necessário processo de construção da identidade violada e fragmentada pelo regime militar. O trabalho de artistas como Brodsky é importante por sua atuação incisiva nesse problema: as imagens produzidas não são veículos da interpretação do artista sobre o assunto, mas são, em si próprias, interpretações do trauma e ponto de partida para a construção da memória. Ao invés de trabalhar sobre a frustração provocada pelos apagamentos e pela irrepresentabilidade do trauma em sua completude, essas imagens se arriscam a representá-lo da melhor maneira o possível, utilizando vários meios de expressão nessa tentativa. É, portanto, uma forma intensa de ativismo político e de luta pelos direitos humanos. Isso ocorre em “*Buena Memoria*” em diversos formatos.

Além de “*Los compañeros*”, temos a montagem fotográfica “*Family Heroes*”. Ao analisá-la sob os critérios dos tempos tradicionais da fotografia, nos deparamos com um impasse ainda maior: as imagens que compõem a montagem advêm de tempos e lugares

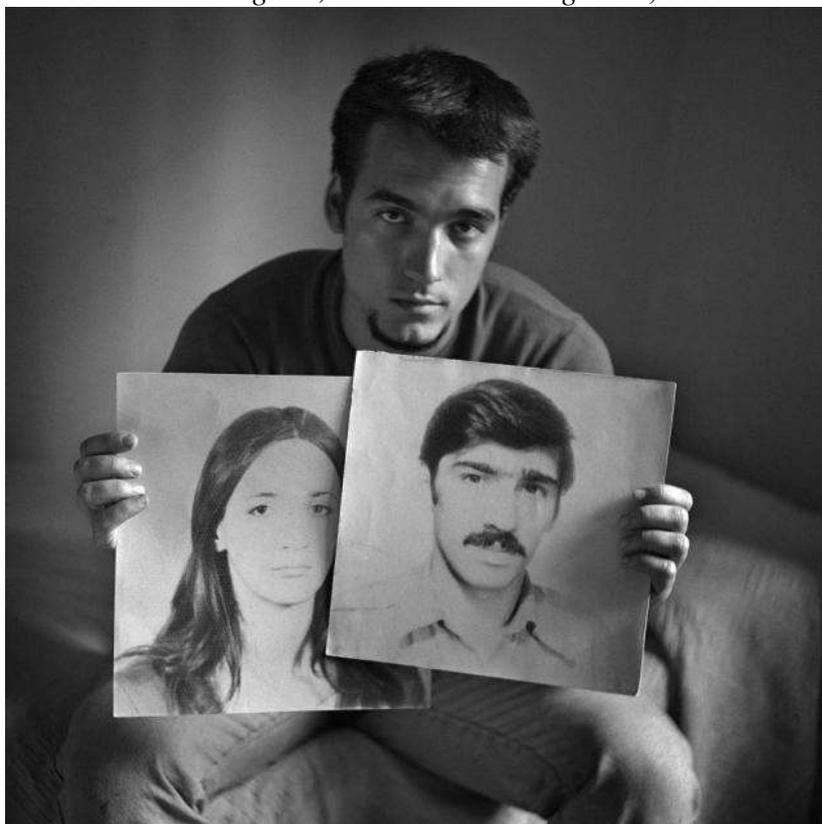
distantes do episódio ditatorial que é a sua temática central. É uma imagem que ganha sentido somente dentro da série, sendo completamente ressignificada pelos esforços do artista em representar o trauma através de todos os recursos disponíveis. O tempo de criação das imagens que compõem a imagem perdem relevância perante o significado que a obra assume no final: operam, dessa forma, as “imagens recicladas” descritas por Kossoy, livres de vínculos com a realidade factual originária.

Se observarmos a série em sua completude, percebemos que as imagens do primeiro tipo, aquelas nas quais podemos distinguir os tempos e realidades tradicionais da fotografia, são absorvidas pelo segundo tipo, passando pelo mesmo processo de ressignificação que cria um novo sentido não só para o fato retratado na imagem, mas para a própria fotografia enquanto expressão social e artística. Todas tornam-se o referido segundo tipo de imagem, aquele que não se consegue dizer ao certo o tempo de criação. Interessante observar também o quanto trabalhos artísticos no mesmo molde surgiram posteriormente, inspirados por “*Buena Memoria*”, alguns deles elaborados por jovens artistas que não viveram o trauma ditatorial com a proximidade de Brodsky, mas que se interessam em contar estas histórias através de sua arte, como forma de busca pela própria identidade e/ou piedade e alteridade pelas pessoas diretamente afetadas pelo regime militar.

Como exemplo podemos citar as séries “*Los Hijos*”, de Julio Pantoja, “*fotos tuyas*”, de Inés Ulanovsky e “*Arqueología de La Ausencia*”, de Lucila Quieto. Em “*Los Hijos*”, o fotojornalista Julio Pantoja fotografa filhos de desaparecidos e demais vítimas do terrorismo de estado argentino entre 1996 e 2000, muitos deles segurando fotos de seus pais, numa representação de seus destinos violentamente separados. Em “*Arqueología de La Ausencia*”, a fotógrafa Lucila Quieto expressa seu trauma pessoal fotograficamente: seu pai foi sequestrado pela ditadura cinco meses antes do seu nascimento. A carência pela presença de um pai e por memórias com ele, se estende para uma angústia pela ausência de fotos suas com seu pai, ponto de partida para essa obra, em que ela projeta fotos do seu pai, anteriores ao seu nascimento, sobre si mesma, “entrando” na foto projetado e registrando a impossibilidade deste encontro. Como integrante do movimento H.I.J.O.S. desde o seu começo, Quieto ampliou seu projeto, retratando mais filhos de pais desaparecidos da mesma maneira, entre 1999 e 2001, o que resultou numa série de fotografias cujo conteúdo central são memórias que nunca aconteceram. Inés Ulanovsky busca, com sua série, recriar experiência olhar retratos de desaparecidos quando era criança: uma atração fundada na sensação de que os retratados não estavam mortos, mas a observavam de volta. Ela retrata este momento de encontro entre vivos e mortos mediado por

fotografias, advindas de documentos pessoais ou álbuns familiares, que perante ao trauma nacional se converteram em provas, símbolos e história.

Foto 13 – “*Pablo Gargiulo, estudiante de abogacía*”, de Julio Pantoja



Fonte: PANTOJA, 2012.

Foto 14 – Foto de Lucila Quieto, do ensaio “*Arqueología de La Ausencia*”



Fonte: CASA NOVA EDITORIAL, 2011.

Foto 15 – Foto de Inés Ulanovsky, do ensaio “*fotos tuyas*”

Fonte: ULANOVSKY, s.d.

Os três ensaios (e “*Buena Memoria*”) têm muito em comum. São projetos, obras desenvolvidas num intervalo de anos, que se reconstroem e se resignificam a cada nova fase e que precisa desta diversidade de momentos para que fique nítida a unidade entre essas experiências, a articulação entre memória individual e coletiva e a politização da experiência íntima, do luto vivido por estas pessoas/famílias. São obras em que é visível a presença de dois tempos: o do familiar vivo e o do familiar morto, numa estética fragmentada, uma tentativa precária de reparar o irreparável, representar o irrepresentável. Essa estética incômoda é importante porque representa a incapacidade de dar às famílias dos mortos/desaparecidos algo tão básico como lembranças puras e boas de seus familiares: todas as fotos, mesmo aquelas felizes, estarão marcadas pela dor do desaparecimento.

Essa condição resulta nesse formato de foto que também é incômodo: como dito acima, os tempos clássicos da imagem perdem o sentido, bem como se perde sentido da foto de família, classicamente associada à ternura da rememoração de bons momentos do passado. O fato todos os artistas-autores dessas obras serem argentinos, afetados pelo golpe militar de forma mais ou menos direta, reflete ainda outro incômodo: o de que a história segue em seu esforço de linearidade sobre os cadáveres de milhares de pessoas, e de que nenhuma política pública, ação judicial ou obra de arte pode reparar completamente essas fraturas no passado argentino. Todos esses artistas encontraram na fotografia, esta forma de arte contaminada pelo passado e impregnada de nostalgia, uma maneira de tentar desestabilizar essa obsessão por linearidade da

memória nacional, expondo as feridas do trauma ditatorial através de retratos não de só de um passado, mas de um presente de sofrimento.

A diversidade de trabalhos dessa vertente faz com que essa declaração política seja cada vez mais forte, transformando o espaço artístico num espaço de debate sobre os horrores vividos e sobre a construção da memória, bem como faz que esse tipo de imagem (de pessoas segurando/observando/invadindo retratos de mortos e desaparecidos da ditadura) tenha alcançado o status de imagem icônica, operando de forma dinâmica na sociedade. O fato desta prática de visita, sobreposição e ressignificação do arquivo fotográfico familiar e político ter se desenvolvido enquanto gênero artístico sólido na Argentina já é, por si só, prova do potencial da fotografia enquanto suporte reflexivo não só para a memória, mas também para outras demandas das sociedades pós-ditadura, como a verdade, o luto e a identidade.

A força desse gênero de fotografia se apoia também nas mudanças que a digitalização do real (fenômeno no qual a fotografia digital está contida) na produção, recepção e circulação de imagens na contemporaneidade. A ascensão da fotografia digital, de fácil manipulação, além de ter feito cair por terra a associação entre imagem fotográfica e evidência, atua na dissolução de identidades e espaços: a fotografia analógica atuava na estabilização de nossas identidades, a ilusão da objetividade dessas imagens fizeram com que fossem utilizadas extensamente como técnicas de controle social e documentação (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 312). O abalo na credibilidade da fotografia é parte da ruptura com o próprio pensamento modernista, e a perda desses pilares de objetividade sob os quais se sustentavam nossos valores permite uma emancipação do indivíduo, que pode lutar por protagonismo na construção de sua identidade e memória. Poder-se-ia alegar que esse fenômeno não se aplica às obras acima trabalhadas, uma vez que são construídas sobre fotos analógicas e, em sua maioria, fotografadas analogicamente. Mas o mais importante não é o uso da fotografia digital em si, mas desse fenômeno de dissolução de identidades do qual a digitalização faz parte. Esse cenário de mudança, inclusive, ofereceu a perspectiva necessária para se pensar a fotografia analógica de um jeito inédito, que Seligmann-Silva chama de desaparecimento da fotografia:

Trata-se de uma desaparecimento paradoxal, de algo que justamente foi criado para registrar o que potencialmente logo desaparece. A fotografia em papel guardava uma presença, uma densidade que foi e é muito explorada pelas artes plásticas. As potencialidades artísticas da fotografia analógica certamente nunca foram tão exploradas antes da fase de sua desaparecimento. É como se, diante de seu fim, a fotografia analógica se tornasse ainda mais eloquente como uma metáfora ambígua de nossa memória, que é sempre inscrição da presença e de seu apagamento. Decerto já possuímos muitas grandes obras de arte na base digital, mas o princípio da fotografia analógica ainda deverá produzir muitas grandes obras também. (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 327)

Nessa esteira, discutir a decadência da fotografia analógica também é discutir tudo aquilo que ela representava, as certezas que decaem com ela, como essas certezas operaram para a prática de injustiças e aquilo que dela permanece na fotografia digital. Observa-se que o fim do uso da fotografia analógica e de tudo aquilo que ela representava é um grande trauma, o que faz do uso da mesma um excelente excipiente para se trabalhar outras formas de trauma, como faz Brodsky e os demais artistas mencionados, possibilitando a expressão do esquecimento como nunca antes possível. É com base nisso que Seligmann-Silva afirma que na atualidade “o dispositivo fotográfico é assim consumido pelo teor traumático que sempre trouxe consigo”, e também revela a angústia das sociedades da América do Sul pós-ditatorial que é força motriz por trás dessas obras, afirmando que “na América Latina, vivemos o impasse de habitarmos ao mesmo tempo a modernidade técnica analógica, com seu desejo de memória, e a era das imagens eletrônicas, com seu desejo de pós-história.” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 327).

Além da decadência do analógico, cabe mencionar o fato de que a mais emblemática e famosa das imagens que compõem “*Buena Memoria*”, a foto “*Los compañeros*”, tem como parte essencial elementos escritos. A associação de fotografias com elementos escritos foi muito malvista pela crítica fotográfica ao longo do século XX, como se discutiu no primeiro capítulo, por ser associada a um direcionamento compulsivo do olhar do espectador, manipulando e controlando o observador, convertendo a foto em mera ilustração. No cenário contemporâneo da fotografia, porém, é comum ver a associação entre foto e escrita, que não mais aparece em uma posição de subordinação da primeira à segunda, mas como duas formas de expressão, igualmente frágeis, que sustentam uma à outra, se associando em uma trama narrativa. É um cenário em que admite-se que tanto fotografia como escrita podem ser instrumentalizados na manipulação da realidade e construção de discursos falaciosos.

Ambas as formas de expressão são sujeitas a um estatuto de imprevisibilidade que as faz passíveis de leituras polissêmicas, podendo inclusive serem utilizadas contra si mesmas. Na associação entre essas duas expressões, entretanto, é possível criar-se uma narrativa mais sólida e complexa, menos facilmente retirada de contexto e manipulada. Nesse sentido, Seligmann-Silva, ao descrever as fotos que o fotógrafo Atget tirou de Paris esvaziada, que segundo ele necessitam das legendas para serem compreendidas, afirma que:

(...) com Atget, as fotos se transformam em verdadeiros jogos de emblema, onde interagem a imagem e a inscrição, uma ressignificando a outra: uma suplementando a outra. A insuficiência de uma tentando ser superada pela outra. Os textos nomeiam as imagens e estas dão corpo aos nomes. Se, para Benjamin (1982), “escrever história significa dar fisionomia às datas” (p. 595), aqui se trata de dar corpo e nomes a

imagens-datas. Nas fotos de desaparecidos, vemos, portanto, o encontro da melancolia aurática dos retratos com a função jurídica da foto de tribunal: a foto-prova (pós-)aurática. (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 314)

O uso do adjetivo “aurático” por Seligmann-Silva advém da análise feita por Benjamin em seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Nele o autor define que, de acordo com a concepção clássica de arte, o valor de uma obra estaria no que a torna autêntica: seu valor de culto ou aura, definindo aura como “(É) uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170). A fotografia e o cinema, como artes que se baseiam na reprodutibilidade técnica em seu processo de produção, perdem parte do seu caráter aurático, precisando ser analisadas sob lógica própria. Dessa forma, nas fotos de desaparecidos, temos em convergência um gênero ainda aurático, o retrato, com um pós-aurático, instrumentalizado e despido de valor artístico, a foto-prova. Ao recontextualizar retratos de arquivo, colocando-os em uma estrutura narrativa composta por outros gêneros de fotografia e expressões escritas, é possível devolver a aura a estas imagens, que deixam de ser meros documentos dentro de um processo judicial para serem excipientes de uma história de luta por direitos e provocadoras de um momento catártico no observador.

CONCLUSÃO

Para pensar os direitos humanos sob uma perspectiva cultural, é necessário voltar os olhos para múltiplas expressões sociais, num esforço sempre interdisciplinar. No presente trabalho, elegeu-se a fotografia, que é especialmente relevante por ser um meio que, cada vez mais, media nosso processo de compreensão do mundo. É, dessa forma, desde o princípio uma escolha pragmática para tratar os direitos humanos, como propõem Rabossi e Rorty, partindo de um fato observável em nossa sociedade (a virada pictórica) para lidar diretamente com o sofrimento, que nesse caso específico advém do trauma ditatorial.

No início da história da fotografia, tentou-se revesti-la de objetividade através da supervalorização do processo científico que envolvia sua criação. Dessa forma, seus usos sociais foram se construindo em torno disso, da hipervalorização do vínculo causal entre imagem e objeto retratado e menosprezo do poder de decisão do fotógrafo. Isso permitiu um cenário de manipulações e usos cruéis da fotografia por instituições de grande concentração de poder, como mídia e Estado, que assumiram, através desse e outros recursos, assumiram o protagonismo na construção de memórias monológicas, silenciando grupos oprimidos.

Porém, é esse mesmo vínculo com o real que permite que as fotos não se subordinem completamente ao contexto ao qual originalmente se destinam. Fotos que representam traumas, ou até a ausência de imagens de episódios traumáticos, são gatilhos para memórias subterrâneas, que mesmo silenciadas pela memória monológica são capazes de resistir em nossa cultura. Dessa forma, podem ser reapropriadas, re combinadas, desconstruídas e subvertidas – e o são, no cenário da arte contemporânea que observa essa possibilidade – num ricochete à sua própria razão de ser originária. O fato de haver um movimento artístico unido por esse exercício político representa um momento em que indivíduos e grupos se dão conta de que podem clamar pelo protagonismo na construção de sua memória e sua cultura e que, da mesma maneira que o Estado e a mídia utilizaram a fotografia para construir realidades, o artista, que faz de sua arte um lugar de fala para grupos silenciados, pode.

Isso não significa que essa tomada de poder através das imagens seja fácil. O meio imagético atingiu seu ápice de complexidade nos últimos anos, fenômeno trabalhado por diversos autores sob perspectivas diferentes. Na presente dissertação falou-se de virada pictórica, ascensão das imagens recicladas e *iconoclash*; três teorias diferentes para se tratar da cultura visual emergente na nossa contemporaneidade, mas que convergem em pontos essenciais: descrevem imagens rebeldes, libertas de seu lastro com o fato que as originara e as definira enquanto fotografia (segundo a concepção tradicional/causalista de fotografia), que

multiplicam-se e ressignificam-se rapidamente, numa polissemia vertiginosa que faz de toda tentativa de compreensão/interpretação extremamente complexa.

Kossoy, ao elaborar o conceito de imagens recicladas, não esconde seu julgamento negativo deste tipo de imagem, associando-as a imagens publicitárias vazias, à mercê das vontades do mercado. Porém, quando em paralelo com as teorias de Mitchell e Latour, podemos enxergar que a ideia de imagens recicladas não é tão apocalíptica e fatalista, mas parte de uma nova ordem cultural da qual emergem diversas possibilidades. Uma dessas possibilidades é a construção de obras como as discutidas na presente dissertação. A possibilidade de se reciclar imagens é o que possibilita que imagens lastreadas em experiências de dor não sejam meras vítimas da estetização do sofrimento teorizada por Susan Sontag, imagens pornográficas para satisfazer nossas necessidades voyeurísticas e sádicas alimentadas pela mídia, incapazes de nos transmitir conhecimento ético e moral. As obras aqui trabalhadas são metalinguísticas no sentido de que são imagens que pensam sobre imagens, e a partir dessa reflexão constroem estatutos sobre trauma e memória. São também subversivas na medida que fazem uso da estratégia de reciclagem de imagens para construir narrativas políticas: num mundo em que as imagens não estão mais presas aos fatos, operando como suportes de infinitas ficções, os artistas se aproveitam delas para construir uma ficção para a verdade e a memória que foi-lhes negada durante a ditadura.

O tempo reciclado não é um fenômeno que se restringe ao universo das imagens, mas um dos sinais de uma nova ordem de pensamento que encontra-se em vigência em toda a sociedade. São tempos confusos e perigosos; mas não eram assim todos os tempos no começo de todas as revoluções no pensamento? As imagens recicladas são a representação desta nova ordem de pensamento. E é nesta ordem que os direitos humanos existem e devem aprender a atuar. Ao invés de se demorar indefinidamente em críticas e reprovações do desvirtuamento das imagens, do seu afastamento do mundo real, deve-se levar em consideração de que este agora é o nosso mundo real, e que a reciclagem não está restrita ao meio fotográfico; e, a partir desta consciência, pensar em estratégias eficazes para dizer e lutar pelos direitos humanos dentro desta estrutura, que é o que estes artistas conseguem.

Para Rorty, essas estratégias se constituem através de um processo de educação sentimental. Assim como a grande maioria dos teóricos de direitos humanos, os autores de teoria da imagem, bem como aqueles que se propõem a analisar semântica e culturalmente obras fotográficas, evitam o sentimentalismo a qualquer custo, como se ele, de alguma maneira, tirasse o crédito do estudo empreendido. Rorty é pioneiro no sentido de colocar o sentimentalismo no centro da cultura de direitos humanos, por acreditar que é através da

educação sentimental que se consegue atingir duas metas essenciais para o estabelecimento desses direitos na sociedade: a aquisição de sentimentos morais apropriados e o impulso ou desejo de eliminar a dor dos outros e de deter o abuso e crueldade.

Rorty não é o único ao atribuir centralidade ao sensível em sua teoria. Ao trabalhar o conceito de alteridade, Lévinas nos questiona se devemos nos importar com o outro porque acreditamos que ele é parte de um organismo político cuja existência assegura a solidariedade entre os membros, ou se a alteridade de outrem deve ter para nós um caráter absoluto, em que a sociabilidade é independente de qualquer conceito prévio de unidade política: a segunda hipótese coloca-nos numa relação ética, em que há uma relação com outrem enquanto tal, e não enquanto “aparentado” ao meu. Essa relação de alteridade absoluta não depende de um pacto político ou de um texto normativo, é de apreensão sensível. Com base nisso, podemos dizer que, para estruturar e consolidar uma cultura de direitos humanos, são necessários mais do que vínculos políticos e jurídicos, mas também a afetação sensível dos indivíduos, para que enxerguem a individualidade do outro e o/se enxergue como parte dessa cultura.

Como teoriza Rorty, só o sentimentalismo é capaz de penetrar diferentes camadas sociais e culturais, dissolvendo preconceitos estruturados na forma da desumanização ou pseudohumanização do outro, conforme foi exposto no ponto 1.1. Na obra clássica “A Câmara Clara”, Barthes reconhece na fotografia um atributo que a distingue essencialmente do retrato pintado, afirmando que “a fotografia é o advento de mim como o outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 2012, p.20). A partir dessa implicação, do *eu* como *outro*, o retrato fotográfico se aproxima bastante ao conceito de alteridade de Lévinas. Não se trata de reduzir a fotografia ao impacto emocional que ela tem sobre o observador, mas constatar que esse efeito catártico existe, e muitas vezes é o que atrai o espectador para um mergulho mais profundo na foto, que assim se destaca em meio ao bombardeio de imagens que vivemos em nosso cotidiano.

Ao discorrer sobre as dificuldades na emergência de narrativas silenciadas e consequente construção de uma memória enquadrada, Pollak aponta que muitas vezes essas memórias carecem de escuta e espaço para a negociação. A associação entre artistas e movimentos sociais que lutam por verdade, memória e justiça na sociedade argentina represente uma escuta ainda aberta para essas narrativas: a persistência desses grupos, que se mantiveram ativos e dinâmicos desde o fim da ditadura até a atualidade evidenciam que são um espaço para que essas lembranças sejam reconstruídas na forma de memória enquadrada. Acredita-se também que o cenário da arte contemporânea seja um espaço apto para a negociação dessas memórias, um terreno fértil para que se disponha de quaisquer formas de expressão que forem

necessárias para lidar com o trauma, além de possibilitar, através de seu circuito, a exposição dessas obras pelo mundo todo, fazendo com que seu potencial de transcender barreiras culturais seja posto em prática, através da aproximação de experiências traumáticas de povos e países diferentes.

Pollak também aponta como obstáculo para a emergência de memórias subterrâneas a opção das próprias vítimas de não falar sobre o vivido, por sentirem que qualquer expressão reduza a gravidade das violações aos direitos humanos vivida, ou mesmo que suas narrativas atuem como ficcionalização do terror, eufemizando a carga de verdade da experiência ditatorial. Defendo novamente que a fotografia contemporânea pode ser mais adequada para tal fim do que o mero relato verbal: enquanto a oralidade construiria uma espécie de narrativa, que pode ser traduzida na forma de uma história linear por parte do ouvinte, a associação da fotografia, essa arte tão bidimensional e silenciosa, a diversos meios de expressão no cenário arte contemporânea possibilita que as memórias traumáticas emergjam em sua polissemia, complexidade e heterogeneidade, num formato próximo ao que Pollak chama de memória enquadrada. É possível, também, respeitar o silêncio da testemunha que quiser o preservar, como Brodsky fez com seus ex-colegas que não quiseram participar de “*Buena Memoria*”. A opção de silêncio deles é registrada na obra (inscrita à mão pelo autor na obra “*Los Compañeros*”), compondo o mosaico de lembranças que nos conta sua história.

A fotografia contemporânea, entendida como a forma de arte representada aqui por “*Buena Memoria*” de Marcelo Brodsky, nos oferece um campo de reflexão complexo e frutífero sobre este conceito cultural de direitos humanos, que é sensível e pragmático, e tem como objetivo maior o estabelecimento de uma cultura de direitos humanos, que se consolida através da inscrição de memórias subterrâneas na memória da humanidade. Dessa maneira, defende-se que a realização do projeto cultural de direitos humanos defendido por Rabossi e Rorty passa necessariamente pela luta memória enquadrada, que é o que nos une enquanto seres humanos.

Essa luta deve se dar não apenas jurídico, mas diversas camadas que compõem nossa cultura, e a fotografia é uma delas, especialmente importante à crescente importância que as imagens (especialmente a fotográfica) tem em nosso cotidiano, ressaltando-se que a multiplicação de imagens na nossa atualidade não se deve somente à facilidade técnica propiciada pela popularização de dispositivos fotográficos, mas também pelo fato de que cada vez mais utilizamos a fotografia como modo de mediar nossas experiências com o mundo, numa necessidade quase patológica de se registrar fotograficamente até as nossas experiências mais básicas (fotos de refeições, de hábitos esportivos, minúcias do cotidiano, etc.). Tudo indica que essa supervalorização da imagem digital nas nossas vidas vai continuar se expandindo, fazendo

essencial que se pense os direitos humanos nesse contexto, e uma forma de fazer isso é pensar nas diferenças entre essa realidade e a maneira com a qual lidávamos com as fotografias no século passado. Através disso, múltiplas reflexões podem surgir, e a partir delas devemos pensar em novas estratégias de representação visual dos direitos humanos.

A análise empreendida nessa dissertação deixou claro o perigo de não trabalhar adequadamente as memórias traumáticas no pós-ditadura: a carência de projetos que visem construção de pontes de memória torna muito fácil para grupos autoritários (especialmente os militares, responsáveis diretos pelo terrorismo de Estado vivido pelos países da América Latina) manipular lembranças para negar as atrocidades cometidas, numa tentativa de fortalecer políticas conservadoras, enfraquecer a democracia ou até mesmo criar um cenário apropriado para a deflagração de outro golpe de Estado. Isso ocorre claramente no Brasil, onde silenciamentos e construções de memórias nacionais opressoras e monológicas operam ainda com muita força, colocando o país numa condição de extrema fragilidade política.

A comparação entre o cenário artístico da Argentina e do Brasil reflete essa condição. Seligmann-Silva constata que na Argentina, há, já há algum tempo, espaço para a publicação de catálogos e fotolivros que documentam as lutas contra a ditadura e pela justiça, o que ele chama de cultura da memória. Esse espaço é praticamente inexistente no Brasil, o que alimenta a ilusão de que não houve terrorismo de Estado durante a ditadura no Brasil, de que as violações aos direitos humanos praticadas pelos militares não foram graves, ou ainda pior, que os torturados mereceram ser privados de sua dignidade humana.

Esses discursos violentos não são sustentados por evidências históricas, mas ganham no discurso inflamado de políticos de extrema direita e na mídia que compactua com um modelo político que tem na defesa da punibilidade criminal máxima e irrestrita e do privilégio do desenvolvimento econômico sobre políticas sociais suas principais bandeiras. Não cabe aqui esmiuçar o perigo que sofre a cultura de direitos humanos nesse cenário, e nem as medidas a serem tomadas para protegê-la e fortalecê-la, mas acredito que tenha restado por demonstrado a importância e urgência da articulação do setor artístico e político para que uma arte e uma cultura da memória floresçam no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: Hoëbeke. **Image et mémoire**. 1998, pp. 65-76.

_____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALZUGARAY, Paula. **Rosângela Rennó**: o artista como narrador. Folder de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 2004.

ANDUJAR, Claudia. **Marcados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ARMAS, Florencia Larralde. Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto). **Amérique Latine Histoire et Mémoire**. Les Cahiers ALHIM [En línea], 30, 2015. Disponível em: <<https://alhim.revues.org/5374>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

ARTE-SUR.ORG. **Marcelo Brodsky**. 2014. Disponível em: <<http://www.artesur.org/artists/marcelo-brodsky/>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

BARRETO, José-Manuel. **Rorty and Human Rights**: Contingency, Emotions and How to Defend Human Rights Telling Stories. *Utrecht Law Review*, Vol. 7, No. 2, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

BATTITI, Florencia. Arte para deshabituarse la memoria. In: BRODCKSY, Marcelo. **Memoria en construcción**: el debate sobre la ESMA. La Marca Editora, 2005, pp. 102-103.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da Fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria**. 4ª ed. Buenos Aires: La Marca, 2006.

_____. **Fotografía**. Sítio eletrônico [s.d.]. Disponível em: <<http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>>. Acesso em: 22 de setembro de 2016.

_____. (Org.). **Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA**. La Marca Editora, 2005.

_____. **Playing at dying**. Publicação de 12 de abril de 2016. Disponível em: <<https://phmuseum.com/marcelobrodsky/story/playing-at-dying-9b7f36defc>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

BUTLER, Judith. **Frames of War**. London: Verso, 2015.

CASA NOVA EDITORIAL. **Arqueología de la ausencia, Lucila Quieto**. Disponível em: <<http://casanovaarqueologia.blogspot.com.br>>. Acesso em: 18 de julho de 2016.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução: Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CATELA, Ludmila da Silva. **Todos temos um retrato**: indivíduo, fotografia e memória no contexto do desaparecimento de pessoas. Trad. Leda Beck. Revista Topoi, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, pp. 111-123.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fonte, 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

_____; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã... diálogos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRANCO, Manu Melo. Marcelo Brodsky. **Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo**, 30 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/es/marcelo-brodsky-2/>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

FUNDACIÓN CELARG ARTES VISUALES. **Lista de obras de Marcelo Brodsky**. 2002. Disponível em: <<http://av.celarg.org.ve/MarceloBrodsky/ListadeobrasMemorias.htm>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

HACKING, Juliet. **Photography: The Whole Story**. London: Quintessence Editions, 2012.

HUNT, Lynn. **A invenção dos Direitos Humanos – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Foreword (Prefácio). In: SLIWINSKI, Sharon. **Human rights in camera**. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2011, p. IX.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LATOURET, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____; WEIBEL, Peter (Orgs.). **Iconoclash: beyond the image wars in science, religion and art**. MIT Press, 2002.

LINFIELD, Susie. **The Cruel Radiance: photography and political violence**. Chicago: the University of Chicago Press, 2012.

MITCHELL, William John Thomas. **Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present**. Chicago, The University of Chicago Press, 2014.

_____. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. University of Chicago Press, Chicago, 1994.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

PACHECO, Mariana Pimentel Fischer. Direito à Memória como exigência ética: uma investigação a partir da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. Brasília: Ministério da Justiça, 2009, pp. 250-259 (n. 1, jan-jul/2009).

PANTOJA, Julio. **Los Hijos. Tucumán veinte años despues**. 2012. Disponível em: <<http://juliopantoja.com.ar/hijos.html>>. Acesso em: 18 de julho de 2016.

PASTORIZA, Lila. La memoria como política pública: los ejes de la discusión. In: BRODKSY, Marcelo. **Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA**. La Marca Editora, 2005, pp. 85-94.

PHOTOFUSION PHOTOGRAPHY CENTRE. **Marcelo Brodsky, Buena Memoria**. 2004. Disponível em: <<http://www.photofusion.org/exhibitions/marcelo-brodsky/>>. Acesso em: 15 de julho de 2017.

PINHEIRO, Douglas Antônio Rocha. Blow-Up – Depois daquele golpe: a fotografia na reconstrução da memória da ditadura. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. Brasília: Ministério da Justiça, 2009, n. 1, jan-jul/2009, pp. 90-109.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989, pp. 03-15.

POMBO, Olga. **Epistemologia da Interdisciplinaridade**. Palestra proferida no Seminário Internacional Interdisciplinaridade, Humanismo, Universidade da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, de 12 a 14 de Novembro 2003. Disponível em: <<http://www.humanismolatino.online.pt>>. Acesso em: 21 de setembro de 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

REY, Debora. ESMA: las caras del horror. **Losandes**, edição impressa de 24 de novembro de 2005. Disponível em: <<http://www.losandes.com.ar/noticia/politica-175349>>. Acesso em 15 de julho de 2016.

RORTY, Richard. Human Rights, Rationality and Sentimentality. In: SHUTE, S.; HURLEY, S. (Orgs.). **On Human Rights: The Oxford Amnesty Lectures**. 1993.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMAIN, Étienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas Ciências Sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam Moreira. **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Papyrus Editora, 2001.

_____. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência**. 2013. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-vi/artigos-tematicos/artigo-tematico-5.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro de 2016.

_____. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina**. 2010. Disponível em: <www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2016.

SANTANDER, Carlos Ugo; DOMINGUEZ, Carlos Federico. **Auge e declínio dos Governos Autoritários na América Latina: Reflexões em Perspectiva Comparada in Memória e Direitos Humanos**. Brasília: LGE, 2010.

SEOANE, María. El golpe del 76. In: BRODKSY, Marcelo. **Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA**. La Marca Editora, 2005, pp. 67-69.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Imagem e Memória. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

SLIWINSKI, Sharon. **Human rights in camera**. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SOULAGE, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2010.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964–1985) e na Argentina (1976–1983)**. Tese (Doutorado). 235 p. Universidade de Brasília – UnB, Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas, Brasília, 2007.

TARINGA! **Las fotos de Basterra: rostros del horror**. Las fotos de Víctor Basterra. 2009. Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/info/3294456/Las-fotos-de-Basterra-rostros-del-horror.html>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

TOLEDO, Caio Navarro de (Org.). **1964: o golpe contra a democracia e as reformas**. Florianópolis: Editoria em Debate/UFSC, 2014, pp. 128-129. Disponível em: <<https://issuu.com/editoriaemdebate/docs/1964-golpe-contra-democracia>>. Acesso em: 15 de setembro de 2016.

ULANOVSKY, Inés. **fotos tuyas**. Sítio eletrônico [s.d.]. Disponível em: <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/ulanovsky/inicial.html>>. Acesso em: 18 de julho de 2016.

WILLIAMSON, Sue. 'History Now' in Stockholm: a participating artist's report. **ArtThrob**, Archive: Issue nº 63, novembro de 2002. Disponível em: <<http://www.artthrob.co.za/02nov/reviews/norrkoping.html>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.