

Entrevendo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas¹

Glimpsing spectral gazes: the photos of dictatorships victims in contemporary works of art

Artigo inédito

palavras-chave:
fotografia; arte; memória;
ditadura

Este artigo analisa os catálogos de três exposições apresentadas no Memorial da Resistência de São Paulo que têm como principal material expressivo fotografias de mortos e desaparecidos políticos, vítimas das ditaduras civil-militares da Argentina, do Brasil e do Chile. “Buena memoria”, de Marcelo Brodsky, “Ausenc’as”, de Gustavo Germano, e “119”, de Cristian Kirby, são examinados pelo modo como mobilizam esses retratos, destacados em suas estratégias próprias. Guardadas as singularidades de cada trabalho, a análise aponta neles uma potência comum: a capacidade de agenciar os olhares encarnados nas imagens, que então podem mirar de volta os espectadores para deles exigir recordação, responsabilização e redenção.

keywords:
photography; art; memory;
dictatorship

This article aims to analyze three catalogues of exhibitions presented in the Memorial da Resistência de São Paulo that use as main expressive material some photographs of victims of enforced disappearances and murders occurred during the civil-military dictatorships in Argentina, Brazil and Chile. The paper examines “Buena memoria”, by Marcelo Brodsky, “Ausenc’as”, by Gustavo Germano, and “119”, by Cristian Kirby, paying attention to the way each of those artworks mobilize the portraits. Despite their singularities, the three works have something in common: the ability to settle the gazes incarnated in the images, which can look back to the spectators to demand remembrance, liability and redemption.

1. Este artigo é fruto da pesquisa de pós-doutorado da autora, realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob supervisão do professor Mauricio Lissovsky.

* Universidade Federal de Ouro Preto, MG, Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.137293.



Entrevendo olhares

spectrais: as fotografias

de vítimas das ditaduras em

obras de arte contemporâneas

Ao analisar os retratos de Faium, pinturas em madeira produzidas para acompanhar múmias egípcias em suas jornadas pós-morte, John Berger credita o poder dessas representações ao fato de sua fabricação não prever um futuro visível aos olhos humanos, posto que eram feitas para serem enterradas junto com os sujeitos que referenciavam. Berger entende, então, que no momento de ser transformado em imagem “o olhar pintado está totalmente concentrado na vida que ele sabe que um dia vai perder”², algo capaz de tocar quem o observa da posteridade. O mesmo acontece com as fotografias de desaparecidos: “assim eles nos olham, os retratos de Faium, como os desaparecidos de nosso século”³. Através de suas imagens, os desaparecidos nos olham, conscientes da própria morte. E “nos obriga[m] a olhá-la[s] verdadeiramente”, poderia complementar Georges Didi-Huberman⁴.

Partindo de tais constatações, este artigo busca investigar de que modo se dá essa mirada em fotografias que não estavam previstas para serem vistas publicamente após a morte das pessoas que nelas figuram, mas que, dadas as condições de desaparecimento dos fotografados, foram disseminadas pós-óbito. Concentra-se em retratos de identificação e em fotos de álbuns de família de mortos e desaparecidos políticos das ditaduras civil-militares da Argentina, do Brasil e do Chile que foram reapropriados e recompostos em obras de arte contemporâneas.

Para isso, foram examinados os catálogos de exposições temporárias montadas no Memorial da Resistência de São Paulo⁵, principal museu e lugar de memória dedicado à preservação e à comunicação das histórias das ditaduras no Brasil. As exposições escolhidas foram: “Buena memoria”, de Marcelo Brodsky, “Ausenc’as”, de Gustavo Germano, e “119”, de Cristian Kirby⁶. Com base no que propõem Berger e Didi-Huberman, acredita-se que essas obras têm sua potência naquilo que evocam no cruzamento entre os olhares dos desaparecidos de outrora e dos espectadores que hoje os contemplam. Cada catálogo estabelece possibilidades de interlocução específicas, nas quais os desaparecidos são dados a ver e veem de formas singulares. Aqui, intenciona-se delimitar essas visadas, além de entender como elas são empreendidas e reforçadas por estratégias utilizadas pelos artistas nos processos de reapropriação e recomposição, buscan-

2. BERGER, John. The Fayum portraits. In: _____. **The shape of a pocket**. New York: Pantheon Books, 2001, p. 59-60, tradução nossa.

3. *Ibidem*, tradução nossa.

4. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 172.

5. Ao optar por analisar os catálogos (e não as exposições em si mesmas), é preciso reconhecer que alguns aspectos da apresentação e da organização das imagens no espaço expositivo, fundamentais à experiência de uma exposição, são desconsiderados. Essa escolha, contudo, justifica-se, em primeiro lugar, pelo entendimento de que cada catálogo é criado como reflexo da exposição, ou seja, é concebido para aproximar-se dela, ainda que essa aproximação seja sempre parcial. Em segundo lugar, a eleição desse material como objeto de exame fundamenta-se na apreensão que os catálogos também se configuram como obras singulares, que conduzem novas percepções acerca das fotografias que compuseram as exposições. Por fim, acredita-se que, como formas mais duradouras de dar visibilidade aos trabalhos, os catálogos têm uma existência prolongada, reverberando questões que, do contrário, sairiam de cena quando as exposições, temporárias,

do perceber como tais expedientes cunham efeitos estéticos e políticos próprios.

As fotografias de mortos e desaparecidos políticos

fossem desmontadas. Por isso eles interessam ainda mais às dimensões memorialísticas aqui tomadas como centrais.

6. Outras exposições temporárias realizadas pelo Memorial da Resistência empregaram fotografias de mortos e desaparecidos, a exemplo de “Não tens epitáfio, pois és bandeira: Rubens Paiva, desaparecido desde 1971” e “Mortos e desaparecidos políticos: percursos pela verdade e justiça”. Nessas exposições, contudo, as fotografias não foram tomadas como elemento central. Além disso, não foram publicados catálogos delas. Por esses motivos, preferiu-se excluí-las do *corpus* de análise.

7. DEMBROUCKE, Celine van. Las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12. In: BLEJMAR, Jornada; FURTUNY, Natalia; GARCÍA, Luis Ignacio [org.]. **Instantáneas de la memoria**: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina. Buenos Aires: Librería, 2013.

8. BYSTROM, Kerry. Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica [org.]. **El pasado que miramos**: memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 317, tradução nossa.

O uso de imagens de vítimas não é novidade nos países assolados por ditaduras. Durante os regimes militares da Argentina, do Brasil e do Chile, as fotografias já eram utilizadas por parentes e amigos de desaparecidos na busca por notícias e, aos poucos, passaram a integrar ações de denúncia e de reivindicação por verdade e justiça. Os cartazes de desaparecidos confeccionados por associações diversas, as marchas promovidas pelas Mães da Praça de Maio e outras organizações e os *recordatórios* publicados todos os dias, desde 25 de agosto de 1988, pelo jornal argentino *Página/12*, sempre marcados por fotos, são alguns dos exemplos do emprego dessas imagens que podem ser citados.

Nesse âmbito, as fotografias dão rosto e identidade aos desaparecidos, o que serve para individualizar e atestar a vida prévia dos sujeitos e, por essa via, fazer frente ao apagamento promovido pela ordem ditatorial. Talvez por isso, como aponta Celine van Dembroucke⁷, a maioria dessas fotos replica a estética classificatória do Estado e muitas vezes foi até mesmo retirada de documentos oficiais. Tais imagens, reapropriadas, são propositalmente deslocadas do controle estatal burocrático para se libertar por meio de novos sentidos, na “condição de estranhos duplos que devem funcionar também como ‘originais’ até que os restos dos desaparecidos sejam encontrados”⁸.

Com o tempo, essas fotos começaram a habitar outros espaços, em forma de páginas na internet, publicações em redes sociais, murais armados nas ruas, exposições em museus e galerias de arte, catálogos e livros em circulação. Diversificam-se, pois, as tramas de intenções e significações possíveis às imagens. Apesar disso, pode-se afirmar que elas continuam a serviço de anseios reivindicatórios, agora numa chave mais memorialística. Dar visibilidade às fotografias dos que foram apagados do espaço público pelas ditaduras é reafirmar suas memórias, restituindo, senão os sujeitos, ao menos suas biografias – o que equivale, em alguma medida, a reconstruir vidas que não foram (e nem devem

Entrevedo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas

ser) esquecidas, a despeito do seu trágico fim⁹. Essa restituição, contudo, não alude a um interesse privado, exclusivo aos parentes e amigos dos desaparecidos. Como alega Georges Didi-Huberman¹⁰, restabelecer algo ou alguém por meio de imagens é um gesto político que devolve ao lugar do comum o que tentaram subtrair do mundo através de estratégias de poder e, nos episódios em questão, por meio de atos de violência extrema, assassinatos e ocultação de cadáveres.

Ademais, ao multiplicarem-se e ganharem maior visibilidade, as fotos passaram a ter mais chances de interpelar os espectadores. Via imagem, desaparecidos e espectadores se entreolham, conforme apontado por Berger e Didi-Huberman. Essa capacidade é corroborada pela conexão existente entre fotografia e história. As imagens fotográficas são entendidas como testemunhos históricos que se sedimentam pela aptidão de irromper no fluxo do tempo, imobilizando e organizando-lhe como ponto de vista único¹¹. Isso significa que as fotos, detendo os sujeitos ainda em vida, são capazes de perpetuar também os seus olhares, em uma dimensão espectral. Tomadas em retrospectiva, evocadas pela vida que um dia se perdeu, essas miradas parecem aí reencarnar.

E o que nelas prevalece é, de fato, um trabalho de memória, em concordância com aquilo que também afirma Didi-Huberman, ao revisitar certas correntes dos estudos memorialísticos. O autor afirma que compreende “a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas – mas como uma aproximação dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*”¹². Em outras palavras, se considerada sob a ótica das imagens dos desaparecidos, essa noção permite perceber que os sujeitos insurgem através das fotografias do passado e exigem espaço no presente. Isso se traduz como um pedido ao espectador para que se abra à compreensão da história a que pertenciam os fotografados e das circunstâncias que levaram às suas mortes e desaparecimentos.

É nesse domínio que se inscrevem as obras aqui analisadas. Mas, além da mera exibição de imagens de mortos e desaparecidos políticos, Marcelo Brodsky, Gustavo Germano e Cristian Kirby delas se apropriam, recompondo-as de maneiras ímpares¹³. Cada trabalho investe, assim, em memorações e compreensões especí-

9. CATELA, Ludmila da Silva. Lo invisible revelado: el uso de fotografías como [re] presentación de la desaparición de personas. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (org.). **El pasado que miramos**: memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós, 2009.

10. DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

11. LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino**: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

12. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174, grifos do autor.

13. Outros artistas que trabalham com a apropriação e a recomposição desse tipo de imagem são Camilo del Cerro, Fulvia Molina, Gabriela Bettini, Gerardo Dell’Oro, Inés Ulanovsky, Julio Pontaja, Lucila Quieto, Norberto Puzzolo e Verónica Maggi.

ficas, construídas pelo modo como os artistas empenham sua imaginação para perceber relações plausíveis entre as fotos e outros materiais expressivos mobilizados e também pela maneira como empregam técnicas de montagem para materializar essas percepções e intensificar as visadas presentes nas imagens.

“Buena memoria”, de Marcelo Brodsky

14. Essa definição aparece no texto biográfico que o fotógrafo escolheu para apresentar-se em seu site. Disponível em: <<http://marcelobrodsky.com/bio>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Marcelo Brodsky é um fotógrafo argentino que se define como “artista ativista pelos direitos humanos”¹⁴. Sua história pessoal, de alguma forma, explica essa demarcação: foi em seu exílio na Espanha durante a ditadura civil-militar da Argentina que ele fez suas primeiras incursões ao mundo da fotografia, produzindo um trabalho sobre o estado psicológico provocado pela migração forçada. Após a reabertura democrática, de volta ao seu país de origem, Brodsky passa a investir em outras produções acerca dos impactos ditatoriais, que o levam para a militância pela vida e pela liberdade. Entre as obras que cria com essa intenção ativista, destaca-se “Buena memoria”, iniciada em 1996, no aniversário de vinte anos do golpe militar.

Nesse trabalho, Brodsky parte de uma fotografia da turma do primeiro ano do Colégio Nacional de Buenos Aires, datada de 1967, época em que estudava lá. Essa é a primeira imagem observável ao abrir o catálogo. Algumas páginas depois, após o sumário, a apresentação, os textos do curador Diógenes Moura e do artista e um poema de Juan Gelman, a foto reaparece acrescida de anotações que Brodsky fez sobre ela (fig. 1). As inscrições, realizadas 29 anos depois, dão conta do nome e da situação atual de cada personagem – “Gabriel trabalha com produção audiovisual”, “Ruth vive em Viena”, “Alicia tem um monte de filhos”, lê-se em algumas. Sobre três dos rostos, Brodsky faz um círculo cortado para indicar que esses ex-colegas estão mortos. Abaixo de um assinala: “Pablo morreu de uma enfermidade incurável”. Nos outros dois, em vermelho, as observações remetem a fatos ocorridos durante a ditadura civil-militar do país: “Mataram Claudio em um confronto”, diz em uma; “Martín foi o primeiro que levaram. Não chegou a conhecer seu filho Pablo, que hoje tem 30 anos. Era meu amigo, o melhor”, afirma na outra¹⁵.

15. BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria** (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p. 14-15, tradução nossa.



Fig. 1.

Marcelo Brodsky (apropriação e intervenção). Fotografia da turma do Colégio Nacional, 1966

Nas páginas seguintes, 22 desses ex-companheiros e o próprio artista são mostrados de novo, em fotografias tiradas por Brodsky em 1992 (fig. 2). Um elo é construído entre passado e presente ao se colocar o antigo registro de escola como elemento principal das novas imagens. Em algumas, visualmente, o único dado relevante que desponta é a marca do passado, produzida pela presença da velha foto, e a passagem do tempo, que se percebe na figura dos jovens que agora se veem adultos. Em outras, um cenário familiar ou objetos como livros, calculadoras, paletas de pintura e violões aparecem em cena, informando algo sobre a vida do fotografado.

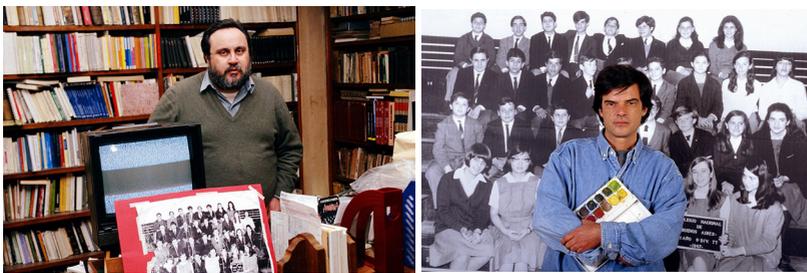


Fig. 2.

Marcelo Brodsky. Ex-colegas de classe (Gustavo e Carlos), 1992

Pequenas legendas, situadas ao lado de cada imagem dos ex-colegas, sintetizam outros elementos do passado e do presente de cada um, destacando o que Brodsky julga pertinente sobre eles. Nelas, há algumas menções ao regime militar. “O Colo (Ruivo) foi um preso político da ditadura durante alguns anos e quando saiu da cadeia foi viver em Madri”, conta em uma¹⁶.

16. Ibidem, p. 27.

Aos dois ex-colegas mortos e desaparecidos na ditadura, o artista oferece outro tratamento. Impedido de fotografá-los, Brodsky encontra uma forma diferente de entrelaçar o passado e presente deles: recupera de seu acervo pessoal fotografias antigas, que sobrepõe a uma folha de caderno na qual escreve algumas impressões pessoais, memórias de um passado evocadas no presente (fig. 3 e 4). “Claudio teve sorte com as fotos. Aqui, no caminho da excursão, dormimos uma noite”, assinala em uma¹⁷; “Martín tira uma foto minha com sua Kodak Fiesta, que é igual à minha – Chascomús (lagoa) atrás”, anota na outra¹⁸. Esses relatos são complementados nas legendas. Na de Martín, chama atenção a frase final: “Continuo sonhando com ele muitas noites, embora já tenham passado 20 anos desde o dia que o levaram”¹⁹.

17. Ibidem, p. 19, tradução nossa.

18. Ibidem, p. 35, tradução nossa.

19. Ibidem, p. 34.



Fig. 3.

Marcelo Brodsky (apropriação e intervenção). *Claudio*, 1992-1996



Fig. 4.

Marcelo Brodsky (apropriação e intervenção). *Martín*, 1992-1996

Essas não são as únicas fotografias de mortos e desaparecidos políticos do catálogo. Mais à frente, Fernando, irmão do fotógrafo, também desaparecido, é apresentado. Dele há 18 imagens, das quais 17 são do álbum de família de Brodsky. Elas aparecem com legendas que resgatam memórias banais, ressignificadas pelo destino fatal de Fernando. “Seu rosto está fora de foco. Seu movimento, hoje já inexistente, o torna difuso para a lente. As fotos na parede, no entanto, suportam melhor a exposição prolongada”, articula em uma²⁰ (fig. 5). Em uma série de fotografias em que o artista aparece brincando ao lado do irmão, “brincando de nos marmaros de arco e flecha”, ele sintetiza: “22 anos não é idade para morrer. Quando, aos 12, brincávamos assim, acreditávamos que éramos imortais”²¹.



20. *Ibidem*, p. 68.

21. *Ibidem*, p. 74.

Fig. 5.
Marcelo Brodsky (apropriação).
Fernando, 1992-1996

Mas a mortalidade de Fernando foi comprovada pelo governo ditatorial, como fica evidente nas páginas seguintes.

Logo na sequência enxerga-se a única imagem do trabalho que não faz parte do acervo pessoal de Brodsky. É o retrato de identificação de Fernando feito no maior centro clandestino de detenção e tortura da Argentina, a Escola de Mecânica da Armada (Esma). A fotografia foi salva da destruição por Victor Bastera, preso político que conseguiu surripiar alguns negativos do laboratório fotográfico da ESMA antes de ser libertado. O artista a refotografa sobre uma folha de papel gasta, com um enquadramento que também torna visível sua mão – outro sinal da relação entre passado e presente (fig. 6). No texto que acompanha a nova foto, ele imagina a prisão, por meio dos “pequenos detalhes tão irrelevantes quanto reais” que a imagem revela. Detém-se com mais vagar na camiseta que o irmão traça, “uma peça rasgada, irregular, básica. Uma camiseta mínima, enrugada, envolvendo um corpo adolescente depois de uma sessão de tortura”²².

22. *Ibidem*, p. 78.

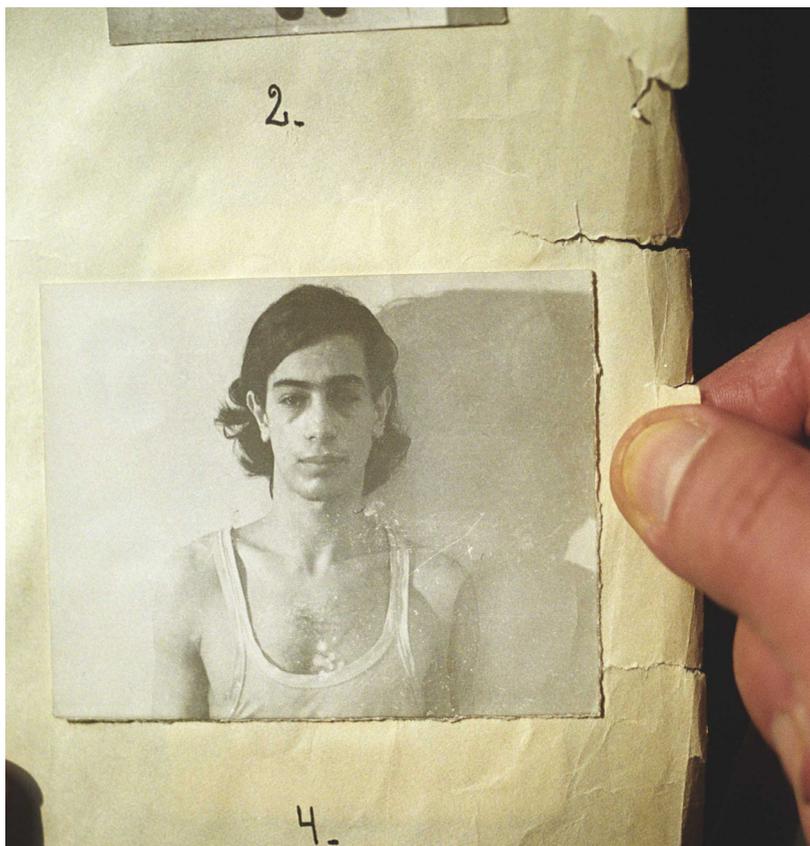


Fig. 6.
Marcelo Brodsky (apropriação).
Fernando na ESMA, 1992-1996

Entrevendo olhares

espectrais: as fotografias

de vítimas das ditaduras em

obras de arte contemporâneas



Fig. 7.

Marcelo Brodsky (apropriação).

Marcelo e Fernando, 1992-1996

A última foto de Fernando presente no catálogo o mostra de novo ao lado de Marcelo Brodsky, ambos meninos (fig. 7). “Eu e meu irmão viajamos juntos de barco pelas águas marrons. Permanecemos em um lugar proibido”, declara na legenda²³, em referência à placa fincada no lugar onde posam. Dividindo espaço com ela, na página anterior, há uma imagem mais antiga, de um homem também em um barco. O texto explica: “O rio da Prata foi o lugar de chegada e também do final. Pelo rio chegou meu tio Salomón, irmão do meu avó, no início do século XX”²⁴. O artista propõe nessa montagem uma ligação entre diferentes temporalidades, explicitadas verbalmente nas oposi-

23. *Ibidem*, p. 83.

24. *Ibidem*, p. 82.

ções “chegada” e “partida”, “início” e “final”. O mesmo fim é atribuído aos dois colegas antes apresentados, conforme se dá a entender adiante, a partir de uma fotografia em que as águas turvas do mesmo rio são postas sob uma legenda contundente: “Ao rio os jogaram. Ele se converteu em sua tumba inexistente”²⁵.

25. *Ibidem*, p. 87.

26. *Ibidem*, p. 52.

27. Atualmente, sobretudo com o uso das imagens nas redes sociais, há uma maior indistinção entre as fotografias que circulam em ambientes privados e públicos. Ainda assim, levando em conta o motivo que faz essas imagens serem tornadas públicas, da ordem da tragédia, acredita-se que continua sendo possível entendê-las como objetos fora de lugar, uma vez que foram publicizadas apenas em função da morte e do desaparecimento dos sujeitos que nelas figuram.

28. CATELA, *op. cit.*, p. 359, tradução nossa.

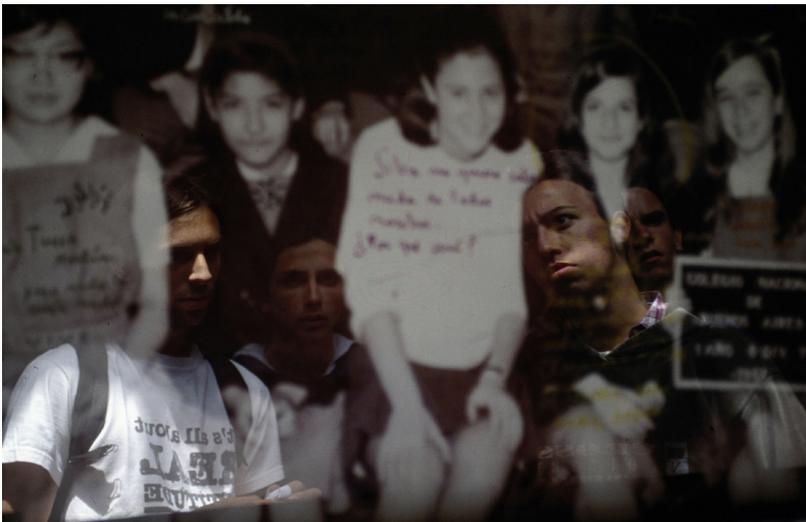
Ao retomar e combinar todas essas imagens em “Buena memoria”, Brodsky dá espaço no presente aos três entes queridos assassinados pela ditadura civil-militar da Argentina. As fotografias, retiradas de seu acervo pessoal e de um arquivo policial, e que de outro modo não seriam publicizadas, são dadas como bens comuns ao público argentino – e além, ultrapassam fronteiras nacionais ao circular também no Brasil e em muitos outros países. Com isso, o artista oferece aos espectadores a oportunidade de compreender melhor as histórias de vida e de morte dos sujeitos retratados. “Deveríamos saber de que e de quem estávamos falando [ao nos referirmos aos mortos da ditadura]”²⁶, diz. Isso se dá, como defendido anteriormente, na medida em que, por meio dessas fotos, é possível olhar e ser olhado por eles.

Na obra há um aspecto complementar decorrente da intimidade que Brodsky tinha com os três desaparecidos. Ele não fala de uma pessoa qualquer, fala de seu colega de classe, de seu melhor amigo e de seu irmão. Existe, no horizonte do projeto, um enlace emocional. A escolha das imagens, nesse sentido, é orientada pelo vínculo afetivo do artista. A maioria consiste de fotografias pessoais (de um passeio escolar, de uma viagem de família e de outros momentos cotidianos de três jovens comuns), possivelmente reconhecidas pelos espectadores por serem tão parecidas com suas próprias fotos. Mas são imagens deslocadas, desapropriadas do ambiente privado a que pertenciam²⁷. As fotos “impactam e geram emoção porque não estão na gaveta de um móvel familiar, mas podem ser exploradas, observadas e admiradas em uma instituição pública de memória. É a partir desse lugar que causam impacto e solidariedade”²⁸. Nas miradas familiares que esses mortos e desaparecidos dão aos espectadores reside, portanto, a grande força do trabalho.

As legendas seguem a mesma linha. Quase todas são elaboradas como recordações nostálgicas que tematizam sensações e pensamentos de Brodsky acerca das pessoas e das experiências que viveu com elas, criadoras de empatia pelo que nelas desponta de personalidade. A decisão de inscrever esses textos diretamente sobre as fotografias, em

anotações feitas à mão e em letra cursiva, intensifica essa dimensão no caso das imagens da antiga turma da escola (fig. 1) e dos desaparecidos (fig. 3 e 4). Os comentários, lembranças íntimas materializadas nas e junto com as fotos como uma maneira de se perpetuarem e somarem à irrupção do fluxo temporal permitida pelas fotos, dão mais vivacidade aos olhares familiares dos desaparecidos, o que também ajuda na interlocução com o espectador, na medida em que incitam a súplica para mantê-los livres do apagamento e do esquecimento.

Imagem e texto estabelecem-se, assim, como uma “ponte da memória”²⁹. É esse o título que recebe o ato realizado em outubro de 1996, no Colégio Nacional de Buenos Aires, onde a obra de Brodsky foi parcialmente exibida. Nessa ocasião, o fotógrafo fez registros de alguns alunos que então estudavam nessa escola enquanto eles visitam a exposição, captados como reflexos que se misturam aos personagens das antigas fotografias (fig. 8). Essas fotos, que também aparecem no catálogo, resumem os percursos públicos e privados do trabalho no modo como convocam contemplação. Como ressalta Florencia Larralde Armas³⁰, o artista parte de uma memória pública (a imagem escolar), que logo é retomada por meio de memórias privadas (das anotações e legendas aos enlaçamentos com as demais fotografias), somente para se fazer pública outra vez (em uma exposição ou um catálogo), tornando-se, pois, comunicável, passível de ser enxergada como retrato de vidas que foram marcadas ou brutalmente interrompidas pela ditadura civil-militar.



29. BROSDKY, op. cit., p. 44.

30. 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, v. 30, jan. 2016. Disponível em: <alhim.revues.org/5374>. Acesso em: 5 mai. 2017.

Fig. 8.

Marcelo Brodsky. *Exposição no Colégio Nacional, 1996*

É isso, ainda, que permite o trabalho ultrapassar o tom tão pessoal. Ele alude a Claudio, Martín e Fernando, mas como representantes de outros tantos – alguns dos quais também estão sinalizados no catálogo, na listagem publicada nas páginas 48 e 49, que indica os nomes de mais 103 estudantes do mesmo colégio que igualmente encontram-se mortos e/ou desaparecidos.

“Ausenc’as”, de Gustavo Germano

O argentino Gustavo Germano iniciou na fotografia no final da década de 1980, como fotojornalista. A partir dos anos 2000, quando começou a se dedicar a projetos não vinculados ao âmbito jornalístico, ele se lançou no campo da arte com uma série de trabalhos em que lida com fotografia, memória e trauma. “Ausenc’as” é a primeira dessas obras, à qual se seguem “Distancias” e “Busquedas”, obras que tematizam o exílio e o sequestro de bebês, respectivamente. Mas, apesar daquilo que permanece de um trabalho a outro, “Ausenc’as” se singulariza por ser o único que parte de uma demanda pessoal do fotógrafo, que quis transformar em arte a dor pela morte do seu irmão Eduardo, desaparecido da ditadura argentina.

Com esse fim, entre 2006 e 2007, o artista entrou em contato com conterrâneos que também perderam entes queridos devido ao regime militar e os convidou para reencenar algumas fotografias de seus álbuns de família. Em 2012, ele ampliou seu escopo de atuação e deu início à versão brasileira do projeto, com imagens de vítimas da ditadura civil-militar do Brasil³¹. A exposição e o catálogo do Memorial trazem doze fotografias feitas no Brasil e duas feitas na Argentina.

31. Dos três catálogos analisados esse é o único que não lida exclusivamente com imagens de mortos que continuam desaparecidos. Seis das 14 vítimas que aparecem na obra tiveram seus restos mortais localizados, como consta nos textos biográficos publicados no catálogo.

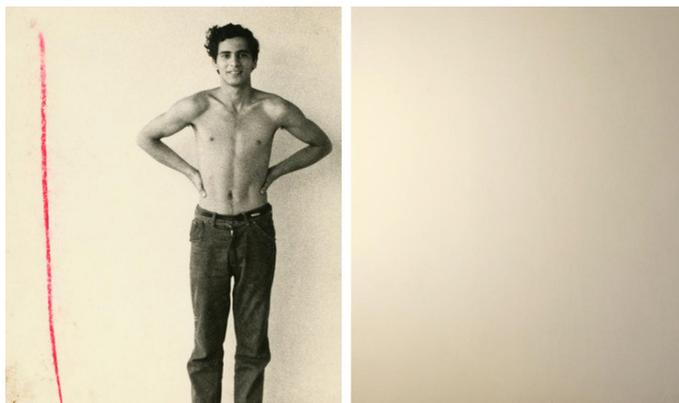


Fig. 9.

Gustavo Germano. *Díptico de Alex de Paula Xavier Pereira*, 2012

**Fig. 10.**

Gustavo Germano. *Díptico de Ana Rosa Kucinski Silva*, 2012

Todas as imagens são apresentadas em dípticos: à esquerda, encontra-se a fotografia original retirada dos álbuns de família; à esquerda, a fotografia produzida por Germano. Na reencenação, o fotógrafo tentou repetir tudo e todos que estavam na primeira imagem, com exceção, obviamente, dos mortos. No espaço onde originalmente essas pessoas se encontravam, vê-se na nova foto apenas um vazio, que sinaliza “a dolorosa presença da ausência do ser querido”, como ele afirma³². A epígrafe do catálogo, uma citação de John Berger, reforça o paralelo entre presenças e ausências explorado: “aquilo que ela [uma foto] mostra invoca o que não mostra, revela o ausente da mesma forma do que está presente nela”³³.

A primeira dupla de fotografias apresentada é, talvez, o exemplo mais extremo desse paralelo. De um lado, há uma foto de Alex de Paula Xavier Pereira, assassinado durante a ditadura brasileira, que posa sorridente em frente a uma parede acinzentada; do outro, tem-se uma imagem em que o quadro é preenchido apenas pelos tons acinzentados da parede (fig. 9). Algo semelhante ocorre no díptico de Ana Rosa Kucinski Silva, no qual, na segunda fotografia, avista-se somente a porta da igreja diante da qual a jovem um dia se sentou para tirar uma foto (fig. 10). Nos dois casos, a comparação entre as imagens evidencia o que desaparece de uma para a outra: os indivíduos executados pela violência sistemática do regime militar.

32. GERMANO, Gustavo. **Ausenc'as** [catálogo da exposição]. São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2015, p. 7.

33. *Ibidem*, p. 11.

Em outras reencenações, o desaparecimento se revela pela presença dos demais personagens. Mães, pais, filhos, irmãos, primos e cônjuges das vítimas são fotografados novamente no lugar em que antes partilhavam momentos de descontração com seu familiar (fig. 11 e 12). Os sorrisos do passado são substituídos por expressões sérias, de sujeitos com olhares que fitam a câmera, mesmo quando nas fotos originais miravam em outra direção (fig. 12). Esse gesto, que não parece acidental, dá a impressão de forçar um diálogo com o espectador, desafiando-o³⁴. Há, portanto, um duplo jogo de olhares: de um lado, o dos desaparecidos, conscientes de suas mortes, que visam os espectadores do futuro; de outro, nesse futuro desolador, o presente atual, de seus parentes, que restabelecem essa visada como sobreviventes enlutados, reforçando o caráter reivindicativo da imagem.

34. SANTOS, Ana Carolina Lima; OLIVEIRA, Michel.

Entre o afetivo e o político: o ensaio *Ausências*, de Gustavo Germano, como reconfigurador das memórias da ditadura.

Conexão – Comunicação e

Cultura, v. 16, n. 31, jan./jun.

2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2yTwx3h>>. Acesso em: 23 ago. 2018.



Fig. 11.

Gustavo Germano. *Díptico de Iuri Xavier Pereira*, 2012



Fig. 12.

Gustavo Germano. *Díptico de Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira*, 2012

A questão da temporalidade, no caso da figura dos familiares, tem significados distintos nessas fotos. Imobilizados, apartados do fluxo do tempo pela fotografia, suas vidas se veem igualmente paradas, interrompidas ou detidas na espera por aqueles que sabem que nunca mais voltarão. Mas não se trata de olhares perdidos reencarnados na imagem. Mesmo assim, são miradas marcadas, presas, que pedem atenção pelas memórias que carregam de um momento a outro. É possível ao espectador imaginar o que há entre a foto original e sua

reencenação: incertezas, sofrimentos, luto. Esse sentido é ainda mais incisivo nas imagens do casal de desaparecidos argentinos Orlando René Mendez e Leticia Margarita Oliva por envolver uma recém-nascida, sua filha Laura. Na fotografia original, ela está entre os dois, amparada pelas mãos dos progenitores. Na reencenação, Laura reaparece já adulta, sozinha, com um olhar melancólico (fig. 13). O intervalo entre as duas imagens ganha outro contorno na imaginação dos espectadores quando eles se dão conta que a sobrevivência daquela bebê dependia do zelo dos pais que foram assassinados, forçando-os a perguntar-se que existência a ausência deles impôs a ela. “Para Laura, não há outra foto”, diz o texto que encerra o catálogo³⁵.

35. GERMANO, op. cit., p. 55.



Fig. 13.

Gustavo Germano. *Díptico de Orlando René Mendez e Leticia Margarita Oliva*, 2006-2007



Fig. 14.

Gustavo Germano. *Díptico de Devanir José de Carvalho*, 2012

O díptico de Devanir José de Carvalho segue um caminho diferente. É o único em que não há olhares tão visíveis nas fotografias (fig. 14). A legenda o explicando no fim do catálogo justifica:

“Devanir, já perseguido pela ditadura e vivendo na clandestinidade, aparece ao longe para que seu rosto não se destaque, de modo que a imagem não pudesse servir para sua identificação”³⁶. Há, é possível dizer, olhares pouco visíveis, oprimidos pelas circunstâncias, mas ainda presentes na imagem. Ademais, as sombras dos sujeitos, como rastros extras de suas presenças, se realocam para fazer permanecer a dimensão espectral dos personagens do passado e do presente.

36. *Ibidem*, p. 53.

Para além da visualidade, o trabalho de Germano também é construído verbalmente em todos esses casos. Cada foto é acompanhada de uma legenda composta pelo nome dos indivíduos presentes na imagem. Nas fotografias reencenadas, o nome dos ausentes é substituído por um ponto que, igualmente, funciona como presentificação da ausência. No fim do catálogo, outras informações são dadas sobre as imagens. Em pequenas legendas, explica-se a situação em que os registros iniciais foram feitos. Em algumas assinala-se também a importância deles. “Tânia lembra até hoje o momento em que olhou para baixo, querendo arrumar a bolsa sobre as pernas, quando seu pai, Gessiner Farias, tirou a última foto em que ela está com o irmão”, assinala uma³⁷. “Esta não é apenas a última foto de Devanir com seus dois filhos, mas a única”, afirma outra³⁸.

37. *Ibidem*, p. 43.

38. *Ibidem*, p. 53.

Abaixo das legendas, textos biográficos contam mais sobre a vida e a morte das vítimas. A crueldade dos métodos dos regimes militares é evidenciada. “Jana estava desarmada e teria sido amarrada e colocada num saco que foi jogado de um helicóptero nas proximidades de São Domingos do Araguaia”, conta um³⁹. “Há forte evidência de que Ana e [o marido] Wilson tiveram seus corpos incinerados nos fornos da usina Cambahyba, situada na cidade de Campos”, aponta outro⁴⁰. Ler sobre isso, não mais como uma narrativa genérica sobre as ditaduras, mas como algo diretamente associado a pessoas das quais é possível se aproximar pelas suas fotos de família e pela dor de seus parentes confere maior peso aos relatos de “Ausenc’as”: Jana, arremessada durante um voo, e Ana, incinerada, bem como seus familiares, miram os espectadores, exigindo deles que se sensibilizem em relação às atrocidades que as acometeram.

39. *Ibidem*, p. 46.

40. *Ibidem*, p. 52.

Há, portanto, na costura entre imagem e texto, o tom pessoal já destacado no trabalho anterior. Contudo, nessa pessoalidade, pode-se enxergar na obra de Germano uma dupla mediação: se, em “Buena memoria”, as visadas dos mortos e desaparecidos eram in-

mediadas apenas por Brodsky – narrador que também era colega, amigo e irmão das vítimas da ditadura que se viam nas imagens recuperadas –, nesse projeto, por sua vez, o autor, embora irmão de um desaparecido, dá vez às dores alheias por meio de testemunhos (visuais e verbais) nos quais ele se interpõe como criador. Tem-se, em cada díptico, pelo menos duas pessoas que se dirigem ao espectador para fazer valer os olhares dos mortos: seu(s) parente(s) e Germano.

“119”, de Cristian Kirby

Cristian Kirby é um artista chileno cuja atuação tem sido caracterizada pela atenção a questões relacionadas à violência política. O primeiro projeto de maior fôlego no qual trabalha essa temática é “Lugares de desaparición y muerte”, que inicia em 2012. No ano seguinte, dando continuidade às preocupações que despontam dessa obra pioneira no tratar da questão dos mortos e desaparecidos da ditadura civil-miliar de seu país, ele produz “119”.

O título desse novo trabalho de Kirby faz referência ao número de mortos e desaparecidos envolvidos em uma farsa, algo esclarecido logo nas primeiras páginas do catálogo, nos três textos de apresentação (assinados pelo artista, pelo pesquisador Jaume Peris Blanes e pelos responsáveis da Pinacoteca e do Memorial, Ivo Mesquita e Kátia Felipini Neves). Neles, explica-se o que foi a Lista dos 119: uma relação de ativistas de esquerda e opositores do regime militar chileno, publicada em julho de 1975 por veículos nacionais e estrangeiros. Eles eram apontados como assassinados por companheiros de militância em virtude de conflitos internos, que teriam ocorrido em outros países latino-americanos e europeus. “Limpeza feroz entre marxistas chilenos”, diz uma das manchetes mais ilustrativas, estampada na edição do dia 18 de julho de 1975 do jornal *La Segunda* e reapresentada no fim do catálogo junto de outros recortes de jornais e revistas⁴¹. A divulgação dessa informação, que hoje sabe-se mentirosa, foi parte da operação Colombo, empreendida pelo governo para encobrir execuções realizadas pelo Estado em centros clandestinos de detenção e tortura de Santiago.

Partindo desse acontecimento, Kirby recupera fotografias dos indivíduos mencionados na lista. São retratos retirados de documentos oficiais ou fotos de álbuns de família recortadas para se asseme-

41. KIRBY, Cristian. 119 (catálogo da exposição). São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2014, p. 148-149, tradução nossa.

lharem a imagens do aparato burocrático estatal, todos usados por parentes e amigos dos desaparecidos em movimentos reivindicatórios. Apropriando-se dessas fotografias, o artista as imprime em folhas do mapa e do índice de ruas da capital chilena, o que resulta em sobreposições em que os rostos dos sujeitos se fundem ao território do qual foram arrancados, cenário dos seus extermínios (fig. 15 a 19).

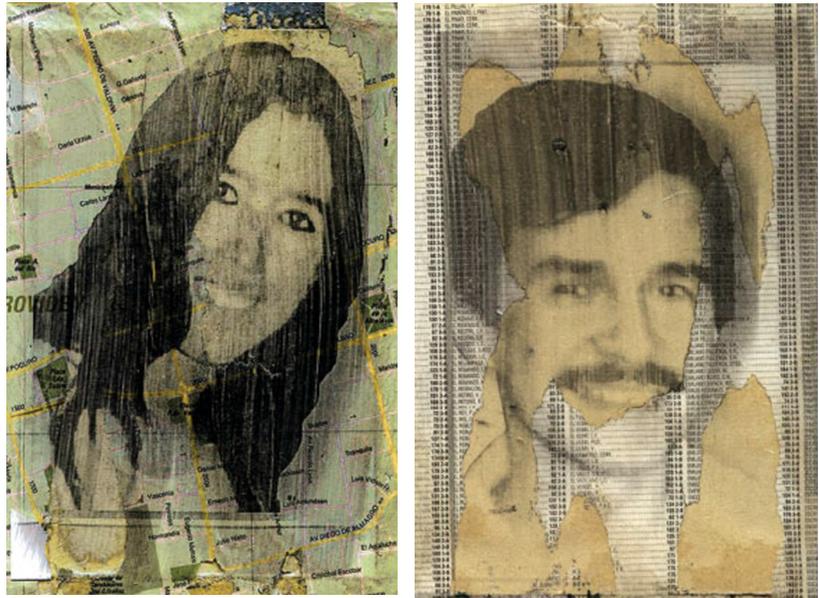


Fig. 15.
Cristian Kirby. *Eugenia del Carmen Martínez Hernández* e *Luis Eduardo Durán Rivas*, 2012

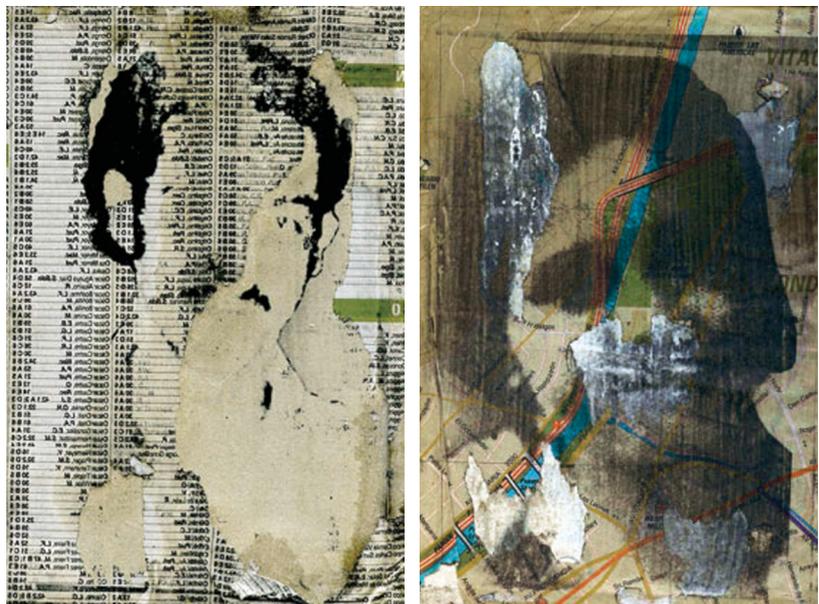


Fig. 16.
Cristian Kirby. *Germán Rodolfo Moreno Fuenzalida* e *María Isabel Joui Peterson*, 2012

No catálogo, essas fotografias são oferecidas uma a uma, acompanhadas do nome e sobrenome das pessoas. Ao final, todos os personagens são identificados com elementos biográficos complementares. A profissão, o estado civil, a vinculação partidária e o local, a data e a idade que cada militante tinha quando foi detido pela polícia constam nos textos, dispostos ao lado da foto original utilizada nas montagens.

São homens e mulheres com histórias particulares, como apontam essas legendas. Suas idades iam dos 18 aos 63 anos. Havia um pintor, um contador, um vendedor, um veterinário, um engenheiro, um cabelereiro, um jornalista, uma cineasta, uma professora, diversos outros trabalhadores e alguns estudantes. Vários eram casados, outros eram solteiros, outros tantos tinham filhos. A maioria pertencia ao Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), mas havia também socialistas, comunistas, mapucistas e militantes independentes. Todos foram apreendidos por carabineiros em Santiago ou por eles levados para lá, onde foram torturados e executados. Esse dado que os une é justamente o que guia a intervenção que Kirby faz nas fotos. O território santiaguino, nessa obra, importa tanto quanto os olhares dos desaparecidos. Se, em alguns casos, a fisionomia dos indivíduos mantém-se praticamente intacta (fig. 15), em outros, ela quase se apaga, camuflada por letras, linhas, cores, texturas e borrões das representações da cidade (fig. 16), o que “potencializa esteticamente o caráter espectral desses rostos”⁴².

Esse apagamento traz sentidos múltiplos. Ele pode ser entendido como referência aos desaparecimentos ocorridos no passado, exatamente nos espaços urbanos que agora são responsáveis por desvanecer as fotos dos indivíduos. Também é possível conceber o apagamento como alusão ao esquecimento intensificado no presente, para o qual a geografia urbana com seu aspecto indiferenciador também contribui⁴³. Essa significação é reforçada na montagem: ao dispor várias imagens tratadas de maneira semelhante, Kirby as padroniza e, com isso, uniformiza as identidades às quais as fotografias originalmente remetiam. “O retrato é fixado na memória em seu fracasso de cumprir sua promessa tradicional”, de presentificar o retratado em sua individualidade, diz Ernst van Alphen⁴⁴ ao examinar um trabalho de Christian Boltanski sobre o holocausto, o que pode ser sobrescrito a essa obra.

42. BLANES, Jaume Peris. Cristian Kirby, os 119. In: KIRBY, Cristian. 119 [catálogo da exposição]. São Paulo: Memorial da Resistência/ Pinacoteca do Estado, 2014, p. 10.

43. *Ibidem*.

44. ALPHEN, Ernst van. Deadly historian: Christian Boltanski's intervention in holocaust historiography. In: _____. **Caught by history**: holocaust effects in contemporary art, literature and theory. Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 107, tradução nossa.

Por outra via, é possível perceber a operação de apagamento como resistência, de fotografias e indivíduos que se recusam a sumir por completo e que persistem, apesar de tudo. Os olhares dessas pessoas continuam a mirar os espectadores, mesmo em meio ao caos dos gráficos e inventários da cidade. A insistência em manter alguma individualidade para os sujeitos, expressa pelos nomes e sobrenomes que acompanham cada uma das imagens e as salvam do anonimato, também colabora para esse efeito. As especificidades de cada história, contadas por meio dos textos, funcionam igualmente. Por essa acepção, Santiago não é somente um lugar de desaparecimento ou de esquecimento, mas assume um estatuto ambíguo e converte-se também em um espaço ao qual os mortos e desaparecidos conseguem enfim retornar e no qual suas memórias podem ser reinscritas⁴⁵. O verdadeiro território de suas mortes, caluniosamente atribuído a países estrangeiros, lhes é, então, restituído.

As devoluções e lembranças empreendidas por Kirby em “119” trazem, ademais, novos dados. Certos elementos chamam a atenção na montagem, seja pela nitidez que conservam na sobreposição, pela recorrência de aparecimento ou pelos simbolismos que suscitam. A palavra “Santiago” é uma delas (fig. 17). Os nomes de comunas da cidade, como Las Condes, La Reina, Ñuñoa e Maipu, também se destacam (fig. 18). A escolha dessas regiões não parece acaso: nelas localizavam-se alguns dos centros de detenção e tortura mais importantes do regime militar, como a Escuela Militar Bernardo O’Higgins, Casa de Apoquindo, Villa Grimaldi, Cuartel Ollague, Matta Oriente 394, La Discotéque, Comisaría n. 25 e Cuatro Álamos⁴⁶. A opção por determinadas páginas do índice de ruas também não é despropositada, como naquelas em que estão elencados logradouros que homenageiam sargentos e cadetes (fig. 19).

Sendo assim, o território e as informações extras que dele brotam influenciam os olhares dos desaparecidos e o modo como eles observam os espectadores. Eles os miram desse lugar específico, de onde exigem que se reconheça o atrelamento de suas histórias a um enredo nefasto maior, levado a cabo naquela cidade, naquele país. Para isso, todos se tornam personagens de uma mesma história e, de novo, valem pouco naquilo que apresentam de individualidade. Essa generalização marca uma forte distinção desse trabalho quando comparado aos dois outros aqui analisados. As obras de Brodsky e de

45. FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Chile [11/9/1973 – ...]: a persistência da memória.

In: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (org.). **Ditaduras revisitadas:** cartografias, memórias e representações audiovisuais. Faro: Universidade do Algarve, 2016.

46 . Cf. CENTRO DE ESTUDIOS MIGUEL ENRÍQUEZ. Chile 1972-1990: Centros de Detención, prisión política y tortura en Santiago, región metropolitana. In: **Archivo Chile**, Santiago, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2RCEDUM>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

Entrevendo olhares

espectrais: as fotografias

de vítimas das ditaduras em

obras de arte contemporâneas

Germano fazem da personalidade uma marca significativa, ainda que com graus diferenciados, como defendido anteriormente. Na de Kirby, ao contrário, já não existe mais uma mediação tão aproximada: não há parentes ou amigos das vítimas retratadas dirigindo-se aos espectadores e não há uma voz íntima aos mortos e desaparecidos clamando ou intercedendo por seus olhares.



Fig. 17.

Cristian Kirby. *Miguel Angel Sandoval Rodríguez e Sergio Hernán Lagos Hidalgo*, 2012



Fig. 18.

Cristian Kirby. *Carlos Luis Cubillos Gálvez e Nilda Patricia Peña Solari*, 2012



Fig. 19.

Cristian Kirby. *Juan Carlos*
Andr nicos Antequera e Ramón
Isidro Labrador Urrutia, 2012

Considera es finais

Os trabalhos de Marcelo Brodsky, Gustavo Germano e Cristian Kirby têm singularidades que tornam impraticável reduzi-los a uma única lógica. Há, em cada obra, procedimentos particulares: o primeiro usa fotografias de entes queridos, os outros dois tomam imagens de desconhecidos; um faz o trabalho sozinho, os demais envolvem parentes e amigos das vítimas das ditaduras; o primeiro realiza cliques inimagináveis da visão do passado, enquanto o segundo se limita a replicar no presente cenas dadas a priori e o terceiro sequer fotografa; um apresenta as fotos antigas sem grandes altera es visuais, enquanto outro as recencena e o último as reelabora plasticamente; o primeiro escreve legendas memorialísticas e pessoais, os outros dois fazem do texto meio de relatar objetivamente o que aconteceu. Todas essas fórmulas próprias de conceber e constituir os projetos trazem implica es para sua fruic o possível.

Entretanto, os três trabalhos têm em comum a maneira de fazer os espectadores entreverem olhares espectrais. Neles, o público pode ver e ser visto por mortos e desaparecidos das ditaduras civil-militares da Argentina, do Brasil e do Chile. De sua sobrevida, esses espectros demandam dos sujeitos vivos conhecimento, lembrança e sensibilidade em rela o a suas trajetórias, em especial sobre seus destinos fatídicos.

Eduardo Cadava, ao examinar imagens de refugiados afegãos segurando nas mãos fotos de entes queridos mortos na guerra, produzidas por Fazal Sheikh, faz uma afirmação que poderia ser realocada para referenciar a forma como essas obras interpelam seus espectadores:

ao nos dizer que já não pode mostrar nada, [a foto] dá testemunho sobre o que a história silenciou, o que já não está aqui e emerge da noite obscura da memória, nos persegue e nos incentiva a recordar mortes e perdas pelas quais ainda somos responsáveis⁴⁷.

Que sejam recordados e que haja responsabilidade por eles pedem também os desaparecidos políticos das ditaduras. Não apenas isso. A gradação na aproximação ou na pessoalidade que se apontou em cada um dos trabalhos revela uma conexão subterrânea entre as obras, indicando uma discreta transformação na cultura memorialística recente acerca das vítimas das ditaduras. Brodsky, que produz “Buena memoria” de 1992 a 1996, assume um tom completamente íntimo, como colega, amigo e irmão das vítimas retratadas; Germano, que realiza “Ausenc’as” entre 2006 e 2012, também traz a intimidade, ainda que trate da dor de outras pessoas cujos entes queridos foram perdidos pela violência do regime, dando-lhes vez; Kirby, que promove “119” em 2013, já se desvincilha de lembranças particulares e apela à comemoração dos mortos e desaparecidos mais em nível cívico e nacional que pessoal e familiar. O maior distanciamento temporal da violência perpetrada, nesses casos, parece impulsionar uma ressignificação memorialística que admite uma reflexão histórica mais ampla⁴⁸.

Essa reflexão, acredita-se, também tem um sentido de atualização. Pela permanência no presente, como figuras de um passado que insiste em não passar, os mortos e desaparecidos reivindicam laços efetivos com a atualidade, com aquilo que desse passado ainda persiste. Sobre as imagens do holocausto, Georges Didi-Huberman diz que “é preciso saber olhar nas imagens o que sobreviveu. Para que a história, liberada do passado puro (esse absoluto, essa abstração), nos ajude a abrir o presente dos tempos”⁴⁹. As fotografias das vítimas da ditadura seguem na mesma trilha: há, nelas, um desejo de fazer-se memória exemplar, a ser atualizada pelas condições de hoje: “longe de seguir sendo prisioneiros do passado, vamos colocá-lo a serviço do presente, como a memória – e o es-

47. CADAVA, Eduardo.

Quiromancia: la muerte en las manos de Fazal Sheikh. In: SHEIKH, Fazal. **Fazal Sheikh**. Madrid: Fundación Mapfre, 2009, p. 281, tradução nossa.

48. HUYSEN, Andreas. A cultura da memória em um impasse: memoriais em Berlim e Nova York. In: _____. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

49. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens pese a todo: memoria visual del holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004, p. 264, tradução nossa.

quecimento – devem ser postos a serviço da justiça”⁵⁰. Isso se dá de modo ainda mais intenso quando o trabalho se reveste daquele nível cívico e nacional, mais propício à reflexão histórica.

Demarca-se, nessa percepção, um uso político da memória: alterando o que se sabe e o que se faz sobre esses acontecimentos pretéritos, é possível fazer a história tomar, no agora, uma direção alternativa. As vítimas das ditaduras, via fotos com apropriações e recomposições feitas por Brodsky, Germano e sobretudo Kirby, se assumem como força latente a compelir os indivíduos na conquista de outros devires, mais dignos que os que antes tomaram forma – e que ecoam no presente. Considerando sua circulação no Brasil, um país que teve e ainda tem problemas para enfrentar direta e efetivamente suas memórias ditatoriais (o que em boa medida implica na dificuldade de desfazer o “legado autoritário” deixado pelo regime militar⁵¹), isso tem ainda maior capacidade de reverberação. Nesse cenário, pode-se conceber que os mortos e desaparecidos do regime militar olham para um presente no qual ainda existem muitos Amarildos⁵² sendo vitimados por uma violência institucional que a transição da ditadura à democracia não foi capaz de extinguir. Por isso, mesmo os olhares de outrora exigem lembrança e responsabilização para eles mesmos tanto quanto para os mortos e desaparecidos contemporâneos. Requistam um porvir diferente, transfigurado e transfigurador. É somente desse novo futuro que, quem sabe um dia, os olhares das vítimas da ditadura poderão finalmente desencarnar.

Referências bibliográficas

ALPHEN, Ernst van. *Deadly historian: Christian Boltanski's intervention in holocaust historiography*. In: _____. **Caught by history: holocaust effects in contemporary art, literature and theory**. Stanford: Stanford University Press, 1997.

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**, v. 30, jan. 2016. Disponível em: <alhim.revues.org/5374>. Acesso em: 5 mai. 2017.

50. TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 59.

51. MEZAROBBA, Glenda. Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil. In: **Sur**, v. 7, n. 13, dez. 2010, p. 20. Disponível em: <<https://bit.ly/2QkWfEj>>. Acesso em: 23 ago. 2018. Sobre isso, algumas considerações complementares podem ser feitas. Glenda Mezarobba observa que, no Brasil, o processo de redemocratização foi marcado pela imposição do esquecimento como modo de evitar os mecanismos de justiça de transição, que englobam do direito à verdade ao dever de identificação, processamento e punição das violações de direitos humanos antes empreendidas. Por conta disso, igualmente, não foram executadas ações a fim de reformar as instituições. “Evidência trágica disso é que continua em uso, contra presos comuns, em delegacias e presídios de todo o país, o suplício da tortura [...], o que apenas confirma a noção de que a transição para a democracia não constitui condição suficiente para que se coloque um fim definitivo em um passado repressivo”, lembra a autora. Em sua análise, ela propõe comparações com o que aconteceu na Argentina e no Chile, onde a justiça de transição foi mais eficaz. Nos limites deste trabalho,

Entrevendo olhares

espectrais: as fotografias

de vítimas das ditaduras em

obras de arte contemporâneas

BERGER, John. The Fayum portraits. In: _____. **The shape of a pocket**. New York: Pantheon Books, 2001.

BLANES, Jaume Peris. Cristian Kirby, os 119. In: KIRBY, Cristian. **119** (catálogo da exposição). São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2014.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Sentença do processo n. 0271912-17.2013.8.19.0001**. Rio de Janeiro: Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2ANcoNv>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria** (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

BYSTROM, Kerry. Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (org.). **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CADAVA, Eduardo. **Quiromancia: la muerte en las manos de Fazal Sheikh**. In: SHEIKH, Fazal. **Fazal Sheikh**. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

CATELA, Ludmila da Silva. Lo invisible revelado: el uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (org.). **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CENTRO DE ESTUDIOS MIGUEL ENRÍQUEZ. Chile 1972-1990: Centros de Detención, prisión política y tortura en Santiago, región metropolitana. In: **Archivo Chile**, Santiago, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2RCEDUM>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

DEMBROUCKE, Celine van. Las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12. In: BLEJMAR, Jornada; FURTUNY, Natalia; GARCÍA, Luis Ignacio (org.). **Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina**. Buenos Aires: Librería, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

o paralelo com essas outras nações sul-americanas traz ainda a possibilidade de se dar conta de que os três artistas cujas produções são aqui analisadas não são brasileiros, o que não parece ser mera coincidência. Uma percepção assentada em uma forma distinta de lidar com a memória, como ocorreu em terras argentinas e chilenas, funda as obras que, ao serem trazidas ao Brasil, se impõem enquanto tal.

52. Amarildo Dias de Souza desapareceu após ser levado por policiais da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Rocinha, no Rio de Janeiro, em julho de 2013. A investigação realizada apontou que Amarildo foi torturado dentro da UPP, submetido a sessões de choques elétricos, asfixia e afogamento, resultando em sua morte. O corpo foi ocultado pelos mesmos policiais que o torturaram e até hoje não foi encontrado. O caso, que ganhou notoriedade nacional, converteu-se em um símbolo da violência policial brasileira. Cf. BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Sentença do processo n. 0271912-17.2013.8.19.0001**. Rio de Janeiro: Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/lupa/wp-content/uploads/2017/07/sentenca-amarildo.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

ARS DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004.

ano 16

n. 34

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Chile (11/9/1973 – ...): a persistência da memória. In: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (org.). **Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais**. Faro: Universidade do Algarve, 2016.

GERMANO, Gustavo. **Ausenc'as** (catálogo da exposição). São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2015.

HUYSEN, Andreas. A cultura da memória em um impasse: memoriais em Berlim e Nova York. In: _____. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MEZAROBBA, Glenda. Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil. In: **Sur**, v. 7, n. 13, dez. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2QkWfEj>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

SANTOS, Ana Carolina Lima; OLIVEIRA, Michel. Entre o afetivo e o político: o ensaio Ausências, de Gustavo Germano, como reconfigurador das memórias da ditadura. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 31, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2yTwx3h>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Ana Carolina Lima Santos é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.

