UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**A arte da elaboração:
poéticas artísticas contemporâneas como espaços para a construção de memórias**

Vivian Palma Braga dos Santos

São Paulo
2013

**A arte da elaboração:
poéticas artísticas contemporâneas como espaços para a construção de memórias**

Vivian Palma Braga dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora:
Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk.

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica:

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Santos, Vivian Palma Braga dos

A arte da elaboração: poéticas artísticas contemporâneas como espaços para a construção de memórias / Vivian Palma Braga dos Santos. -- São Paulo: V. B. Santos, 2013.

207 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Dária Gorete Jaremtchuk

Bibliografia

1. Arte Contemporânea 2. Memórias 3. Estados de exceção 4. Ditaduras 5. Identidade Social I. Jaremtchuk, Dária Gorete II. Título.

CDD 21.ed. - 700

**A arte da elaboração:
poéticas artísticas contemporâneas como espaços para a construção de memórias**

Vivian Palma Braga dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk
Orientadora

São Paulo, ____ de _____ de 2013.

Para minhas avós, dona Alcidia e dona Anita.

AGRADECIMENTOS

Porque primeiro para Ele e sempre por Ele são todas as coisas que a mim chegaram, porque foi antes da vontade Dele e eu então as desejei.

À Dária, que me ensinou, dentre tantas coisas, a começar a duvidar de muitas outras. Pelos sorrisos compreensivos e os abraços encorajadores a cada partida e a todo retorno. Você é para mim, nas palavras de uma amiga a quem você me uniu, “nossa professora”, e essa é apenas uma parte sua, das várias que nos deu.

À Fulvia Molina, Marga Steinwasser, Valéria Durán e Marcelo Brodsky, que me receberam calorosamente nos nossos encontros, disponibilizaram informações, livros e imagens, mas, sobretudo, suas memórias e me deixaram invadi-las por alguns instantes. À Horst Hoheisel, pela disponibilidade às minhas solicitações.

À Priscila Rufinoni e a Sônia Salzstein, que compuseram minha banca de qualificação e acreditaram que este trabalho merecia continuar. A mesma Priscila e a Tadeu Chiarelli pela banca de defesa. Obrigada por aceitarem o convite e pelas contribuições!

Ao nosso grupo de pesquisa, crítico, sempre bem humorado e divertido.

À minha querida Fabrícia. Se na academia cabe ganhar uma parte da família, você é a parte que me coube e que fez com que esse outro espaço se tornasse também uma espécie de lar.

À minha família, pela compreensão das minhas ausências e pelo incentivo ilimitado. Aos meus pais, por todo amor e o esforço que foi feito por eles durante uma vida toda, para que eu tivesse tempo de me esforçar. Aos meus irmãos, Lilian, Lucas e Jhônatas por me proporcionarem as gargalhadas mais sinceras que puderam em momentos de grande tensão. Vocês são o melhor que há mim, em qualquer tempo e lugar. À querida Dafne que assistiu grande parte desse percurso e trouxe um sorriso a mais ao meu lugar de descanso.

Às amigas de longa data, que tentaram entender tudo isso, mesmo sem entender nada disso. Àquele amigo que ouviu um grito tardio de desespero e me aconselhou a dormir. Funcionou. Ao meu primo William, pela tradução às pressas.

Aos funcionários da Escola de Comunicações e Artes da USP sempre tão gentis.

Aos alunos do Programa Bolsa Sil, do qual fiz parte durante algum tempo, e às docentes, que agradeço aqui na pessoa da professora Sumaya Mattar. Obrigada por lembrar-me que em todo trabalho deve-se ter seriedade, mas sem perder a sensibilidade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À todos os outros, que encontrei do começo ao fim desse trajeto. Duvido que cada palavra ou olhar não possam ser responsabilizados por esse livro prestes a ser fechado. Sendo assim, à vocês também devo dizer: “muito obrigada”.

RESUMO

Esta pesquisa parte da observação de algumas poéticas artísticas contemporâneas que têm experiências e/ou memórias a respeito de Estados de exceção como objeto central de seus trabalhos. A investigação baseia-se na hipótese de que esses trabalhos de arte podem ser percebidos também como espaços para elaborações de memórias, e que a partir dessas construções mnêmicas as identidades sociais fraturadas durante esses momentos de exceção podem ser reestruturadas. A cada uma dessas poéticas artísticas propõe-se a denominação de “arte da elaboração”, conceito formulado nesta pesquisa tendo por base dois dos usos que o termo “elaboração” recebe na teoria psicanalítica freudiana.

Palavras-chave:

Arte Contemporânea – Memórias – Estados de exceção – Ditaduras – Identidade Social

ABSTRACT

This research has as a starting point the observation of some poetics contemporary art that present experiences and/or memories concerning the States of exception as the main object of their work. This critical study is based on the hypothesis that these works of art can also be interpreted as spaces for the elaboration of memories and that these mnemonics constructions lead to a reconstruction of social identities fractured during the moment of exception. For each of these works of art the name "elaboration's art" is suggested. This concept is adopted in this research and is based on two different appliances of the term "elaboration" that can be found in the Freudian psychoanalytical theory.

Keywords:

Contemporary Art – Memories - State of exception - Dictatorships - Social Identity

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO	10
II.	POR UMA POSSÍVEL ARTE DA ELABORAÇÃO	17
1.	Estados de exceção: entre “vazio jurídico” e luto.....	17
2.	Verbete.....	25
2.1	O luto elaborado	25
2.2	Elaboração onírica.....	28
3.	De memórias a identidades.....	31
III.	AS MATERIALIDADES INDISPENSÁVEIS À MEMÓRIA	39
1.	Química de la Memoria: ENTRE ARQUIVO E COLEÇÃO	39
1.1	Experiências e memórias compartilhadas.....	45
1.2	Sobre objetos na construção de memórias.....	61
1.3	Uma coleção.....	65
1.4	Entre coleção e arquivo	70
1.5	Um arquivo	77
2.	MemoriAntonia: UM “LUGAR DE MEMÓRIA”	89
2.1	O Centro Universitário Maria Antônia	89
2.2	Para imaginar a instalação central	93
2.3	Um lugar de memória I.....	98
2.4	Um lugar de memória II	107
3.	Sobre Contramonumentos	110
IV.	SOBRE FOTOGRAFIAS NA “ARTE DA ELABORAÇÃO”	125
1.	Buena Memoria: UMA RECONSTRUÇÃO DE SI POR MEIO DO RETRATO DO OUTRO	125
1.1	Retratos.....	140
1.2	Nomes e biografias.....	149
1.3	Claudio, Martín e Fernando.....	154

1.4	Mostrar o álbum como princípio à elaboração de memórias	163
2.	SOBRE O QUARTO ESCURO DE FRANCESC TORRES	165
2.1	Enterro e sepultamento.....	175
2.2	Entre Goya e a redemocratização.....	179
2.3	Acender a luz é elaborar.....	185
2.4	ADENDO: Sobre uma exposição.....	187
V.	CONCLUSÃO.....	193
VI.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197

I. INTRODUÇÃO

A partir dos anos 1990, a relação entre arte e memória passou a receber maior atenção como tema de produções artísticas contemporâneas. Tal vínculo, que tomou espaço primeiramente em uma temática específica voltada ao resgate da memória da Segunda Guerra Mundial, foi somado posteriormente a um interesse pelo fim das ditaduras militares latino-americanas e do *apartheid* na África do Sul, dentre outros eventos. É a partir desse cenário artístico que surgem as primeiras ponderações que incitaram esta pesquisa.

Observando uma abrangência cada vez mais crescente da temática da memória nas artes visuais, considerou-se, dentro dela, alguns trabalhos que apresentassem aspectos particulares com relação a uma produção mais extensa, mas que ao mesmo tempo pudessem ser pensados a partir de um viés analítico semelhante. Foi desta maneira que unimos os registros fotográficos do livro *Oscura es la habitación donde dormimos*, produzido pelo artista catalão Francesc Torres sobre a memória da Guerra Civil Espanhola; o ensaio fotográfico *Buena Memoria*, do fotógrafo argentino Marcelo Brodsky, e o projeto coletivo *Química de la memoria*, organizado por Horst Hoheisel, ambos sobre a ditadura militar na Argentina; a exposição conjunta dos artistas Hoheisel, Brodsky, Andreas Knitz e Fulvia Molina, intitulada *MemoriAntonia* e a instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei* de Hoheisel e Knitz, ambos concernentes à ditadura militar no Brasil.

Juntos, esses trabalhos permitem veicular, no interior de uma extensa produção sobre memória, a provável existência de um grupo com características específicas ao qual denominamos de “arte da elaboração”. A terminologia diz respeito a um conjunto de poéticas artísticas (que operam em um limiar entre projetos de memória) que tem como temática central dos trabalhos, experiências e/ou memórias a respeito de Estados de exceção. Nossa hipótese é a de que tais trabalhos possam operar enquanto espaços para a

construção de outras memórias sobre esses períodos, com o intento de restaurar identidades sociais suspensas durante esses momentos de exceção.

A definição do termo abarca algumas particularidades que notamos ser possíveis no grupo de trabalhos compilados. A primeira delas aloja-se justamente em uma determinação mais restrita quanto à temática desses projetos de memória. Na “arte da elaboração” uma parte específica das chamadas “catástrofes do século XX” é definida enquanto recorte. Nesse contorno incluem-se apenas os trabalhos que abordam experiências e memórias de Estados de exceção, aos quais a palavra “catástrofe” não poderia ser aplicada por sua conotação de calamidade, que sobrevém a alguém ou a um lugar sem necessariamente incluir uma culpa efetiva. Apesar desses trabalhos por vezes manterem o termo “culpado” enquanto sujeito oculto referente a experiências vividas em Estados de exceção, trazem em si uma denúncia voltada às manipulações do poder por meio dos responsáveis. Isto é dizer, em outros termos, que o Estado de exceção não é da ordem do infortúnio público acidental, tal como algumas catástrofes. Ainda assim, denunciar esses sujeitos não parece ser a palavra de ordem de muitas dessas propostas. Nesses trabalhos, a possível determinação de uma culpa histórica passa, antes de tudo, pela saliência da construção e exposição de uma série de memórias afetivas.

Cabe aqui uma segunda particularidade da “arte da elaboração”, a saber, a relação dessas propostas tidas como artísticas com as memórias afetivas dos artistas, inseridas por eles em suas poéticas ou impulsionadoras dos trabalhos que perfazem o objeto desta pesquisa. Apesar da relação entre esses artistas e os Estados de exceção, suas memórias afetivas não estão determinadas necessariamente pelos momentos de exceção dos quais partem as temáticas dos trabalhos apresentados acima. De fato, em algumas propostas os artistas pertencem a essa geração de filhos, netos ou são até mesmo os próprios sobreviventes desses eventos. Porém, em outros casos há uma transposição de fronteiras entre essa memória afetiva e a especificidade temática do trabalho. Sob esse último aspecto destaca-se, sobretudo, a participação de Hoheisel e Knitz no cenário latino-americano e na

abordagem das ditaduras militares argentina e brasileira. Ambos fazem parte de uma geração alemã que, ainda na década de 1980, começou a trabalhar a problemática de monumentos celebrativos herdados do nazismo, justamente por uma desconfiança em relação ao uso dessas formas, o que faz com que a memória afetiva que possuem esteja ancorada em suas experiências com a Segunda Guerra Mundial e em uma nova configuração estética que adquiriu corpo no cenário urbano das cidades alemãs durante esse período.

Acrescenta-se a essa dupla a participação de Brodsky na mostra coletiva *MemoriAntonia*, evento dedicado a ditadura militar no Brasil. A exposição abriu espaço para que fossem expostos em um mesmo local, trabalhos sobre a memória da Segunda Guerra e da ditadura na Argentina, além do caso brasileiro. O exemplo argentino foi representado pelo extenso trabalho de Brodsky. Sua memória afetiva está diretamente ligada à ausência de seu irmão Fernando, sequestrado em 1979 e desde então desaparecido. O artista dedica-se a projetos de memória impulsionados por uma busca que jamais acaba: não simplesmente a de determinar os responsáveis pelo sumiço de Fernando, mas pelo desejo de encontrá-lo ou tão somente saber de seu destino.

Essa relação mais direta entre a experiência de Estados de exceção específicos e as memórias afetivas se repete no trabalho de Molina. A artista que vivenciou o estourar do Golpe Militar de 1964, que instaurou a ditadura no Brasil, experimentou quatro anos depois a invasão do conjunto de edifícios onde funcionava a antiga sede da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) por parte dos militares, em razão deste ser um local de assembleias estudantis e de efervescência de discussões sobre o período.

Já no que diz respeito a uma geração de filhos e netos de sobreviventes, esta pesquisa traz, nos dois sentidos, o exemplo de Francesc Torres. Sua mãe trabalhou na unidade de cuidados intensivos do hospital da Cruz Vermelha, na qual foi ingressada às

pressas com a função de cuidar dos feridos da Guerra Civil Espanhola (ela mesma uma sobrevivente dos bombardeios de Barcelona e Viladecans). Deve-se acrescentar que seu avô materno foi prisioneiro dessa mesma guerra. Quanto a Torres, apesar de compor ao longo dos anos um importante trabalho de crítica a Estados totalitários e à subversão midiática com o intuito de ganhar de uma vez por todas a Guerra Civil Espanhola, mas sem derramar sangue ¹, ele é inserido nessa “arte da elaboração” com um trabalho, que apesar de seu poder denunciativo, deve ser visto como outro espaço para a memória. Assim, observando esses casos de memórias afetivas, pode se verificar que demarcar esses lugares de onde partem as propostas não é sinônimo de limitar as memórias a esses mesmos eventos.

No entanto, vale considerar que por meio da relação desses artistas com os Estados de exceção citados, há nos trabalhos que chamamos de “arte da elaboração”, a escolha de um viés memorialístico que guia as memórias possíveis de serem elaboradas a partir da visualidade desses projetos, sem, contudo, isso significar que essas memórias elaboradas serão as mesmas abordadas nos trabalhos. É nesse sentido que se pode unir esse conjunto de poéticas artísticas à hipótese sob a qual se configura a proposta do conceito de “arte da elaboração”. O termo formulado nesta pesquisa serve para designar alguns trabalhos de arte também enquanto espaços de memórias, nos quais as memórias a respeito desses períodos sejam **elaboradas**. Essa elaboração diz respeito não apenas ao sujeito que vive a experiência desses eventos, mas também **àqueles sem vivência ou relação com os Estados de exceção**, aos quais essas poéticas são apresentadas. Os trabalhos são colocados aqui como **a busca por propiciar elementos de memória para a constituição de outras memórias**. Trata-se da junção compositiva de diversos fragmentos que remetem a outras experiências na intenção de propor ao sujeito espectador uma experiência que lhe

¹ Cf. TORRES, Francesc (org.). *Dark Is the Room Were We Sleep/Oscuro es la habitación donde dormimos*. Barcelona: Centro de Arte de Santa Monica; Actar, 2007.

seja própria, sobre a qual ele deve mesmo construir sua memória a respeito desses períodos.

A este ponto, deve-se colocar que na “arte da elaboração” a projeção dessas memórias em construção (ainda a serem elaboradas) é presente na constituição dos trabalhos. Isto é, esses projetos de memória fogem à estrutura de um objeto único, e embora tragam uma materialidade a ser exposta, esta só é qualificada em virtude de um trajeto processual, o que dificulta, por vezes, descrever todos os pormenores das propostas artísticas. Assim como as possíveis memórias ainda a serem formadas, esses trabalhos também não são objetos dados ao espectador, que deverá percorrê-los, remontá-los, revivê-los enquanto processo, para então elaborar a construção de um sentido sobre eles.

Tal proposta elaborativa diz respeito a uma questão identitária. Elaborar memórias é tido nesta pesquisa como uma possibilidade de trabalhar identidades individuais, mas também coletivas e nacionais que outrora estiveram suspensas em um lugar da exceção. Identidades a respeito das quais se pergunta: o que é ser brasileiro, argentino ou espanhol e ter como momento histórico uma violência de ordem política (e também social) providenciada pelo próprio Estado?

É a partir dessas considerações sobre a relação entre arte e memória em um conjunto específico de poéticas artísticas que propomos o uso do termo “arte da elaboração”. O trabalho de pesquisa que se segue é a tarefa de embasá-lo teoricamente e defender sua possibilidade enquanto exercício crítico a partir da análise dos trabalhos discutidos nesta pesquisa e de seus lugares possíveis enquanto espaços para que memórias sejam elaboradas e, em virtude delas, também as identidades sociais. Sob este prisma, no primeiro capítulo busca-se apresentar o uso que se faz do termo “elaboração”, fundamentado em duas conotações específicas que este adquire na teoria psicanalítica freudiana: um como o lugar para o luto; e outro da concepção desses trabalhos enquanto espaços fraturados, a fim de afirmá-los como lugares onde memórias podem ser

elaboradas. Cabe ainda no primeiro capítulo, propor, a partir das teorias de Carl Schmitt e Giorgio Agamben, de que modo o Estado de exceção pode causar fraturas nas identidades sociais. Já a relação da memória com a reestruturação dessas identidades parte dos apontamentos de Michael Pollak. Cabe, vale ressaltar novamente, a alguns conceitos da teoria psicanalítica freudiana sobre elaboração, e à própria possibilidade semântica da palavra, o estabelecimento de um vínculo possível entre memória e elaboração.

Os dois capítulos seguintes são reservados para as análises dos trabalhos artísticos, buscando salientar seus elementos e as possíveis aproximações entre eles como espaços de memórias a serem elaboradas. Para isso, os trabalhos foram analisados sob dois vieses específicos. No primeiro, o projeto *Química de la Memoria* e as instalações *MemoriAntonia* e *Pássaro Livre/Vogel Frei* são observados a partir da importância da materialidade de objetos e espaços arquitetônicos para a construção de memórias. A proposta analítica dos três trabalhos é permeada, sobretudo no que diz respeito a *Química de la Memoria*, pelo conceito de aura em Walter Benjamin. Em *MemoriAntonia* e *Pássaro Livre/ Vogel Frei*, soma-se às discussões a terminologia de “lugares de memória” trazida dos textos de Pierre Nora, a fim de contribuir com a conexão entre arquitetura e memória que pode ser conferida nesses trabalhos.

A segunda preocupação analítica dos projetos selecionados diz respeito ao uso da fotografia como possível imagem “daquilo que foi”. Essa discussão ocupa o terceiro capítulo desta pesquisa, no qual são colocados como foco de análise o ensaio fotográfico *Buena Memoria* e os registros, também fotográficos, intitulados *Oscuro es la habitación donde dormimos*. No primeiro, a fotografia é observada enquanto objeto remissivo. Já no segundo, coloca-se sua possível qualidade de registrar para posteriormente informar por meio do registro, como o encontro primeiro com certas fotografias, e as memórias que podem advir desse encontro.

Embora a materialidade dos objetos e o uso da fotografia se condensem em todo o conjunto de trabalhos compilados, delimitamos espaços específicos para cada um, com o intuito de facilitar a análise e a compreensão dos aspectos essenciais na retomada de experiências, na reminiscência própria à memória, e na elaboração de outras memórias possíveis. Assim, as interferências entre a materialidade e a fotografia apresentam-se, quando para além dos limites recortados pelos capítulos, apenas de maneira pontual.

Nos segundo e terceiro capítulos ressalta-se ainda o modo como os eventos de exceção em questão têm suas memórias constituídas a partir de personagens, colocando-se em algumas análises uma atenção particular ao valor dos relatos nas propostas artísticas que chamamos de “arte da elaboração”. Mas, para além desse personagem enquanto testemunha, há de se colocar outro, o espectador. É a ele, em última instância que se coloca a questão de ser possível, por meio desses trabalhos, a construção de memórias, ainda que não tenha experiências *in loco* e nem possua memórias herdadas quanto aos Estados de exceção. É nesse sujeito (que faz parte do público) que se dá a última das etapas da hipótese da relação entre as artes visuais e a construção de memórias enquanto processo elaborativo por meio dos trabalhos de arte, no sentido de reviver o processo dessas poéticas artísticas, uma vez que elas não são objetos dados *a priori*. Cabe ao espectador percorrer o processo pelo qual foi construído o trabalho de arte de modo também elaborativo. E por meio desse exercício necessário ao conhecimento dessas poéticas artísticas, ter a possibilidade de percebê-las também como espaços de construção de suas próprias memórias, para além das dos personagens envolvidos nos relatos. Tem-se desse modo, o último dos processos do que chamamos de “arte da elaboração”.

II. POR UMA POSSÍVEL ARTE DA ELABORAÇÃO

“**Arte da elaboração**” é o conceito pelo qual denominamos a algumas poéticas artísticas contemporâneas que partem de experiências vividas em Estados de exceção – ou memórias a respeito desses – como temática central dos trabalhos. O neologismo apresentado parte da consideração de que após um momento de exceção segue-se outro. Este, por sua vez, é caracterizado por certo sentimento de luto, no qual se aloja uma indeterminação propícia a reorganização de identidades sociais que outrora estiveram em suspensão. Considerando a percepção desse segundo momento de exceção, em que essas identidades rompidas teriam lugar para serem reestruturadas, coloca-se a hipótese de que as poéticas artísticas para as quais se propõe o termo “arte da elaboração” podem operar como possíveis espaços para essas reestruturações (ou estruturações). Aqui, o vocábulo “elaboração”, designado pela teoria psicanalítica freudiana, é empregado para nos referirmos à maneira como esses trabalhos cooperam com a construção de memórias a respeito desses eventos, de modo a lidar com certas lacunas sociais por eles deixadas.

1. Estados de exceção: entre “vazio jurídico” e luto

O conceito de Estado de exceção (em alemão *Ausnahmezustand*) foi definido pelo jurista e filósofo político Carl Schmitt, em 1921, em seus textos “A Ditadura” e “Teologia política”², como o modo de suspender “o direito em virtude de um direito de autoconservação”³. Isto é,

² Cf. SCHMITT, Carl. Teologia política; tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006. E: SCHMITT, C. La dictadura: desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

³ BERCOVICI, Gilberto. Constituição e Estado de exceção permanente. Rio de Janeiro: Azougue, 2000. p. 67. Cf. também: SCHMITT, C. O conceito do político. São Paulo: Del Rey, 2009.

em tempos de crise, o governo constitucional deve ser alterado por meio de qualquer medida necessária para neutralizar o perigo e restaurar a situação normal. Essa alteração implica, inevitavelmente, um governo mais forte, ou seja, o governo terá mais poder e os cidadãos menos direitos ⁴.

Incorrendo por vezes em uma “guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” ⁵.

Trata-se do que Schmitt denominou como “ditadura constitucional”, baseado em um adágio latino muito reproduzido, a saber, *necessitas legem non habet*, ou seja, a necessidade não tem lei, o que deve ser entendido em dois sentidos opostos: “a necessidade não reconhece nenhuma lei” e “a necessidade cria sua própria lei” (*necessitefait loi*)” ⁶. Isto porque, esse *status necessitatis*, a partir do qual se inaugura um Estado de exceção, faz com que o fato (ao que se tem urgência) se torne direito (durante a exceção). Neste caso, “o contrário é igualmente verdadeiro, ou seja, produz-se nele um movimento inverso, pelo qual o direito é suspenso e eliminado de fato” ⁷. Segundo Schmitt, essa dupla eliminação estaria incluída no ato jurídico, pois o que garante a possibilidade de suspensão do direito é justamente o poder do Executivo em promulgá-lo.

Porém, essa inclusão do Estado de exceção no âmbito jurídico como um de seus elementos definidores é contestada por Giorgio Agamben a partir da retomada, no campo da filosofia, de um instituto do direito romano denominado *iustitium* que, sob o viés do autor, pode ser considerado o arquétipo do moderno Estado de exceção ⁸. Este, por sua vez, era

⁴ ROSSIER, 1948, p. 5. Apud. AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção; tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 21.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção; tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. p.13.

⁶ Ibidem, p. 40.

⁷ Ibid., p. 46.

⁸ Cf. Ibidem, p. 37.

emitido pelo Senado sempre que alguma situação colocava em perigo a República. O termo que significa literalmente a “interrupção, suspensão do direito”⁹,

Implicava, pois, uma suspensão não apenas da administração da justiça, mas do direito enquanto tal. E o sentido desse paradoxal instituto jurídico, que consiste unicamente na produção de um **vazio jurídico**, que se deve examinar aqui, tanto do ponto de vista da sistemática do direito público quanto do ponto de vista filosófico-político¹⁰.

Assim, é partindo de uma análise das possíveis interpretações a respeito do *iustitium*, que Agamben afirma que,

O estado de exceção não é uma ditadura (constitucional ou inconstitucional, comissária ou soberana), mas um **espaço vazio de direito**, uma **zona de anomia** em que todas as determinações jurídicas – e, antes de tudo, a própria distinção entre público e privada – estão desativadas. [...] O estado de necessidade não é um “estado do direito”, mas um *espaço sem direito* (mesmo não sendo uma estada de natureza, mas se apresenta como a anomia que resulta da suspensão do direito)¹¹.

A colisão se dá, pois a teoria de Schmitt parece abranger somente um aspecto do significado de Estado de exceção, aquele que diz respeito à ordem legislativa direcionada a um “poder soberano”. Agamben, por outro lado, enfatiza, com o mesmo valor, o termo em uma esfera filosófico-política com relação aos indivíduos e grupos sociais para os quais a anomia é instalada, e a estes é que determina um vazio característico: esta pode ser entendida como uma lacuna filosófica, operante com respeito a uma identidade política, que é negada ao sujeito quando da instituição de um Estado em exceção.

É o Estado, e quanto a isso concordam Schmitt e Agamben, que decide sobre a condição de ser político, de estar incluído ou não na vida política. Uma vez suspensa essa “convivência”, resta à exceção apenas uma dimensão da vida que é meramente “biológica,

⁹ Ibid., p. 72.

¹⁰ Ibid., p. 68. (grifo nosso).

¹¹ Ibid., p.78. (em itálico: grifo do autor, em negrito: grifo nosso).

apolítica e, portanto, destituída de direitos (sequer aos procedimentos judiciais, formalmente assegurados universalmente), que faz lembrar a todos o privilégio”¹². À diferença de Schmitt, que estrutura sua reflexão em um par entre amigo/inimigo, no qual este último (durante a exceção) ainda está dentro do Estado inserido na vida política “(tem direito à defesa, processos judiciais, em suma, merece o ritual do sacrifício, não se encontra na condição de ‘insacrificável)’”¹³; a junção de Agamben é entre incluído/excluído, sendo que o segundo está sempre aquém da constituição, sempre posto de fora, à condição de “matabilidade” sem precedentes, pois todo direito que o inclui como identidade política está suspenso. Isto diz respeito à “vida nua” do *homo sacer* (os “de fora” estando “dentro”) ¹⁴. Os de fora são o excedente. E essa “matabilidade” é definida por Agamben como uma suscetibilidade a ser *matável* sem contestações. Isto é, tendo suas identidades políticas suspensas e sendo reduzidos apenas a sujeitos biológicos, a “matabilidade” é a condição, durante a exceção, dos sujeitos que são mortos e torturados, sem direito a manifestar qualquer reclamo a suas dignidades físicas que reconhecesse tais atos enquanto crimes nos contextos ético-jurídicos dos Estados de exceção em que se encontram.

Sob esse viés, o argumento de Agamben pode ser visto da seguinte maneira: no que diz respeito a essas identidades sustadas, ainda que Estado de exceção não prefigure determinadamente em uma ditadura, toda ditadura conteria em si um Estado de exceção, à medida que este é também um ato violento contra as identidades políticas. E “a expressão mais acabada do Estado de exceção seria a realidade dos campos de concentração nazistas, como espaço de produção da vida nua” ¹⁵, onde juntamente com a existência política, identidades sociais foram dirimidas.

Reduzir o homem ao seu *status* biológico é, em outras palavras, uma violência instalada contra sua integração no *corpus* social, causada pela indeterminação de seu

¹² SOUZA, Angelita Matos. Estado de exceção. Revista Espaço Acadêmico, nº112, setembro de 2010. p. 17.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Cf. AGAMBEN, G.. *Homo sacer – o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

¹⁵ SOUZA, op. cit., p. 18.

direito. O vazio próprio do Estado de exceção inclui os que estão de fora, desprovidos de identidades políticas, mas também sociais. Isto porque, segundo Joana Neves:

[...] Pode-se concluir que o elo de ligação entre a história local, ou a história, simplesmente, e a identidade social, ou o conjunto de ações humanas que as expressam é, nada mais, nada menos do que a **política**, entendida como a forma de agir dos seres humanos vivendo em sociedade, que é aliás, a única forma de existir ¹⁶.

E uma vez que o direito que as constitui não é manifestado, a premissa de um Estado de exceção pode ser compreendida da seguinte maneira: sem sujeito político, sem *homo sociologicus*. “A típica comparação possível é com a situação jurídica dos judeus nos *Lager* nazistas: juntamente com a cidadania, haviam perdido toda identidade jurídica” ¹⁷. Mesmo sua identidade judaica havia sido desestruturada em determinados aspectos, pois lhes tiraram as celebrações, a simbologia religiosa, separaram-se as famílias e os grupos por elas formados, de modo a produzir certos vazios identitários.

Para além da relação com o nazismo, estabelecida por Schmitt e Agamben, as poéticas artísticas sobre as quais inscrevemos o termo “arte da elaboração” voltam-se a outros momentos de exceção que marcaram alguns Estados no século XX. Estes, selados também por um vazio identitário resultado da anomia, ainda trabalham modos de tentar operar as lacunas deixadas por anteriores suspensões legislativas. Refiro-me aqui a três exemplos específicos, unidos por semelhanças para “além do extrato cultural luso-ibérico” ¹⁸ que os cercam. Esses momentos são os das ditaduras militares na Argentina (1976-1983) e no Brasil (1964-1988) e o da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). O destaque a esses eventos não é uma questão de período histórico ou sequer da durabilidade sob a qual eles se apresentam. Eles são reunidos nesta pesquisa em razão de uma insistência

¹⁶ NEVES, Joana. História local e construção da identidade social. *Saeculum* - revista de História, João Pessoa, nº 3, jan./dez. 1997. p. 26. (grifo nosso).

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção, 2004, p. 14.

¹⁸ SCHMIDT, B. V. Trajetórias críticas e reconstrução política na Espanha, Argentina e Brasil. *Sociedade e Estado*. V. 5, n. 2, p.89-115, 1990. p. 1.

contemporânea em retomá-los tendo por foco justamente o aspecto identitário oriundo da constituição de memórias.

No caso da Espanha, por exemplo, apesar do processo de redemocratização ter sido iniciado em 1975, após a morte de Franco (que encerrou um período de 50 anos arrastados de ditaduras militares), a *Ley de la memoria histórica*, proposta por José Luis Rodríguez Zapatero em 2004, que diz respeito à memória das guerras e ditaduras, sofreu diversas críticas e revelou, mais uma vez, a dificuldade de se falar da Guerra Civil Espanhola. Ademais, embora o evento tenha durado apenas três anos (1936-1939), este foi prontamente substituído pelo franquismo, o que impediu um trabalho de memória a respeito desse Estado de exceção primeiro. As discussões atuais então ressaltam a insatisfação de diversas gerações contra essa desenfreada amnésia histórica, uma vez que a *Transición* (1970-1980), não trouxe nenhum tipo de juízo, nem estabelecimento de responsabilidade, nem uma expressa condenação moral ou política quanto a Guerra Civil ou sequer quanto ao franquismo. Essas tensões atuais revelam então uma ferida ainda aberta, mesmo que se tenham passado 70 anos do ocorrido ¹⁹.

Quanto aos países latino-americanos citados, no Brasil, o ano de 2004 marcou não apenas o aniversário dos 40 anos do Golpe Militar de 1964. A comemoração trouxe de volta questões irresolutas quanto ao período, demonstradas pelo aumento de interesse repentino pelo tema da ditadura. Segundo Carlos Fico, essa transformação quantitativa e qualitativa inaugurou “uma nova fase de produção histórica sobre o período” ²⁰, resultado, sobretudo, da queda de “velhos mitos e estereótipos [que] estão sendo superados” ²¹. A notoriedade da maioria das produções sobre tal momento histórico no campo do valor testemunhal

¹⁹ Cf. BENET, Vicent J.. Excesos de memoria: el testimonio de la Guerra Civil Española y su articulación fílmica. *Hispanic Review, New Media and Hispanic Studies*, v. 75. n° 4, p. 349-363, 2007. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2766881>. Acesso em 20 mar. 2012.

²⁰ Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>>. Acesso em: 23 jul. 2013. (FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2004, vol.24, n.47, p. 29-60. p. 30).

²¹ Ibidem.

demonstra o intuito de retomar, justamente, identidades sociais perdidas ou sufocadas. Tais testemunhos ocupam ainda um lugar de destaque em trabalhos de caráter histórico ou em propostas artísticas. A última instauração que vem aferir a existência desse passado irresoluto foi a organização da Comissão Nacional da Verdade, decretada oficialmente em 16 de maio de 2012, com a tarefa de “apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988”²², mas que tem voltado claramente uma maior atenção à ditadura dos 25 anos.

Da mesma forma ocorre na Argentina, que apesar do histórico de ditaduras que envolveu o país, revela uma preocupação maior em relação à última ditadura militar (1976-1983), que toma cada vez proporções mais abrangentes, mesmo que o período tenha tido visibilidade pública desde o retorno da democracia. Ainda assim, a ferida permeia de modo gritante a malha social. Os desaparecimentos ainda são indeterminados, e os desaparecidos nem foram dados como mortos, nem retornaram do sumiço ao qual foram condenados.

Juntos, esses três momentos históricos permitem certas asserções. A primeira delas se dá justamente em torno de um questionamento quanto a essas identidades sociais, mas também em retomar uma condição política desaparecida, que fez com que diversos sujeitos sofressem com a “matabilidade” de suas “vidas nuas”. Isto é, foram mortos e torturados sem possibilidade de reclamo, pois eram tidos como os “fora” do Estado de direito. A segunda afirmação a respeito desses três momentos históricos é o retorno constante a eles, vivido nas últimas décadas nesses três países. Essa volta pode ser entendida na aplicação da segunda atribuição semântica do termo *iustitium*, feita por Agamben. Desta vez, o conceito aparece para definir uma espécie de luto público. Nas palavras do autor:

²² Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/index.php/institucional-acesso-informacao/a-cnv>>. Acesso em 23 jul. 2013. Citação completa: “A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Conheça abaixo a lei que criou a Comissão da Verdade e outros documentos-base sobre o colegiado”.

Como os períodos de anomia e de crise, em que se assiste a um desmoronamento das estruturas sociais normais e a uma falência dos papéis e das funções que pode chegar a completa inversão dos costumes e dos comportamentos culturalmente condicionados, assim também os períodos de luto são, frequentemente, caracterizados por uma suspensão e uma alteração de todas as relações sociais ²³.

O *iustitium* decretado na Antiguidade tendia, segundo Seston, “a transformar a morte de um homem numa catástrofe nacional, num drama em que cada um, querendo ou não, era envolvido” ²⁴.

De modo comum, este segundo vazio era instaurado após o fim do primeiro Estado de exceção. Mas, para este, buscavam-se formas de diminuí-lo, pois o luto é momento de refletir sobre o objeto perdido, procurando futuramente preencher o vazio deixado por ele. O luto é, em outras palavras, o espaço para administrar a suspensão de outrora pela perda do objeto. Assim, o Estado de exceção do luto volta-se à potência de reorganização, de reconstrução os muros ou de olhar para esse *homo sacer* perdido em um primeiro momento de exceção. Tal luto envolve a ausência da fala, mas, por vezes, também a proclamação do discurso homenageante; inclui mudar-se a vestimenta, aderir ao preto, dar lugar de destaque. O luto também é pausa, é recesso, é vazio de direito. É posterior ao enterro. No caso de uma identidade social perdida, reduzida ao ser biológico, o vazio do luto é o tempo de encontrar-lhe um espaço. Esta é uma nova suspensão, a fim de compreender outra dada anteriormente, a da morte, a da tortura ou a do desaparecimento.

Dessa maneira, a exceção é marcada por duas ordens de vazios. Um é o anômico e o outro, decorrente desse primeiro, é o de luto. Este último é o espaço no qual opera a “arte da elaboração”. Já aquele da anomia diz respeito às experiências relacionadas ao Estado de exceção como temática central dos trabalhos. Ambas estão inseridas nas acepções de “elaboração” trazidas pela teoria psicanalítica freudiana, das quais fazemos uso para propor o conceito apresentado inicialmente.

²³ AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção, 2004, p.102.

²⁴ Ibidem, p. 104.

2. Verbetes

A palavra “elaboração” pode ser encontrada na construção de diversos conceitos dentro da psicanálise freudiana. O termo original parte do alemão *Arbeit* [trabalho] e refere-se primordialmente a uma “elaboração psíquica”, esta definida como “a transformação do volume de energia que permite dominar essa energia, derivando-a ou ligando-a” ²⁵. Em outras palavras, elaborar é o trabalho de fomentar a integração de cadeias associativas, é o dominar de modo simbólico aquilo que outrora não o havia sido; é a busca de “uma reconciliação com o material reprimido que está expresso em seus sintomas, enquanto, ao mesmo tempo, acha-se lugar para uma certa tolerância quando ao estado de enfermidade”²⁶.

Tal conceito, na conotação citada, aparece pela primeira vez no ensaio de Sigmund Freud, “Lembrar, Repetir e Elaborar”, e passa a estar implícito nos demais tipos de elaboração formulados pelo psicanalista ao longo de sua vida. Para compreendermos em que sentido aplica-se esse termo na formulação do neologismo “arte da elaboração”, duas expressões devem ser destacadas: *Trauerarbeit* [trabalho do luto] (1) e *Traumarbeit* [trabalho do sonho] (2) ²⁷, a fim de demonstrar os momentos elaborativos incluídos no conceito formulado nesse trabalho de pesquisa.

2.1 O luto elaborado

O primeiro deles está intrinsecamente ligado ao Estado de exceção no que diz respeito ao luto. Segundo a teoria freudiana, perceber a esfera propícia ao luto é justamente

²⁵ FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (1911-1913). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 144.

²⁶ Ibidem, p. 199.

²⁷ Sobre as outras aplicações do termo “elaboração” nas expressões freudianas Cf. LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. Vocabulário de psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 143.

o ponto principal para elaborá-lo. Isto é, dar-se conta da existência de um material reprimido é o elemento impulsionador para que posteriormente este possa ser levado ao domínio do simbólico, e então superado pela sua inclusão enquanto cadeia associativa, tal como definiu Freud.

É propondo esse tipo de reconciliação que Paul Ricoeur, por exemplo, toma por analogia essa elaboração como luto para explicar os sistemas coletivos de memória, de esquecimento e de repetição que têm marcado as sociedades contemporâneas, a fim de compreender os processos coletivos e políticos de elaboração ou não do passado, colocando o enfrentamento (o fixar do problema ao invés de sua negação) como o primeiro sinal dessa elaboração. Deste modo, a reconciliação deve ser precedida da percepção desse estágio de luto, para então ser iniciada.

É nesse lugar de luto consciente que vem se instaurar a “arte da elaboração”, ou ainda podemos dizer que ele é a efervescência pela qual ela se manifesta. Mas sua inscrição vai além: trata-se de refletir sobre algumas poéticas artísticas como espaços onde as propostas desse trabalho de luto são possíveis, por meio da elaboração de memórias a partir das quais podem estruturar-se identidades sociais nas particularidades necessárias. Pois, em cada um desses Estados de exceção, apesar da premissa do vazio de direito, a suspensão se deu de um modo distinto, o que faz com que os trabalhos de luto também sejam variáveis. Desta maneira, a instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei* de Hoheisel e Knitz, a exposição coletiva *MemoriAntonia* (2004), o livro de Torres, *Oscuro es la habitación donde dormimos* (2006), o ensaio fotográfico *Buena Memoria* de Brodsky (2011) e o projeto *Química de la Memoria* (2004) iniciado por Hoheisel na Argentina, que são as poéticas a partir das quais estruturamos o conceito “arte da elaboração”, reúnem os vazios anômicos de modos distintos, a fim de operar esse luto que se instala na contemporaneidade. Porém, como fazê-lo?

Ora, elaborar é também retomar, voltar, recuperar. É esse sentido que a palavra ocupa no trabalho de luto freudiano. O enfrentamento como consciência de um vazio anômico é antes de tudo uma espécie de retorno. A volta a experiências vividas nos Estados de exceção e/ou as memórias a respeito destes é então o primeiro passo desses trabalhos que denominamos de “arte da elaboração”. A volta é propiciada nessas poéticas artísticas por meio da recuperação de objetos utilizados enquanto vínculos para com a construção de memórias. Esses retornos se efetuam ainda enquanto compartilhamento coletivo. Isto é, na “arte da elaboração” retoma-se não apenas o evento (em experiência e/ou memória sobre ele) ou objetos significativos, mas também o reencontro dos personagens (ou de seus familiares) que estiveram envolvidos com essas memórias e experiências anômicas.

O compartilhamento coletivo, no entanto, não diz respeito apenas a essa elaboração no sentido do retorno. Ele se apresenta também em uma necessidade de que esse trabalho de luto e das memórias elaboradas (no sentido de ordenação e de formatação, que se dão pouco a pouco e com muito trabalho) nesse retorno, sejam então mostradas. Dar a ver é o segundo momento da “arte da elaboração”. Ele se define como o partilhar com outros para que outras possíveis memórias possam ser construídas. “Mostrar” é a semântica do verbete “elaboração”, que define o conceito como um modo de “dar a conhecer” para formatar memórias. Mas esse compartilhamento é precedido de outro que cria então as primeiras cadeias associativas, que reestrutura as primeiras identidades rompidas, para só depois dispor essa memória a identidades por serem ainda estruturadas (o que não significa que isto não possa ocorrer de modo concomitante). Para essa primeira elaboração, de trabalho de luto à memória, se faz uso de outra elaboração freudiana.

2.2 Elaboração onírica

O trabalho do sonho, também chamado de elaboração de onírica, refere-se ao primeiro momento de formação do sonho. É a passagem entre um conteúdo inconsciente (que Freud identifica como o sonho latente, aquele que está oculto, que não é aparente) para uma representação em conteúdo consciente (ou o sonho manifesto, que é patente, declarado). Faz-se necessário diferenciá-la aqui da elaboração secundária ²⁸. Esta é a interpretação da primeira; uma função de inteligibilidade do sonho. Em outras palavras, ela é uma “remodelação do sonho destinada a apresentá-lo sob a forma de uma história relativamente coerente e compreensível” ²⁹, retirando deste toda aparência do absurdo e as incoerências, a fim de lhe conferir unidade. Esse tipo de “trabalho” se aproxima da racionalização. A elaboração onírica, por outro lado, afasta-se de uma preocupação voltada à legibilidade.

No que concerne à aplicabilidade do termo a formação do conceito de “arte da elaboração”, esta se dá da seguinte forma: as poéticas artísticas apresentadas funcionariam como uma elaboração onírica, tornando manifesto o sonho latente. Partimos do vazio do período de exceção como o sonho latente, para então aferir o sonho manifesto enquanto obra estética. Para explicitarmos melhor a aproximação, passemos a compreender como esse objeto latente é trabalhado em manifesto por meio de três realizações constituintes dessa elaboração onírica.

A primeira delas é a condensação, que diz respeito à fusão de diferentes conteúdos latentes em apenas um no domínio daquilo que é manifesto. Não se trata de uma tradução equivalente. O que aparece no manifesto é outra imagem, mas que parte do latente, como

²⁸ Cf. LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B., Op. Cit., p. 145-146. KAUFMANN, Op. Cit., p. 143.

²⁹ FREUD, Sigmund. Sonhos. Conferência XI. A Elaboração Onírica (1916). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XV. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 203-219.

um resumo, uma informação condensada, mas configurando-se em outra coisa, justamente pela impossibilidade de esgotar o sonho latente.

A elaboração onírica assim efetua uma espécie muito inusitada de transcrição de pensamentos oníricos: não se trata de uma tradução palavra por palavra ou sinal por sinal; e nem se trata de uma solução feita segundo normas fixas – como seria no caso de se reproduzir apenas as consoantes de uma palavra e eliminar as vogais; e também não é aquilo que se poderia descrever como solução representativa – um elemento sendo invariavelmente escolhido para tomar o lugar de vários elementos; trata-se de algo diferente e muito mais complexo ³⁰.

O segundo elemento da elaboração onírica freudiana é o deslocamento, que diz respeito à passagem desse “algo inominável” do vazio anômico outrora constituído, que chega a se colocar nas poéticas que aqui apresentamos como perfazendo essa “arte da elaboração”, tanto na temática quanto nos aparatos utilizados pelos artistas. O deslocamento ³¹, como elemento da elaboração onírica, compete em uma espécie de censura, mas não enquanto mecanismo de defesa. “A teoria psicanalítica do deslocamento apela para a hipótese econômica de uma energia de investimento suscetível de se desligar das representações e de deslizar por caminhos associativos” ³². Isto é, existe uma “independência relativa entre o afeto e a representação” ³³, que deixa algo passar, mesmo sem que ele seja representado em fala ou imagem.

O último dos elementos da elaboração onírica, e destacado na concepção do processo em Freud, é a figurabilidade ³⁴, que se traduz como a formação dos pensamentos latentes em imagens visuais. Essa imagem, na “arte da elaboração” não é aquela do suporte como interface; não se trata da produção da fotografia ou da materialidade dos objetos, mas da composição estética do trabalho em sua integridade, envolvendo vários elementos

³⁰ Ibidem, p. 207.

³¹ Ibid.

³² LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B., Vocabulário de psicanálise, 1992, p. 117.

³³ Ibid., p.116.

³⁴ FREUD, Sigmund. Sonhos. Conferência XI. A elaboração onírica (1916), 1969. p. 209.

representativos, mas também aquilo que compete à fruição estética e que não pode ser representado.

Quanto aos dois elementos primeiros, a condensação parte justamente das experiências vividas nesses Estados de exceção ou de memórias a respeito destes, que são trabalhadas como temática nesses trabalhos, mas também enquanto elementos constitutivos. São relatos e testemunhos diversos, apresentados não apenas como narrativas. A diversidade com a qual são demonstrados aborda as mais variadas identidades sociais rompidas, no intuito de construir memórias para o trabalho de luto. Justapostas, elas revelam a existência do deslocamento como realização constituinte desses trabalhos. Mas no que concerne esse deslocamento na “arte da elaboração”?

Apesar da impossibilidade de trazer essas experiências e memórias integralmente, pela própria temporalidade que modifica seus *status* de vivências à histórias a serem contadas, o deslocamento é o elemento que dá conta de admitir a impossibilidade da totalidade, e que é determinante para separar essas poéticas de formas tradicionais de preservação da memória. Por um lado, o deslocamento faz parte dessa temática como elemento de censura entre algo que é dito, e o “não-dito”. E esse último compõe seu principal aspecto, a saber, o deslocamento revela a impossibilidade de dar conta de toda suspensão dos Estados de exceção anômicos. Os modos compositivos dos trabalhos apresentados optam por operar suas dinâmicas a partir de aparatos de memória, mas sublinhando a lacuna que os circunda. Esta não diz respeito ao vazio do luto, mas denuncia que seu tempo de exceção é mais abrangente do que um momento pontual. Assim, essas poéticas apresentam lacunas constitutivas como modo de operar o vazio de luto e sob esse viés, há uma fratura que não se aloja apenas no *corpus* social, mas também os trabalhos são fraturais.

É por meio então também de ausências que a “arte da elaboração” possibilita a formação de outras memórias a fim de constituir identidades. Em outras palavras, faz uso da

própria lacuna para fomentar cadeias associativas de identidades que outrora foram suspensas e, por meio dessa suspensão, fraturadas.

3. De memórias a identidades

A relação entre a memória e o problema da identidade fraturada no Estado de exceção é colocada pelo sociólogo francês Michael Pollak, em seu artigo “Memória e identidade social”, sob o argumento de que a elaboração de memórias a respeito desses períodos pode oferecer a construção de identidades individuais e coletivas, uma vez que parte da memória o sentimento identitário. Em outras palavras, é dizer que sem memória não há pertencimento a nenhuma esfera, o que reduz o sujeito ao seu caráter puramente biológico. Isto porque, a construção da identidade, segundo os apontamentos que Pollak faz da literatura da psicologia social, deve ser feita a partir da junção de três elementos essenciais.

Há uma **unidade física**, ou seja, o sentimento de ter fronteira físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a **continuidade dentro do tempo**, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o **sentimento de coerência**, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos ³⁵.

São esses os elementos que são suspensos, ou mesmo dirimidos, durante o Estado de exceção (anômico). O pertencimento ao grupo delimitado pelo que Pollak considera como **unidade física** é suprimido, à medida que a exceção determina essas identidades a estarem “fora”. Essa exclusão, por consequência, causa uma ruptura na **continuidade dentro do tempo**, deixando de lado um **sentimento de coerência**. O modo de repor essa

³⁵ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, p.200-212, 1992. p. 204 (grifos nossos).

continuidade e proporcionar novamente esse sentimento é justamente fomentar cadeias que operam nessa ruptura. A isto serve a memória.

Assim,

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si ³⁶.

No tocante às questões dessa memória que deve ser elaborada, Pollak retoma o diálogo proposto por Maurice Halbwachs, nos anos 1920-1930, entre memória individual e memória coletiva, e a maneira como ambas devem ser entendidas como “um fenômeno coletivo e social, ou seja, como fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” ³⁷, mas que, ao mesmo tempo,

[...] há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante. É como se, numa história de vida individual – mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente – houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças ³⁸.

Tenha-se em mente que não se trata de um engessamento com relação à memória, mas da eleição de certos elementos imprescindíveis para que ela seja elaborada, sobretudo, no âmbito social. Pois, são esses elementos que permitem, na mesma medida, a estruturação para essa identidade social perdida. Segundo Pollak, são três esses elementos, importantes para construção de uma memória, e por consequência, de identidades, pois, elaborar socialmente essa memória é encontrar um lugar para essa identidade. São eles: os eventos, os personagens e os lugares.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibid., p. 201.

³⁸ Ibid..

No caso da proposta da “arte da elaboração”, o primeiro cabe justamente aos Estados de exceção que destacamos como temática principal das poéticas artísticas contemporâneas sobre as quais concentraremos nossas análises nos dois capítulos seguintes. Esses eventos gerais, por sua vez, podem ser divididos em outros, relacionados a grupos menores.

É o caso, por exemplo, de Brodsky em *Buena Memoria* (1996). Nesse trabalho, o artista aborda o impacto do último período da ditadura argentina sobre sua turma escolar de 1967 do Colégio Nacional de Buenos Aires. A partir de uma antiga fotografia de classe, Brodsky localiza seus colegas de sala (os que sobreviveram) refazendo seus retratos e suas histórias de modo individual, considerando não apenas o companheirismo, mas o vazio anômico que os une. O trabalho é produzido de forma a declarar politicamente o não-esquecimento daqueles que não sobreviveram. Com respeito aos companheiros de classe, Brodsky refere-se a Martín e a Claudio. Esses personagens, apesar de não estarem presentes, ocupam seu lugar como membros do grupo. Nas fotos da família que compõem o mesmo trabalho, o não-esquecimento traz a imagem de Fernando, irmão desaparecido do artista. Por meio desses dois grupos distintos – o escolar e o familiar – Brodsky aborda um ainda maior, o dos desaparecidos e dos sobreviventes. As identidades do primeiro são construídas a partir dos retratos do segundo. Esse grupo se repete no vídeo *Ponte da Memória*, que documenta a primeira leitura pública dos nomes dos desaparecidos do Colégio, em uma aula magna, em outubro de 1996. Ao invés da imagem, o grupo de desaparecidos e mortos se faz presente por meio das falas, da proclamação de seus nomes. A este, soma-se outro conjunto relacionado ao Estado de exceção: estudantes de 1996, 20 anos após o golpe, refletidos na imagem no claustro do Colégio.

No que diz respeito às obras estéticas que serão analisadas neste trabalho, Brodsky ainda se inclui nesta pesquisa como um dos participantes da mostra *MemoriAntonia* (2003), por sua cooperação na instalação também coletiva de objetos e fotografias realizada juntamente com Molina, Hoheisel e Knitz. Além de trazerem uma abordagem por meio de

imagens sobre o conjunto de edifícios da antiga sede da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), palco de diversas manifestações estudantis e, posteriormente, abrigo de sedes de repartições da ditadura, um dos aspectos desse outro trabalho é o recolhimento de relatos de antigos estudantes. É este grupo de manifestantes de outrora que se encontra primordialmente representado aqui. Não se trata apenas do período da ditadura militar brasileira, mas, sobretudo do evento específico de invasão do conjunto de edifícios pela polícia militar e por estudantes do Mackenzie em 1968, acontecimento que retirou as edificações da posse da USP e as colocou à disposição do Governo do Estado de São Paulo, para funcionamento de algumas de suas repartições.

Compondo essa mesma exposição, temos ainda a instalação individual de Molina, na qual a artista apresenta uma lista de presença de uma assembleia do grêmio de estudantes da Faculdade de Filosofia de 1966 em uma espécie de vitrine horizontal, somada a imagens de passeatas estudantis, e de participantes desses movimentos desaparecidos ou mortos posteriormente. Assim, Molina retoma o grupo de alunos manifestantes e militantes – do qual fez parte quando estudava Biologia na USP – no período da ditadura militar brasileira. Dentre os diversos nomes da lista de presença, o da artista faz parte. Molina, responsável pelas entrevistas que compõem a instalação coletiva referida anteriormente, também ocupa o papel de entrevistada quando se refere a si mesma como membro desse coletivo.

Ainda sobre a ditadura militar brasileira, Hoheisel e Knitz voltam-se às identidades daqueles que eventualmente estiveram detidos no Presídio Tiradentes – antiga Casa de Correção criada em 1825, que serviu de local para a repressão de presos políticos e opositores no regime militar. A partir do Portal de Pedra (único fragmento que restou do edifício), criam *Pássaro Livre/Vogel Frei* (2003) para o Projeto Octógono Arte Contemporânea, da Pinacoteca do Estado. Partindo da estrutura indicial do Portal, Hoheisel e Knitz, constroem um monumento de formato semelhante, porém não em pedra. A instalação é uma gaiola gigante na qual pombos-correios engaiolados. Os artistas convidam

um grupo de ex-presos para participar ativamente da soltura dos pombos desse portal-prisão.

Parte ainda de Hoheisel outro trabalho sobre as ditaduras latino-americanas, desta vez aquela que teve lugar na Argentina. À diferença dos grupos anteriores representados, o projeto *Química de la Memoria* (2004), este trabalho não parte de um grupo já formado pelo vazio anônimo, mas sim de um evento em grande escala que guia a formação desse grupo menor. *Química de la Memoria* é, em poucas palavras, a reunião do grupo por meio dos objetos e dos relatos individuais, a fim de compreender uma experiência coletiva.

O último grupo ao qual nos referimos é trazido por Torres no livro *Oscura es la habitación donde dormimos* (2006). As fotografias documentais que os constituem foram realizadas a partir do acompanhamento do artista, em 2004, na descoberta e escavação de uma vala comum por uma equipe de antropologia forense. Essa vala continha os restos mortais de 46 partidários do governo republicano da Espanha, assassinados em 1936 e enterrados sem marcação em Villamayor de los Montes (Burgos).

Vale ressaltar ainda, em relação a esses eventos, que eles podem se dar em outras ordens, para além dos “vividos pessoalmente”. São os acontecimentos “vividos por tabela” (ou até mesmo herdados),

[...] ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no final das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória herdada. De fato [...], podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação ³⁹.

³⁹ Ibidem, p. 201.

Sob esse aspecto, a elaboração de memórias proposta pelas poéticas da “arte da elaboração” atinge não apenas a composição de identidades individuais, mas sociais, mesmo sem que o espectador tenha tido uma experiência *in loco* referente à anomia do Estado de exceção. Todavia, para que a constituição de memórias se faça possível restam, segundo Pollak, ainda dois elementos: os personagens e os lugares.

Sobre o primeiro, o autor refere-se justamente aos relatos de experiências (narrações testemunhais ou feitas a partir de memórias herdadas) que indicamos inicialmente como aspectos constituintes desses trabalhos de arte. Já no que diz respeito ao segundo, tratam-se de “lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico” ⁴⁰. São edificações arquitetônicas, mas também simples objetos investidos de traços e utilizados como âncoras à lembrança. Pode se tratar também de espaços territoriais ou estabelecimentos dedicados a preservação de memórias. Neste último caso, nos referimos aos lugares onde geralmente os trabalhos que denominamos como “arte da elaboração” foram expostos, tais como bibliotecas, centros culturais, memoriais de resistências etc..

Esses trabalhos alcançam também os demais elementos destacados por Pollak. Acima, ressaltamos a particularidade que os Estados de exceção recebem. As ditaduras argentina e brasileira e a Guerra Civil espanhola são trazidas enquanto temáticas em eventos ainda mais específicos quanto às deflagrações no âmbito de identidades sociais. Na retomada dessas, há um intenso destaque na figura dos personagens, tanto aqueles que sobreviveram quanto aos que tiveram desfeito seu aspecto biológico, juntamente com o de sujeito político. Mas soma-se a eles a importância dos lugares onde são expostos, bem como as materialidades dos objetos e usos que se faz das fotografias nesses projetos.

⁴⁰ Ibid., p. 202. Apesar de Pollak fazer uso do termo “lugares de memória” e citar exemplos de Nora, existe uma diferenciação dos usos, na medida em que, em Pollak o conceito tem grande relação para com os objetos pessoais e seus vínculos como objeto de reminiscência.

Esses elementos são utilizados enquanto objetos de memória para um retorno próprio a esses eventos e personagens que dele fizeram parte. Nesse sentido, introduzem o primeiro momento da arte da elaboração, a saber, aquele de retomada própria ao estado de luto. Essa volta é a temática dos trabalhos, mas também um modo de elaboração. É a partir dela que se pode produzir cadeias elaborativas no compartilhamento de experiências e memórias desses espaços, que são as poéticas artísticas. Por outro lado, há também a possibilidade de elaborar memórias a partir da visualidade dessas poéticas e das memórias por elas colocadas. É sobre esses aspectos que se coloca a hipótese da “arte da elaboração” enquanto espaço para reestruturação de identidades suspensas, mas também como estruturação primeira. Isto é, entender de que modo as ditaduras militares na Argentina e no Brasil e a Guerra Civil Espanhola incidem nas identidades nacionais dos indivíduos desses países.

Elaborar, além de retomar e de mostrar, é resolver. Isto é, para retomarmos os termos freudianos, criar cadeias. No caso dos Estados de exceção e dessas identidades rompidas, a memória é essa cadeia a ser formada, estrutura, passo a passo e por meio de muito trabalho, do qual a primeira ação é o luto. Em outras palavras a “arte da elaboração” são esses espaços para a construção de memórias. Mas como as memórias são construídas nos projetos que denominamos aqui como “arte da elaboração”?

No conjunto desses trabalhos podemos sublinhar dois elementos persistentes que auxiliam na elaboração de memórias. O primeiro deles diz respeito ao uso de objetos e arquiteturas como âncoras para o exercício da reminiscência. O segundo é o uso de registros fotográficos enquanto possível “imagem daquilo que foi”. É a partir dessa divisão que propomos observar e analisar os trabalhos apresentados. No primeiro núcleo incluímos o projeto argentino *Química de la Memoria*, a instalação *MemoriAntonia* e a *Pássaro Livre/Vogel Frei*, ressaltando a materialidade como importante elemento na construção de memórias. A segunda chave de análise inclui o ensaio fotográfico *Buena Memoria* e a série de fotografias *Oscuro es la habitación donde dormimos*. Sobre esses trabalhos, a análise é

pautada em um uso da fotografia enquanto vínculo remissivo, mas também enquanto registro informativo.

Passando pelos cinco trabalhos, busca-se observar de que modo as construções de memórias podem ocorrer nessas poéticas que denominamos como “arte da elaboração” – quer buscando uma reestruturação de identidades sociais suspensas ou sua estruturação primeira. Vale ressaltar, que o conceito desenvolvido nesta pesquisa deve ser considerado a esses trabalhos de modo individual, apesar de sua estruturação só ter sido possível observando esse conjunto como outra relação que se estabelece no cenário artístico contemporâneo entre arte e memória. Neste caso, de modo mais específico, essa junção é pensada em favor de uma possibilidade de enxergar esses trabalhos de arte como espaços para elaborar memórias e, por meio delas, (re)estruturar identidades.

III. AS MATERIALIDADES INDISPENSÁVEIS À MEMÓRIA

A importância da materialidade física para a construção de memórias nos trabalhos de arte que denominamos de “arte da elaboração” é demonstrada pela valoração de (1) objetos do cotidiano (ainda que se tratem de alguns escombros) e de (2) espaços físicos. Em ambos os casos, esses aspectos materiais são envoltos de uma aura, isto é, essas materialidades recebem um “prestígio especial” que as potencializa enquanto fisicalidades por meio das quais se podem efetuar exercícios de reminiscência, ou mesmo de construção de outras memórias tendo em vista o simbolismo desses objetos e arquiteturas, mas, sobretudo, a presença física desses enquanto elementos constitutivos dos trabalhos.

1. *Química de la Memoria*: ENTRE ARQUIVO E COLEÇÃO

No ano de 2001, o Instituto Goethe em São Paulo organizou um colóquio internacional tendo como um dos objetivos promover reflexões sobre o resgate de memórias de experiências limites (desde a Segunda Guerra Mundial) e suas relações com o campo das artes. O evento, nominado *The Art of Memory*, proporcionou, além de uma ampliação das discussões sobre o assunto, uma abertura para possíveis diálogos entre as poéticas de alguns artistas europeus e o tema das ditaduras latino-americanas. Dentre as contribuições geradas deve ser incluído o incentivo para uma maior circulação desses trabalhos para fora dos limites fronteiriços dos países aos quais essas experiências estão relacionadas, sobretudo, quando se observa a migração de propostas sobre essa temática na conexão entre Argentina e Brasil. Um exemplo desses deslocamentos e encontros poéticos de ordem transnacional é o projeto coletivo *Química de la Memoria*⁴¹, iniciado em 2004 na cidade de

⁴¹ Cf. Subsídio eletrônico em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>>. O website contém informações gerais sobre a proposta e a imagens de alguns dos objetos que foram entregues, bem como seus respectivos relatos.

Buenos Aires pelo artista alemão Horst Hoheisel. O trabalho, que segue em andamento sob a direção da artista plástica argentina Marga Steinwasser e da antropóloga Valeria Durán, aborda o último período ditatorial argentino (1976-1983) a partir de depoimentos de vivências cotidianas, contados por meio da justaposição de relatos e objetos variados (figuras 1 – 5).

1

2

3

4

Figuras 1 - 5 (da esquerda para a direita): Alguns dos objetos entregues ao projeto *Química de la Memoria*.

Uma caixa de lápis de cor; um selo do Mundial futebolístico de 1978, bilhetes de entrada do mesmo; fitas cassetes com músicas do período; um disco de vinil; páginas de um diário; um par de sapatilhas, outro de sapatinhos de bebê; um pacote de cigarros; fotografias; uma chaleira. São esses alguns dos objetos que, acompanhados de textos que justificam suas importâncias, compõem a interface desse projeto. Porém, a formação desse conjunto (de objetos e relatos) é estruturada por meio de várias etapas. A primeira delas, que deu início a efetivação da proposta de Hoheisel, é a organização dos chamados *talleres*, isto é, ateliês abertos nos quais se reúnem os indivíduos voluntários a participar do trabalho. A chamada que os traz ao encontro, com dia e hora marcados, pode ocorrer de duas maneiras: (1) de modo informal, por meio de convites endossados por amigos e conhecidos. Foi dessa maneira que se deu a convocação que desencadeou o projeto. Segundo os organizadores, quando de sua instauração, a divisa foi difundida em uma espécie de “rumor boca a boca” ⁴²: aqueles que tomavam conhecimento da proposta comunicavam a chamada oralmente; (2) O segundo modo de efetuar o convite à participação (e o mais utilizado atualmente) acompanha sempre a divulgação das mostras expositivas do trabalho. Neste caso, costuma-se fazer uso dos meios de divulgação disponibilizados pelos locais nos quais o projeto será exposto, utilizando sites, panfletos etc., como podemos observar no encarte informativo da mostra na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, em 2006 (**figuras 6 e 7**). Nessa oportunidade, a data e horário fixados para o encontro são próximos àqueles da abertura da exposição, como incentivo para reunir um grupo maior.

⁴² Cf. o link “Construcción” em: Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013.

Figura 6: Encarte informativo (frente) da mostra do projeto *Química de la Memoria*, na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, em 2006.

Figura 7: Encarte informativo (verso) da mostra do projeto *Química de la Memoria*, na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, em 2006.

Seja qual for a maneira utilizada para a convocação voluntária, o grupo reunido parte para uma conversa, com o objetivo de exprimir-se sobre experiências com relação à última ditadura argentina. Nesses encontros, segundo relatam as atuais organizadoras em terminologia própria, cabem tanto as falas “dos que sabiam” (grupo composto por aqueles que outrora foram engajados contra a ditadura), quanto a “dos que não sabiam” (indivíduos com preocupações outras que não a situação política do país) ⁴³, têm lugar para contar, dizer, relatar. O que se destaca aqui é a existência desses vários depoimentos e a potência de suas subjetividades, uma vez que o projeto dá lugar a histórias de caráter biográfico, evidenciando a importância dessas recordações, mesmo quando a questão aloja-se em torno de experiências limites no âmbito coletivo. Ainda que compartilhados com o grupo, esses relatos tem um alcance específico: as conversas seguem sem registros fotográficos ou fonográficos, reservando ao espaço dos *talleres* uma experiência diferenciada, pois o conteúdo dessas memórias divididas pertence apenas àqueles que também decidem por compartilhar suas vivências nesses encontros.

Como parte dos depoimentos e diálogos, todos os participantes são convidados a eleger um objeto que remeta a sua história (mesmo que esta não se atenha a um evento específico). Tal objeto é então entregue aos organizadores do projeto, acompanhado, impreterivelmente, de um resumo (redigido pelo seu possuidor) esclarecendo o motivo de sua escolha. Depois de seu recebimento, o material (o objeto) é unido a uma pequena ficha catalográfica. Nesta registra-se, em letra manuscrita, mas não cursiva, (1) o tipo de “coisa” (objetos, textos, fotografias etc.) doada ao projeto, (2) a indicação da razão dessa escolha e (3) as iniciais do indivíduo que a confiou à organização do trabalho. Sobre essa última informação, apesar de nem todos exigirem o anonimato, optou-se por reservar o direito da não divulgação dos nomes dos participantes como regra geral. A identidade é revelada

⁴³ DURÁN, Valeria. Umbral de la memoria. Marcas Urbanas y representaciones estéticas como experiencias presentes de la última dictadura militar. Tesis de Magister. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2009. p. 85.

somente se estes o fizerem durante seus relatos escritos, ou seja, se ao longo da transcrição de sua história, o participante optar por incluir seu próprio nome. Isso ocorre, por exemplo, no relato que acompanha as páginas do diário de Nelita, no qual consta a seguinte informação: “**Sou Vitória**, tenho 23 anos, nasci em 1982, perto do fim da ditadura” ⁴⁴.

Cabe ressaltar que essas fichas catalográficas são os únicos elementos de referência de todos esses objetos. Os relatos, ainda que tenham sido entregues de forma conjunta, ocupam outro lugar na dinâmica do trabalho. Eles integram esse agrupamento tanto em uma espécie de “registro” de proveniência mais detalhado dos objetos, quanto como forma autônoma, pois cada registro escrito tem aspectos particulares no que diz respeito ao tipo/cor de papel, tamanho/tipo de letra, datilografados ou manuscritos etc.. A única uniformidade entre eles – além do tema da ditadura que iguala todos os elementos do projeto – se atém ao espaço máximo que ocupam, de apenas uma lauda.

A última etapa do projeto é a montagem da exposição com todos os elementos compilados. A cada mostra inaugura-se outra instalação, outra interface. Isto porque, cada modo de apresentá-los não é apenas uma etapa final, mas também o princípio de um novo ciclo, iniciado a partir da organização de outro *taller*. Por meio deles, outros objetos passam a integrar o trabalho, requisitando, na exposição subsequente a sua catalogação, um modo de disposição que o inclua, não tão somente como um elemento a mais nesse conjunto. Essas novas inserções alteram as dinâmicas relacionais anteriores, inscrevendo o projeto em uma constante reestruturação expositiva.

É nessa congruência de seus aspectos constitutivos que *Química de la memoria* – assim como outras propostas contemporâneas determinadas a abordar uma história recente quanto a experiências limites que marcaram diversos países no século XX – se mantém em um limiar entre poética artística e projeto de memória. Longe da pretensão de determiná-lo a

⁴⁴ Texto original: “Soy Victoria, tengo 23 años, nací en 1982, fines de la dictadura”. (Relato do objeto *Páginas del diário de Nelita de V.P.D.*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa, grifo nosso).

um desses campos, nossa análise trata da seguinte discussão propositiva: observarmos esse projeto operante no campo das artes ou não, tendo em vista a confluência dos elementos na elaboração de memórias dos indivíduos que participam doando objetos e dos demais espectadores do trabalho. Para tanto, propomos duas analogias localizando o trabalho como um entremeio. Por um lado, o aproximamos de um arquivo destacando o modo de organização instituído a esse conjunto de objetos e relatos, bem como a maneira de identificá-los. Tal analogia diz respeito à maneira como o projeto propõe compartilhar as memórias elaboradas em um primeiro momento (durante os encontros nos quais os objetos foram entregues e as histórias foram contadas) com o público. Por outro lado, tem-se a coleção, condicionada aqui como terminologia a partir da qual se busca analisar o lugar do encontro coletivo para o compartilhamento dessas histórias e por meio da retomada das memórias e experiências também elaborar memórias. Ambas as aproximações se apresentam como modo de percebermos a importância da materialidade nesses trabalhos como âncoras para a formação de memórias relacionadas aos Estados de exceção. Esse aspecto material, todavia, não se refere apenas aos objetos do projeto, mas a todos os demais elementos que o compõem. O primeiro deles, a partir do qual iniciamos essa análise, diz respeito aos relatos.

1.1 Experiências e memórias compartilhadas

Um relato é uma narrativa pormenorizada. Como gênero da literatura, ele é menor do que a novela, pois diz respeito à síntese de uma história mais extensa, destacando os aspectos mais relevantes da vivência a ser relatada ou concentrando-se na descrição de um evento em particular ⁴⁵. Ele pressupõe ainda uma voz que o enuncia. Esta, por sua vez, é aquela do sujeito relator, que (1) narra uma experiência direta ou que (2) reproduz, à sua

⁴⁵ Cf. GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*; tradução de Fernando Cabral Martins; H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2002.

maneira, uma história que lhe foi contada. Em *Química de la Memoria*, essas duas posições dos relatores frente às histórias que trazem são de testemunhas em vias de proferir seus depoimentos. Todos os relatos presentes no projeto são declarações em primeira pessoa, que podem, eventualmente, falar de si mesmo ou daquilo que foi “visto”, “ouvido”, “vivenciado” ou apenas “sabido”. Assim, essas falas carregam em si testemunhos de experiências a partir de um pressuposto presencial: do “eu estive lá”, (1) em que o sujeito que narra foi participante integral do evento ocorrido; ou (2) foi “responsabilizado” a comunicar a vivência de outrem, da qual tomou conhecimento.

A respeito dessas posições de relatores, observemos alguns depoimentos escritos que acompanham os objetos. Sobre uma chaleira de alumínio (**figuras 8 e 9**), têm-se as seguintes informações:

Esta chaleira foi usada por presas políticas do Penal Rosário II durante 1976.

A partir das 22h se fechava a grade que separava a cozinha e o refeitório do então dormitório e apagavam-se as luzes. Poucos minutos antes disto **aquecíamos** água nessa chaleira, pois era a menor das duas, e a **levávamos conosco**, e na escuridão, recostadas em colchões sobre o chão, **compartilhávamos** histórias, poemas, canções etc. acompanhadas do mate.

No escuro não podíamos ver, para derramar a água pelo furo **colocávamos** o dedo indicador na borda do furo. Com a outra mão **fazíamos** tocar o dedo no bico da chaleira, inclinando-a e, quando a ponta do dedo sentia o calor da água, parava-se e inclinava-se a chaleira.

Nem sempre a água caía aos poucos e dava tempo de **eu** pará-la, mas isso não impedia que noite após noite o ritual do mate nos acompanhasse, esquentando **nossos** corpos e **nossas** almas.

Em 15 de novembro do mesmo ano, **fomos transferidas** para a prisão em Devoto. **Podíamos** levar conosco o essencial, o que restasse seria retirado pelos familiares. **Separamos** em sacos deixados no Penal aquilo que tínhamos. **Foi assim que, entre as minhas coisas, fiquei com essa chaleira.**

Quando sai em liberdade voltei a usá-la e até hoje a utilizo. Ela traz de volta memórias dos bons momentos compartilhados que nos ajudavam a superar as angústias e os medos de enfrentar todos os dias a incerteza de não saber o que seria de nós, no dia seguinte, ou no outro ou no outro.

Sua simples presença, calada, é testemunho entre muitos.

Resistiu ao longo dos anos e hoje está aqui conosco ⁴⁶.

A declaração acima trazida por uma das presas do Penal de Rosário em 1976 é exemplo desse relator como testemunha ocular. Os grifos indicados são claros: o indivíduo que disponibiliza o objeto e participa das reuniões está incluído nas experiências que traz. Nesse caso, ela diz daquilo que “viu”, “ouviu” e também dos (e pelos) sujeitos que eventualmente participaram dos mesmos acontecimentos, mas que por algum motivo são impossibilitados de falar. Contudo, não são apenas os sujeitos indicados nos tempos verbais que demonstram a personificação dessa testemunha no local descrito por ela. Os verbos aqui dizem mais de uma temporalidade. Para dar conta desse espaço que a relatora habitou, deve-se chamar atenção aos detalhes descritivos que permeiam sua fala. O momento em que as luzes eram apagadas e os portões fechados, o caminho percorrido na penumbra, o ritual de verter o mate para depois bebê-lo... A minúcia de acrescentar a possível alteração da sequência de fatos e atos por ela realizados, quando esta adverte sobre a possibilidade da água quente lhe queimar os dedos. Nesse momento, o movimento da narrativa se desfaz do “nós” para o “eu”. O “eu” que efetua esse trabalho de memória, a fim de inserir o objeto que resgata em um contexto. O “eu” que passa a possuir o objeto com exclusividade, podendo deixá-lo as mãos dos organizadores do projeto.

⁴⁶ Texto original: “Esta pava era utilizada por las presas políticos del Penal II de Rosario durante el año 1976. / A partir de las 22hs se cerraba la reja que separaba el comedor diario y cocina del pabellón dormitorio y se apagaban las luces. Unos minutos antes calentábamos agua en esta pava por ser la más chica de las dos y nos la llevábamos con nosotras y en la penumbra, recostadas en los colchones del suelo, compartíamos relatos, poesías, canciones, etc... acompañadas del mate. / En la oscuridad no veíamos para echar el agua en el orificio del dedo índice en el borde del orificio. Luego col la otra mano hacía tocar el dedo con el pico d la pava, inclinando la pava y cuando en la punta de dedo sentía el calor del agua, paraba e incorporaba la pava. / No siempre el agua caía de a poquito y me daba tiempo para parar, pero eso no impedía para que la noche tras noche el ritual del mate nos acompañara entibiando nuestros cuerpos y nuestras almas. / El 15 de noviembre de ese año fuimos trasladadas a la cárcel de Devoto. Podíamos llevar con nosotros o esencial, lo demás pasarían los familiares a retirarlo. Repartimos en los bolsos que quedaban en el Penal todo lo que teníamos. Así fue como entre mis cosas estaba esta pava. / A salir en libertad la puse en uso y hasta el día de hoy a utilizo. Me trae a la memoria los buenos y sentidos momentos compartidos que nos ayudaban a superar las angustias y los medos para enfrentar día a día la incertidumbre de no saber que sería de nosotras el día siguiente, o el otro o el otro. / Su sola presencia, callada, es un testimonio más entre tantos. / Resistió al paso de los años y hoy está aquí junto nosotras”. (Relato do objeto *Pava*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa, grifo nosso).

Figuras 8 e 9: Objeto Pava [Chaleira] entregue ao projeto Química de la Memoria.

Figura 10: Objeto Paginas del diario de Nelita de V.P.D. entregue ao projeto Química de la memoria.

Em contrapartida, tem-se entre os relatos apresentados exemplos de experiências “indiretas”. Observemos o texto do diário de Nelita (**figura 10**), entregue ao projeto por sua filha. Esta escreve:

Sou Victoria, tenho 23 anos, nasci em 1982, perto do fim da ditadura. Eu estava na barriga da minha mãe quando começou a Guerra das Malvinas, e dei meus primeiros passos no dia 30 de outubro, no dia em que a democracia foi restaurada.

Meu pai é exilado do Uruguai, país irmão que também viveu no golpe militar. Ele chegou à Argentina silenciado por um poder que com sua voz autoritária suprimia a opinião do povo. Minha mãe estava grávida do meu irmão, quando uma operação gigantesca da polícia e de militares, dispararam contra Vicky Walsh, em Corro e Yerbal, a alguns metros de onde moravam, e a dez quarteirões da minha casa está localizado o Centro Clandestino, Olympus, onde ainda parece que se escutam os gritos desconsolados de quem tinha nome e identidade.

E eu aqui, nesta reunião, onde desejo apresentar o diário de Nelita, suas memórias, sentimentos, dores e alegrias. Neste diário ela foi mesclando a privacidade do lar, com eventos histórico-sociais, da mesma forma que fazia com os sabores e cheiros de sobremesas agridoces. Pegadas, linhas circulares que não podem ser apagadas daquele 1982, 1983, acontecimentos que não se esquecem, palavras que permaneceram incorporadas em um papel.

Por que é importante para mim trazer essas folhas do diário da minha mãe? Porque é um testemunho tanto da história vivida no início do retorno à democracia, como da história familiar, pessoal. A história que eu ouvi, que me contaram e que eu também vivi. Em meio à incerteza e alegria das eleições, estava aquele bebê da qual minha mãe falava, que começava a engatinhar, a andar, a falar, a observar seus arredores.

E esse bebê era eu ⁴⁷.

⁴⁷ Texto original: “Soy Victoria, tengo 23 años, nací en 1982, fines de la Dictadura. Estuve en la panza de mi mamá cuando se inició la guerra de Malvinas, y di mis primeros pasos el mismo 30 de octubre, día en que la democracia se restablecía. / Mi padre es exiliado del Uruguay, país hermano que vivió también en Golpe Militar. Llegó en Argentina silenciado por un poder que con su voz autoritaria suprimía la opinión del pueblo. Mi madre estaba embarazada de mi hermano cuando un operativo gigantesco, de policías y militares, dispararon contra Vicky Walsh, en Corro y Yerbal, a metros de donde vivían, Y a diez cuadras de mi casa está ubicado del Centro Clandestino, el Olimpo, donde todavía parecen escucharse los gritos desconsolados de quienes tenían nombre, tenían identidad. / Y os aquí, en esta reunión, donde deseo presentar el diario de Nelita, sus recuerdos, sentimientos, tristezas y alegrías. En este diario fue mezclando la intimidad del hogar, con los acontecimientos históricos sociales, de la misma manera que o hacía con los sabores y los olores de los postres agridulces. Huellas, líneas circulares que no se pueden borrar de aquel 1982, 83, acontecimientos que no se olvidan, palabras que han quedado plasmadas en un papel. / ¿Por qué para mi es importante trae estas hojas del diario de mi mamá? Porque es un testimonio tanto de la historia vivida en los inicios de la vuelta a la democracia, como de la historia familiar, personal. La historia la he escuchado, me la han contado y también la he vivido. En el medio de la incertidumbre y de la alegría de las elecciones, estaba aquella beba de la que hablaba mi mamá, que comenzaba a gatear, a caminar, a hablar, a observar su entorno. / Y esa beba era yo”. (Relato do objeto *Páginas del diario de Nelita de V.P.D.*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa).

Aqui a enunciante do relato não é a mesma do diário. Victoria é a autora que em certa medida narra a história de sua mãe, que transmite a fala dela e as relações que esta estabeleceu no exercício de sua escrita. Seu relato então se baseia em outro depoimento, em narrativas que constituem a hereditariedade de sua própria história e sob as quais Victoria conjectura sobre sua experiência particular; seu depoimento é recoberto de “marcos históricos” a partir dos quais embasa sua existência. O esforço de seu relato é o de identificar esse espaço genealógico que a circunda.

Esse modo de construir o testemunho a partir de relatos familiares é comum em *Química de la Memoria*, sobretudo quando observamos as participações da geração de filhos e netos de pessoas que foram mortas, torturadas ou desapareceram, e que carregam essas histórias como elementos constituintes de suas identidades. Para além do exemplo de Victoria, que retoma a escrita de sua mãe, há outros relatos do projeto que perfazem esse caminho identitário por meio de uma hereditariedade. São os casos dos depoimentos que acompanham os seguintes objetos: (1) a *Foto montaje de M., su mamá y su papá desaparecido de M.* (figura 11); (2) as *Fotos “el objeto soy yo” de M.M.B.* (figura 12); e (3) a *Foto de Senku de P.S.* (figura 13), para citar apenas alguns.

Figura 11:

Foto montaje de M., su mamá y su papá desaparecido de M.

Figura 12:

Fotos "el objeto soy yo" de M.M.B.

Figura 13: Foto de Senku de P.S.

No primeiro (1), um objeto construído por M. traz a imagem dela e de seus pais com idades próximas a sua, pois a fotografia ainda jovem do pai desaparecido é uma das poucas imagens que lhe restaram. Em seu depoimento, M. descreve o objeto como “uma tentativa a mais de resolver o quebra-cabeça” de sua identidade, uma linha rompida pela ausência do pai que, depois de exilado no México – enquanto ela e a mãe viviam na Argentina – desapareceu. No segundo (2), M.M.B. (que não é a mesma do relato anterior) resgata três fotos de álbuns familiares e as dispõe justapostas em um porta-retratos, descrevendo os momentos registrados nas fotografias como suas raízes. Uma das fotos foi tirada pelo tio desaparecido. Os pais chegaram a iniciar o caminho para o exílio, tendo como destino a Venezuela, mas não completaram a jornada, por motivo desconhecido. Assim como Victoria, o momento que M.M.B. traz no relato é aquele que ela identifica, em seu texto, como sendo o de sua gestação e de sua infância. As informações disponibilizadas na sua escrita são aquelas de uma penumbra, de relatos familiares entrecortados. No mesmo momento em que toma para si as histórias que lhe foram contadas como sua própria experiência (uma vez que estava no ventre de sua mãe), ela afasta-se nos entremeios narrativos pouco esclarecidos. No que concerne a essas rupturas características de seu depoimento ela afirma:

Eu tenho 29 anos e ao longo de toda a minha infância e adolescência eu vivi com relatos de uma história fragmentada que circulava quase como murmúrio entre os adultos da família. Uma história que por anos eu senti que não me pertencia, não a sentia minha. Sem perceber, comecei a percorrer o caminho da indiferença, da ignorância. Um mês atrás eu recebi um convite para participar na amostragem: “Um objeto que fizesse referência, que alimentasse a memória”... O que eu poderia apresentar se naqueles dias eu ainda estava no ventre de minha mãe. Então, com a sensibilidade que me resta descobri que “o objeto era eu”, prestes à comemorar 30 anos na maravilhosa tarefa de não esquecer, de ficar, de enraizar! Aqui estão as imagens que dão início ao meu começo ⁴⁸.

⁴⁸ Texto original: “Tengo 29 años y a lo largo de mi infancia y adolescencia conviví con los relatos de una historia fragmentada que circulaba casi en murmullo entre los adultos de la familia. Una historia que por años sentí que no me pertenecía, no la sentía mía. Sin darme cuenta comenzaba a transitar el camino de la indiferencia, de la ignorancia. Hace uno meses me llegó la invitación para participar de dicha muestra: “Un objeto que hiciera referencia, que avivara la memoria”... Qué podría presentar yo si por aquellos días aún me acunaba en el vientre de mi madre. Entonces con la sencillez que me resta descubrí que “el objeto era yo”, próxima a cumplir 30 años en la maravillosa tarea de no olvidar, de permanecer, de enraizar! He aquí las imágenes que dieran principio a mi principio”. (Relato do objeto *Fotos “el objeto soy yo” de M.M.B.*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa).

Assim, ela não apenas comunica a história de outros, mas faz desses elementos para construir a sua.

O terceiro relato, por sua vez, insere no projeto um jogo de senku (chamado no Brasil de “resta 1”) também de um tio desaparecido. A respeito desse objeto se diz:

Quando tive de pensar em um objeto que fizesse referência a década de 1970 este foi um dos primeiros que passou pela minha cabeça. Eu sempre tive uma atração especial pelo senku, e, curiosamente, desde antes de me dizerem que ele pertencera a Daniel, meu tio desaparecido. Esse foi um dos primeiros contatos que tive com esta parte da memória da família, bastante delicada e por algum tempo também escondida. Havia algo que me chamava a atenção para a figura de senku, talvez fosse que o espaço vazio do meio, essa ausência com a qual o jogo começa.

Ele é um desses objetos que sempre habitaram a minha casa, trocando de mesa, de posição, de armários, de quartos, de cantos...

Ele também é um desses objetos que transmitem algo, ele tem história. Primeiro meu tio o jogou, depois a minha mãe, então a minha irmã, eu. Ainda que ele vá adotando o significado de cada usuário, sempre o mesmo objeto. Ele continua sendo, como a própria lembrança. Segundo me contaram, Daniel conseguiu várias vezes deixar apenas uma peça no centro.

Assim, o Senku representa um dos pontos de encontro com este desaparecido, e também um dos gatilhos da **relação com a história desses anos eu não vivi** e com a memória familiar⁴⁹.

⁴⁹ Texto original: “Cuando tuve que pensar en un objeto que me haga referencia a los años 70 este fue uno de los primeros que se me cruzó por la cabeza. Siempre tuve una atracción particular por el senku, y curiosamente desde antes que me dijeran que era de Daniel, mi tío desaparecido. Ese fue uno de los primeros contactos que tuve con esta parte de la memoria familiar, bastante delicada y algún tiempo tapada también. Había algo que me llamaba la atención a la figura del senku, quizás era ese espacio vacío del medio, esa ausencia con la que comienza el juego. / Es uno de esos objetos que merodearon siempre por mi casa, cambiando de mesa, de posición, de armarios, de cuartos, de rincones... / Es también uno de esos objetos que se transmiten, que tienen historia. Primero jugó mi tío, después mi mamá, después mi hermana, yo. Aunque vaya adoptando el sentido de cada usuario, siempre es el mismo objeto. Se mantiene siendo, como el recuerdo mismo. Según me contaron, Daniel logró varias veces dejar una sola pieza en el centro. / Así es que el senku representa uno de los puntos de encuentro con este desaparecido, y además uno de los disparadores de la relación con la historia de aquellos años que no viví y a la memoria familiar”. (Relato do objeto *Foto de Senku de P. S.*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa, grifo nosso).

Aqui, o relator pode ser facilmente identificado enquanto sujeito “responsabilizado” de narrar outras histórias. Sua fala ocupa o lugar das ausências dos outros, desaparecidos, mortos, daqueles que não podem pronunciar seus próprios relatos. Na frase com a qual finaliza seu depoimento, P.S. admite sua distância *in loco* dos anos do último período da ditadura, mas ao mesmo tempo reinsere-se na história por meio de uma trajetória familiar, como quem diz: “Eu não estive, porém eles estiveram. Cabe agora a mim restituir essa ausência por meio da fala”. Trata-se de um “dizer deles”, para então “dizer de si”, da palavra como materialidade contra o ausente. Em outras palavras, é o exercício abordar memórias que lhe foram transmitidas a respeito do Estado de exceção em questão, ao invés de relatar uma experiência direta. O falar dos outros em *Química de la Memoria* é também falar de si, da ausência advertida por P.S. com a qual o jogo começa. O personagem ausente recolocado pela fala, pelas fotografias, por esse sujeito autor, incumbido da tarefa de não deixar que esse outro seja esquecido, pois esquecê-lo seria aumentar o vácuo de sua própria identidade. É sob esse sentido que os relatos dessas experiências que chamamos aqui de “indiretas” também são testemunhos.

Em latim, Agamben afirma, que existem duas palavras para falar de testemunha. Por um lado *tetis*, que se refere àquele que se coloca como o terceiro de uma conversa; por outro lado, *supertes*, que se refere a quem, tendo vivido uma experiência, pode contá-la. Mas, no final do livro, acrescenta um terceiro sentido, quando ele diz que o testemunho é sempre um ato de *autor*, que pressupõe algo que o pré-existe e que deve ser certificado, assim a testemunha tem mais autoridade do que o fato testemunhado⁵⁰.

No caso dos relatores dos depoimentos apresentados, todas essas possibilidades se condensam. No relato sobre a chaleira, por exemplo, a ex-detenta é *tetis*, mas também *supertis* como pudemos observar pela alteração dos pronomes pessoais no corpo de sua

⁵⁰ Texto original: “En latín, dice Agamben, hay dos palabras para decir testigo. Por un lado *tetis*, que significa aquel que se pone como tercero de una disputa; por otro, *supertes*, que refiere a quien, habiendo vivido una experiencia, puede contarla. Pero, hacia el final del libro, agrega un tercer sentido, cuando dice que el testimonio es siempre un acto de *autor*, que presupone algo que lo preexiste y que debe ser certificado, así el testigo tiene más autoridad que el hecho testimoniado”. (OBERTI, Alejandro. La memoria y sus sombras. In: JELIN, Elizabeth. KAUFMAN, Susana (comps.) Subjetividad y figuras de la memoria. Colección Memorias de la Represión. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Research Council, 2006. p. 96, tradução nossa, grifos do autor).

narrativa. O mesmo ocorre com Victoria; ela é o terceiro dos relatos de sua mãe, mas o sujeito da experiência no que diz respeito ao seu próprio relato. Sua narrativa traz a fala materna, mas o foco de Victoria é dizer de si mesmo. E em ambos os casos elas são ainda autoras: pertence a elas o poder da palavra, da enunciação dessas histórias. Concerne a elas o olhar a partir do qual os eventos são descritos. O que varia entre esses exemplos trazidos são apenas as ocorrências e importâncias voltadas aos pronomes sujeitos. Ou seja, os momentos na história contada nos quais eles se alteram do “eu” para “nós” ou do “eu” para “ele/ela”.

A modificação dessas posições da testemunha, presente também nos relatos de experiências “indiretas” transcritos acima, é trazida por Giorgio Agamben em seu texto *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. A respeito dessas alterações da posição do sujeito que narra, ele escreve:

[...] ou se o prefere, não há um titular do testemunho, (pois) que falar, testemunhar, significa entrar em um movimento vertiginoso, em algo que vai a pique e se desubjetiva por completo e se cala, e algo que se subjetiva e fala sem ter – na verdade – nada para dizer (conto coisas... que não experimentei em mim mesmo). Um movimento, pois, no qual quem não dispõe de palavras faz falar o orador e o que fala leva sua própria palavra até a impossibilidade de falar, de maneira que o mudo e o orador, o não homem e o homem entram, no testemunho, em uma zona de indeterminação na qual é impossível atribuir a posição do sujeito, e identificar a “substância sonhada” do eu e, com ela o verdadeiro testemunho⁵¹.

Em outras palavras, significa dizer que toda narração do sujeito a partir de experiências humanas sofre um contínuo movimento de subjetivação e desubjetivação: uma aproximação do ocorrido e um afastamento. Na transcrição ao relato oral, e sob um viés da teoria de Agamben, esse jogo diz respeito a uma relação entre o “Eu” (o falante, ou o orador, segundo

⁵¹ Texto original: “[...] o si o prefere, que no hay un titular del testimonio, que hablar, testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso, en el que algo se va a pique, se desubjetiva por completo y calla, y algo se subjetiva y habla sin tener – en propio – nada que decir (‘cuento cosas...que no he experimentado en mi propia persona’). Un movimiento, pues, en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar, de manera que el mudo y el hablante, el no hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la ‘sustancia soñada del yo y, con ella, al verdadero testigo’ (AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III. Valencia: Pre-textos, 2002. p 126, tradução nossa).

a citação acima) e o “Genius” (que não é capaz de expressar tal experiência). Essa contingência entre aproximação e afastamento, todavia, não é presente apenas na testemunha que opera a partir do pressuposto do “eu estive lá”. Ao trazer um relato em primeira pessoa, Victoria, por exemplo, também se insere enquanto testemunha. Também existe na sua fala algo que a determina como oradora, seu “Eu”; mas também de sua incapacidade de dizer de certas coisas, pela impessoalidade que a cerca. No seu caso, se insere diante de sua mudez, outro testemunho: o de sua mãe. Já no relato da chaleira essa inquietação altera os pronomes sujeitos, percebidos na modificação verbal: “nós aquecíamos”, “nós compartilhávamos”... Mas no momento em que os pertences são separados, seguido do ato de ser liberta, o “nós” se desfaz e dá lugar ao “eu” que rememora essa experiência.

Essa presença da “primeira pessoa” como narrador de sua própria história e dos outros, de muitos modos, foi relacionada a uma guinada subjetiva, a uma abertura de espaço para histórias que, outrora à margem da sociedade ganhassem importância a partir de maio de 1968. Mas é já no pós-Segunda Guerra Mundial que podemos notar a imprescindível necessidade de relatos desse tipo. Compreender os horrores de Auschwitz e a dimensão do que foi o Holocausto foi um movimento que se iniciou a partir dos depoimentos desses eventos por parte das testemunhas. Nesse caso específico, os testemunhos ocupam o lugar dos objetos e possíveis documentações e registros que deixaram de existir, em razão da tentativa de destruição (as chamadas “ferramentas de desaparecimento” ⁵² do nazismo) de toda e qualquer prova da existência dos campos de concentração e das atrocidades cometidas nesses territórios.

Esses testemunhos, por sua vez, são envoltos de uma afetividade inseparável das informações por eles fornecidas, tendo em vista que, se trata da experiência do sujeito, na intempérie de sua própria maneira de ver e perceber. Isto porque, no exercício de sua fala, a

⁵² Sobre esse termo Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Editions Minuit, 2003.

testemunha não traz apenas informações, mas também sentidos. No mais, soma-se a essa testemunha a adjetivação do sobrevivente. Ele é aquele que passou, sobreviveu e por isso, sua fala adquire um direito e uma autoridade (esta última sob a luz do argumento de Agamben) incontestáveis, para dizer, enquanto testemunha, daquilo que viu, sentiu, viveu.

É o valor irrefutável dessa fala que tem os relatos em *Química de la Memoria*, sobre os quais esse sobrevivente aparece em duas ordens: a testemunha engajada contra a ditadura (“os que sabiam”), mas também aquela voltada às outras questões, cuja experiência se relaciona com preocupações individuais durante esse mesmo período (“os que não sabiam”); ambas investidas da mesma importância, entremetidas em um “[...] acoplamento de experiências e narrativas [por meio das quais], é possível através da conexão entre subjetividades, construir discursos, compartilhar vínculos e os significados que cada sujeito encaixa a singularidade dos seus desejos”⁵³.

Sob outro viés, essas testemunhas ocupam momentos de exceção distintos, apesar de todas as memórias e experiências abordarem o Estado de exceção no que diz respeito à ditadura militar na Argentina. Isto porque, as exceções em *Química de la Memoria* podem tanto estar ligadas a “matabilidade” das vidas biológicas por parte do Estado, quanto podem se referir ao lugar no qual o sujeito se coloca em relação os acontecimentos. Isto é, “não saber” pode ser entendido como certo lugar de exceção. Embora isso não signifique ter o direito suspenso – e juntamente com ele a identidade política – há de se refletir em que medida pode-se estar “fora”, ainda estando “dentro”. Em outras palavras, em que medida preservar-se da condição de “matabilidade” apenas por cumprir os outros não-direitos que o Estado, no momento de exceção, possa instituir é colocá-los como direitos? Nesse aspecto,

⁵³ Texto original: “[...] eslabonamiento de experiencias y narrativas, se hace posible a través de la conexión entre subjetividades, discursos a construir, vínculos compartidos, y las significaciones que cada sujeto acomoda en la singularidad de sus deseos”. (KAUFMAN, Susana. Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. In: JELIN, Elizabeth. KAUFMAN, Susana (comps.) Subjetividad y figuras de la memoria. Colección Memorias de la Represión. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Research Council, 2006. p. 52, tradução nossa).

Química parece compor duas exceções: (1) a das identidades suspensas e outra, (2) dos que “não sabiam”.

Acerca da primeira ordem, podemos citar como exemplo um relato já transcrito aqui, sobre a *Chaleira* ou as *Páginas do diário de Nelita*. Quanto à segunda, chama a atenção a *Foto* de casamento de M. S. (**figura 5**), sobre a qual se informa: “Eu me casei em 11 de setembro de 1976. Estava tão ocupada com a minha vida, que não prestei atenção no que estava acontecendo ao meu redor”⁵⁴. A declaração admite uma distância quanto à situação política do país, mas também demonstra, por sua inserção no projeto, o objetivo em incluir no trabalho outros olhares sobre o mesmo evento e, de certa forma, argumentar que de um modo ou de outro, todos acabam marcados pelo autoritarismo na Argentina: tanto o sobrevivente das torturas, dos exílios, da violência diária, quanto àquele que em suas vivências cotidianas cumpriu apenas as tarefas corriqueiras do dia a dia. Ainda assim, esses outros podem ter fraturas em suas identidades sociais, pois o Estado de exceção acaba por suspender as identidades políticas de toda uma geração, quiçá até das futuras que a essas estão ligadas, como no caso dos familiares dos que foram mortos ou ainda que hoje estão desaparecidos. Somam-se a essas aqueles que estão ligados aos eventos apenas por terem a nacionalidade Argentina. Ou ainda, como no caso de Hoheisel que propõe esse trabalho de arte, sentir-se ligado a esse Estado de exceção em particular por sua experiência e memória afetiva vinculadas a outro momento de exceção.

Sob o viés da inclusão de narrativas pessoais no trabalho, a proposta de Hoheisel aborda histórias comuns. O mais simples relato cotidiano pode ser inserido como elemento para elaborar memórias sobre esses anos difíceis, pois o foco central do projeto não é elaborar uma história da ditadura argentina, mas sim memórias a partir de experiências e de outras memórias, todas articuladas de maneira singular sobre como o período permanece enquanto marca. Para dizer de outro modo, *Química* busca propor um encontro entre

⁵⁴ Texto original: “Me casé el 11 de septiembre del '76. Estaba tan ocupada con mi propia vida, que no me ocupé de lo que pasaba a mi alrededor”. (Relato do objeto *Foto de M. S.*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa).

diferentes ângulos do Estado de exceção para, por meio de retornos a memórias e experiências, propor possíveis elaborações de memórias com base também nesses depoimentos, além dos objetos.

Todavia, “ouvir essas outras vozes” não deve ser entendido como incluir “todas” elas nesse emaranhado de histórias. Os depoimentos trazidos pelas testemunhas, apesar de abordarem outras experiências, delimitam também certo tipo de memória a ser elaborada, pois, se observamos atentamente, todos os relatos incluídos no projeto contêm traços de indignação contra a ditadura militar na Argentina. Essa escolha – enquanto seleção na estruturação do trabalho – ficou clara durante uma mostra específica.

1.1.1 Memórias selecionadas

Quando *Química de la Memoria* foi exposto no Museo Imaginario de la Universidad Nacional de General Sarmiento houve um impasse não previsto. Até aquele momento, todos os *talleres* das mostras anteriores haviam proporcionado a inserção de objetos e relatos guiados por uma evidente linha condutora contra a violência da ditadura, indicando um viés memorialístico quanto às memórias a serem elaboradas pelo projeto.

O lugar da mostra em questão foi o museu do partido bonaerense de San Miguel, localizado perto do Campo de Mayo, outrora espaço de alguns centros clandestinos de detenção. O cartaz da exposição trazia a seguinte frase: “Todo objeto é portador de uma história, e de maneira visível ou invisível, leva inscrita o rastro de seus possuidores”⁵⁵, juntamente com a imagem do livro *Bases para una Argentina moderna 1976-80*, de autoria de José Martínez de Hoz, ministro de Economia no último período ditatorial.

⁵⁵ Texto original: “todo objeto es portador de una historia, y de manera visible o invisible, lleva inscripta la huella de sus poseedores”. (DURÁN, Valeria. *Umbral de la memoria. Marcas Urbanas y representaciones estéticas como experiencias presentes de la última dictadura militar.*, 2009, p.93-94, tradução nossa).

A imagem desse texto, desprovida do relato explicativo (que trazia as informações do porquê um livro de grande importância nos conformes da ditadura havia sido entregue), trouxe o seguinte questionamento sobre a pluralidade dos testemunhos presentes no projeto: “Todas as vozes, e assim, todas as experiências da ditadura, são igualmente audíveis? O que teria acontecido se alguém tivesse dado um objeto ou uma história reivindicando a ditadura? Teria sido censurado? Quem ou quais os critérios sob os quais isso poderia ter sido feito?” ⁵⁶.

Na verdade, alguns objetos direcionados a tal reivindicação quase chegaram a ser entregues. O *taller* organizado nessa exposição reuniu, entre seu grupo, as esposas de alguns militares (esses últimos, que trabalharam ativamente durante a ditadura). Dentre seus depoimentos, elas relataram experiências que as levavam a propor um engajamento contrário ao dos testemunhos trazidos na exposição. As discussões durante o *taller* foram incômodas. Nesse espaço houve uma instabilidade entre dois lados equidistantes, o que levou a dissolução do encontro nessa ocasião e a sua definição, por parte das organizadoras, como malogrado.

É perante esse impasse entre diferentes experiências e memórias a respeito da ditadura argentina que se define então que objetos com conotação semelhante as daqueles depoimentos trazidos nesse encontro pontual, não serão aceitos para compor o projeto. Todavia, a delimitação não é tão clara. Os informativos sobre o projeto seguem afirmando que *Química de la Memoria* é um proposta coletiva que inclui objetos cotidianos que remetam biograficamente a uma experiência da ditadura, sem delimitar uma restrição.

⁵⁶ Texto original: “¿Todas las voces, y por ende todas las experiencias de la dictadura, son igualmente escuchables? ¿Qué habría sucedido si alguien hubiera entregado un objeto o un relato reivindicativo de la dictadura? ¿Hubiera sido censurado? ¿Quiénes o con qué criterios podrían haberlo hecho?” (Ibidem, p. 94, tradução nossa).

1.2 Sobre objetos na construção de memórias

A imagem do livro de José Martínez de Hoz desvinculada do seu relato no cartaz de divulgação da exposição no Museo Imaginario de la Universidad Nacional de General Sarmiento, e o consequente transtorno causado pela colisão entre os depoimentos apresentados na ocasião da mostra, fomentam uma questão primordial para compreendermos *Química de la Memoria* enquanto coleção. Referimo-nos aqui a considerável relação que se estabelece, nesse projeto, entre o objeto e o seu relato, e à importância do segundo na contextualização do primeiro. Em outras palavras, é dizer do vínculo existente entre sujeito e objeto a partir da seguinte indagação: qual o lugar que esses objetos ocupam na dinâmica do projeto, e até que ponto essas materialidades são importantes para a construção de memórias?

Ora, *Química* não é apenas uma proposta de trazer histórias comuns, mas de fazê-lo por meio de objetos corriqueiros. No entanto, o trabalho não determina um objeto específico. A exigência está na intensidade do vínculo existente entre o objeto e o sujeito que o disponibiliza, e o uso dessa materialidade enquanto objeto de memória. Essa ligação da coisa enquanto âncora para a construção de memórias ou o exercício de reminiscência é dada por meio do relato. O que qualifica esses objetos comuns na composição do projeto *Química de la Memoria* são seus significados ímpares para com os voluntários que os entregaram. São as particularidades ressaltadas quando esses materiais são vistos a luz dos relatos que os acompanham e das fichas catalográficas que localizam suas proveniências. É justamente pela necessidade de se fazer ser acompanhado dessas vozes que não podemos definir esses objetos – tampouco os relatos orais e escritos – tão somente como coisificação de memórias. Ambos são aspectos da narração de experiências e de memórias herdadas, e elementos conjuntamente úteis para que outras memórias sejam elaboradas. Enquanto os objetos comuns trazem essa materialidade em torno da qual se

constitui uma narrativa, é amparado pelos testemunhos que eles têm um aspecto aurático estabelecido.

A aura a qual nos referimos aqui, enquanto qualidade do objeto, acompanha as colocações de Juan Antonio Ramírez em seu livro *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*, no qual discorre a respeito das relações entre o que chama de “modo de visão renascentista” e as transformações artísticas das vanguardas, sobre as quais o termo trazido por Benjamin, quando este aborda a *reproduzibilidade técnica da obra de arte*, é primordial. É então no último capítulo de seu texto, intitulado “Aura: el regreso”, que Ramírez constrói seu argumento da permanência da aura na produção artística contemporânea, a partir de uma tensão terminológica entre o caráter religioso e espiritualista do nimbo/auréola (ou o *Heiligenschein*), definido como “[...] uma espécie de prestígio especial que acompanha certas obras cujo ‘resplendor’ justificaria o respeito ou a veneração da qual são objeto”⁵⁷, e o uso benjaminiano da aura. Apesar da diferenciação dos usos dos termos originais (*Heiligenschein* e *aura*), Ramírez afirma que a justaposição entre eles é necessária para se compreender que a problemática da aura benjaminiana enquanto qualidade do objeto não se aloja apenas no valor deste como original, mas na potência que tem a presença da coisa em si. Uma potência que não pode ser reproduzida pela cópia.

Um ator (por exemplo) estará física e astralmente no teatro, mas não pode ficar assim, obviamente, no filme. Parece claro que é este conceito de aura aquele referido por Walter Benjamin. Nosso filósofo teria assumido as teses da teosofia, mostrando em seu pensamento um lado idealista que pode ter sido percebido, entre outros, por Bertolt Brecht? É muito preocupante que o autor de “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” pareça ter se apropriado da palavra de forma literal (e não apenas metaforicamente), empurrando o conceito em território inesperado: o ator ao vivo tem uma aura, a obra artística *original* também⁵⁸.

⁵⁷ Texto original: “[...] una especie de prestigio especial que acompaña a ciertas obras cuyo “resplendor” justificaría el respeto o la veneración de la que son objeto”. (RAMÍREZ, Juan Antonio. *Aura: El Regreso*. In: _____. *El Objeto y el Aura: (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Ediciones Akal, 2009. p. 163-190. p.163, tradução nossa).

⁵⁸ Texto original: “Un actor estará física y astralmente en el teatro pero no puede permanecer de ese modo, obviamente, en una filmación. Parece claro que es a esta concepción del aura a la que se refiere Walter Benjamin. ¿Asumía nuestro filósofo las tesis de la teosofía, mostrando en su pensamiento un flanco idealista que pudo haber sido percibido, entre otros, por Bertolt Brecht? Es muy inquietante que el autor de “La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica” parezca haberse apropiado de esta palabra de un modo literal (no

Deste modo, a partir das passagens de Benjamin, Ramírez afirma que,

O conceito de aura que aparece desprender-se destas passagens implica que esta é uma coisa real, uma espécie de sonho objetivo é possuída por toda obra de arte ou por cada ator enquanto ser concreto e irreproduzível. Por isso, haveria uma aura na interpretação teatral e não no filme, já que as formas e fragmentações próprias deste meio mecânico colocaria perante o espectador um simulacro repetido do ator substituindo sua "presença real"⁵⁹.

Sob esse viés, a aura colocada por Benjamin, mesmo que ausente o termo referente ao nimbo, relaciona-se com aquela trazida pelos teósofos nas primeiras décadas do século XX, segundo os quais ela é constituída por matéria, inseparável do corpo físico, e por isso não reproduzível.

É essa aura que envolve os objetos de *Química de la Memoria*. Sua inseparabilidade se dá pelo vínculo constituído para com o relato, por meio do qual o objeto recebe seu “prestígio especial”, que o destaca dos demais objetos corriqueiros, em razão de sua eleição por parte do participante, ao qual cabe a tarefa de selecionar seu objeto de memória (biográfico). A respeito dessa narrativa, é importante ressaltar a impossibilidade de desvencilhar esses elementos, isolando-os. O objeto só conota esse nimbo mediante o contexto que o circunda. Uma vez que “[...] a construção de memórias como processo tem sempre um sujeito que recorda, relata, cria sentidos [...]. Um sujeito da experiência e da palavra”⁶⁰. A maneira então sob a qual a aura se estabelece nesse projeto é indissociável dos relatos. Isolá-los é devolver esses elementos a um cotidiano comum, pois é o relato

sólo metafórico), empujando el concepto hacia un territorio imprevisto: el actor en vivo tiene un aura, la obra artística original también”. (Ibidem, p. 167, tradução nossa, grifo do autor).

⁵⁹ Texto original: “La concepción del aura que parece desprenderse de estos pasajes implica que ésta es una cosa real, una especie de entelequia objetiva que posee cada obra de arte o cada actor en tanto que ser concreto e irreproducible. Por eso existiría el aura en la interpretación teatral y no en la cinematográfica, ya que las formas y fragmentaciones propias de este medio mecánico situarían ante el espectador un simulacro repetido del actor sustituyendo a su “presencia real”. (Ibidem, p. 165, tradução nossa).

⁶⁰ Texto original: “[...] la construcción de memorias como proceso tiene siempre un sujeto que recuerda, que relata, que crea sentidos [...]. Un sujeto de la experiencia y de la palabra”. (JELIN, Elizabeth. KAUFMAN, Susana (comps.) Subjetividad y figuras de la memoria. Coleção Memórias de la Represión. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Research Council, 2006. p. 9, tradução nossa).

quem a produz, uma vez que se alojam nos depoimentos os significados dos traços particulares que possui a coisa em si.

Essas marcas (amassados, riscos, empoeiramento) localizam a distância colocada por Benjamin como um dos aspectos constituintes da qualidade aurática do objeto. Elas não são aquelas do alumínio brilhante e lúcido ou do cheiro do papel fotográfico recém-revelado. São aspectos que proporcionam ao objeto uma distância àquele que o observa (por mais perto que ele esteja). Elas produzem um mistério que permitem inscrever a coisa apresentada no tempo do agora, em outro espaço-tempo. Sua opacidade é, em outros sentidos, parte de sua veladura. Diferente do vidro, como afirma Benjamin. Para o filósofo “as coisas de vidro não tem “aura”. O vidro é o inimigo número um do mistério” ⁶¹.

Mas os objetos não são tomados por essa aura somente para com os espectadores do projeto aqui discutido. O ato de buscar tais objetos como âncoras de memória é estabelecer a primeira “distância” entre entregue os demais objetos comuns que o participante do projeto possa possuir e o material entregue. Nos encontros em que os depoimentos são compartilhados, os objetos são simbolizados de outro modo à medida que é circundado por esse contexto específico e separado de uma gama maior de coisas possuídas pelo participante dos *talleres*. Esse objeto é então afastado, desunido, interrompido de sua dinâmica na residência dos voluntários que os entregam, para então habitar outro local, onde é ele particularizado como elemento primordial de uma experiência e/ou de uma memória herdada. O novo domicílio é o espaço compartilhado por uma série de objetos que receberam a mesma particularização quando foram selecionados. Porém, nessa mudança, eles se fazem acompanhar das narrativas que os individualizam. Essa relação, a mesma responsável pela qualidade aurática dos objetos, é também o encontro que permite a proposta analógica desse conjunto de coisas enquanto uma possível coleção, em que histórias são compartilhadas em um processo de elaboração de memórias a respeito dos

⁶¹ Texto original: “Las cosas de vidrio no tienen “aura”. El vidrio es el enemigo número uno del misterio”. (L. B. Alberti, De la pintura..., 1999, p.94-95. Apud. RAMÍREZ, Juan Antonio. Aura: El Regreso, 2009, p. 164, tradução nossa).

sujeitos, colocados “fora”, mas por meio desses encontros coletivos parecem ser reinseridos nesse Estado. Isto, no que diz respeito àqueles já mortos ou desaparecidos, trazidos de modo mnêmico a esses *talleres*, por meio das histórias contadas.

1.3 Uma coleção

É François Lyotard que em seu texto *Domus e a megalópole* (1991), define o termo coleção que tomamos para a presente análise. Sua descrição baseia-se numa diferenciação entre o *domus* como lar (uma coleção) de memórias e o arquivo e sua organicidade.

Para ele, o espaço do *domus* é acolhedor e principalmente, um espaço organizado pelos ritmos orais, tais como os que organizam a cultura como experiência pessoal [...]. O contralugar do *domus* é a residência oficial urbana (*arkheion*), onde as casas não são lares, mas arquivos, escritórios e agências, e onde a transmissão da cultura tornou-se uma questão não de narrativas, mas de listas⁶².

A partir da citação acima, notamos que Lyotard determina duas “residências”, que se distinguem pelos seus modos de operação e pelos elementos abrigados em seus interiores. Trata-se de uma metáfora, pois embora o arquivo, segundo a interpretação do filósofo francês, tenha a espacialização física como um dos seus pressupostos, a coleção, enquanto *domus* como lar de memórias ocupa um lugar imaterial. O termo “abrigar”, diz respeito à reunião dos elementos que adjetivam a coleção como acolhedora. Esse acolhimento, por sua vez, é determinado por uma soma de características que possibilitam a transmissão da cultura tendo em vista experiências e memórias pessoais.

⁶² Texto original: “To him, the space of the *domus* is homey and primordial, a space organized by the rhythms of oral tales that organize culture as personal experience [...]. The counterplace to the *domus* is the urban official residence (the *arkheion*) where houses are not homes but archives, offices, and agencies and where the transmission of culture has become a matter not of narratives but of lists”. (SPIEKER, Sven. *The Big Archive: art from bureaucracy*. MIT PRESS, 2008. p. 4, tradução nossa, grifos do autor).

No caso da coleção "há histórias: as gerações, a localidade, [mas também] as estações, sabedoria e loucura" ⁶³. Ela é tomada de "narrativas [que] são como gestos, relacionadas com gestos, lugares, nomes próprios" ⁶⁴. É o *domus* dos aspectos íntimos, informais, domésticos e subjetivos. E a aproximação de *Química de la Memoria* com o termo se dá justamente por esse lugar de encontro, de retomada de experiências e memórias quanto à ditadura militar argentina enquanto Estado de exceção presente no trabalho, que o caracteriza como um lugar para a construção de memórias: um espaço diferenciado para a coabitação dessas histórias e suas elaborações.

Nesse ponto, é importante esclarecermos que as memórias construídas nesse lugar não são exclusivamente das experiências narradas. Os relatos (em todas as ordens que se apresentam) e os objetos são elementos para que as memórias possam ser elaboradas.

1.3.1 Uma memória possível de ser construída

A possibilidade da construção de memórias em *Química* se dá a partir do constructo entre diversos relatos e objetos. No interior desse projeto, por exemplo, pode ser reunida uma série de elementos que destacam experiências relacionadas ao Mundial futebolístico de 1978, como o *Plato* (souvenir da competição) (**figura 14**), a *Banderita de Argentina de M.M.* (**figura 16**), a *Estampilla del mundial de F.D.*, os *Boletos de entrada al estado y monedas del mundial de M.R.A. y H.R.R.*, o *Libro Mundial 78 – Argentina* (**figura 15**) e o *Par de esarpines* (**figura 6**). A escolha de objetos referentes a esse evento em especial demonstram não apenas a importância do acontecimento, como também, o destaque do

⁶³ Texto original: "there are stories: the generations, the locality, the seasons, wisdom and madness". (Ibidem, tradução nossa).

⁶⁴ Texto original: "narratives are like gestures, related to gestures, places, proper names". (Ibidem, tradução nossa).

esporte no país, razão pela qual talvez os relatos sobre esse campeonato específico tenham tamanho destaque nas experiências trazidas ao projeto.

Esses objetos referem-se a 1978, ano da 11^a Copa do Mundo. Disputada na Argentina, a competição foi usada pelo Estado autoritário como promoção e popularização do regime militar. Seria a primeira vez que o time de significativa trajetória futebolística⁶⁵ conquistaria o campeonato mundial de futebol. O destaque no esporte possibilitou que o desejo pela vitória e a subsequente conquista do campeonato despertassem em 1978 um nacionalismo alimentado pelas propagandas estatais.

O relato do *Libro Mundial 78 – Argentina* ressalta que: “[...] Muitas pessoas achavam que não acontecia nada, um mundo inteiro assistindo a um estúpido jogo de futebol, enquanto a 100 metros (ou menos) dali, alguém estava sendo torturado [...]”⁶⁶. Outros relatos demonstram que o Mundial possibilitou também a abertura a fontes estrangeiras de comunicação, como o depoimento do objeto *Plato*. A respeito deste se diz:

Este prato foi um presente do meu filho Flávio, que em 1978 tinha apenas 3 anos. Eu o mantive como uma lembrança. Não como “Argentina campeã”, mas pelo número de pessoas que estavam desaparecidas, mortas e torturadas durante esse mês e por jornalistas que vieram de fora, justificando-se do mundial para entrevistar mães, avós, parentes. E ouvir da boca deles o que estava acontecendo na Argentina⁶⁷.

Como o relato alerta, a competição era uma oportunidade de abertura à entrada de jornalistas estrangeiros no país. Mas esse “alargamento dos portões”, na verdade, visava acrescentar uma visão pacífica da situação política argentina, bem como proporcionar uma

⁶⁵ O futebol é o esporte mais popular da Argentina, com sua própria história solidificada, uma vez tem a oitava confederação mais antiga do mundo, a *Asociación del Fútbol Argentina* (AFA), criada oficialmente em 1893.

⁶⁶ Texto original: “[...] Mucha gente pretendía que no pasaba nada, un mundo entero mirando un estúpido partido de fútbol, mientras que a 100 metros (o menos) estaban torturando a alguien [...]”. (Relato do objeto *Plato*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa).

⁶⁷ Texto original: “A este plato se regalaron a mi hijo Flavio, que en el 78 sólo tenía 3 años. Lo guardé como recuerdo. No como “Argentina campeón”, sino por la cantidad de personas que fueron desaparecidas, asesinadas y torturadas durante ese mes y por los periodistas que vinieron desde el exterior, justificando el mundial para entrevistar a madres, abuelas, familiares. Y saber de boca de ellas que estaba pasando en Argentina”. (Ibidem, tradução nossa).

mudança de olhares sobre a nação na mídia internacional, tendo em vista que algumas delegações boicotaram suas participações na disputa do Mundial em desacordo com os constantes desaparecimentos de argentinos, vítimas do regime militar.

Figura 14: Objeto *Plato*.

Figura 15: *Libro Mundial 78 – Argentina*.

Figura 16: Objeto *Banderita de Argentina de M.M.*

As incontinências entre essa promoção do Estado por meio do título do Mundial procederam ainda pela subsequente desconfiança da classificação da equipe argentina. Uma vez que o campeonato seria disputado em território nacional, a equipe automaticamente estava inclusa nos jogos. Contudo, o resultado final veio a surpreender. A Argentina venceu o Peru em um jogo suspeito, que levou a seleção à final contra os Países Baixos, equipe tida como a favorita, e que havia conquistado o segundo lugar no Mundial anterior, na Alemanha Ocidental. O último jogo entre Argentina e seu rival termina então em um empate de 1x1, e a decisão é levada para a prorrogação, em que a equipe anfitriã sai como vencedora do campeonato.

São informações semelhantes a essas com relação à desconfiança do resultado do Mundial ou do uso desse enquanto distração durante a ditadura militar Argentina que aparecem nos relatos. Por outro lado, nota-se que a maioria dos objetos trazidos relacionados ao Mundial de 1978 são souvenirs do evento. Aqui, a junção dessas histórias é primordial ao significado que “a coisa em si” adquire em *Química*. Sós, esses objetos poderiam funcionar como âncoras a outros tipos de memórias e experiências. Ao mesmo tempo, quando os participantes entregam objetos de comemoração do campeonato futebolístico, mas em uma conotação oposta a uma espécie de solenização, parecem recompor a questão de diferentes momentos de exceção deste que foi a suspensão identitária na Argentina. Entregar um objeto de comemoração como âncora de um relato que se reprova parece uma tentativa dos participantes por também recuperarem certas identidades suspensas. Não porque suas vidas foram colocadas à condição de “matabilidade” de Agamben, mas por certo engano político em alguma medida, que aplicou não-direitos como se fossem direitos, e respeitá-los como uma condição de manter-se “dentro”, quando, na verdade, o significado de uma identidade social estava colocada “fora”. Nesse sentido, recuperar esses elementos, falar sobre eles e sobre a experiência podem ser vistos também como exercícios de elaboração de memórias de identidades, bem como fraturas, em certa medida.

Tal construção ocorre no âmbito de *Química* enquanto espaço de retomada de experiências e memórias, e, posteriormente, em seus compartilhamentos, como espaço para junções, associações e intersecções, que permitem a seus participantes, de diferentes modos, elaborar memórias, passo a passo e com muito trabalho. Desde a decisão de participar, passando por contar seu relato e então entregar seu objeto aos organizadores do projeto.

1.4 Entre coleção e arquivo

Essa aproximação entre *Química* e a coleção enquanto espaço de compartilhamento de histórias (ancoradas nesses objetos) no qual, a partir da experiência coletiva outras memórias podem ser construídas, é colocada na análise com relação a esse primeiro momento de entrega dos objetos e das experiências e/ou memórias relatadas durante os *talleres*. O entremeio entre esse lar de memórias – que é a coleção – e a possibilidade de enxergar o mesmo trabalho de arte em uma analogia para com o arquivo, se dá tendo em vista a exposição desses objetos a um público que não necessariamente participa dos *talleres*. Tais exposições são marcadas por uma liberdade de manuseio desses objetos por parte dos espectadores. Cabe, nesse sentido, nos debruçarmos um pouco mais sobre a dinâmica e o display das exposições realizadas.

1.4.1 Memórias expostas

Até o ano de 2012 o projeto coletivo foi exposto quatro vezes. A primeira, na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, em 2006. No ano seguinte, no Museo de la Memoria de Rosario. E em 2011, no Museo Imaginario de la Universidad Nacional de General Sarmiento e no Museo de la Memoria de Montevideo, no Uruguai. Em todas as mostras

seguiram-se os mesmos passos processuais descritos anteriormente. Porém, em cada uma delas os objetos foram expostos de maneiras diferentes, resultando quatro tipos distintos de instalações. A primeira mostra, na Biblioteca Nacional, fomentou ainda mais discussões no que diz respeito à forma de dispor todos os elementos do que as seguiram.

Uma vez que se trata de um trabalho coletivo, as posturas quanto à curadoria dessa primeira instalação obedeceram às decisões tomadas entre os organizadores do projeto juntamente com os participantes (aqueles que doaram os objetos). Esse mesmo grupo não entrou em acordo com a proposta inicial de Hoheisel, de armazenar os objetos em um contêiner e estacioná-lo em espaços (institucionalizados ou não) destinados à memória na cidade de Buenos Aires. Tal investida foi recusada por alguns participantes sob a argumentação de que contêineres relacionam-se, na Argentina, muito mais a depósitos de lixo. Assim, optou-se por outra forma de organização dos relatos e objetos nessa primeira mostra. Assim, no espaço da Biblioteca Nacional, os objetos, com suas fichas catalográficas afixadas, foram dispostos em estantes brancas, ao alcance dos visitantes. Os relatos foram colocados separadamente, em uma parede da sala, emaranhados, quase como outros objetos (figura 17).

O espectador caminha então pelo lugar, observando as imagens que se formam e se alteram, aproximando-as ou afastando-as. Esse indivíduo que percorre o espaço é aquele que “argumenta e reelabora os sistemas de relação do passado por representações da comunidade social [...], e ao mesmo tempo por seu próprio sistema de valores e de normas”

⁶⁸. Pois,

Os objetos, articulados na instalação, habitam [...] conexões sintagmáticas e associativas. Isto é, são construídos entre eles não apenas em relacionamentos *in praesentia* com outros objetos e relatos da amostra, mas também *in absentia*, despertando diálogos, parcerias com as experiências dos visitantes ⁶⁹.

⁶⁸ FARGE, Arlette. O sabor do arquivo; tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009, p. 93.

⁶⁹ Texto original: “Los objetos, articulados en la instalación, habitan [...] tanto conexiones sintagmáticas como asociativas. Es decir, se construyen entre ellos no sólo relaciones *in praesentia* con el resto de los objetos y relatos de la muestra, sino también *in absentia*, despertando diálogos, asociaciones indeterminables con las

Sob esse aspecto, cabe ao espectador a função de sujeito de uma *ars memoriae*. Essa aproximação é possível em razão de uma ligação entre a organização do display e as técnicas da chamada *Arte da Memória*. Em seu texto “A Arte da Memória”, Frances Yates traz uma investigação bastante completa sobre essa mnemotécnica desde sua mitologia fundadora, baseada na lenda de Simônides de Ceos, narrada por Cícero, Quintiliano e outros escritores da oratória.

Segundo Yates, a mnemotécnica foi uma ferramenta da oratória até meados do Renascimento. Parte dela nossos sistemas de ordenamento da memória, nossas formas de organização, enfim, nossos modos de arquivar, como as bibliotecas, os registros e os depósitos. Em resumo, trata-se da prática de memorizar discursos por meio de técnicas de associação de imagens, alojadas mentalmente nos chamados *loci*. Estes, segundo a teoria formada por Cícero, são lugares criados em uma memória artificial como depósito das imagens para posteriormente serem resgatadas, isto é, rememoradas. Juntos, eles formam uma espécie de arquitetura compreensível, estruturada por meio de um sistema alfabético, que define uma espacialização para essa memória.

É um sistema organizacional semelhante a esse da mnemotécnica que podemos perceber na organização das mostras de *Química de la Memoria*. No Museo de la Memoria de Rosario (**figura 18**), para ilustrarmos melhor essa analogia, Marga Steinwasser dirigiu uma curadoria temática, dividida em três mesas. Em uma foram disponibilizados os objetos dos que “sabiam” e em outra, os que “não sabiam”. Em ambos os casos, os donos dos objetos foram contemporâneos ao último período da ditadura argentina. Na terceira mesa foram colocados os objetos doados por gerações posteriores, não contemporâneas aos anos de violência, mas que desejaram participar do projeto. Tal separação não foi divulgada

experiencias de los visitantes”. DURÁN, Valeria. *Umbral de la memoria. Marcas Urbanas y representaciones estéticas como experiencias presentes de la última dictadura militar*, 2009, p. 96, tradução nossa, grifos do autor).

ao espectador, mas percebida por alguns. Em última instância, descobri-la pode ser tido como uma das chaves para caminhar pela instalação, como as letras condutoras que indicam o trajeto a ser percorrido de uma *ars memoriae*.

17

18

Figuras 17 e 18: Vista da exposição na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, em 2006, e vista da exposição no Museo de la Memoria de Rosario, em 2007.

No Museo Imaginario de la Universidad Nacional de General Sarmiento, pela primeira vez, os objetos foram instalados junto aos seus respectivos relatos em três paredes de uma sala (**figura 19**). E na última montagem, no Uruguai, os objetos foram dispostos em uma bancada central (**figura 20**). Todavia, manuseá-los exigia do espectador sentar-se à altura do solo, uma vez que a bancada era um pouco mais baixa. Ao redor dela, foram instalados painéis horizontais, e neles os relatos dos objetos foram dispostos.

A proposta, nessa exposição, se volta justamente ao movimento de deslocamento do sujeito para a construção de memórias. Uma vez que ela é mutável, maleável, informe, ela também exige uma mudança de posição, quer isto signifique abaixar-se para ver, levantar-se para ler, ou mesmo decidir qual objeto será manuseado primeiro, observado com mais calma ou com mais rapidez. O deslocamento do sujeito é presente não apenas nesse display específico. Ele é a perseguição ao modo como esse caleidoscópio se reconfigura a cada novo olhar sobre as imagens que ele produz. A perseguição por essas imagens é essa ação do espectador de retirar e recolocar em diferentes lugares os elementos dispostos nas mostras. Deste modo, ele é apresentado às diferentes experiências e memórias a respeito do Estado de exceção que se deu na Argentina, e que foram anteriormente compartilhadas em *Química*. Caminhar pelo espaço expositivo e deslocar esses objetos dos seus lugares pré-determinados, seguindo um caminho para constituir suas associações seria, no caso de uma *ars memoriae*, um exercício simples de reminiscência. No caso do primeiro encontro entre esses espectadores que manuseiam esses objetos e leem os relatos, esses elementos funcionam para apresentá-los às narrativas ali presentes. E uma vez que a elaboração é também mostrar, é a partir dessa apresentação que se considera a possibilidade de construir outras memórias nesse espaço, em meio a uma dinâmica de guardar objetos e relatos que pode ser vista como uma espécie de arquivo.

19

20

Figuras 19 e 20: Vistas das exposições em 2011, no Museo Imaginario de la Universidad Nacional de General Sarmiento (fig. 19) e no Museo de la Memoria de Montevideo (fig. 20), no Uruguai.

O elemento que permite a passagem entre o arquivo e a coleção é a ficha de catalogação. Manuscrita, mas sintética e objetiva, elas são registradas na caligrafia das organizadoras, e desempenham uma função de arquivadores sob esse viés, sendo elementos externos aos objetos. As fichas determinam que as coisas ali presentes estão inclusas em uma organização pré-determinada e colocadas sobre a responsabilidade de um sujeito que as guarda. Isso não quer dizer estabelecer uma regra permanente que determine onde cada um desses objetos devem estar, e é aí que se configura uma diferenciação desse projeto para com a mnemotécnica: não existe um caminho já determinado, ele é sempre alterado. Cada visitante faz sua própria trajetória, percebendo por si mesmo as elaborações possíveis. Sobre mesas, próximos ao solo, nas paredes... Os registros fotográficos das exposições nos fazem perceber essa “despreocupação plástica” com o display. Despreocupação não no sentido de descuido, mas como elemento que soma a qualidade de lar de memórias a esse trabalho. Uma despreocupação que não intimida o espectador a se aproximar e operar esses objetos da maneira como melhor lhe convier.

Sob essa organização das mostras há de se colocar quase uma extensão do aspecto “informal” do lar de memórias. Isso se relaciona com um compartilhamento daquilo que esteve no âmbito do *taller* para com os espectadores do trabalho. Por isso, deve-se ressaltar que, apesar de determinarmos certos lugares para observar a construção de memórias como construção do trabalho, e outra elaboração que diz respeito ao ato de vê-lo e remontá-lo enquanto público, a analogia de *Química de la Memoria* deve ser mantida nesse limiar proposto entre coleção e arquivo, que sempre dialogam ao longo da experiência de conhecer o projeto e perceber esse trabalho de arte também como espaço para a construção de memórias.

1.5 Um arquivo

É Sigrid Weigel quem aborda a relação entre o arquivo e a *ars memoriae* em seu artigo intitulado “A arte da memória – a memória da arte: entre o arquivo e o atlas de imagens, entre a alfabetização e o vestígio”⁷⁰. Sua análise parte da lenda de Simônides de Ceos, e de como, após uma catástrofe durante um banquete de Scopas, na qual o telhado do palácio desabou soterrando todos os presentes, mas deixando-o como sobrevivente, o sofista foi capaz de identificar os mortos a partir da lembrança dos lugares que ocupavam no recinto.

Como comentamos anteriormente, a mesma lenda é trazida por Cícero na formulação de sua mnemotécnica, que tem por base um código alfabético, sob a possibilidade de que os lugares das imagens sejam identificados de modo ordenado. Esse código parte ainda do pressuposto que imagens e coisas podem ser convertidas e trocadas entre si com o signo de igual valor. Existiria, sob esse viés, um constructo entre os elementos, no qual todos teriam a mesma importância. Porém, essa confiança em “imagens substitutas” é questionada por Weigel a partir de dois elementos da lenda, que denunciam esse mito de reconstituição. O primeiro deles é restituição espacial efetuada por Simônides; o segundo, o modo como essa retomada de imagens parece funcionar sem atritos, sem qualquer ruído entre os lugares e as trocas propostas.

A crítica de Weigel aponta alguns elementos que parecem esquecidos na apropriação feita por Cícero da história de Simônides como, por exemplo, o fato do sofista não retomar apenas uma coisa em um lugar determinado, mas sim nomes próprios, dentro de suas características particulares e identidades. Assim, o que o poeta reconstrói são as

⁷⁰ WEIGEL, Sigrid. A arte da memória – a memória da arte: Entre o arquivo e o atlas de imagens, entre a alfabetização e o vestígio; tradução para o português de Claudia Valadão Mattos. Subsídio pedagógico (14 páginas). Trabalho original: WEIGEL, Sigrid. Die Kunst des Gedächtnisses - das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur. In: FLACH, Sabine, MÜNZ-KOENEN, Inge, STREISAND, Marianne (Org.). Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

relações entre o grupo determinado naquele local. Por esse motivo, segundo Weigel, a ordem sequencial de Cícero não poderia ser aplicada no resgate realizado por Simônides, uma vez que as associações, nesse caso, não seguem necessariamente uma reconstituição de um item após outro item. Segundo a autora, as imagens dessa retomada são reconstruídas simultaneamente. Nesse sentido, ter as imagens em um espaço na mnemotécnica não significa seguir uma ordem definida. Pode-se, eventualmente, traçar-se uma relação, por exemplo, entre três objetos, ao invés de construir memórias em um vínculo entre os objetos, nos quais um deve aparecer após o outro.

É considerando uma ordem que seria própria da mnemotécnica que Weigel atribui a constante aproximação da memória com outros meios mnemônicos tais como o arquivo, bibliotecas e depósitos. Mas argumenta, ainda sob o viés da mnemotécnica de Cícero, uma diferenciação. Segundo Weigel:

Enquanto a *ars memoriae* pressupõe uma arquitetura compreensível, dentro da qual as imagens imaginárias estão localizadas ou são descritas *como* um alfabeto, uma espécie de escrita espacializada, cuja decodificação corresponde à codificação, os objetos depositados num arquivo estão caracterizados com símbolos alfanuméricos, cifras ou denominações genéricas, ordenados no espaço segundo um sistema cronológico, alfabético ou classificatório, e são encontráveis através de um catálogo que liga cada um dos objetos com a sua localização, ou seja, o traduz em dados. Enquanto cultura material da coleção e do ordenamento espacial das coisas (e também de livros ou escritos), o arquivo necessita de um aparato suplementar ao qual cabe a tarefa de interpretar o ordenamento visível enquanto sistemática e de traduzi-lo na representação de uma classificação⁷¹.

E segue, afirmando que “enquanto a *Memória* já parte de asserções distintivas [...], o arquivo o faz de objetos determinados, cuja disposição e conservação têm que ser obtidos”

⁷². Tal diferenciação feita por Weigel é uma questão de determinar lugares distintos para a

⁷¹ WEIGEL, Sigrid. A arte da memória – a memória da arte: Entre o arquivo e o atlas de imagens, entre a alfabetização e o vestígio; tradução para o português de Claudia Valadão Mattos. Subsídio pedagógico (14 páginas). Trabalho original: WEIGEL, Sigrid. Die Kunst des Gedächtnisses - das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur. In: FLACH, Sabine, MÜNZ-KOENEN, Inge, STREISAND, Marianne (Org.). Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. p. 5 (grifos do autor).

⁷² Ibidem, p. 06 (grifo do autor).

arte da memória, o arquivo e a memória. Sobre a última, a afirmação é clara: ela é um organismo vivo, realizado por meio de asserções distintas. Ao mesmo tempo, ela é variável de acordo com essas possibilidades e a maneira como esses laços se estabelecem.

Já os outros dois elementos (arte da memória e arquivo) são aparatos a partir dos quais, possivelmente, podem-se elaborar memórias. A distinção entre eles, no entanto, não se trata de um isolamento operacional. Eles são concomitantes em *Química de la Memoria*. Suas diferenciações concernem em uma organicidade espacial, e, por isso, em uma questão topológica. Em um, se tratam de espaços físicos, no outro simbólicos. A *ars memoriae* refere-se a essa localização das imagens, como uma “escrita especializada”. Se no caso da mnemotécnica são imagens imaginárias, em *Química* elas dizem respeito não só aos objetos, mas aos relatos também como imagens nessas “arquiteturas compreensíveis” instituídas nas mostras. Todavia, a codificação sobre a qual as imagens são vistas está de acordo com a crítica de Weigel, pois as chaves para caminhar nesse itinerário não seguem uma simples estrutura alfabética. Entender as diferenciações, por exemplo, do display em Rosario não significa compreender todas as estruturações do trabalho e, em consequência, dominá-lo. As chaves variam, assim como as intersecções entre essas imagens. A *ars memoriae* é uma aproximação quanto ao modo do espectador percorrer esse trabalho, e devemos diferenciá-la aqui da analogia pensada para com o arquivo.

Segundo o que nos traz a definição de Weigel, o arquivo se organiza a partir de “denominações genéricas”, por meio do estabelecimento de um código e da sistematização os objetos a partir dessa organicidade. Em *Química* essa classificação se dá por meio das fichas catalográficas afixadas aos objetos, registro obrigatório quando da entrada desses elementos no projeto. Porém, elas não são ordenadas por meio de um código alfanumérico. A lógica organizacional em *Química de Memoria* é outra, e envolve todas as informações que constam nas etiquetas de cor parda, a saber, o tipo de coisa entregue, sua justificativa e

as iniciais de seu doador ⁷³. Esses dados ocupam o lugar de uma possível sistematização desse conjunto de materiais encontrado pelo espectador e a ele mostrado. A partir deles podem-se estruturar os elementos constituintes do arquivo em categorias um pouco mais restritas. Trata-se de uma divisão pormenorizada chamada de bancos de dados. Assim como em um código alfanumérico, a divisão no projeto não é vazia de significados para fora desse esquema organizacional. De fato, dizer “chaleira”, “bilhetes de entrada de jogos” ou “foto do jogo de senku” não faz qualquer referência quanto à experiência a qual esses elementos estão atrelados. Porém, as fichas catalográficas contêm outras informações que localizam esses objetos como inseridos em um complexo sistema catalográfico do *arkheion* e denota outros significados para com esses objetos, não apenas como coisas em si. Inserí-los na dinâmica do projeto (enquanto uma espécie de arquivo) é apresentá-los como coisas particulares, com certo “prestígio especial”, tal como coloca o olhar sobre a qualidade aurática trabalhada por Benjamin e trazida nesta pesquisa por meio do texto de Ramírez.

1.5.1 De onde vem?

Nos arquivos ordenados por códigos alfanuméricos, a localização de um material é determinada tendo em vista sua procedência. Essa classificação é feita a partir do que se postulou chamar no século XIX de Princípio de Proveniência (P.P.). Contudo, essa terminologia não concerne apenas na tarefa de numerar um objeto ou dar-lhe uma nomenclatura que torne possível encontrá-lo entre um emaranhado de outras coisas (também numeradas). O P.P. enquanto informação sobre a origem de um material é

⁷³ As fichas são pequenas, todas do mesmo tamanho, em um formato padrão. As palavras “Objeto” e “Razón” são os únicos campos, datilografados, a serem preenchidos. Na maioria das vezes, a informação do segundo item tem maior destaque por sua inscrição na cor vermelha. O restante é preenchido em preto. Incluindo o rodapé da ficha, que traz anotado “entregue por” seguido das iniciais do antigo possuidor do objeto. Mas nem sempre essa informação está presente, nem sempre também a “razón” está em vermelho. Também variam os tamanhos das letras, a margem da ficha que ocupam, a estabilidade de escrita (uma vez que a superfície do papel não é pautada).

também o que qualifica um elemento/documento/registro a pertencer ao conjunto do arquivo. Essa inserção no domicílio do *arkheion* depende de uma questão primordial, a saber, “de onde vem esse objeto?”. Baseadas nesta estão outras tantas, que permitem argumentar a favor ou contra a inserção desse material no âmbito do arquivo.

Isto porque, dentre outras razões,

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas⁷⁴.

O arquivo é antes de qualquer coisa uma seleção, um espaço onde nem tudo pode ser colocado, e por isso seu estabelecimento se divide entre ditos e não-ditos. Essa é a característica básica por meio da qual se forma o arquivo: uma dualidade entre elementos fora (desse espaço do *arkheion*) e elementos dentro, que o constituem. Tendo em vista que “estar dentro” influi ainda em uma mudança do *status* do material, pois no âmbito do arquivo e desse isolamento no qual o objeto é “abrigado”, suas singularidades são acentuadas e seu valor simbólico acrescido. É um movimento contraditório. O material é único quando inserido nesse espaço, ao mesmo tempo em que ele tem lugar nesse espaço por sua particularidade quando comparado a outros objetos.

Essa singularidade do material que o habilita a fazer parte do *arkheion* é dada justamente pela sua procedência. No caso de *Química*, essa informação quanto à origem do objeto, além de presente no relato, está contida também nas fichas catalográficas. Porém,

⁷⁴ FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 147.

no caso dos testemunhos, uma vez redigidos pelos participantes, eles são parte das coisas a serem contidas no interior desse arquivo, como aspectos materiais dos objetos. É à luz desses relatos, como tratamos anteriormente, que os objetos em *Química* são investidos de uma qualidade aurática, por meio da qual o corriqueiro, o cotidiano, o ordinário e o desimportante é significado enquanto elemento primordial na narração de uma experiência. No caso dos objetos do projeto, esse lugar de inserção é dado a eles tendo em vista seus usos enquanto objetos de memória.

Já as fichas, como elementos exteriores, são de outra ordem. Ainda assim elas mantêm um laço com o objeto e o relato. Se o tipo de coisa não determina a procedência do material arquivado, esta localização está na menção que completa o espaço vazio de “Rázon”. São citações curtas (destacadas entre aspas e escritas normalmente na cor vermelha) de frases emitidas pelos participantes do projeto no momento da entrega do objeto, por vezes semelhantes as do próprio relato escrito, definindo a procedência desses elementos. Assim, cabe ao voluntário, identificado por meio das iniciais como notação manuscrita no rodapé da etiqueta presa aos objetos, a justificativa da importância do material que entrega. No exercício dessa catalogação, permanece a subjetividade presente nos relatos, percebida por meio das subsequentes referências ao pronome sujeito “eu” na primeira pessoa que permeiam essas citações. No caso da *Foto* (de casamento) de M.S., a descrição é a seguinte: “Casei-me em 1976. Estava em uma nuvem” ⁷⁵ (figura 5). Já na ficha fixada a uma régua com figuras ilustrativas, lê-se: “Cada vez que o **vejo [o objeto] me lembro** dessa praia, dessa tarde e dessa alegria que **senti** em estar longe da escura Argentina dos anos 1980” ⁷⁶.

⁷⁵ Texto original: “En el '76 me casé. Estaba en una nube”. (Relato do objeto *Foto*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa, grifo nosso).

⁷⁶ Texto original: “Cada vez que lo veo me acuerdo de esa playa, de esa tarde y de la alegría que sentí de estar lejos de la oscura Argentina del 80”. (Relato do objeto *Regla/Señalador de R.*. Disponível em: <<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>> Acesso em: 30 jul. 2013, tradução nossa, grifo nosso).

Esses trechos em primeira pessoa transmitem não apenas indícios dos Princípios de Proveniência desses objetos. Eles revelam o arquivador por trás da estrutura do *arkheion*, que determina a importância de um material, e por isso o seleciona. No caso de *Química*, essa posição é dividida em duas participações outorgantes: uma delas é o próprio indivíduo que participa do projeto, que elege o objeto entre tantos outros, justifica seu significado e o entrega aos organizadores do projeto. Estes, por sua vez, são responsáveis pelo registro do material na ficha a partir da determinação de sua origem que, como vimos, não pode estar arraigada a uma posição a favor da ditadura.

Mas as relações entre os “personagens arquivadores” e os P.P.s não terminam por aqui. Para além das citações, as iniciais do doador do objeto localizadas ao rodapé das fichas catalográficas também contribuem como valoração da procedência do objeto. As iniciais indicam conjuntos (particulares) aos quais os materiais pertenceram ao longo do tempo, antes de sua inclusão em *Química de la Memoria*. Ter suas condições precedidas como parte desses grupos particulares responde, em certa medida, a questão “de onde ele vem?”, e outra subsequente a esta: “Por que este objeto está aqui, dentro deste conjunto?”. Eles vêm de seleções diárias feitas pelos participantes, que escolheram mantê-los na dinâmica de seus lares, ao invés de descartá-los. Ademais, eles são para esses participantes objetos de memória. É essa “pré-seleção”, anterior a feita em *Química* que sinaliza nesse objeto algo que o admite para “estar dentro”, para fazer parte do “dito” que Foucault aborda. E do que se trata o arquivo senão desse conjunto de ditos?

Esse “estar dentro”, no entanto, depende ainda de um fio condutor como determinação do recebimento de um material no seio do arquivo, o que não é irrisório. Sob esse viés, no princípio de proveniência deve caber também um princípio de pertencimento. Em *Química* não basta a importância do objeto e do relato que o acompanha, deve-se observar a sua congruência com o viés memorialístico que dirige o projeto.

Assim, por um lado tem-se a procedência como elemento que permite a presença do material como parte do arquivo. Por outro, o pertencimento como elemento definidor. Não pertencer a lógica “ampla” que guia *Química* quer dizer não inscrever-se nesse conjunto restrito. Deste modo, a localização do P.P. depende também do pertencimento. E uma vez admitido o objeto, receber o P.P. enquanto registro institui não tão somente um lugar nesse espaço, mas, juntamente com ele, um comprometimento de abrigo, segurança e conservação desse material vinculado a essa estrutura. Isto é, a guarda, a seleção e a visualização desses objetos pertencem agora ao projeto. Mesmo que nesse trabalho coletivo, as decisões, por exemplo, quanto às mostras expositivas se deem em conjunto, as determinações quanto ao objeto entregue não cabem mais somente ao seu doador.

É então que esse conjunto de objetos e relatos, assegurados dentro de uma ordem catalográfica, é mostrado ao público enquanto elementos de um espaço (esse das instalações) que pode possibilitar a elaboração de memórias a respeito do que se vê, do que se lê e do que se reconstrói como uma experiência de compartilhamento de memórias que se deu anteriormente.

Mas o que significa pertencer a essa seleção? No que acarreta estar nesse espaço do arquivo, tendo em vista que ele é definido aqui não por um lugar físico, mas pelo registro de catalogação dos objetos?

1.5.2 A lacuna constitutiva de *Química*

Um dos paradigmas chaves sobre o arquivo, postulados no século XIX, está ligado a confiança na capacidade de que essa estrutura, por meio dos materiais nela contidos (e por meio dela), registre um tempo contingente “na forma de traços discretos” ⁷⁷. Tal busca foi

⁷⁷ Texto original, citação completa: “[...] its trust in the possibility of registering contingent time in **the form discrete traces (records)**, the hope that the present moment – contingency itself – might become subject to measurement and registration. In the nineteenth century, the role of archives changed from being depositories of

comparada por Sven Spieker, em seu texto “The Big Archive: art from bureaucracy”, com o tríptico de registros essenciais da realidade humana apresentados pela teoria psicanalítica de Jacques Lacan, composto pelo Imaginário, o Simbólico e o Real. Nessa tríade podemos entender que o representar ou o ver, diz respeito ao Simbólico; que existe no plano da “realidade” e é exterior ao sujeito (por exemplo, a palavra dita, a imagem vista ou realizada). A ordem imaginária, “é estruturada pela ordem simbólica. [...] O imaginário dá forma e feitiço a coisas que podemos perceber através de nossas representações ou significantes” ⁷⁸. Já o real “como um corpo de experiência está excluído da realidade” ⁷⁹, não podendo ser representado, pois precede ao imaginário e a nossa percepção do mundo. Este Real é tido como aquilo que foi abjetado da ligação sujeito-mundo (*la recontre manquée*), e, por isso ele é sempre traumático (*touché* em Lacan, *punctum* em Barthes), todavia também é sempre presente “atrás ou além”. É este Real que Spieker reconhece, por analogia, como o tempo contingente.

Assim, segundo o autor norte-americano,

Se se pode argumentar que as coleções não arquivadas estão vinculadas à ordem do que Lacan chamou de Imaginário, e a biblioteca de livros para o Simbólico, em seguida, o arquivamento do século XIX, com a sua ambição registrar o tempo contingente se alinha com a ordem (a desordem) do Real. Fundamentalmente, o século XIX acredita que arquivos tem uma habilidade para registrar o que escapa à representação simbólica, que tem sua base na realidade das razões pelas quais os registros foram compilados – a maioria legalmente – que eram, por sua vez, diferentes das razões que motivam os historiadores para visitá-los ⁸⁰.

legal titles to places where historians hoped to find the sediments of time itself”. (SPIEKER, Sven. *The Big Archive: art from bureaucracy*, 2008, p. 5 e 6, tradução nossa).

⁷⁸ QUINET, Atonio. O olhar como um objeto. In: FELDSTEIN, R.; FINK, Bruce; JAANUS, Marie (orgs.). Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise; tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 155-163, p. 161.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Texto original: “Obsessed with the idea that there was nothing in either nature or culture that could not be explained without recourse to time, the nineteenth century not only expanded considerably the definition of what constitutes a record, it also widened considerably the scope of the archive charged with collecting such records. If it can be argued that nonarchival collections are tied to the order of what Lacan called the Imaginary, and the library of books to the Symbolic, then the nineteenth-century archive with its ambition to record contingent time aligns itself with the order (the disorder) of the Real. Crucially, the nineteenth-century belief that archives had the ability to register what eludes symbolic representation has its basis in the reality that they were compiled for reasons – mostly legal – that were different from those that motivated historians to visit them”. (SPIEKER, Sven. *The Big Archive: art from bureaucracy*, 2008, p.6, tradução nossa).

Essa confiança quanto ao espaço do *arkheion* está diretamente atrelada àquela depositada sobre os objetos que ele mantém em seu domínio, a saber, de que esses materiais contêm em si, em seu aspecto físico, a marca desse tempo contingente. No entanto, a confiança depositada sobre o aspecto material não compete, segundo Benjamin, à imagem que o historiador poderia apresentar como imagem “eterna” do passado, mas à capacidade de, por meio do material, fazer desse outro tempo uma “experiência única”, buscando compreender a experiência vinculada a esse objeto, que por sua vez, como vimos no caso da relação entre os objetos e os relatos de *Química*, envolve materiais de uma qualidade aurática. É sob esse sentido que o arquivo possibilita um exercício de reminiscência guiado por uma materialidade, e é sob esse aspecto que ele se une à memória enquanto seu aparato. Ser parte desse arquivo enquanto objeto é então pertencer a uma cultura material reservada a construção de memórias, e assim fazer parte de um conjunto, mantido enquanto tal, por um tempo não determinado a se acabar. Pois, uma vez nesse arquivo, uma vez valorado a pertencer a ele, este será o domicílio do objeto enquanto essa estrutura persistir.

Embora seu código organizacional possibilite formatá-lo a partir de banco de dados, a divisão pormenorizada não subtrai qualquer elemento. Muito pelo contrário: a ordem de acumulação do arquivo se dá pela lacuna, isto é, a reunião de ditos sempre tem em mente um não-dito; há sempre algo que deixa ser incluído, mas que pode eventualmente fazer parte desse arquivo. Sob esse viés, há ainda sempre um aspecto das experiências narradas em *Química de la Memoria* que não coube no encontro do objeto e do relato como elementos dessa narrativa.

Contudo, essa lacuna não é contrária à materialidade do arquivo. Ela apenas determina que este,

não tem o peso da tradição; não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade;

entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente ⁸¹.

O arquivo é justamente operado por essa falta. Uma falta que Jacques Derrida denominou da lacuna constitutiva do arquivo, estruturada em *Mal d'archive*, a partir de uma leitura freudiana ⁸².

Segundo Derrida, o arquivo é pautado na impressão e por isso, ligado ao esquecimento. Escrevemos aquilo que podemos chegar a esquecer. A marca deixada, ou os enunciados trazidos não são nem a *mneme* ou a *anamnesis* [memórias vivas ou espontâneas], mas um suporte técnico, uma *hipomnesica*.

Como a pulsão de morte é também [...] uma pulsão de agressão e de destruição (Destruktion), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hupomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória ⁸³.

Essa falta é a lacuna que persegue as novas construções, é parte constitutiva do arquivo. Sob esse viés, ele sempre é reconfigurado por aquilo que vem para ser guardado e aquilo que é deixado de lado. Isto é, por mais que sempre se archive algo, ainda há sempre algo a ser arquivado. Assim, a lacuna é, em *Química*, o elemento que permite que o trabalho siga em andamento, com novas inserções de relatos e objetos a cada nova mostra. Justamente por essa possibilidade de que nem tudo esteja no arquivo, a lacuna é o vão “entre” que dá ao visitante a autoridade de sujeito de uma *ars memoriae*. Isto é, não repetir

⁸¹ FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber, 2008, p.147 e 148.

⁸² DERRIDA, J. Mal do arquivo. Uma impressão freudiana; trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 (grifos do autor).

⁸³ Ibidem, p. 22.

as memórias e experiências apresentadas no projeto, mas ser possível elaborar suas próprias memórias a respeito dessa experiência que aborda a ditadura militar na Argentina. As primeiras experiências e memórias a respeito desse Estado de exceção específico são trazidas nos *talleres* e expostas em um compartilhamento não apenas do relato, mas também do objeto. Este, e o significado que o traz a *Química de la Memoria*, são entregues a serem “cuidados”, por uma certa organização que permite que as memórias elaboradas em um espaço mais restrito sejam mostradas ao público desse projeto. É com relação a esse compartilhamento primeiro que vimos esse trabalho de arte enquanto coleção e lar de memórias. Já a relação e o modo como esses objetos e relatos são apresentados diz respeito a uma aproximação feita aqui com o arquivo, enquanto organização guardadora, que dá a esses objetos uma qualidade aurática para além daquela do relato. Inseridos nesse conjunto específico eles destacam-se ainda mais de objetos comuns pelo próprio âmbito do *arkheion*. Visitar esse arquivo é ter a possibilidade de encontrar a coisa em si e toda carga simbólica de tal objeto conferida a este pela sua materialidade. Ao mesmo tempo, o movimento de dar a ver esses elementos por meio de uma organização arquivística é um ato envolto na possibilidade de enxergar esse trabalho enquanto espaço para a construção de outras memórias, para além daquelas que se apresentam ao espectador. São elaborações que se dão a partir de outro encontro e que se relaciona, sobretudo, com esses objetos e seus vínculos para com as memórias colocadas ou ainda a serem elaboradas.

Sobre essa materialidade como objeto de memória deve ser também considerado que na “arte da elaboração” há uma relação possível entre lugares arquitetônicos e a construção de memórias. Nesta pesquisa, esse aspecto está presente nas instalações *MemoriAntonia* e *Pássaro Livre/Vogel Frei*, ambas sobre a ditadura militar brasileira.

2. *MemoriAntonia*: UM “LUGAR DE MEMÓRIA”

A instalação *MemoriAntonia* (2003) foi realizada em uma parceria entre o Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA/USP) e o Instituto Goethe de São Paulo, com apoio do Governo do Estado de São Paulo. A motivação parte do encontro entre o então diretor do Centro Cultural, Lorenzo Mammì, e os artistas Fulvia Molina, Marcelo Brodsky e Hoheisel e Andreas Knitz. O objetivo do encontro era propor uma mostra sobre o Centro Cultural e a ditadura militar brasileira.

2.1 O Centro Universitário Maria Antônia

O complexo de prédios que hoje é reservado à instituição foi ocupado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), de 1949 até 1968, ano em que foi invadido por membros do Instituto Mackenzie e pela Polícia Militar durante um confronto. Após essa data, o conjunto de prédios passou a ser utilizado por repartições do Governo do Estado, dentre elas o setor de administração carcerária. Com o fim dos anos conturbados da ditadura, os edifícios começaram a ser restituídos à Universidade de São Paulo, sendo a primeira devolução feita em 1991. Todavia, eles não teriam o mesmo uso que anteriormente, pois a FFLCH já tinha um novo espaço na Cidade Universitária. Mesmo assim, as devoluções se seguiram, e em 1993 foi a vez do Edifício Rui Barbosa, a atual sede do Centro Universitário Maria Antônia (**figura 21**).

Em 1998, o Edifício Joaquim Nabuco – onde até então funcionava o setor de administração carcerária. – é reintegrado à posse da USP. Sem condições de uso, o prédio teve de ser reformado por completo. Um dos anexos do prédio precisou ser demolido, mas, antes disso, os artistas o visitaram e recolheram alguns objetos para utilizar como matéria-prima da instalação coletiva que por eles seria realizada. A determinação desse último espaço como material físico a ser explorado partiu da primeira visita de Lorenzo Mammì

(curador da exposição) ao local. A reforma de todos os prédios era imperativa. Porém, Mammi propôs que antes disso alguns artistas fossem convidados para elaborar um projeto de intervenção nesses (e sobre esses) espaços.

Após o convite, quando

Horst, Andreas e Marcelo entraram pela primeira vez nos espaços que seriam objeto de sua intervenção eles se encontravam em estado de profundo abandono, e ainda carregavam traços de sua história. Os artistas trabalharam neles em várias etapas e com metodologias variadas, organizando workshop com jovens artistas, recolhendo testemunhos, fotografando e coletando objetos. A contribuição de Fulvia Molina, uma artista que viveu pessoalmente os acontecimentos dramáticos da invasão, foi fundamental em mais de um aspecto⁸⁴.

Esse processo durou alguns meses, desde a entrada dos artistas até a montagem efetiva da instalação. Em março de 2002 foram recolhidos objetos; partes do piso e das paredes foram reservados para uso na mostra. No mesmo ano, antigos estudantes da época do conflito foram convidados a visitar o prédio ainda abandonado e contar suas histórias, que foram registradas em oito fitas de vídeo com gravação de entrevistas. Todo o material foi trabalhado pelos artistas e culminou na exposição de 2003 com três salas, onde a maior era reservada a esse trabalho de parceria inscrito em uma proposta de “voltar a contar essa história (lutas, sofrimentos, esperanças, planos, imaginações) por meio das peças recortadas da arquitetura e do exame da infraestrutura do prédio”⁸⁵ (figuras 22 – 26).

⁸⁴ MAMMI, Lorenzo. O edifício Joaquim Nambuco. IN: KNITZ, Andreas, MOLINA, Fulvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004. p. 8.

⁸⁵ GONZÁLEZ, Horacio. A alma dos edifícios. In: KNITZ, Andreas, MOLINA, Fúlvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004. p. 29.

Figura 21: Manchete de jornal reproduzida como painel na instalação coletiva.

22 e 23

24 e 25

Figuras 22-26:
Imagens do
interior do
prédio anexo e
dos objetos
encontrados
pelos artistas.

26

2.2 Para imaginar a instalação central

Ao chegar à sala de exposição, o visitante encontrava-se na penumbra, pela qual deveria caminhar (**figura 27**). De repente, as luzes da entrada desse local eram acesas revelando um monitor que transmitia a imagem de uma mulher ou um homem contando uma história. Todavia, o visitante tinha dificuldades em compreendê-la, já que o som e as palavras estavam desarticulados da imagem projetada.

Pela sala, fragmentos de assoalho, um vaso sanitário com tampa, uma pia de banheiro etc. estavam dispostos dentro de vitrines verticais e horizontais. Todos eles com uma pátina, composta “de uma densa camada de pó, excremento e penas de pombo” ⁸⁶ (**figuras 28 – 33**), produzida pelo tempo de desuso e abandono ao qual estiveram sujeitos. Ao lado de cada uma dessas vitrines, afixada na parede, havia uma imagem fotográfica do objeto em questão em seu lugar de origem, de onde ele havia sido retirado. A cada aproximação do espectador de uma dessas vitrines, um refletor posicionado no teto era aceso. Simultaneamente iniciava-se a reprodução de uma gravação sonora, na qual vozes narravam testemunhos quanto à história do antigo prédio. Distanciar-se do refletor, por consequência, fazia cessar a voz e devolvia o objeto à escuridão.

Essa iluminação pontual acabava trazendo à luz outros objetos dispostos no espaço, entre os quais estavam as chamadas *Janelas da Memória*, que eram algumas janelas quebradas do antigo prédio, recolocadas como divisórias no centro desse espaço expositivo⁸⁷. Em alguns dos vãos onde a vidraçaria estava ausente, foram colocadas fotografias dos espaços, da maneira como foram encontrados antes da reforma. Ao

⁸⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A arte de dar face às datas: A topografia da memória na arte contemporânea. In: KNITZ, Andreas, MOLINA, Fúlvio, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004. p. 36.

⁸⁷ Esta descrição é baseada em outra, realizada por Andreas Knitz e Horst Hoheisel, com data de 8 de agosto de 2003, Kassel, e registrada no catálogo da exposição. Cf. KNITZ, Andreas, MOLINA, Fúlvio, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004, p. 48-49.

aproximar-se, o espectador, por meio dessas imagens presas às janelas, tinha a impressão de enxergar, através do vitrô, outra arquitetura (figura 33).

Ainda como parte do eco produzido pelas vitrines iluminadas, podia-se perceber um pequeno monitor de TV, em que eram transmitidas imagens da demolição do edifício anexo, gravadas por uma câmara de vigilância. Todos esses aspectos reunidos compunham uma única instalação, que foi assinada pelos quatro artistas. A organização da pauta das entrevistas coube à Molina, as fotografias à Brodsky, e a apresentação dos objetos (incluindo as janelas), à Knitz e à Hoheisel.

Assim, saído da escuridão

(...) onde não parece haver nada, de repente aparece um vestígio de uma pequena inscrição, um pedaço de papel, uma pia empoeirada e, sobretudo, as partes mais perenes do edifício, não necessariamente as vigas, mas a fiação, em atividade ou não, que funcionam como o cérebro da natureza do edifício e que contêm em sua própria função um não-se-sabe-o-quê de sordidez bem elevada⁸⁸.

A essas partes perenes, somavam-se ainda alguns documentos e fotografias expostas em vitrines ou em banners apoiados no solo, que contavam histórias sobre os diferentes momentos do conjunto de edifícios⁸⁹.

⁸⁸ GONZÁLEZ, Horácio. *A alma dos edifícios*, 2004, p. 28.

⁸⁹ Além da sala principal na qual foi montada a instalação coletiva, haviam outras duas, reservadas a trabalhos anteriores de Hoheisel e de Brodsky, expostos separadamente. Para o espaço a ser ocupado, Hoheisel selecionou registros fotográficos de alguns de seus trabalhos sobre memória, realizados em parceria com Knitz, dentre eles: *Zermahlene Geschichte* (Weimar, 1997), *A memorial to a memorial* (Buchenwald, 1995) e *Aschrottbrunnen* (Kassel, 1985), que foram expostos em um banner e por meio de uma tela de projeção; e ainda apresentou outro individual sobre a estética de Hegel e a violência. Este último era composto de duas escrivaninhas, cada qual com abajures sobre elas e cadeiras de escritório. Uma delas tinha os abajures voltados à parede, iluminando dois exemplares da *Estética* de Hegel, que haviam sido perfurados por um tiro cada. Com uma lupa disponibilizada ao espectador podia-se ler nos orifícios feitos pelos disparos a palavra *sehen* [ver]. Um monitor televisivo abaixo da escrivaninha mostrava o momento em que disparos haviam atingido cada um dos livros. Na outra escrivaninha, uma gaveta aberta continha em seu interior uma cópia do livro *Das Reichskriegsgericht und der Widerstand gegen die Nationalsozialistische Herrschaft* [O tribunal marcial superior e a resistência contra o domínio nazista], de Norbert Haase, e sobre o tampo da mesa de madeira havia uma folha de papel na qual estava escrito "*Deutscher Widerstand*" [resistência alemã]. De modo condizente com a temática dessa "violência contra os livros", Brodsky apresentou, em sua sala, além de fotografias de seu mais famoso ensaio fotográfico (ao qual nos deteremos no próximo capítulo) *Buena Memoria*, registros de *Livros desenterrados*, um ensaio fotográfico sobre quatro livros, entre eles *Condenados de la tierra*, de Franz Fanon, que foram enterrados no jardim da casa de Néida Valdez e Oscar Elissamburu, próximo ao rio da Prata, durante a ditadura militar argentina e foram desenterrados quase vinte anos depois. Assim como a instalação de Hoheisel, o ensaio de Brodsky também fazia referência clara a uma violência cultural, não apenas no que diz

Figura 27: Vista de uma parte da instalação coletiva.

respeito aos exemplos específicos apresentados nas salas individuais, mas na relação desses trabalhos com a antiga funcionalidade do prédio – enquanto lugar de uma destacada instituição de ensino – nos primeiros anos da ditadura militar brasileira. No caso dessa violência cultural específica, estavam em foco tanto os intelectuais quanto os livros, tanto as ideias quanto seus ideólogos, que nos termos do regime militar poderiam expressar uma mentalidade subversiva. Em Brodsky, essa violência intelectual se dá pelo enterro, pelo assombro de ser encontrado com livros. É uma violência que toma partes dessas obras bibliográficas, que as deflagra, as envelhece, por meio de um sepultamento a uma escuridão ao qual são condenadas até que o tempo permita suas exumações. Além do ensaio sobre os livros enterrados, Brodsky expôs registros fotográficos e um vídeo sobre sua intervenção na *Coluna com o portador de tocha* (localizada em Hannover). A tal escultura, de autoria de Hermann Schuerstuh, artista que muito atuou durante o governo nazista, em contraposição à foto de irmão desaparecido de Brodsky durante o regime militar na Argentina que se encontrava a 50 metros de distância, causou repulsa ao artista, que propõe sua intervenção intitulada *Imágenes contra la ignorância* (2003), que constituiu em cobrir com uma persiana o alto relevo da águia do Terceiro Reich da base da coluna. Fechada a persiana, podia-se ler “Nie wieder, nunca más”. Em outras duas faces da coluna foram afixados banners com imagens feitas por Brodsky de duas placas-memorais: uma de Berlim e outra de Buenos Aires. A primeira com os dizeres “*Orte des Schreckens, die wir niemals vergessen dürfen* [Locais de terror dos quais nunca devemos nos esquecer], e a segunda com as mesmas palavras em espanhol, *Lugares de memória que no debemos olvidar jamás*. Esta última, seguida por uma lista de “campos” argentinos e de presos torturados e desaparecidos. Apesar dos vandalismos que foram incorridos sobre trabalho, este permaneceu até o encerramento da exposição de Brodsky. O que se vê na sala individual do Maria Antônia são registros fotográficos e filmicos dessa ação, da mesma maneira como Hoheisel apresenta suas interferências sobre alguns monumentos.

Figuras 27 - 33: Vitruines e objetos da instalação coletiva.

Assim como *Química de la Memoria*, a instalação central de *MemoriAntonia* também é constituída de depoimentos e objetos. No entanto, à diferença do projeto analisado anteriormente, o trabalho exposto no CEUMA propõe a elaboração de memórias a partir de uma experiência específica. Os elementos que compõem esse projeto envolvem a busca de memórias sobre o Centro Universitário no que diz respeito aos três momentos que constituem seu significado, a saber, o primeiro quando o espaço pertencia a FFLCH/USP, o segundo quando este passou a ser sede de uma administração carcerária (que tem como marco o ano de 1968); e o terceiro, após sua reforma, quando foi instituído o Centro Universitário. Esses momentos se referem a três espaços simbólicos e físicos distintos, que coabitam de modo anacrônico em *MemoriAntonia*.

Esse trabalho de arte voltado ao conjunto específico de prédios e às experiências e memórias relacionadas a ele, permite somar outra questão à relação entre objetos e seus usos em processos de reminiscência. Essa questão da materialidade da presença coisa em si deve ser acrescida ainda na qualidade da potência de uma relação entre um espaço físico e o exercício de retomada de experiências nele vividas ou memórias a respeito desse espaço, isto é, lembrar-se do lugar e do que nele foi vivido a partir de uma inserção corpórea do indivíduo em tal recinto. Sob esse viés, é a materialidade arquitetônica do lugar que é o CEUMA (nos três momentos aqui colocados) que nos importa enquanto fisicalidade por meio da qual memórias podem ser construídas. Nossa proposta é que essa construção pode se dar, assim como em *Química de la Memoria*, em dois momentos distintos. O primeiro é aquele da visualidade desse espaço pelos entrevistados, antes de sua reparação arquitetônica. Nesse caso, ver esse lugar (nele estar presente) está ligado à reminiscência. Isto é, em um exercício de voltar ao prédio ainda não reformado (e ao anexo antes dele ser demolido) e por meio dessa reincidência, retomar as experiências e memórias que se tem dele. É a respeito do reencontro desses personagens com o espaço e de seu uso como lugar de memória que refletimos como primeiro momento da elaboração de *MemoriAntonia*. É importante ressaltar que nesse encontro está inserida uma dimensão a mais do espaço: o

lugar que é todo tomado por escombros (sobretudo o anexo), o que permite que nessa retomada sejam inseridos também os significados que outros usos (mesmo certo abandono) desse espaço lhe proporcionaram ao longo do tempo.

Alguns desses escombros são reservados pelos artistas para compor a instalação enquanto objetos de memória. Assim como as “coisas” em *Química*, esses escombros também fazem parte de uma seleção, de um dito. O não-dito nesse caso é tudo aquilo que foi efetivamente destruído, e deixou de ser incluído nessa retomada que propõe a instalação. Esses objetos – somados às fotografias e às entrevistas gravadas que revelam como se deu a retomada das experiências dos ex-estudantes – servem a cooperar a outro viés do CEUMA enquanto lugar de memória. Este é, por sua vez, o segundo momento em nossa proposta de entender esse trabalho de arte também como um espaço para a construção de memória. Antes de nos determos a ele, passemos primeiramente ao encontro dos ex-alunos com o seu antigo espaço de convivência.

2.3 Um lugar de memória I

O conceito de “lugares de memória” é definido por Pierre Nora no texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares” com intuito de cooperar à sua argumentação sobre uma psicologização da memória, isto é, uma memória voltada à identidade do eu. A tese principal contida no texto, a partir da qual justifica o termo, diz respeito à relação entre materialidade (nos cinco sentidos do ser humano que a fazem possível de ser percebida) e memória, e da capacidade da primeira em servir de esteio à segunda. A esses resíduos materiais nos quais memórias podem estar ancoradas Nora dá o nome de *Lieux de mémoire* [lugares de memória]⁹⁰. Tidos como espaços de refúgio, eles são eleitos no âmbito social ou individual como substitutos aos escassos meios de memória.

⁹⁰ Cf. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, n.10, dez. 1993.

Segundo o autor, esses “lugares de memória são, antes de tudo, restos” ⁹¹, mas que se constituem para além de seus resíduos materiais. Para operar enquanto um lugar de memória, uma materialidade deve ser somada a dois outros contingentes valorativos: um simbólico e outro funcional. Pois,

mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é um lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for um objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada de lembrança. Os três aspectos coexistem sempre ⁹².

Assim, embora, segundo Nora, a memória esteja enraizada “no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”, estes necessitam de um investimento simbólico. Em outras palavras, tais materiais precisam ser reconhecidos enquanto testemunhas de outro tempo, quer sejam eles “museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações” ⁹³ etc.. Mas apesar dessa possível abertura que Nora faz a outras materialidades como “lugares de memória” em seu texto, as demais análises que compõem a coleção de mesmo título do autor francês, revelam a intensa ligação de sua terminologia para com espaços físicos determinados, e isso inclui monumentos, memoriais, arquivos, coleções etc.. Assim, pode-se entender que um “lugar de memória” é aquele da materialidade arquitetônica, imóvel, em relação a qual, para utilizá-la como vínculo remissivo, deve-se antes de tudo haver um deslocamento por parte do sujeito, tendo como objeto de seu trajeto, reencontrar (ou encontrar pela primeira vez) esse lugar. No reencontro, ele já está estabelecido dentro do próprio indivíduo, que o reconhece como um lugar de memória. No caso do encontro primeiro, há um conhecimento de tal espaço.

⁹¹ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, 1993, p. 12.

⁹² Ibidem, p. 21.

⁹³ Ibidem, p.13.

O reconhecimento do reencontro é aquele destacado na volta proposta aos ex-estudantes pelos artistas que participam da instalação coletiva. O retorno ao prédio é o ponto inicial de uma retomada, de uma recuperação por meio da visualidade desse espaço físico. É no interior de um dos prédios que ainda não havia sido submetido à reforma, que os antigos alunos que frequentavam a FFLCH/USP são convidados a dar suas entrevistas (figuras 34 e 35). Em alguns casos, a ida desses ex-alunos a tal recinto se tratou da primeira volta ao local, desde sua invasão em 1968. Com a passagem de tempo entre as antigas experiências e o momento de retorno a esse espaço, o lugar encontrado por eles estava modificado e abalado pelas subsequentes somas e subtrações de alguns aspectos físicos, ocorridas ao longo dos anos.

Essas alterações contribuem ao aspecto aurático do espaço. Elas são o acúmulo do tempo enquanto mistério do próprio local e de sua presença física, tal como ocorre com relação às marcas dos objetos em *Química*. Porém, no que diz respeito à presença da coisa em si, em *MemoriAntonia* não se trata de ter o objeto aos olhos, mas de ser inserido dentro desse. A diferença de um “lugar de memória” para um objeto de memória está na intensidade dessa materialidade como vínculo remissivo. Retomar experiências do Estado de exceção no lugar da experiência ocasionada por esse Estado tem uma conotação distinta daquela de colocar-se à presença de um material utilizado como âncora a memória. Sobretudo quando esse lugar mantém as marcas de um rompimento também como presença física. São essas marcas que aparecem nesse espaço tomado de escombros.

O retorno ao prédio do Centro Universitário antes de sua reforma (e ao anexo, que demonstrava condições ainda mais destrutivas) serve então de exercício remissivo não apenas às experiências dos ex-alunos na antiga FFLCH/USP, mas também é, por instantes, uma retomada do momento de suspensão das identidades. Em outras palavras, a exceção a qual esses ex-estudantes foram colocados na tomada de seus espaços por outros sujeitos. Isso, sem considerar ainda, a condição de “matabilidade” a que alguns desses ex-alunos foram submetidos. Voltar a esse lugar é então o início de uma retomada, mas também da

construção de uma cadeia associativa entre o momento de suspensão e esse outro do retorno. Essa ponte é trazida, no caso desses personagens, por meio de relatos, que incluem não apenas depoimentos pessoais, mas a tentativa de relacionar cada participante com esse espaço, e assim fomentar também uma experiência compartilhada entre todos esses indivíduos e esse “lugar de memória”.

O cenário das emissões desses relatos foi o de um canto em meio aos escombros, iluminado por um holofote de luzes incandescentes. Sob ele, duas cadeiras. Ao fundo delas, um compensado de madeira servia de tela para uma projeção de algumas fotografias dos prédios nos seus usos anteriores . Todos esses elementos eram delimitados por um arco em madeira, retangular e na posição vertical, que estabelecia um lugar entre a aparelhagem de gravação e a entrevista a ser concedida. No entanto, o entrevistador não ocupava um espaço para fora desse arco. Um dos assentos reservados pertencia a ele. O outro, ao entrevistado. Juntos, eles estabeleciam uma dualidade de perguntas e respostas que serviu de base para a construção de algumas narrativas sobre o Centro Universitário, reproduzidas durante a mostra expositiva.

34

35

Figuras 34 e 35: Imagens das entrevistas.

A conversa se iniciava com o pedido a um entrevistado que se apresente concedendo informações quanto à profissão exercida, sua ocupação em 1968 e o motivo pelo qual frequentava o local ao qual agora retornava. Por vezes, eles podem ser nomeados no exercício da fala dos entrevistadores, mas mesmo quando isso não ocorre, os entrevistados são identificados pelas profissões e pelos respectivos posicionamentos no tempo e no espaço presentes e em 1968. E é por meio dessa identificação que são colocados nas gravações enquanto testemunhas.

Feitas as apresentações, o roteiro interrogativo segue com perguntas que buscam compreender o significado do período para a geração de estudantes representada pelos entrevistados, a partir de questões sobre: o movimento estudantil em 1968; se os ideais pelos quais lutaram ainda permanecem; onde se encontram os demais estudantes com os quais se relacionavam anteriormente; qual foi a última vez que esses indivíduos estiveram nesse local; e, por fim, qual o impacto desse reencontro. De modo geral, solicitaram-se das testemunhas não apenas informações sobre elas mesmas. As questões foram realizadas de modo a requisitar a inclusão de outros personagens que frequentavam esse mesmo lugar. Na entrevista a Teotônio Simões Neto, por exemplo, Brodsky a inicia com a seguinte interpelação: “Pelo que **vocês** lutaram em 1968 e como **você** vê aqueles fatos?”⁹⁴. O entrevistado por sua vez, delimita um espaço na fala para si, especificando sua experiência no movimento estudantil, e separando-a de uma possível generalidade. Porém, em outro momento é encarregado de informar “onde estão os protagonistas dos fatos de 1968 hoje? O que eles estão fazendo?”⁹⁵. As interrogações desse tipo se repetem nas demais entrevistas. Além desses outros sujeitos, os entrevistados também trazem um grande número de marcos históricos em seus relatos. Em alguns casos, ao final, acrescenta-se uma questão quanto à relevância de um trabalho artístico e de memória que retome essas

⁹⁴ KNITZ, Andreas, MOLINA, Fulvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004. p. 84.

⁹⁵ Ibidem, p. 85

experiências. De modo geral, as perguntas incidem sempre sobre o mesmo acontecimento: 1968, o momento de tomada do prédio.

As questões propostas nas entrevistas de *MemoriAntonia* delimitam um tempo permitido da fala. Sair do silêncio por meio do retorno a esse lugar está configurado em perguntas objetivas, em uma pauta previamente estruturada. Quando então o sujeito se cala, seu silêncio é respeitado (e mantido na reprodução das entrevistas durante a exposição). Esse é, entre outras coisas, o tempo de retomar as experiências à memória, de reconstruir seus caminhos. Mas, sobretudo, de organizá-los de maneira a incluir o início e o desfecho em um curto espaço. Esse é o tempo que o entrevistado tem para relatar não apenas sua experiência em diferentes parcelas e vieses, mas enquanto testemunha, falar também dos outros. Ademais, esse é seu momento do compartilhamento, de uma experiência coletiva de retomada de histórias que potencializam o espaço enquanto “lugar de memória”. No entanto, sua característica não é apenas enquanto materialidade para a retomada. O retorno e as subsequentes falas são também novas construções. Elaborar, nesse sentido, não é um trabalho apenas de recuperar, mas de trabalhar essa recuperação individual enquanto relato, enquanto experiência narrada e, sobretudo, enquanto outras possíveis memórias.

O movimento elaborativo dessa recuperação é assim uma recordação, mas também uma associação. As perguntas giram sobre o viés da tentativa de compreensão sobre o simbolismo do CEUMA para os personagens entrevistados. Sob esse aspecto, as narrativas são tentativas de compor uma identidade desses indivíduos a partir desse momento de exceção. Recolocá-lo nesse espaço e dar-lhes o direito de fala e, a partir dessa autoridade testemunhal, transportar para “dentro” esses que por muito tempo estiveram “fora”. Essa recolocação dos personagens aparece também, nesse trabalho de arte, em uma instalação individual de Molina que compõe também esse espaço. Nesta, os relatos dados por meio das entrevistas têm valor primordial na reinserção dos ex-companheiros que juntamente

com as suspensões de suas identidades sociais, foram submetidos a “matabilidade” de suas “vidas nuas”.

Ligado à sala principal onde foi colocada a exposição coletiva, havia um espaço anexo um pouco menor, separado da instalação dos quatros artistas somente por uma janela quebrada (uns dos objetos recuperados antes da reforma do prédio). Este local foi destinado ao trabalho individual de Molina. Partindo de uma lista de presença de uma das assembleias do grêmio de estudantes na antiga sede da FFLCH em 1966 com nome de 300 estudantes, escritos a próprio punho, e doada por um dos entrevistados durante sua visita ao antigo prédio, a artista fixou imagens ampliadas das assembleias em seis cilindros verticais (de 1,80 metro de altura, por 60 cm de diâmetro cada um). A página amarelada que continha a assinatura do estudante (**figura 39**) foi fundida com a fotografia do mesmo, como um plano de fundo, como podemos ver nas figuras. Em torno desse círculo de personagens, televisores foram dispostos pelo chão e emitiam as entrevistas realizadas pela artista (**figuras 36 – 38**). Aqui, cabe ressaltar que Molina também foi entrevistada. Sua voz e sua imagem também aparecem emitidas nesses aparelhos de TV. A artista é então um dos personagens que elaboram uma ponte entre dois tempos distintos e, por meio dela – que é sinônimo da construção de memórias pela associação desses dois tempos –, também se coloca novamente “dentro” desse Estado no que diz respeito ao período de exceção. No que diz respeito às fotografias dos cilindros, suas identidades suspensas são trazidas justamente pela impossibilidade de os personagens relatarem, de serem entrevistados. Ao invés de partir deles a voz que retoma as experiências vividas nesse local, eles são os objetos de reminiscência juntamente com os escombros, e vêm a completar esse lugar de memória.

Assim, são parte desse lugar de memória que é colocado ao espectador em *MemoriAntonia*, pois esse espaço não diz respeito apenas à instalação coletiva, mas também aos escombros, aos relatos e às fotografias. Indo além, ele abrange uma dependência desses elementos na instalação para com espaço arquitetônico do CEUMA, e,

nesse sentido, pode-se manter a aproximação da instalação coletiva, configurada nesse espaço também como “lugar de memória”.

36

37

38

39

Figuras 36-39: Imagens dos cones de Molina e da lista de presença utilizada em seu trabalho (fig.39).

2.4 Um lugar de memória II

O arco de madeira utilizado para delimitar o lugar das entrevistas em meio aos escombros é trazido como objeto da mostra, juntamente com um fone de ouvido. Seu espaço vazio, que outrora abrigava as cadeiras das testemunhas, apresenta agora apenas uma carteira estudantil vazia (**figura 30**), também em madeira, na qual o espectador pode sentar e ter um acesso mais próximo a todas as entrevistas. Assim como os demais objetos, esse também recebe uma iluminação pontual acionada por um sensor de movimento, que determina também quando o gravador preso ao teto deve reproduzir algumas das entrevistas. Essas, por sua vez, permitem que o espectador, ao ouvi-las tenha a impressão de outro lugar de memórias no qual esses personagens deram seus depoimentos.

Coopera a essa impressão o fato de os escombros estarem cobertos de uma pátina de excrementos e penas de pombo, dentro de vitrines (**figuras 28 e 29**), que são distribuídas por esse espaço. Os escombros são o resultado de uma seleção cuidadosa dos artistas, com o objetivo de reinserir no espaço reconfigurado do CEUMA vestígios de outro tempo desse mesmo prédio. Sobre eles tem-se o cuidado de manter a pátina por meio da aplicação de um spray fixador, feita ainda antes dos objetos serem extraídos de seus locais de origem. É tanto pela seleção para formarem esse conjunto que remete à história do Centro Universitário, quanto por essa pátina, que esses escombros podem ser valorados enquanto objetos de memória. Se a retomada da história do prédio é feita pelos ex-estudantes, há ainda outra recuperação que é realizada por meio da seleção desses vestígios, que pode funcionar tal como a aproximação feita entre *Química* e uma espécie de arquivo. A escolha desses objetos diz sobre suas qualificações em relação aos demais, que foram incluídos, e, por isso, não recuperados da destruição. Esses escombros são elementos sobrevividos e reservados para, por meio deles, histórias serem contadas. Somado à pátina, que lhes afere uma conotação de distância temporal, a presença dessas

coisas em si é dotada da qualidade aurática benjaminiana. Esta, por sua vez, pode ser percebida em mais um aspecto para além desses escombros e dos significados que lhe são sobrepostos também pelos relatos. A aura é presente também na arquitetura do prédio. Este, por sua vez, também é contextualizado pelos relatos na carga que possui enquanto “lugar de memória”, mas também na dependência desses objetos para com esse espaço físico do CEUMA.

Se observarmos a atual sede do Centro Universitário, notaremos que a reforma do prédio ocasionou em uma semirreconfiguração. Nele mantêm-se portas, elevadores etc.. Assim, não é apenas a sala da exposição, mas o prédio que é inserido nessa mostra, desde a entrada do visitante no CEUMA. Se em *Química* o contexto é dado pelos depoimentos, em *Memória Antonia* o contexto também é o entorno, que, por sua vez, que os exemplos colocados fora da vitrine sejam vistos não apenas como objetos isolados de uma mostra expositiva, mas como partes dessa arquitetura ⁹⁶.

É o que ocorre, por exemplo, com janelas que foram arrancadas dos edifícios reformados e distribuídas como divisórias nessa instalação. Ver por entre elas não é enxergar o exterior. Elas não delimitam um espaço entre o “dentro” e o “fora”, o interno e o externo, mas sim um espaço entre um tempo e outro. Ao invés da pátina dos objetos, elas apresentam alguns vidros quebrados. Nesses vãos em que o vidro está ausente, foram afixadas fotografias do prédio ainda antes de sua reforma. Essa abertura é preenchida por esses registros fotográficos. Quando observa-se através das janelas, vê-se a imagem de outro espaço – um lugar, todavia, que não pode ser penetrado, nem por ele caminhado. Sua profundidade se reduz ao fato de olhá-lo para além da margem dos vitrôs, refletir sobre essa imagem como um possível registro “daquilo que foi”. Deste modo, a referência a esse “lugar

⁹⁶ Entre 18 de agosto a 10 de setembro de 2004, um ano após a exposição no Centro Cultural em São Paulo, o projeto foi levado para uma Exposição no Congresso Nacional, no Salão Negro em Brasília. Nessa nova mostra, a configuração inicial do trabalho foi desfeita, não apenas pela dificuldade transportá-los, mas porque esse novo espaço impedia a interface original. Tal impedimento denunciava apenas a interdependência do projeto em relação ao local de exposição, uma relação simbólica, por certo, mas também material, sob a qual se pode afirmar que o contexto arquitetônico é impreterivelmente inserido nesse trabalho.

de memória” que deu origem aos relatos não é dada apenas pelas vozes e objetos, mas também pelas fotografias desse espaço e pelos registros fotográficos afixados ao lado de cada vitrine.

No enquadramento desses últimos estão incluídos, além dos objetos, aspectos de seus dos espaços nos quais foram encontrados. As fotografias parecem funcionar como certo Princípio de Proveniência dos escombros, indicando suas origens, mas também numa espécie de vínculo remissivo, tal como ocorre nos cones de Molina. Esses registros vêm cooperar com os objetos extraídos e com aos relatos, de maneira a apresentar esse outro “lugar de memória” dos relatos ao visitante. E na junção desses elementos que a instalação *MemoriAntonia* proporciona uma experiência como “lugar de memória” e das lembranças que por esse espaço podem ser impulsionadas.

O modo como a instalação coletiva de Molina, Brodsky, Knitz e Hoheisel opera é uma maneira de dar a ver esse espaço físico do CEUMA enquanto “lugar de memória” e de construção de memórias de um Estado de exceção específico, aquele ao qual o grupo que compartilha suas memórias foi submetido. Reconstruir as experiências a respeito desse espaço é o modo desses personagens trabalharem suas próprias identidades suspensas. Apresentá-lo enquanto “lugar de memória” a ser conhecido por meio da instalação coletiva, por outro lado, é dá-lo a ser visto enquanto espaço onde outras memórias a respeito do período da ditadura militar brasileira podem ser construídas, elaboradas. Para fazê-lo, no entanto, faz-se necessário retomar o processo de cadeia associativa proposto pelos artistas entre as identidades suspensas e suas reinserções no espaço por meio relato. Nesse caminho, percebem-se as memórias formadas no significado dado a esse lugar enquanto espaço de experiências que perfazem a identidade dos personagens que relatam. Todavia, para o espectador que adentra esse espaço, a elaboração diz respeito não apenas a sua identidade social, mas a uma identidade nacional, na compreensão dessa arquitetura como “lugar de memória” para se falar de um Estado de exceção, aquele da ditadura militar no Brasil.

Essa relação, de entender uma arquitetura como “lugar de memória”, mas também como espaço para a construção de memória é uma hipótese que pode ser ressaltada a respeito de conjunto de poéticas artísticas contemporâneas conhecidas como *Contramonumentos*.

3. Sobre *Contramonumentos*

O conceito de *Countermonuments*⁹⁷, cunhado pelo norte-americano James Edward Young, foi pensado a partir de suas observações sobre uma série de trabalhos executados, desde 1980, por uma geração de artistas na Alemanha engajados em elaborar uma crítica à abordagem da memória do pós-Segunda Guerra por meio de monumentos celebrativos. Tendo por base a *Gestalt* dessas estruturas, artistas como Hoheisel, Norbert Radermacher e o casal Jochen e Esther Gerz buscam em suas poéticas um diálogo entre o monumento (reformulado) e o público, com o objetivo de tratar a memória de forma ativa, em uma busca por uma consciência social da memória pública. Assim,

Eticamente certos do seu dever de lembrar, mas esteticamente céticos dos pressupostos subjacentes das formas tradicionais de memória [...], esses artistas sondam [...] os limites de ambos os seus meios de comunicação social e artística da própria noção de um memorial⁹⁸.

Admitindo que essa noção ultrapassa a configuração do monumento, pois “um memorial pode ser um dia, uma conferência, ou um espaço”⁹⁹, investiga-se então outro modo de lidar

⁹⁷ Nesta pesquisa *Countermonuments* foi traduzido como *Contramonumentos*, porém, alguns autores brasileiros como Márcio Seligmann-Silva utilizam o termo *Antimonumento* para designar essa mesma categoria.

⁹⁸ Texto original: “Ethically certain of their duty to remember, but aesthetically skeptical of the assumptions underpinning traditional memorial forms [...] is probing the limits of both their artistic media and the very notion of a memorial”. (YOUNG, James E. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University, 2000. p. 27, tradução nossa).

⁹⁹ Texto original: “A memorial may be a day, a conference, or a space [...]”. (YOUNG, James E. *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven and London: Yale University Press, 1993. p 4, tradução nossa).

com a memória, para além de uma ostracização ao engessamento de formas monumentais. Trata-se, para Young, de uma diferenciação entre uma *memorial form* [forma memorial] e um monumento. Pois, para ele, “ao invés de mudar e adaptar-se ao seu ambiente, o monumento permaneceu estático, uma mumificação do antigo, de ideais provavelmente esquecidos” ¹⁰⁰. É em contrapartida a esse endurecimento que Young sinaliza essa *memorial form*, ou Contramonumento.

São trabalhos como o *Monumento contra a guerra e o fascismo*, do casal Gerz. Tratava-se de uma coluna de chumbo de 12 metros de altura, erguida sobre a passarela de Hamburg-Harburg, em 1986 (figuras 40 – 43). Os passantes eram convidados a escreverem nomes, observações pessoais e políticas sobre essa estrutura. Quando a superfície delimitada para as escrituras estava completa, tal parte da coluna era enterrada, e uma nova superfície lisa era liberada para outras inscrições. Com o passar dos anos e o enterramento da coluna, esta foi sendo reduzida de tamanho, até 1993, quando desapareceu ao ser enterrada por completo.

Outro exemplo significativo, pautado nos mesmos pressupostos quanto à crítica aos monumentos tradicionais é a *Aschrottbrunnen* [Fonte Aschrott], chamada também de Fonte dos Judeus (1987), também de autoria do alemão Hoheisel e trazida por ele por meio de fotografias para sala individual de *MemoriAntonia*. O projeto artístico foi desenvolvido a partir da antiga fonte de Aschrott, apelidada por “fonte dos judeus”, construída em 1908 (figura 45) e destruída em 1939, em Kassel durante a Segunda Guerra Mundial. O desejo de reabilitar o monumento já era manifestado em anos anteriores por associações de proteção e restauração do patrimônio local, mas foi apenas durante a oitava exposição da Documenta de Kassel, que a proposta de Hoheisel configurou-se oficialmente (figura 44).

¹⁰⁰ Texto original: “Instead of changing and adapting to its environment, the monument remained static, a mummification of ancient, probably forgotten ideals”. (Ibidem, tradução nossa).

Na mesma localização do antigo monumento, o artista “edificou” sua fonte invertida. Seguindo as mesmas dimensões da anterior, a Fonte de Aschrott de 1987 ocupa um lugar negativo, para dentro do solo, com a base voltada para cima, como se um espelho refletisse a fonte original. Ao invés de propor uma reconstrução do monumento destruído, Hoheisel investe em uma forma que sublinha sua ausência. Desta maneira, conjectura-se não apenas sobre esse vazio pontual, mas também sobre aquele da destruição apregoada pelo regime nazista entre 1933 e 1945. Reerguer o monumento da mesma maneira seria contraproducente, ou seja, negaria a própria crítica a qual Hoheisel tem se dedicado.

Se anteriormente a água escorria do topo para a base da fonte, um sistema hidráulico moderno instalado faz com que o fluxo dessa corrente parta da base para o topo (que é a parte mais baixa dessa estrutura) e retorne, posteriormente, ao círculo em torno da fonte negativa, para então escoar novamente (**figura 46**). Essas alterações acarretam uma mudança de posicionamento do passante frente a esse “monumento negativo”. No lugar de observá-lo no mesmo estágio do seu caminhar, somos levados a nos aproximar, nos dobrar e observar de perto, e um pouco mais atenciosamente, a fim de perceber não apenas essa outra forma. Junto com ela deve-se salientar o som corrente produzido pela queda d’água, que parece lançar-se em um poço sem fundo.

40

Harburg's disappearing monument.

41

42

43

Figuras 40 - 43:
Monumento contra a guerra e o fascismo, do casal Gerz, na passarela de Hamburg-Harburg. De 1996 até o seu enterramento por completo.

Figura 44: Fonte de Aschrott. Projeto da instalação da fonte invertida de Hoheisel.

Figura 45: *Fonte de Aschrott* antes de ser destruída.

Figura 46: Queda d'água da fonte invertida de Hoheisel.

Para além dessas propostas sobre o tema da Segunda Guerra Mundial, encontramos no Brasil um trabalho que também pode ser enxergado como *Contramonumento*. No ano de 2003, Hoheisel e Knitz investem em uma instalação para o Projeto Octógono Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado: a instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei*. O monumento a ser reinserido em uma memória coletiva é o Portal de Pedra da Avenida Tiradentes (**figura 47**). O arco de entrada, tombado em 1985, foi o único fragmento que restou do Presídio Tiradentes – antiga Casa de Correção criada em 1825 –, que serviu de local para a repressão de presos políticos e opositores no Regime Militar, tendo sido demolido na década de 1970 (**figuras 48 e 49**).

O prédio que havia sido construído para servir de depósito para escravos,

pouco mais de um século depois ele serviu para prender os perseguidos políticos bem como praticar a tortura de prisioneiros comuns, como lemos em relatos de prisioneiros políticos que por lá passaram. As prisões políticas daquele período eram divididas entre as instituições de interrogatório (OBAN, DOI/CODI, CENIMAR, DEOPS etc.) e as de reclusão, como era o Presídio Tiradentes. Ali chegaram a conviver mais de 400 prisioneiros políticos nas piores condições carcerárias imagináveis (ou inimagináveis): celas superlotadas, imundas, úmidas, trancadas todo o tempo e os prisioneiros apenas com direito a duas horas de sol por semana ¹⁰¹.

Na proposta dos artistas, “o portal, local de passagem, por onde inúmeros prisioneiros entraram e eventualmente saíram, foi transformado em uma alegoria de todo o prédio que ele representa *pars pro totum*” ¹⁰². Por meio de uma réplica do Portal, Hoheisel e Knitz, viabilizam uma gaiola gigante em escala 1:1, constituída por uma sequência de módulos (**figuras 50 e 51**). Em seu interior, abrigam-se pombos-correios que foram soltos periodicamente por ex-detentos – convidados a participar ativamente do trabalho –, liberando as aves do portal-prisão (**figuras 52 e 53**). Nesta ação, o objetivo dos artistas não foi apenas trabalhar com a oposição entre cativeiro e liberdade. Convidar os ex-presos a participar do trabalho é um modo de propor uma elaboração de suas memórias. Para além

¹⁰¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A arte de dar face às datas: A topografia da memória na arte contemporânea, 2004. p. 34.

¹⁰² Ibidem, p. 33.

disso, o compartilhamento das experiências e memórias a respeito do Presídio Tiradentes, feita na Pinacoteca do Estado de São Paulo pode ser entendida como um modo de recolocar esses sujeitos para “dentro”. A ação de libertação dos pássaros é tida como um passo após o retorno a encontrar a gaiola em forma de portal. Liberá-los é o ato simbólico para retomar seu próprio lugar.

Alípio Freire, que ali foi também preso como perseguido pelo regime militar, foi quem soltou o primeiro dos pombos da gaiola do Octógono. Pensar este ato como literalizando o termo *Vogelfrei*, proscrição, desloca-o para um campo bem longe do aparente gesto de paz estereotipado. Neste dia também, Alípio levou os ali presentes por uma viagem ao passado tenebroso das perseguições e “desaparecimentos”: nas paredes do Octógono foram afixadas pequenas fotos policiais com os retratos de muitos dos perseguidos políticos que passaram pelo presídio. Alípio recordou os nomes e alguns momentos característicos das histórias desses combatentes. Neste ato de memória a “transparência” da pedra do portal da Avenida Tiradentes tornou-se opaca. A história ganhou novamente densidade e peso ¹⁰³.

Isto é, a lucidez da gaiola – que nem ao menos é feita de grades, mas de um acrílico transparente e incolor firmado apenas nas estruturas que remetem a forma do portal – ao encontro desse depoimento e de tantos outros (de cada um que é levado a liberar os pássaros) retoma o mistério de uma estrutura opaca, e aquilo que está impregnado nessa estrutura da avenida Tiradentes. Como parte de um todo, ela não é apenas as lembranças da passagem de entrada e saída, mas daquilo que não mais está presente. O Portal é trazido ao interior do Octógono pelas narrativas sobrepostas a essa referência indicial. Assim, a intervenção não se coloca sobre o próprio monumento, é um desaparecimento “virtual”, um indício do negativo de sua estrutura física.

¹⁰³ Ibidem, p. 34.

Figura 47: Portal do antigo Presídio Tiradentes.

Figura 48: Antigo Presídio Tiradentes durante a demolição.

Figura 49: Uma das janelas das celas do antigo Presídio Tiradentes, antes da demolição.

Figura 50: Encarte para a exposição no Óctogno da Pinacoteca. Desenho esquemático de Hoheisel.

Figura 51: Instalação *Pássaro Livre/Vogel Frei*.

Figura 52: Ex-preso convidado para participar da soltura dos pássaros.

Figura 53: Registro fotográfico dos ex-detentos do antigo Presídio Tiradentes.

Essas subsequentes ausências (e também desaparecimentos) no que concerne a esses trabalhos – tanto nos casos dos brasileiro como dos alemães – tem uma justificativa específica. Analisando-as Young afirma que “[...] o melhor monumento não deve ser o monumento inteiro, mas apenas a memória de um monumento ausente”¹⁰⁴. Isto diz respeito à característica fundamental do conceito inaugurado pelo autor, a saber, falar da memória a partir da ausência de uma estrutura responsável por preservá-la. E, por vezes, como observamos, desaparecer com essa estrutura por completo. Nesse sentido, Hoheisel e Knitz trazem um lugar de memória pela ausência desse lugar.

Porém, assim como em *MemoriAntonia*, a caracterização desse espaço físico em um vínculo para com a memória (mesmo esse espaço representado de modo indicial ou em uma espécie de maquete da prisão) só é possível tendo em vista um compartilhamento de dessas memórias e experiências dos personagens que viveram na pele a exceção desse Estado. É a partir dessa construção que eles fazem de suas memórias em torno dessas arquiteturas (e por elas são fomentadas) é que podemos propor esses recintos como “lugares de memória”.

Assim como os objetos de *Química*, é ao redor dessas espacialidades físicas que se configura a narrativa a ser compartilhada por esses e entre esses personagens. A diferença entre as memórias construídas em torno desses “lugares de memória” e aquelas que percebemos em *Química* é o modo como se dá o compartilhamento. No primeiro projeto que consideramos neste capítulo, cada sujeito é portador de uma história individual, que pode eventualmente se ligar as demais, como por exemplo, no caso do Mundial de 78. Já em *MemoriAntonia* ou em *Pássaro Livre/Vogel Frei*, são esses lugares que unem os grupos de personagens. Ou seja, ponto de junção entre eles já é estabelecido, o que faz com que as memórias a serem construídas detenham-se muito mais em torno da simbologia e potência

¹⁰⁴ Texto original: “[...] the best monument may be no monument at all, but only the memory of an absent monument”. (YOUNG, James E. *At memory's edge: after-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, 2000, p. 32, tradução nossa).

de reminiscência de objetos únicos: ou o Centro Universitário ou o Portal do Presídio Tiradentes.

O fato é que, em ambos os casos, os processos elaborativos de memórias analisados neste capítulo estão intrinsecamente ligados às materialidades (ou do objeto ou da arquitetura) e de suas qualidades remissivas em razão da aura que os cerca. No caso de *Química*, a proposta analítica pautou-se em considerar de que modo as histórias podem ser compartilhadas no âmbito do projeto enquanto coleção que reúne os relatos por meio da junção dos objetos. Posteriormente, no que diz respeito ao modo como o projeto é apresentado ao público, tal trabalho de arte foi aproximado do arquivo enquanto conjunto que salvaguarda os objetos e que denota a eles ainda mais significados, uma vez que estão inseridos em uma seleção de coisas, escolhidas em meio a tantas outras. Apresentados então enquanto seleção, essas coisas juntamente com os relatos podem servir a elaborar memórias a respeito da ditadura argentina e a proposta de enxergar esse trabalho específico também como espaço para a construção de memórias.

Por outro lado, na questão da ditadura militar brasileira, ressaltamos a questão dos “lugares da memória” enquanto outra materialidade, que opera de modo diferenciado do objeto, pois insere o participante (personagem que teve a identidade suspensa ou o espectador) em um espaço arquitetônico voltado a memória. Assim como em *Química*, há nesses “lugares de memória” uma etapa de elaboração do trabalho que diz respeito ao compartilhamento de experiências e/ou memórias a respeito desse Estado de exceção, mas que se dá, inicialmente, aos personagens que as compõem. Suas memórias, ou melhor, as memórias a respeito desses lugares, são então apresentadas ao público propondo que enxerguem não apenas esses lugares, mas os trabalhos a respeito deles também como espaço para que outras memórias possam ser elaboradas.

Mas para além dessa elaboração por meio da materialidade dos objetos, isto é, da presença da coisa em si, nos três trabalhos pode-se notar a presença de outro aspecto

como objeto de memória. Referimo-nos aqui à fotografia. Esta pode funcionar enquanto objeto remissivo, porém traz outras questões enquanto análise dos trabalhos da “arte da elaboração”. Com o intuito de observar esses usos de modo mais cuidadoso, determinamos um capítulo específico para tal investigação, que se detém a outros dois trabalhos: *Buena Memoria* e *Oscuro es la habitación donde dormimos*. Deste modo, passemos aos nossos apontamentos a respeito do registro fotográfico na “arte da elaboração”.

IV. SOBRE FOTOGRAFIAS NA “ARTE DA ELABORAÇÃO”

Nos trabalhos que denominamos de “arte de elaboração”, os registros fotográficos aparecem de duas maneiras. Por um lado, eles servem como (1) objetos de memória; e 2) meio de informação. No primeiro caso, a fotografia é utilizada como âncora para lembrar-se de algo ou de alguém. O segundo caso trata da ocasião quando o registro fotográfico não é operado enquanto vínculo remissivo. Muitas vezes esses dois usos coexistem na “arte da elaboração”, possibilitando a construção de memórias em diferentes momentos dos trabalhos, desde seus processos constitutivos até suas exposições.

1. ***Buena Memoria: UMA RECONSTRUÇÃO DE SI POR MEIO DO RETRATO DO OUTRO***

Na década de 1990, ao regressar a Argentina após seu autoexílio em Barcelona, Brodsky dedicou-se ao ensaio fotográfico *Buena Memoria* (1996). O início do trabalho marcou o retorno do fotógrafo ao seu país, o qual havia deixado em 1977, depois de sofrer uma tentativa de sequestro no ano anterior. Já com 40 anos, o primeiro desejo que acompanha o seu retorno é o de trabalhar sua identidade a partir de alguns momentos nos quais o rompimento com seu país de origem ainda não havia sido desencadeado. Partindo deles, Brodsky produz pontes que ligam esses acontecimentos ao momento de sua volta. Isto, considerando certa fissura identitária que acompanha o fotógrafo em sua busca. Assim, a fim de se debruçar a respeito das consequências da última ditadura militar argentina sobre sua geração, Brodsky recupera uma fotografia de seus colegas de classe do Colégio Nacional de Buenos Aires (CNBA), datada de 1967, e passa a pesquisar o destino de cada um de seus personagens.

No trabalho, essa fotografia da época de infância foi ampliada ao tamanho de uma gigantografia e sofreu acréscimo, por parte do artista, de uma série de intervenções gráficas que localizam os personagens em 1996 (**figura 54**). O registro se faz acompanhar ainda de

uma sucessão de retratos que representam as buscas efetuadas por Brodsky por seus antigos companheiros de sala. Ao deparar-se com a imagem (material, mas também aquela de sua memória) da antiga turma, o artista convocou os integrantes para um encontro que se deu após 25 anos do momento daquele registro fotográfico. A reunião teve lugar na residência atual do fotógrafo, agora em Buenos Aires. Durante o encontro prosseguiu-se a proposta de fotografar cada um dos ex-colegas de classe, individualmente, tendo juntamente com eles cada qual um objeto desejado. Todas as fotografias foram feitas sobre um painel de fundo estampado pela gigantografia da classe de sala, esta, porém, sem alterações gráficas. Àqueles que não puderam comparecer ao encontro, Brodsky buscou em outras ocasiões. Diante da dificuldade de transportar a fotografia gigante para efetuar seus registros, o fotógrafo levou a cada uma dessas visitas (realizadas em Buenos Aires, Madri, Robledo de Chavela, na Espanha, e em Nova York) reproduções menores. Ao invés de objetos pessoais em mãos, esses personagens que não puderam ir ao encontro marcado carregam então uma pequena reprodução da fotografia da sala (**figuras 55 - 60**).

Todos esses retratos são expostos, cada qual denominado por um nome próprio. São eles: Jorge, Damián, Carlos, Martín José, Alvaro, Silvia, Nestor, Gustavo, Antonio, Eduardo, Gabriel, Alfredo, Patrícia, Liliana, Erik, Marcelo (o próprio artista), Alicia, Silvana, María Teresa, Eugênia, Etel, Leonor e Ana. Apenas Claudio Tisminetzky (morto em 1975) e Martín Bercovich (sequestrado e desaparecido em 1976) são apresentados, por meio do fac-símile de antigas fotografias coladas sobre pedaços de papéis pautados e com uma pequena legenda escrita à mão pelo artista sobre esse mesmo suporte (**figuras 61 – 62+**). Essas imagens, bem como os demais retratos, revelam mais do que apenas os rostos dos ex-companheiros de classe. Também nelas são inseridos os objetos particulares de cada um, as diversas poses que constroem quando posicionados diante da ou com a fotografia de sala em mãos, e, por algumas vezes, o cenário de outros espaços onde alguns receberam Brodsky.

Figura 54: Foto dos alunos do Colégio Nacional de Buenos Aires, modificada com anotações de Marcelo Brodsky. Buenos Aires, 1996. Gigantografia.

Figura 55: Silvia. Foto e texto de Marcelo Brodsky.

Cada retrato é contraposto a outro retirado da fotografia de sala que impulsionou todo o trabalho. O fotógrafo efetua um recorte da face e do colo de cada integrante da antiga imagem e coloca esse *close* ao lado dos retratos feitos por ele. Abaixo dessa seleção, ele apresenta o representado por meio de uma biografia curta, com o intuito de dar conta de dois tempos distintos: os anos argentinos sob o peso da ditadura militar, e o momento da vida no qual reencontram Brodsky. A intensidade do primeiro é variável, mas claramente perceptível nas poucas linhas que descrevem esses personagens.

56

Damián
tem um filho de 21 anos. Ele quis tirar a foto com sua jaqueta, pois ela o lembra de suas viagens. Está contente com seu trabalho em uma empresa de informática que faz programas para seguradoras. Com esse trabalho, viajou pela América Latina e, ao chegar na Peru, conheceu a sua companheira. Ele viveu lá por cinco anos e voltou com uma ilmenha com quem se casará em Buenos Aires. Seus colegas de classe estarão presentes no casamento.

57

Marcelo
Dirige uma agência fotográfica. Dos últimos 20 anos, sete foram vividos em Barcelona, cinco em Buenos Aires, seis em Madrid, e nos dois últimos voltou a Buenos Aires. Minha mulher é brasileira, de Goiás, e nossos dois filhos têm dupla nacionalidade: são espanhóis e brasileiros. Vivemos na Argentina, onde fica nossa casa.

Figuras 56 e 57: Retratos e textos biográficos de Damián e Marcelo.

58

Gustavo é semiólogo, interpreta símbolos, o que não quer dizer que seja fácil compreendê-lo. Especializou-se em semiótica da imagem. Ele dá aulas sobre roteiro cinematográfico e escreve roteiros, um trabalho difícil. Vive sozinho com sua gata numa casa no Parque Centenário, a mesma em que viveu quando era criança, já que cansou de se mudar sem parar.

59

Alicia se dedicou à maternidade assim que deixou o Colégio, em agosto de 1973, quando teve sua primeira filha. Neste ano Alicia completa 24 anos. Sua segunda filha, Melisa, também se formou no Colégio. Seus filhos, Gabriel e Ifaiki, vieram depois. Os quatro absorveram toda sua energia nestes anos. Seu marido é basco e estão juntos há 25 anos. Ela estudou Belas Artes e gosta de escultura, mas trabalha com mecânica dental.

60

Maria Teresa se casou com um colega do curso de Biologia e tem um filho de 10 anos. O menino é hiperativo e Maria Teresa deixou seu trabalho na faculdade para ficar com ele. Viveram por alguns anos no Mississippi. De volta a Buenos Aires, estão planejando melhorar suas perspectivas profissionais em Düsseldorf. Do profundo sul dos Estados Unidos à bacia do Ruhr, passando pelo rio da Prata.

Figuras 58 - 60: Retratos e textos biográficos de Gustavo, Alicia e María Teresa.

Claudio Tsiminetzky morreu em um confronto com o exército, em dezembro de 1975. Dizia que o fim justificava os meios e sempre foi uma pessoa decidida. Era dirigente do movimento estudantil, mas exercia sua liderança de modo reservado. Em uma ocasião, quando os fascistas apareceram na porta da escola, ele os enfrentou com os próprios punhos e estilhaçaram sua cabeça. Suas armas sempre foram de menor calibre, até que o mataram.

61

Martín Bercovich foi sequestrado e está desaparecido desde 13 de maio de 1976. Foi o melhor amigo que tive em minha vida. Sempre o amei, desde que nos preparamos juntos para o exame de ingresso para o Colégio Nacional de Buenos Aires. Nessa época, nos conhecemos na casa de Alessio, que não parava de fumar. Por sorte calmos na mesma classe. Continuo sonhando com ele muitas noites, embora já tenham passado 20 anos desde o dia em que o levaram.

62

Figuras: 61 - 62+: Retratos e textos biográficos de Claudio e Martín.

Além desses textos, todos de autoria de Brodsky, outros compõem esse trabalho. Eles apresentam as fotografias de Fernando, irmão de fotógrafo desaparecido desde 1979 e que ocupa o lugar de personagem mais frequente em *Buena Memoria*, juntamente com outras imagens de Brodsky (Marcelo no âmbito desse trabalho) ao lado de Claudio e Martín. Entre essas imagens, selecionadas em meio a uma gama de registros familiares, há os fotogramas de uma filmagem em que figuram os dois irmãos brincando de um jogo que no trabalho recebeu o nome de *Brincando de morrer* (figura 63), e se faz acompanhado da seguinte inscrição:

Estamos em Yeiporá, na casa de campo de Billy. Eu com uma malha vermelha e Fernando com uma escura. Estamos brincando de nos matarmos com arco e flecha. As flechas se dirigem ao alvo com precisão. Caímos no chão ostensivamente e morremos quase juntos. Eu primeiro, embora parecesse que ele iria morrer antes de mim. Não podíamos imaginar que faltavam apenas 10 anos para que um de nós morresse de verdade.

Vinte e dois anos não é idade para morrer. Quando, aos 12, brincávamos assim, acreditávamos que éramos imortais ¹⁰⁵.

Esse texto, além de acompanhar os fotogramas, introduz às imagens de infância (figuras 65 e 66) uma única de Fernando adulto. *A camiseta* (figura 64) é essa outra fotografia. Ela mostra Fernando com os cabelos crescidos e o rosto mais velho. O registro em preto e branco, antigo e envelhecido, está colado a uma página de papel já amarelado e rasgado pelo efeito do tempo. À direita, vê-se a imagem parcial de uma mão que revela um possível sujeito que manuseia a página a qual a fotografia está fixada.

¹⁰⁵ BRODSKY, Marcelo. *Buena Memoria*. Um ensaio fotográfico. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 74.

Figura 63: Fotogramas de *Brincando de morrer*.

Figura 64:
A camiseta.

Figura 65: *Fernando em
nosso quarto.*

Figura 66: *Nando, meu irmão.*

Figura 67: Os três no bote.

Figura 68: A manteada.

Figura 69: Fernando e Marcelo atravessando o rio da Prata em um barco.

Figura 70: Muro de nomes do Parque de la Memoria, refletindo as águas do rio da Prata.

Para além dos registros das brincadeiras de criança e da imagem descrita anteriormente, Fernando voltará a aparecer em *Buena Memoria*, no entanto, novamente mais jovem. Ele se faz acompanhado de Brodsky em uma balsa que atravessava o rio da Prata (**figura 69**), o qual, segundo o fotógrafo, se converteu em uma tumba inexistente devido aos milhares de corpos que lá foram jogados. O rio argentino também é tema de alguns registros de Brodsky que compõem o projeto *Buena Memoria* e dão a ver a imensidão e profundidade de suas águas. Ele representa não só a chegada de muitos estrangeiros à Argentina, mas também o final de muitos mortos que lá foram jogados durante a ditadura argentina. Nesse sentido, o rio Prata foi um dos maiores campos de desaparecimento do regime militar argentino.

Quase em contraposição a ele, Brodsky efetua um registro “oficial” do imenso muro de nomes do *Parque de la Memoria* em Buenos Aires, o chamado *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* ¹⁰⁶ (**figura 70**). Oficial, pois é desejo das famílias com nomes de parentes inscritos nesse muro, que ele não seja fotografado. Ele contém todos aqueles que foram mortos, vítimas do último período da ditadura militar na Argentina. Brodsky registra desse muro sua construção, a colocação de cada placa dos nomes e algumas visões panorâmicas, que no projeto recebem o título de *O caminho*.

¹⁰⁶ Em novembro de 1997 foram inaugurados o *Parque de la Memoria* e também o *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* (este último como parte do primeiro), localizado às margens rio da Prata, em Buenos Aires. O projeto para a construção dos memoriais foi submetido em 1997 aos legisladores da Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por uma coletividade entre dez diferentes organizações de direitos humanos. A partir dessa data, se iniciaram então diversas ações a fim de viabilizar o projeto, entre elas, a criação de um concurso que escolheria as esculturas hoje presentes no Parque. Elas dividem o espaço com quatro enormes placas horizontais de concreto cinzento que formam uma grande muralha, somando 30.000 placas de pórfiro patagônico encaixadas na estrutura de concreto. 9.000 delas têm gravadas, em suas superfícies, nomes de pessoas (incluindo crianças) que foram vítimas do terrorismo de Estado efetuado na Argentina durante a última ditadura militar. As demais placas aguardam outros nomes que se somarão futuramente. Os nomes já existentes são separados por ano de desaparecimento, e dentro dessa lógica, aplica-se então uma organização dos sobrenomes por ordem alfabética. Assim, as informações incluídas são inseridas da seguinte maneira: sobrenome, nome, idade e, no caso das mulheres grávidas, acrescentou-se essa informação. De todos os espaços do *Parque de la Memoria*, o *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* é sem dúvida o maior interesse da objetiva de Brodsky, em registros que demonstram a impossibilidade de encontrar um ponto em todo o Parque que faça possível um registro completo da estrutura de concreto (da mesma forma ocorre com as fotografias do rio da Prata). Essa imensidão condiz com esses 30.000 nomes, dos quais apenas 9.000 são conhecidos, formando uma imensa lápide frente a um grande túmulo, o rio.

Alguns desses nomes contidos nesse grande epitáfio reaparecem em *Buena Memoria*. Eles são citados em um vídeo documental denominado *Puente de la Memoria*, no qual se reproduz, em um pouco mais de um minuto e meio de duração, um trecho da primeira leitura pública de nomes de estudantes do Colégio Nacional de Buenos Aires (em outubro de 1996), mortos e desaparecidos durante a ditadura militar ¹⁰⁷ (**figuras 73 e 74**). Os nomes são enunciados por uma voz feminina. A cada leitura, a multidão que participa da ação responde ao nome, em voz uníssona, com a palavra “presente”. Percebe-se assim que não se trata de uma leitura, mas de uma chamada de sala de aula. E a cada vez que essa confirmação do “estar aqui” se dá, uma fotocópia ampliada do retrato do nome citado é erguida e mantida no alto até o final da leitura de todos os nomes. Desta maneira, vê-se o espaço sendo completado, aos poucos, por retratos ampliados.

Na ocasião em que foi realizada essa leitura no CNBA, Brodsky expôs no claustro do Colégio uma instalação do ensaio fotográfico que realizou a partir de sua fotografia escolar (**figura 71**). Registradas, as imagens das faces dos alunos de 1996 refletidas sobre os vidros das fotografias do artista em razão da “luz zenital do Sol que atravessava as enormes janelas do claustro batia no rosto dos estudantes que paravam para observar”, constituem então mais um elemento que compõe do trabalho *Buena Memoria* (**figura 72**). Tal etapa é parte fundamental desse trabalho, “já que representa o momento de transmissão da experiência entre gerações” ¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Na gravação são lidos 32 nomes, de uma lista oficial que, em 1996, continha 105, como consta no registro do catálogo da exposição. O vídeo se inicia com imagens da chegada das pessoas para o ato de leitura à aula magna do Colégio. Na entrada da sala onde a reunião ocorrera, foram disponibilizados painéis com fotos dos mortos e desaparecidos e alguns textos explicativos. O olhar dos que chegavam sobre esses painéis são as próximas imagens do vídeo. Em seguida, tem-se o registro do interior da sala, intercalado com algumas fotocópias de retratos de desaparecidos. Durante toda a duração da gravação, as imagens são sobrepostas, por meio de uma edição posterior, por trechos escritos em vermelho: “ponte da memória”, “o ato na aula magna”, “os companheiros”, “98 de um colégio”, “98 do C.N.B.A.”, “nunca mais”, “fizeram falta 20 anos”, “os que faltam”, “os que faltam”, “os que faltam”, “ficarão as fotos”. Texto original: “puente de la memoria”, “el acto en el Aula Magna”, “los compañeros”, “98 de uno colegio”, “98 del C.N.B.A.”, “nunca más”, “hicieron falta 20 años”, “los que faltan”, “los que faltan”, “los que faltan”, “quedaron las fotos”. (tradução nossa). Para assistir a gravação, Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=VXqdmDzpsal>>.

¹⁰⁸ BRODSKY, MARCELO. *Buena Memoria*. Um ensaio fotográfico, 2010, p. 52.

71

72

73

74

Figuras 71 e 72: imagens da exibição no claustro do CNBA.

Figuras 73 e 74: Imagens do vídeo *Ponte de la Memoria*.

Compostas de três camadas – sendo 1) a fotografia de classe que iniciou todo interferida com anotações de Brodsky que identificam o futuro que tomou cada indivíduo (**figura 54**); 2) a fotografia de cada personagem na década de 1990 (**figuras 55 - 60**); e 3) o registro efetuado no CNBA, em 1996 (**figura 71**) –, essas imagens feitas no claustro são o elemento compositivo que encerra o retorno identitário ao qual se propõe Brodsky com sua volta à Argentina. Juntamente com as demais fotografias desse grande ensaio, o vídeo e os textos, Brodsky constrói seu próprio lugar nessa geração, delimitando antes de tudo os lugares dos outros personagens que em algum momento o cercaram. É o ato de retomada dessas histórias para a composição de uma identidade própria, que foi interrompida pelo autoexílio, que permite iniciar meu intento em analisar *Buena Memoria* como “arte da elaboração”.

Assim, o primeiro estágio de elaboração que é possível sublinhar no trabalho de Brodsky é aquele da retomada, da busca de recuperação pelo seu lugar. Em *Buena Memoria* ele ocorre em duas medidas: (1) na volta do fotógrafo à imagem de turma, seguida pela busca de seus companheiros; e (2) na procura e seleção de fotografias do irmão desaparecido. Somente após essas etapas que pertencem à elaboração de si e a um momento de luto muito particular do fotógrafo, a saber, o retorno ao país de origem, é que podemos então sugerir a elaboração de outras memórias a partir da mostra dessa memória de Brodsky, constituída por meio dessas buscas. Para formatá-la, o artista parte justamente da fotografia e de seu uso como elemento material remissivo, isto é, faz uso de uma característica culturalmente estabelecida da fotografia como “imagem daquilo que foi”.

É deste modo então que propomos observar esses dois núcleos (os companheiros de sala e Fernando) fotográficos colocados em *Buena Memoria*. Ambos são abordados aqui ressaltando esse elemento nostálgico que a fotografia é capaz de colocar tendo em vista seu vínculo com a memória como objeto por meio do qual se rememora, ou ainda enquanto elemento a ser apresentado para que dele se constitua uma imagem. Observando esses aspectos, me concentro aqui primeiramente em colocar a relação entre a lembrança de

Brodsky e a constituição de sua identidade por meio dessas fotografias, para depois medeter a amostragem dessas mesmas imagens como uma espécie de álbum fotográfico por meio do qual o artista nos conta sua história (constituída pelos personagens sobre os quais escolhe contar) para que a partir dela sejam fomentadas outras memórias. A fim de considerar a primeira dessas duas abordagens propostas – da elaboração na recuperação feita Brodsky –, passo então ao uso dos retratos no trabalho em questão.

1.1 Retratos

A maioria das fotografias de *Buena Memoria* são retratos. Mesmo ao encontrar o registro fotográfico da classe de 1967, modificada posteriormente em gigantografia, Brodsky faz dessa reprodução uma série de pequenos recortes, transformando-a em várias outras que focaliza os rostos dos personagens que compunham a anterior. Essa aproximação da face permite uma comparação de semelhanças físicas, por meio da qual se procura caracterizar esses sujeitos das fotografias menores como aqueles do retrato ao lado, maior e colorido, feito por Brodsky durante sua pesquisa quanto ao paradeiro de ser ex-companheiros. É por meio desse retrato configurado a partir do recorte, que vemos se estabelecer em *Buena Memoria* uma primeira procura pelas identidades dos personagens.

O que está priorizado aqui é então o retrato e a exploração deste no que diz respeito a certa função identitária, que significou, em certo momento da História

uma fase particular da evolução social: a ascensão de amplos setores da sociedade para um maior significado político e social. Os percussores do retrato fotográfico surgiram numa estreita relação com essa evolução.

O aumento desses estratos sociais provocou a necessidade de produzir tudo em grandes quantidades, e particularmente o retrato. Pois “mandar-se retratar” era um desses atos simbólicos mediante os quais os indivíduos da classe social ascendente manifestavam sua ascensão, tanto em relação a si próprios quanto aos outros, e se situavam entre aqueles que gozavam da consideração social. Essa evolução transformava ao mesmo tempo a produção artesanal do retrato em uma forma cada vez mais mecanizada da

reprodução dos traços humanos. O retrato fotográfico é o grau final dessa revolução¹⁰⁹.

Pois aparece como imagem determinante da noção de indivíduo que crescia no século XIX, e juntamente com ele o sentimento de identidade. No caso da Argentina, no momento em Buenos Aires, o retrato mostrou sua importância primeiramente como *carte de visite*, que desempenhava o papel de carta de apresentação/recomendação daquele que nela estava retratado¹¹⁰. Somado a esse desejo ao registro de si, esteve a formação de álbuns fotográficos familiares, como documentação de laços cruciais a equalizar um lugar social determinado. Passados muitos anos, o gênero de fotorretratos,

ao lado das extraídas dos álbuns de família [...], ampliadas, puderam ser anexadas aos laudos apresentados ainda durante as ditaduras, exigindo do Estado a restituição dos corpos – o *habeas corpus* que havia sido suspenso no estado de exceção que imperou em muitos países da América Latina dos anos 1970 e 1980¹¹¹.

Nesse segundo caso, apesar de as imagens ocuparem um lugar enquanto testemunho jurídico, elas não deixaram de reafirmar a caracterização do surgimento de tal gênero fotográfico no que diz respeito ao reconhecimento paritário.

Porém, essa função identitária “creditada” à fotografia enquanto retrato, caminha além no interior do trabalho de Brodsky. Inseridas nesse reconhecimento, as imagens são colocadas pelo fotógrafo como objetos de memória. Rever a foto de sala é retomar um

¹⁰⁹ Texto original: “una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. Los precursores del retrato fotográfico surgieron en estrecha relación con esa evolución/ El ascenso de esas capas sociales ha provocado la necesidad de producirlo todo en grandes cantidades, y particularmente el retrato. Pues “mandarse hacer el retrato” era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social. Esa evolución transformaba al mismo tiempo la producción artesanal del retrato en una forma cada vez más mecanizada de la reproducción de los rasgos humanos. El retrato fotográfico es el grado final de esa revolución”. (FREUND, Gisèle. La Fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gilli, 1993. p. 13, tradução nossa).

¹¹⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. Dossiê “Psicologia, Violência e o debate entre Saberes”. Temas em Psicologia, v. 17, n° 2, p. 311-328, 2009. p. 319.

¹¹¹ Ibidem.

tempo perdido, esquecido. Priorizar cada um desses rostos é buscar suas características identitárias por meio de um processo de reminiscência.

Por outro lado, justapô-los ao lado de fotografias desses mesmos personagens em 1996 pode conferir ainda outro âmbito ao uso que Brodsky faz dos retratos. Ao buscar entender as consequências da última ditadura militar argentina sobre a sua geração, com o fim primeiro de compreender o resultado de tal evento em si mesmo, Brodsky opta por recuperar uma imagem passada de cada um desses sujeitos e então submetê-los a outro registro. Este último, por sua vez, precedido de um reencontro, de um reestabelecimento de vínculos, não apenas entre o fotógrafo e seus ex-colegas, mas entre uma imagem por ele guardada e essa outra que lhe é dada a conhecer. O encontro proposto por Brodsky é seu ato de registrar outra imagem que permita observar esse sujeito para além da nostalgia do retrato antigo que dele é guardado. Ter dele outra imagem é tentar reencontrá-lo para além do limite que lhe permite fazê-lo o registro da fotografia da turma de 1967.

Serve-nos aqui inserir uma possível metáfora entre o trabalho de Brodsky e o uso dos retratos por Marcel Proust em seu romance *Em busca do tempo perdido*. Desde sua adolescência, Proust tinha o passatempo de trocar fotografias com seus amigos e conhecidos. “A obstinação em conseguir retratos de pessoas que resistiam a se desfazer deles é um traço de caráter que dá a medida de sua paixão pela fotografia. [...] Se lhe faltava a foto de um de seus modelos, Proust ficava profundamente aflito” ¹¹². É por meio desses diversos retratos que o autor constrói o caminho de sua narrativa. Certas vezes, eles servem apenas como elementos para chegar-se à constituição de sua história; em outros momentos, eles são objetos introduzidos dentro dos acontecimentos narrados pelo autor. Empregados de um modo ou de outro, o que importa é que ambos os casos incluem outra tarefa às fotografias proustianas: esses retratos são meios de rememoração, e direcionam à fotografia uma possível qualidade de colocar esses personagens na presença de Proust,

¹¹² BRASSAÏ. Proust e a Fotografia; tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 36.

apesar de suas ausências físicas, tal como ocorre no caso da memória. Em uma passagem particular a respeito de seu sentimento frente à morte de um de seus principais personagens, sua amada Albertine, Proust escreve sua comparação entre fotografia e memória da seguinte forma:

Para que a morte de Albertine pudesse suprimir meus sofrimentos, era necessário que o choque a tivesse matado não apenas na Touraine mas dentro de mim. Ela nunca aí estivera mais viva. Para entrar em nós, uma criatura foi obrigada a assumir a forma, a submeter-se ao quadro do tempo; só nos aparecendo minutos sucessivos, ela nunca pôde nos entregar, de sua pessoa, senão um aspecto de cada vez, fornecer de si mesma apenas uma única fotografia. Grande fraqueza, sem dúvida, para uma criatura, o consistir numa simples coleção de momentos; grande força também; depende da memória, e a memória de um momento não é informada acerca de tudo o que se passou desde então. Esse momento que ela registrou dura ainda, vive ainda, e com ele a criatura que aí se perfilava ¹¹³.

A comparação é clara. O autor compreende a representação que tem da amada como uma fotografia gravada em seu interior. O que Proust tem como memória de Albertine são essas imagens de certos momentos, incompletas (justamente por se tratarem de recortes temporais), impressões fixadas em sua mente. Aqui, Proust se refere à memória e também à fotografia (e por isso a analogia) enquanto registros que persistem, impedindo que a amada morra por completo dentro dele, na sua memória.

De modo semelhante parece se estabelecer o reencontro de Brodsky com seus colegas em sua casa, agora em Buenos Aires. Ele proporciona ao fotógrafo outra imagem dada, a ser gravada, e que aparecerá na composição do trabalho também enquanto fotografia, de modo material, não apenas como metáfora de registro mnêmico. Essa outra imagem, por sua vez, não deve sobrepor a primeira, do *close*. Elas são justapostas e identificadas por um mesmo nome.

Assim, unem-se, por exemplo, duas *Silvías* (figura 55). Uma delas tem cabelos longos, presos apenas por uma faixa, da qual não se sabe a cor, uma vez que se trata de

¹¹³ Disponível em <<http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Em-busca-do-tempo-perdido-Obra-completa>> Acesso em: 22/07/2013. (PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido. Obra completa. Subsídio eletrônico. p. 1142).

um registro em preto e branco. Com um leve sorriso, ela olha para baixo, provavelmente observando outro alguém presente na grande fotografia de sala, mas no recorte feito por Brodsky seu olhar para o canto inferior esquerdo conjectura uma garota tímida. A outra Silvia é adulta. Ela carrega um sorriso largo e olhos atentos ao fotógrafo. Seu cabelo é mais curto, na altura do pescoço, ainda na mesma intensidade de negro. Deste modo, a tentativa de semelhança se dá entre os outros retratos. Essa “semelhança é uma conformidade, mas a quê? A uma identidade. Ora, essa identidade é imprecisa, imaginária mesmo, a ponto de eu poder continuar o modelo” ¹¹⁴. Porém, ela pauta-se também naquilo que é possível relacionar entre essas fotografias. Busco, percorro, procuro aquilo que lhes é comum, tal como o reencontro de Brodsky após sua ausência de duas décadas quase lhe obriga a fazer. Mas o que buscou nesse encontro? O que ele procura nessa soma de imagens? Por que formatar esse reencontro em outro retrato? Por que gravar a imagem para além de um registro na memória?

A esse respeito, apesar de certa inadequação argumentativa quanto à unidade distributiva da fotografia que vem sendo discutida na crítica de arte contemporânea ¹¹⁵, nos pode valer aqui um argumento de Roland Barthes no que concerne aos retratos fotográficos. Segundo o autor, no que diz respeito ao registro de corpos e rostos, isto é, quando se trata de um sujeito e não de uma coisa, a fotografia “*autentifica* a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, “tal que em si mesmo”, para além de uma simples semelhança civil ou hereditária” ¹¹⁶, quero encontrar, ainda nas palavras de Barthes, o seu *ar*.

O *ar* (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente,

¹¹⁴ BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 150.

¹¹⁵ Cf. OSBORNE, Peter. La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante. In: _____. El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo; tradução para o espanhol de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC, 2010. p.107-120.

¹¹⁶ BARTHES. A câmara clara: nota sobre a fotografia, 1984, p. 159.

despojado de qualquer “importância”: o ar exprime o sujeito, na mesma medida em que ele não se dá importância¹¹⁷.

É essa essência chamada de *ar* desse sujeito que podemos refletir como o desejo de Brodsky ao justapor seus retratos àqueles retirados da fotografia de classe. Em outras palavras, é a tentativa do estabelecimento de uma ponte (uma cadeia a ser fomentada, para usar o termo freudiano) que seja capaz de unir esses dois momentos e quem sabe, perceber entre eles, esse sujeito que se forma, na esperança que dele tenha se mantido algo da infância, ainda que o reconheçamos pelos traços físicos presentes em ambos os retratos. Afinal, não é este o primeiro sinal de nossa própria identidade?

É plausível que sim, tanto como é possível perceber em *Buena Memoria* outros elementos, ainda no domínio dessas imagens, que permitem compor essas identidades para além do aspecto físico desses personagens.

1.1.1 Outros elementos: objeto, enquadramento e pose.

O primeiro desses elementos diz respeito aos objetos escolhidos pelos personagens e com os quais por vezes eles são fotografados. Dentre os retratos aparecem: uma palheta de tintas agarrada pelos braços de *Carlos*, um violão pronto a ser tocado por *Eduardo*, uma calculadora às mãos de *Liliana*, uma jaqueta sobre o ombro de *Damián* (**figura 56**), um livro (*Los principales escritos*, de Nichiren Daíshonin) segurado por *Patricia*, e ainda outra literatura, o volume XVIII das *Obras completas*, de Sigmund Freud, presente nos retratos denominados de *Etel* e *Leonor*. Os demais personagens fotografados não possuem objetos ou tem em mãos uma reprodução da fotografia de classe – no caso daqueles que não puderam comparecer ao encontro. A presença de objetos pessoais de modo a compor

¹¹⁷ Ibidem, p. 160.

essas identidades aparecem, porém, apenas nos retratos de 1996. Já no que diz respeito ao enquadramento como elemento compositor, ele acompanha todo o trabalho do fotógrafo.

De início ele compete ao recorte no qual Brodsky encaixa a fisionomia de cada ex-colega de classe, e em seguida, no campo de registro que determina quando do reencontro. No primeiro, o retrato é composto apenas da face e do colo, enquanto no segundo abrange outras partes dos corpos ou outros elementos de modo bem variado. Ainda assim, nesses dois momentos, os enquadramentos dos retratos do projeto *Buena Memoria*, tanto incluem quanto excluem. Nos *closes* efetuados pelo fotógrafo, os retratos acabam adquirindo outras conotações, além de sublinharem certas características pouco notadas anteriormente. A moldura de Brodsky, neste caso, é uma aproximação própria para dar a ver uma série de elementos que poderiam ser ignorados diante do acontecimento visual que é a foto de classe.

Já os retratos feitos pelo artista vêm somar outros elementos como extensão desse sujeito representado. Isto acontece, por um lado, pelo lugar de escolha para o retrato, quando esse personagem não esteve presente na reunião proposta pelo fotógrafo, como ocorre no caso de *Jorge, Martín José, Alvaro, María Teresa, Eugenia, Ana*, entre outros (**figuras 57 - 60**). Os lugares onde são feitos os registros variam entre jardins, salas de estar, escritórios. Por vezes os retratos são feitos em frente a pinturas, quadros etc.. O que ocorre então nesse outro enquadramento para fora da imagem de classe como plano de fundo é uma inversão: o objeto pessoal é este lugar no qual esses personagens estão inseridos, enquanto a fotografia de 1967 é o material que esses sujeitos mantêm em mãos. Mas por que manter essa fotografia (em mãos ou ao fundo)? Isto é, uma vez que estamos tratando de enquadramentos: o que significa ser enquadrado frente à objetiva fotográfica tendo por posse essa imagem de 1967 ou inserido nela?

Para além dos recortes que decide operar nessas imagens, é na inserção da fotografia de sala que Brodsky manifesta o enquadramento mais significativo de seu

trabalho. Parte de Armando Silva a afirmação de que “em todo enquadramento, o enquadrador é parte do enquadrado. [...] De tal modo que o enquadramento, por si só, nos mostra uma atitude psicológica de quem o prepara” ¹¹⁸. Pois, “o enquadramento, por sua vez, determina o sentido da foto, sua enunciação, seu enunciado na fotografia” ¹¹⁹, e colabora para seu acontecimento não apenas visual, mas também comunicativo. Ainda que sob esse viés o recorte efetuado por Brodsky auxilie a uma série de adjetivações possíveis ao sujeito registrado, colocá-los diante ou em posse dessa imagem que guia toda sua produção é inseri-los em um lugar específico nesse movimento de retorno a partir do qual elabora parte de sua memória. Mais do que isso, Brodsky recoloca seus retratos coloridos em uma mesma ordem sequencial (de cima para baixo, da esquerda para a direita) em que os alunos estão dispostos na fotografia de sala, mesmo quando se trata de *Claudio* e *Martín*, aos quais retornaremos mais adiante. Assim, por meio dessa mesma disposição, o artista efetua outro enquadramento, para além da foto. Ele recoloca os personagens em um mesmo lugar, ressaltando mesmo nos retratos coloridos a nostalgia já colocada pela volta à fotografia de infância.

Esse mesmo lugar vem ainda somar outra possibilidade comparativa entre os retratos, no que diz respeito à composição de identidades. Este terceiro elemento inserido nas fotografias é aquele da pose. No caso do *close* são poses relacionais, isto é, o modo de se portar visto em cada recorte de gigantografia pertence a uma dinâmica dos demais alunos presentes na imagem. Sob esse aspecto, *Silvia* não foge propositalmente do olhar do fotógrafo, mas observa seus companheiros no momento do clique. *Alvaro* e *Carlos* (**figura 54**), por exemplo, têm os ombros erguidos a fim de se aconchegarem entre os demais colegas.

¹¹⁸ SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*; tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008.p. 60.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Apesar de, nas fotografias tiradas por Brodsky, a pose ser individual, a escolha em apresentar esses personagens em uma sequência fixa e que remete àquela do lugar que cada um ocupa na gigantografia, pode ser entendida como uma continuação dessas poses vinculadas, em que todas elas se encontrariam na pessoa de Brodsky. Este, por sua vez, também é incluído como parte desses retratos (**figura 57**). Suas fotografias aparecem após Erik.

Na inserção da imagem de si mesmo, Brodsky é seu próprio fotógrafo. Em outras palavras, ele posa para si e assim mantém seu lugar como sujeito cartesiano de um *Operator* bartiano ¹²⁰, que em *Buena Memoria* é desempenhado por ele em pelo menos três sentidos: o primeiro dá a Brodsky o poder de corte dessa imagem original, e por isso cabe a ele indicar seus outros enquadramentos. O segundo nível mantém Brodsky enquanto *Operator*, mas agora enquanto fotógrafo. Os personagens, por sua vez, retornam ao lugar de alvos de uma objetiva. O terceiro é o lugar de *Operator* dessa memória, a respeito do qual cabe a ele determinar esses lugares, o que elenca da cada personagem, o momento de pose que de cada um deles captura.

Esse lugar cartesiano diz respeito ainda a sua determinação de uma espécie de enquadramento temporal desses sujeitos. Isto é, Brodsky opta por elaborar uma memória por meio do retorno não a qualquer imagem. Ele seleciona uma que lhe confere identidade por diversos ângulos distintos e, nesse sentido, sua posição (ou pose) em *Buena Memoria* é inteiramente relacional. Brodsky é aquele sentado na segunda fileira ao lado de Martín e também aquele que antecede o retrato de Martín na outra sequência de fotografias (**figura 54**). O momento que ele decide retomar (para elaborar) é então aquele que precede a uma

¹²⁰ À respeito do *Operator*, Barthes afirma: “Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* e o Fotógrafo. O *Spectador* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”. (BARTHES, 1984, p. 20, grifos do autor).

ruptura, na tentativa de no lugar de uma identidade fraturada, suspender esse tempo que lhe foi coagido, e reestruturar algo que lhe fora perdido.

É nesse sentido, volto a propor, que os retratos podem ser vistos como meio de uma composição da essência desses personagens – nostálgica, por certo, mas que é pensada por Brodsky para além dos aspectos físicos que os retratos possam apresentar, e que se completa por meio de uma narrativa proposta pelo artista. Isto porque, ao mesmo tempo em que se dá a união das imagens por meio de certos aspectos, cada um desses retratos existem nessas imagens como momentos eternizados. A pose das crianças encerra-se naquele tempo. A foto de adulto não é uma continuação, mas um ciclo com início e fim em si mesmo. Quando os sujeitos dos retratos de Brodsky veem os *closes* ou mesmo a gigantografia, não traçamos um sentimento de continuidade apenas pelo registro, mas de interrupção temporal. E sob esse viés tais retratos são embalsamentos, o que permite que Brodsky (e certamente seus companheiros) reveja a fotografia de sala como um objeto de memória. Revivê-la ou experienciar sua continuidade temporal é da ordem da memória, ou de uma imaginação que os insere em uma narrativa.

Essa narrativa, por sua vez, é colocada em *Buena Memoria* de dois modos, que compõe elementos formadores das identidades de personagens tanto quanto os retratos. Essas são, porém, informações para fora das fotografias, e que contam apenas com um lugar de fala: o de Brodsky.

1.2 Nomes e biografias

O primeiro elemento aplicado nesse trabalho é a nomeação, que, embora de modo diverso ao do retrato, possui também uma relação identitária. Segundo Armando Silva, nomear “é, evidentemente, a forma mais simples, mais literal e mais óbvia de todos os

símbolos de identidade”¹²¹. Enquanto substantivo, o nome próprio distingue algo/alguém de forma específica. Este, na Antiguidade, possui um significado para além do modo de convocar alguém. A relação do nome para com a identidade do sujeito ao qual ele se refere era baseado na observação da aparência física da criança, de seu comportamento, das circunstâncias de seu nascimento, ou mesmo do local onde este de dera.

É por meio então de tal nomeação que Brodsky justapõe os retratos coloridos que faz ao *close* em preto e branco retirado da gigantografia, e indica um processo de semelhança entre as figuras a ser descoberto e assimilado. Isto, no intuito de abordar sua própria identidade com relação a essas alteridades apresentadas por meio de diversos retratos fotográficos. Este valor do nome enquanto indivíduo pode ser tido como aplicado também por Brodsky para unir as imagens de sua própria memória em seu reencontro com os ex-colegas. Mas, sobretudo, esse nome configura-se no elemento de busca pelo qual se pode afirmar que o retratado na imagem da infância é o mesmo na vida adulta. Em outras palavras, é pelo nome que Brodsky, e o público de *Buena Memoria*, podem talvez perseguir o *ar* (das fotografias) do qual fala Barthes.

Não obstante, esse “ar” pode não ser tão difícil a ser pensado. Ele é o objetivo primeiro dos curtos textos que acompanham cada um desses duplos-retratos. Juntamente com os nomes que unem o *close* da fotografia de sala ao retrato de autoria de Brodsky, o artista inclui um elemento narrativo da história que conta a partir desse seu “álbum fotográfico”. São pequenas biografias que permitem conjecturar a respeito dos personagens retratados para além das fotografias, ou melhor, a respeito delas, pois alguns desses pequenos trechos escritos justificam as poses, as fisionomias e os objetos incluídos na imagem ou os cenários nos quais esses sujeitos se localizaram para a tomada fotográfica.

As biografias são baseadas na experiência de reencontro entre Brodsky e seus ex-companheiros de sala, e na busca do fotógrafo por compreender de que maneira o período

¹²¹ SILVA, Armando. Álbum de família: a imagem de nós mesmos, 2008, p. 77.

de suspensão da companhia dos colegas foi significativo para cada um. Assim, por meio dessas, descobre-se que

Para Silvia, toda a situação foi muito difícil e ela se desdobrou sozinha para criar os três filhos. É fisioterapeuta e cada coisa que consegue vem de seu próprio esforço. O pai de seus dois filhos mais velhos, Leonardo e Bruno, ela vê apenas de vez em quando, se existe algo específico para discutir. O pai de sua filha ela nunca mais viu, e ele nem sabe que tem uma filha de cinco anos ¹²².

Ou ainda que,

Políticas educativas compensatórias é o nome da disciplina que Silvana desenvolve como colaboradora do Ministério da Educação. Está trabalhando na reforma do currículo escolar do terceiro ciclo nas escolas em regiões rurais, produzindo livros que são utilizados pelos professores do interior do país para ensinar em escolas em que o professor ensina duas ou três séries juntas. Em fevereiro e setembro, Silvana visita escolas rurais no Chaco, no Norte de Santa Fé, no Bolsón... Seu filho Esteban, o do meio, estuda piano e frequenta a Escola Pellegrini ¹²³.

Como demonstram os exemplos de *Silvia* (figura 55) e *Silvana*, as informações trazidas nesses textos são diversas. Elas incluem, em geral, as profissões atuais, o comportamento de outrora em sala de aula (sobretudo em relação aos mais tímidos, e aqui podemos perceber certas assertivas de Brodsky quanto às poses dos retratos). Destaca-se nessas informações a existência dos filhos, questão salientada pelo fotógrafo em muitos desses textos biográficos. Alicia (figura 59), por exemplo:

se dedicou à maternidade assim que deixou o Colégio, em agosto de 1973, quando teve sua primeira filha. Neste ano, Maite completa 24 anos. Sua segunda filha, Melisa, também se formou no Colégio. Seus filhos, Gabriel e Iñaki, vieram depois. Os quatro absorveram toda sua energia nestes anos. Seu marido é basco e estão juntos há 25 anos. Ela estudou Belas Artes e gosta de escultura, mas trabalha com mecânica dental ¹²⁴.

María Teresa (figura 60), por sua vez,

¹²² BRODSKY, Marcelo. Buena Memoria. Um ensaio fotográfico, 2010, p. 23.

¹²³ Ibidem, p. 37 (grifos do autor).

¹²⁴ Ibid., p.36.

se casou com um colega do curso de Biologia e tem um filho de 10 anos. O menino é hiperativo e María Teresa deixou seu trabalho na faculdade para ficar com ele. Viveram por alguns anos no Mississippi. De volta a Buenos Aires, estão planejando melhorar suas perspectivas profissionais em Düsseldorf. Do profundo sul dos Estados Unidos à bacia de Rühr, passando pelo rio da Prata ¹²⁵.

No entanto, esse interesse pela continuação geracional de seus colegas de classe é apenas uma das escolhas narrativas feitas por Brodsky. Sim, suas escolhas, pois os textos são todos formulados por ele, o único, por sua vez, que se coloca na primeira pessoa e se apresenta do seguinte modo (**figura 57**):

Marcelo

Dirijo uma agência fotográfica. Dos últimos 20 anos, sete foram vividos em Barcelona, cinco em Buenos Aires, seis em Madri, e nos dois últimos **voltei** a Buenos Aires. **Minha** mulher é brasileira, de Goiás, e nossos dois filhos têm dupla nacionalidade: são espanhóis e brasileiros. Vivemos na Argentina, onde fica nossa casa ¹²⁶.

A fala em primeira pessoa revela um sujeito que durante os últimos anos esteve dividido em diversos lugares, uma divisão que persiste em seus filhos e na sua vida atual, e que foi instaurada justamente pela identidade rompida do Estado do qual o fotógrafo foi tido como a exceção, bem como acaba por revelar uma congruência ainda persistente com relação à Argentina: é o lugar de sua casa, mas é o de sua nacionalidade?

Brodsky é aquele que foi posto de fora, à margem, ao qual o direito foi suspenso, e para o qual *Buena Memoria* é a elaboração primeira de seu momento de luto: seu retorno à Argentina. Sob esse viés, todas as biografias escritas, na verdade, dizem respeito a apenas uma pessoa: ele próprio. Os verbos grifados no texto por estarem conjugados na primeira pessoa e preservarem o “eu” como sujeito oculto, ou ainda os pronomes pessoais referentes ao mesmo sujeito, são os únicos em todas as minibiografias e revelam um lugar diferenciado à figura de Brodsky. Ele é o narrador desse conjunto fotográfico. Cabe a ele

¹²⁵ Ibid., p. 38.

¹²⁶ Ibidem, p.33 (grifo nosso).

contar essa história, da qual ele não é apenas a voz enunciante, mas o objeto central. Marcelo Brodsky é o ponto onde todos os personagens e lugares se unem e têm sentido. Cabe a ele também decidir o que de mais relevante deve ser contado baseado nos retratos que apresenta e a ordem dessa narrativa. Sua história então “é foto apenas pela metade, a outra metade se deve a quem o coleciona e conta” ¹²⁷.

Essa vocação narrativa nos leva a encarar esse tesouro visual também como fato literário, pois há diferença entre guardar e classificar fotos para reconhecer alguém quanto a um traço distintivo e fazê-lo para destacar esse alguém como membro de um grupo, juntando as imagens para recriá-las aos olhos, com um relato caprichoso, que se atualiza com o passar dos anos ¹²⁸.

Assim, *Buena Memoria* “permite uma reordenação indo em direção ao passado, da última foto à primeira, como viagem arqueológica à nossa infância, um percurso pelas marcas de como ‘eu’ me tornei o outro para os outros e de como ‘eu mesmo’ desejei ser visto” ¹²⁹. Saber desses outros e o que deles foi feito é o modo de saber-se de si, de perceber seu próprio lugar. Nesse viés, notam-se nos textos sobre seus ex-colegas de sala, trechos como: “Tem cabelos grisalhos, **como eu**” ¹³⁰, “Vive em um mundo **de imagens que são para mim desconhecidas**”, “Etel é como se fosse da família, posso não vê-la por anos e tudo continua igual, próximo” ¹³¹. São esses elementos que permitem perceber uma relação a mais entre Brodsky e as histórias que conta, pois

a foto sem contexto torna-se uma imagem pictórica, com mais ou menos informação que a que o observador possa deduzir por meio das roupas daqueles que posam, do clima, dos traços étnicos e culturais, do sexo etc.. Mas a foto com contexto, caso específico da foto do álbum, é, sim, uma imagem-memória que transforma seu observador em familiar, pois, afinal, está dirigida a ele ¹³².

¹²⁷ SILVA, Armando. Álbum de família: a imagem de nós mesmos, 2008, p. 38.

¹²⁸ Ibidem, p. 23.

¹²⁹ Ibid., p. 75.

¹³⁰ BRODSKY, Marcelo. Buena Memoria. Um ensaio fotográfico, 2010, p. 24 (grifo nosso).

¹³¹ Ibid., p.40 (grifo nosso).

¹³² SILVA, Armando, op. cit., 2008, p.100.

É sob esse sentido que podemos começar a considerar a leitura da narrativa também fotográfica não apenas como objeto de uma memória a partir da qual Brodsky busca reestruturar sua identidade, mas enquanto objeto que apresenta uma história, sobre a qual, uma vez formulada, podem-se, posteriormente, construir outras memórias. E, neste ponto, insere-se então a possibilidade da elaboração de possíveis memórias por meio da mostra de outras, recolocando *Buena Memoria* enquanto “arte da elaboração”, para além da elaboração realizada por Brodsky

Porém, antes de nos determos nesse aspecto, vale ressaltar ainda a distinção entre certos personagens do álbum de Brodsky e a importância de inseri-los nessa “boa memória”. Eles compõem outros núcleos identitários (menores e mais próximos) a partir dos quais Brodsky se constitui e que o permitem elaborar outros aspectos de sua identidade por meio de uma reminiscência que efetua ao olhar esses retratos. São eles o dos “amigos mais chegados” e o “familiar”, representados por Claudio, Martín e Fernando.

1.3 Claudio, Martín e Fernando

Dentro da sequência dos retratos que seguem a gigantografia, Brodsky insere dois elementos aparentemente díspares de sua lógica de construção das identidades de seus personagens, mas que, de modo paradoxal, convergem em uma clara tentativa de obedecer a uma mesma dinâmica, a fim de incluí-los também nesse reencontro. No trabalho, os retratos que deveriam ser aqueles de 1996 de *Claudio Tisminetzky* e *Martín Bercovich*¹³³, são na verdade fotografias antigas em preto e branco (**figuras 61 – 62+**). Em nenhuma

¹³³ Apenas *Claudio* e *Martín* têm identificado seus sobrenomes. Claudio Tisminetzky e Martín Bercovich. Ao inserir esses sobrenomes, Brodsky indica um lugar de origem dessas identidades, uma ascendência a qual esses sujeitos pertenceriam, e quiçá caminhos genealógicos nos quais eles estão inseridos. Esse nome “completo” aparece então a continuação de uma identidade parcelada pela ausência dos rostos dos garotos nos retratos em preto e branco e na impossibilidade de obter nossos registros coloridos desses personagens

delas podemos ver as fisionomias ¹³⁴. Tais imagens, deslocadas do restante dos retratos pelas diferenças que as cercam, que nos fazem questionar o porquê da inclusão desses retratos diferenciados no âmbito desse projeto de memória.

Se observarmos novamente a gigantografia que constitui a primeira imagem do trabalho de Brodsky, podemos notar que não são todas as crianças que lá constam que são inseridas na retomada proposta pelo fotógrafo. Apesar do desejo de Brodsky em fazê-lo, dos 32 alunos, apenas 26 são registrados pelo artista – em sua casa ou em suas viagens de busca. Mas, por vezes, não receber um novo registro não significa não ter uma notação ao seu respeito na gigantografia. Muito pelo contrário. Brodsky fará um apontamento a cada informação sobre seus ex-companheiros, e ao menos uma sobre cada um deles, mesmo se isso significar apenas a palavra “vive”, informando assim sua continuidade biológica. Em alguns casos informará um pouco mais, porém, talvez pela distância exigida à realização do retrato, não incluirá novas imagens de alguns deles.

A esse respeito cabe ainda um parêntese: toda imagem adulta desses personagens deve ser feita por Brodsky, pois a elas se precede um encontro do artista e esse outrem que contribui a sua identidade. Todavia, no caso de *Claudio* e *Martín* essas imagens não são precedidas desses encontros. Quando observamos a gigantografia, as faces desses garotos estão riscadas por símbolos de proibido inscritos de cor vermelha, e uma notação (da mesma cor) ao lado de cada um (**figura 54**). A respeito de Claudio, sentado na última fileira, se lê: “Mataram Claudio em um enfrentamento” ¹³⁵. Já sobre Martín, quase no canto e fileira

¹³⁴ Na imagem localizada pelo nome *Claudio* há um rapaz em frente a uma tenda de acampamento, em um campo. Ele parece olhar para câmera, mas pela distância que se encontra desta, é impossível reconhecê-lo. O que se pode afirmar é apenas que sua imagem parece ser mais jovial do que a dos demais adultos do ensaio fotográfico. Semelhante dificuldade identificatória se coloca na imagem de *Martín*. Um garoto, com cabelos que lembram os do retrato de sala ao lado dessa outra imagem, aparece em uma imagem desfocada, no ato de fotografar. Com uma mão ele segura a câmera enquanto com a outra faz sombra ao seu próprio aparelho, acabando por cobrir-se uma parte do rosto. Ao fundo, de sua imagem em primeiro plano, há um mar e um píer, mais desfocados ainda.

¹³⁵ Texto original: “A Claudio lo mataron en un enfrentamiento”. (Cf. Figura da gigantografia, tradução nossa).

opostos, escreve-se: “Martín foi o primeiro que levaram. Não chegou a conhecer seu filho, Pablo que hoje tem 20 anos. Era meu amigo, o melhor” ¹³⁶.

Pode-se tentar aferir que a colocação de outras imagens se dá em razão de suas mortes. Porém, não é verdade. Mais outro personagem não está vivo, sua face é riscada pelo símbolo de proibido, mas na cor branca. A justificativa é clara: “Pablo morreu de uma doença incurável” ¹³⁷. A partir desse exemplo a relação entre Claudio, Martín e Brodsky é outra. De fato, o símbolo de proibido vem dizer da categoria eliminado, de uma ausência biológica, do “não estão mais aqui”. A variação da cor diferenciada permite colocar que, para Brodsky, a morte de Pablo não pode ser comparada às de Claudio e Martín. Mas por que inseri-los na mesma medida que faz com os demais, vivos e não-desaparecidos? De que maneira eles podem somar questões a essa “restauração” identitária de Brodsky, diferente daquelas colocadas pelos demais retratos?

Uma justificativa possível parte justamente do aspecto narrativo introduzido por Brodsky, tanto nos fac-símiles quanto nas biografias compostas por ele, nas quais afirma: “Claudio teve sorte com as fotos. Aqui, no caminho da excursão, dormimos uma noite” (figuras 60 e 61+). Ao lado da frase transcrita pelo fotógrafo, este mesmo a justifica:

Claudio aparece um pouco fora de foco nesta foto tirada em um acampamento. Os verões passados no Sul e os acampamentos do Colégio foram uma escola de vida. A intimidade com os amigos, os corações abertos, as canções, as caminhadas e o espaço a ser descoberto. Tudo era possível ¹³⁸.

No caso de *Martín*, o fac-símile é acompanhado apenas da transcrição da frase escrita no suporte da folha de papel (figuras 62 e 62+). Nesta diz-se: “Martín tira uma foto minha com

¹³⁶ Texto original: “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”. (Cf. Figura da gigantografia, tradução nossa).

¹³⁷ Texto original: “Pablo murió de una enfermedad incurable” (Cf. Figura da gigantografia, tradução nossa)

¹³⁸ BRODSKY, Marcelo. Buena Memoria. Um ensaio fotográfico, 2010, p. 19.

sua Kodak Fiesta, que é igual à minha. Chascomús (lagoa) atrás”. Além disso, Brodsky acrescenta aos retratos desses amigos suas devidas biografias, nas quais diz:

Claudio Tisminetzky morreu em um confronto com o exército, em dezembro de 1975. Dizia que o fim justificava os meios e sempre foi uma pessoa decidida. Era dirigente do movimento estudantil, mas exercia sua liderança de modo reservado. Em uma ocasião, quando os fascistas apareceram na porta da escola, ele os enfrentou com os próprios punhos e estilhaçaram sua cabeça. Suas armas sempre foram de menor calibre, até que o mataram ¹³⁹.

E sobre Martín Bercovich:

foi sequestrado e está desaparecido desde 13 de maio de 1976. Foi o melhor amigo que tive em minha vida. Sempre o amei, desde que nos preparamos juntos para o exame de ingresso para o Colégio Nacional de Buenos Aires. Nessa época, nos conhecemos na casa de Alessio, que não parava de fumar. Por sorte caímos na mesma classe. Continuo sonhando com ele muitas noites, embora já tenham passado 20 anos desde o dia em que o levaram ¹⁴⁰.

De modo claro, a narrativa de suas histórias tem uma conotação muito mais subjetiva e emocional do que aquela dos demais companheiros vivos, ou mesmo no caso do morto por uma doença incurável, que nem sequer chega a aparecer como personagem desse álbum.

Martín e Claudio compõem assim outra parcela identitária de Brodsky, em certa medida em unidade àquela demonstrada no vínculo escolar, mas que dessa atravessa as fronteiras ¹⁴¹ (**figura 68**), sobretudo a respeito de Martín. Ele é aquele em relação ao qual se constitui a pose de Brodsky na fotografia de classe de 1967. Ele é ainda aquele a quem

¹³⁹ Ibidem, p. 18.

¹⁴⁰ Ibid., p. 34.

¹⁴¹ Seu grande relato fotográfico traz ainda algumas outras imagens em que coloca a suas convivências com Brodsky, como o registro do *jogo de futebol entre duas classes do Colégio Nacional*, onde os três amigos participavam da partida, ou ainda a *manteada*, fotografia na qual “Martín esta de pé no primeiro plano, participando da *manteada* que os amigos” faziam em Brodsky na comemoração de seu aniversário de 15 anos. Soma-se isso os relatos do fotógrafo direcionando o desejo dos companheiros de seguir a mesma profissão agora exercida por ele. (Ibid., p. 12).

Brodsky antecede em sua retomada por meio dos retratos de 1967. Na gigantografia, de Erik a Brodsky há um intervalo de dois sujeitos, um morto (pois ficou doente) e outro vivo. Nenhum desses é retratado em *Buena Memoria* de modo individualizado ressaltando a importância de compor sua identidade. Martín, por outro lado, é o retrato que retira essa suspensão causada pela ausência desses dois personagens que deveriam anteceder Brodsky. Suspender *Martín*, nesse sentido, seria o mesmo que, mais uma vez, fazê-lo com relação ao fotógrafo argentino.

De modo concomitante, não inserir Brodsky é desapoiar a existência de *Martín* em *Buena Memoria*. Assim, Brodsky recolocar-se aqui enquanto Marcelo, tanto quanto a Martín quanto a Claudio é trazer-se novamente para dentro de um Estado do qual foi posto para fora. O mesmo ocorre na inserção de seus companheiros morto e desaparecido. Reolhar essas fotografias é manter essas imagens na memória, tal como demonstra o exemplo de Proust em relação às imagens de Albertine. Colocar esses registros do outro lado da ponte que constrói entre 1967 e 1996 é reencontrar esses amigos tal como àqueles que ainda estão vivos. Análise semelhante a esta pode ser proposta aos cilindros de Molina, ou ainda a uma série de imagens sobre Fernando que compõe esse projeto de memória.

No caso das fotografias do irmão desaparecido de Brodsky, cada uma das imagens recebe um título próprio, que por si só já emite uma conotação a respeito da fotografia vista. Por meio delas o espectador começa a ser apresentado a *Nando, meu irmão (figura 66)*. A apresentação se faz pelo retrato de um garoto sentado em uma plateia vazia, composta apenas pelas cadeiras de madeira a sua volta. Ele encara o fotógrafo e posa para ele. Este, por sua vez é definido por Brodsky como sendo sua mãe.

com essa 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 Fotos Buenos Aires.

Ganhou o primeiro prêmio com esta imagem em um concurso com o tema "La Boca". Nando está sentado em um teatro vazio, ao ar livre. Olha sério e

concentrado para a mamãe, com um gesto característico. Parece ao mesmo tempo seguro e indefeso.

Eu tinha uma camisa igual a que ele está usando na foto. Compraram para os dois: a dele era azul e a minha era vermelha.

Quando emoldurou a foto, minha mãe colocou nela uma medalha.

Não foi a medalha que ela ganhou com o prêmio do Clube de Fotos, mas uma que o Nando ganhou em uma competição de natação. É uma imagem com prêmio duplo e merece ser a primeira coisa desse capítulo dedicado ao meu irmão, que poderia ter ganhado muitos outros prêmios ¹⁴².

Caso não tivesse desaparecido em 14 de agosto de 1979, após ter sido sequestrado.

A próxima foto para contar sobre Fernando é *Os três no bote* ¹⁴³ (**figura 67**). Tal imagem é a primeira na qual se pode ver a semelhança física entre os dois meninos, e, para além do aparato narrativo, conjecturar um parentesco entre eles a partir da visibilidade imagética disposta aos olhos. Segurando os remos, um seguido pelo outro, ambos olham para a câmera e sorriem, um de modo mais despojado que o outro. Ambos têm cabelos negros e de mesmo corte, orelhas pontiagudas, olhos pequenos. Sem camisa e de calção cinza eles assemelham-se de modo claro. Na falta do suporte da narrativa de Brodsky é quase impossível dizer quem é quem, tal como ocorre na série *Brincando de morrer* (**figura 63**), em que o fotógrafo é quem determina as diferenças entre ele e Fernando pela cor das roupas.

A união entre os irmãos no registro fotográfico aparece ainda outra vez, em uma imagens dos dois dentro de um barco, atravessando as águas marrons do rio da Prata. Desta, passasse então ao momento que figura a trágica ruptura entre eles: é a imagem *A camiseta* (**figura 64**), acompanhada de um longo texto que a contextualiza. Ela é a que dá a última localização de Fernando Ruben Brodsky, após o seu desaparecimento. O retrato,

¹⁴² BRODSKY, Marcelo. Buena Memoria. Um ensaio fotográfico, 2010, p.66.

¹⁴³ Texto sobre a imagem: “[...] em primeiro lugar, Fernando. Equilibrando-se atrás está minha irmã Andrea. Meus pais dirigem, tirando fotos e vão de passageiros enquanto remamos. Estamos no Gambado, em um final de semana no Tigre. Sair de bote juntos era uma atividade familiar por excelência. Embora esses passeios tenham sido ocasionais, o rio ficou dentro de nós. Acostumamo-nos a suas águas escuras, a não mergulhar de cabeça porque poderia haver um tronco boiando abaixo da superfície”. (Ibidem. P.70).

embora não traga nenhum elemento de localização espacial, foi feito na Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), espaço qualificado por Claudio Martyniuk, junto com o Campo de Mayo, como “um dos maiores centros clandestinos de tortura e reclusão” ¹⁴⁴ da ditadura militar na Argentina; um lugar que ainda hoje resiste enquanto lugar de simbólico da desapareição na Argentina, isolado em um silêncio do qual nem mesmo as propostas de revitalização podem exorcizá-lo.

A localização e a visualidade de tal retrato só foram possíveis graças a ação de Victor Melchor Bastera, que resgatou da ESMA uma pilha de imagens que deveriam ter sido queimadas já em 1983 ¹⁴⁵. Coube a ele o resgate dessas imagens da destruição e sobre esse viés, segundo Brodsky, fazer essas fotografias ¹⁴⁶. Isto porque o fotógrafo

¹⁴⁴ Texto original: “[...] uno de los mayores centros clandestinos de tortura y reclusión”. (MARTYNIUK, Claudio. ESMA Fenomenología de la desaparición. Buenos Aires: Prometeo, 2004, p. 13, tradução nossa).

¹⁴⁵ Bastera que era responsável por tirar fotos dos militares para seus documentos, percebeu seu próprio retrato nessa pilha. Segundo ele, “Minha própria foto quando tinham acabado de me chupar, a tiraram no mesmo dia em que fotografaram todos contra a mesma parede. Então peguei a pilha, e guardei os negativos que pude agarrar, os escondi entre a barriga e as calças, ali os coloquei, perto dos testículos”. Texto original: “Mi propia foto cuando me acababan de chupar, la que sacaron el mismo día en que nos fotografiaron a todos contra la misma pared. Entonces metí la mano en la pilla, y me guardé los negativos que pude agarrar, los escondí entre la panza y el pantalón, ahí lis puse, cerca de los huevos”. (BRODSKY, Marcelo (org.). Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005, p. 31, tradução nossa).

¹⁴⁶ Em uma oportunidade de diálogo com o irmão de Fernando, o outro fotógrafo o adverte que seu colega se enganou e que ele, Bastera não havia fotografado Fernando. Isto havia sido feito pelos militares. Porém Brodsky contesta da seguinte forma: “O que é tirar uma foto? É dizer “sorriam que eu disparo”, talvez. É viajar com uma máquina pendurada, apontando para todos os lados, procurando. Disparar. Caçar realidades, inventar combinações, relacionar objetos, ideias, tempo... É encontrar, fundamentalmente, o momento adequado de fazê-lo. É saber escolher – a luz muda, o carro passou –. Já é tarde./ E às vezes tirar uma foto é arriscar a vida. E pode-se tirar a mesma foto duas vezes, e duas vezes arriscar-se. Negativos reconhecíveis apenas por um fotógrafo qualquer de passaportes de DNI. Filmes, rastros de ações, sombras e luzes, a escala de cinzas. Ansel Adams o difundiu numa escala de um a nove. Os tons médios, o negro puro. O negro infinito, buraco. O brilho do branco, a luz./ Retratos de pessoas, marcas de seus passos por um lugar sinistro. Prova. A realidade ali, a puta, persistente, insistente em sua totalidade pretendida. E o fotógrafo também ali. Preso, usado, mandado com desprezo. “Me faça documentos”, mandou o chefe. “Preciso deles para amanhã, como fizeste da outra vez”. É uma cédula para Lata Liste, o proprietário de Mau Mau./ E o fotógrafo é baixinho, inofensivo, calado. Parece que não está. Faz seu trabalho em um laboratório no sótão, não fala muito. Até o confundem com um deles./ Me enganei, é verdade, Victor. Você não apertou o gatilho Mas tirou as fotos, e o fizeste duas vezes. E nas duas a tua vida foi com elas nesse ato. As tirastes da pilha, as salvastes da fogueira, as tirastes do esquecimento./ E depois as salvastes novamente. As colocastes ali embaixo, muitos testículos, na verdade, a as levaste para fora, Ao mundo real? As escondestes dentro e as levastes para fora, claro as tirastes, Victor. As tirastes duas vezes ainda que nunca tenha apertado o gatilho”. Texto original: “¿Qué es sacar una foto? Es decir “sonrían que disparo”, tal vez. Es ir de viaje con la máquina colgando, apuntando a todos lados, buscando. Disparar. Cazar realidades, inventar combinaciones, relacionar objetos, ideas, tiempo... Es encontrar, fundamentalmente, el momento adecuado de hacerlo. Es saber elegir – la luz cambia, el coche pasó –. Ya es tarde./ Y a veces sacar una foto es jugarse la vida. Y se puede sacar la misma foto dos veces, y dos veces jugársela. Negativos apenas reconocibles del de un fotógrafo cualquiera de pasaportes de DNI. Películas, rastros de rasgos, sombras y luces, la escala de grises. Ansel Adams difundió lo de la escala, del uno al nueve. Los tonos medios, el negro puro. El negro infinito, agujero. El brillo del blanco, la luz./ Retratos de personas, marca de su paso por un lugar siniestro. Prueba. La realidad ahí, a puta, persistente, insistente en su pretendida totalidad. Y el fotógrafo también ahí. Preso, usado, mandado con desprecio. “Haceme estos documentos”, mandó el jefe. “Los necesito para mañana,

justapõe o ato apertar o gatilho àquele de resgatar a imagem da destruição. Em ambos estaria imbuído o desejo de manter uma imagem a possibilidade de visualidade. Nesse sentido, para Brodsky, a ação de Basterra salva não apenas os registros, mas ao próprio Fernando de certo esquecimento, uma vez que a última imagem mental que o artista tinha de seu irmão era aquela antes de partir ao autoexílio, antes mesmo de Fernando ser sequestrado e então desaparecer. O que *A camiseta* parece proporcionar a Brodsky, ou ainda os últimos retratos de Claudio e Martín, é esse outro encontro que lhe é permitido para com alguns ex-companheiros do CNBA. E assim, traçar a si mesmo, como o faz com os demais personagens desse seu álbum fotográfico, a partir também de uma dicotomia entre ele e seu irmão.

Porém, a narrativa que se inicia como a demonstração de uma relação afetuosa, é separada pela fuga bem-sucedida de Brodsky e o destino tragicamente desconhecido de Fernando. Assim, as imagens trazidas por Brodsky, demonstram esse contato fraternal. Mas no cessar da insistência delas em contraposição ao retrato possível do fotógrafo aos 40 anos, a ausência fratural de Fernando é então colocada. A brincadeira de criança não vingou e eles não morreram quase juntos. Agora, no lugar de retratar o irmão que foi seu primeiro modelo, Brodsky é obrigado a satisfazer seu enquadramento de *Operator* apenas ao escolher quais retratos vai incluir na sua história, uma vez que perdeu seu objeto e só o encontra agora por meio de fotografias.

O capítulo sobre Fernando (e também Claudio e Martín) é, nessa espécie de álbum fotográfico, o momento de uma divisão, o ponto máximo da suspensão identitária a qual Brodsky retoma anos antes, ainda nas imagens de infância, para reconstruir-se pela

como hiciste esa otra vez". Es una cédula para Lata Liste, el dueño de Mau Mau./ Y el fotógrafo es bajito, inofensivo, callado. Parece que no está. Hace du laburo en el laboratorio del sótano, no habla demasiado. Hasta lo confunden con uno de ellos./ Me equivoqué, es cierto, Víctor. No apretaste el gatillo. Pero sacaste las fotos, e lo hiciste dos veces. Y las dos te fue la vida en ello. La sacaste de la pilla, las salvaste de la hoguera, las quitaste del olvido./ Y después las sacaste de nuevo. La pusiste ahí abajo, muchos huevos, la verdad, y las llevaste afuera, ¿al mundo real?. Las escondiste adentro y las sacaste afuera, claro que las sacastes, Víctor. Las sacastes dos veces aunque no hayas apertado el gatillo". (BRODSKY. Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA, 2005, p. 31, tradução nossa).

remontagem da história do outro. No entanto, ele o faz por meio uma imagem reduzida. O falar de si proposto por Brodsky é lacunar e de uma incompletude própria da nostalgia em observar esses retratos únicos, de personagens a respeito dos quais não se podem ter outros registros mais recentes. É sob esse viés que percebe-se aqui a fratura constitutiva da “arte da elaboração”: em *Buena Memoria*, ela está relacionada a esse nostálgico pela ausência do sujeito em sua essência, que é buscada por Brodsky na justaposição dos retratos de infância àqueles mais recentes possíveis, nem sempre encontrados.

No caso da identidade de Brodsky, essa reconstrução está ligada à tentativa de preencher as lacunas de sua memória. É desta maneira que efetua seu trabalho elaborativo de luto. A construção de seu álbum fotográfico é, antes de tudo, um ato de memória. Porém, quando posto aos olhos de um sujeito observador, do qual nenhuma imagem aí está inserida, são apenas imagens que apresentam a história desse fotógrafo, somadas a narração criada por ele para envolver os registros fotográficos no enquadramento particular de Brodsky, a saber, de identidades que o compõe.

Nesse sentido, o fotógrafo se coloca na posição de narrador homodiegético e autodiegético. No primeiro, o narrador é personagem secundário de seus relatos e no outro é principal, ambos condensados em *Buena Memoria* no que diz respeito ao lugar ocupado por Brodsky. Nesses casos, cabe a ele a voz que conta, bem como os dedos de viram as páginas, tal como aquele incluído na fotografia de *A camiseta*. Mas ao contar sua memória, ele a apresenta a outrem enquanto relato. A respeito desse ato de mostrar, o trabalho de Brodsky pode ser colocado dentro da possibilidade de elaboração de outras memórias, para além daquelas fomentadas entre o grupo de personagens da fotografia de infância. Esse outro momento elaborativo parte dessa experiência de reconstrução e retomada do fotógrafo de seu Estado de exceção e das pontes por ele estabelecidas.

1.4 Mostrar o álbum como princípio à elaboração de memórias

Se enquanto elaboração de sua memória a respeito da identidade suspensa em seu autoexílio Brodsky efetua uma retomada por meio de um possível aspecto remissivo das fotografias que seleciona, e, assim, produz uma ponte particular ao tempo de seu retorno, essa ponte, sobretudo nas imagens do claustro do Colégio, aparece como uma cadeia já estabelecida. Isto é, uma imagem que como cada um desses retratos de *Buena Memoria* pode ser mostrada. Em outras palavras, *Buena Memoria* é uma espécie autorretrato, aquele de Marcelo Brodsky. Contudo, essa “fotografia” não serve apenas para que o artista olhe para si mesmo de modo nostálgico. A imagem de Brodsky, quando acompanhada da preocupação de delimitar a ela uma narrativa que a explique, é então oferecida a outros olhos.

Mantido por certa ordem cronológica, esse projeto encaixa diversas imagens e compõem, a partir delas, uma história que nos conta a respeito de Brodsky. Esta parece estar separada pelo fotógrafo em diferentes capítulos. Por um lado, têm-se os colegas de sala; por outro, os aspectos familiares. São personagens, espaços e tempos distintos, justapostos por uma narrativa que revela a unidade do sujeito desse álbum fotográfico, o próprio fotógrafo. Ele é o colecionador dos registros e narrador dessa história que nos conta a cada fotografia e a cada texto que as acompanha, que nos mostra. E quando mostrado, esse álbum fotográfico (ou esse retrato de Brodsky) é capaz de fomentar a produção de outras imagens que podem operar não apenas enquanto recordação social. Trata-se aqui de perceber a elaboração não tão somente enquanto reconstrução, mas também como construção primeira; elaborar não é apenas reestabelecer cadeias associativas rompidas (que é o lugar de tal projeto para Brodsky), mas estabelecer novas cadeias possíveis, tal como sugere o fotógrafo na primeira vez que expõe o trabalho aos olhos dos alunos do CNBA, em 1996. Nessa ocasião, Brodsky considera a imprescindibilidade da etapa de expor os retratos aos alunos no claustro do Colégio, pois fazê-lo era já transmitir sua experiência a

outras gerações que a desconheciam e da qual não faziam parte, apesar de frequentarem o mesmo local, porém em tempos distintos.

Assim, a possibilidade argumentativa aqui proposta é de que, para além da rememoração, ler esse álbum fotográfico, ouvi-lo e ser apresentado insistentemente a imagens dele pode ser pensado como princípio do processo de elaboração de memórias possíveis a partir da experiência particular de Brodsky. Deste modo, por meio das mesmas imagens que servem ao fotógrafo como objetos de memória, o espectador é apresentado ao espaço do Colégio Nacional de Buenos Aires, a ESMA, aos companheiros de sala de Brodsky, aos seus laços familiares etc., de maneira que, por fim, esse sujeito possa ser capaz de contar outra história a partir desta.

Vale aqui retomar, ainda modo metafórico, outra experiência de Proust com relação à fotografia, sobre a qual ele coloca que, por meio das reproduções que lhes foram dadas de desenhos de Ticiano que ilustravam Veneza, acabou por formar da cidade uma imagem bem menos exata da que concluiu ter diante dos olhos quando enfim teve oportunidade de visitar a cidade italiana. Deste modo, Proust reconhece que criara memórias a respeito de lugares que jamais tinham visto, a partir dos registros que possuía em seu aposento. Da mesma forma o faz quando insere nos acontecimentos de sua narrativa alguns retratos que permitiam reconhecer pessoas, que nunca havia encontrado, quando enfim as tinha a sua frente.

Tal analogia coopera aqui com a proposição de que é possível elaborar memórias a partir da apresentação dos retratos e da história que Brodsky conta a respeito deles. Na experiência a respeito desse álbum, o espectador pode, eventualmente, ser feito narrador. Neste caso, de modo heterodiegético, em que este não é personagem da história que narra, mas uma vez que a esta foi apresentado, pode então contá-la como parte de suas memórias.

É desta maneira que colocamos aqui duas camadas possíveis de elaboração de memórias presentes no trabalho de Brodsky. A primeira delas é aquela feita pelo fotógrafo por meio do ato remissivo para o qual faz usos dos retratos, bem como na ponte que por meio destes elabora a fim de reconstruir sua identidade, que perpassa várias alteridades. A segunda é posterior a esta, e diz respeito ao ato de mostrar a memória por ele constituída, mas que tem por base também a memória de muitos de seus ex-companheiros. Os momentos de lutos em que cada uma dessas elaborações são propostas são distintos. No entanto, a lacuna como elemento compositivo é apresentada em ambos os processos pelo uso da fotografia, sobretudo pelo retrato fotográfico e pela busca desse “ar” dos retratos, perseguida por Brodsky, mas também por aqueles que são apresentados ao projeto. Essa apresentação da fotografia como proposta de elaboração de memórias é uma hipótese que continua em outro trabalho que pode ser pensado também como “arte da elaboração”.

2. SOBRE O QUARTO ESCURO DE FRANCESC TORRES

Assim como a proposta de Brodsky, o artista catalão Francesc Torres igualmente realiza um ensaio fotográfico buscando dar conta de aspectos de identidades sociais deflagradas em um Estado de exceção específico. No seu caso, o acontecimento em questão diz respeito às suspensões identitárias produzidas pela Guerra Civil Espanhola. Porém, para além da experiência particular desse evento que atinge Torres em um vínculo para com sua memória familiar, seu trabalho procura operar sobre essas identidades suspensas em outro âmbito. Sua busca é a de construir outras imagens para a consciência visual da cidadania espanhola a respeito desse período, isto é, uma resposta às leis de construção de memória histórica nesse país que parecem chegar sempre tarde e, por fim, demonstram ser excessivamente restritas no que concerne a um trabalho de luto nacional,

sobretudo, quando este se volta ao levantamento das identidades fraturadas ¹⁴⁷. Assim, a fim de compor uma dessas outras imagens, Torres propõe revelar a escavação forense de uma fossa comum de ossos humanos em Villamayor de los Montes, na região da província de Burgos, na Espanha ¹⁴⁸. Ele o faz por meio da realização e da exposição de uma série de registros fotográficos dessa ação, aos quais intitula *Oscura es la habitación donde dormimos* (figuras 75 – 93).

O convite para o trabalho oriundo dessa experiência arqueológica parte de povoados próximos ao de Villamayor. Entre seus habitantes estão netos e filhos de pessoas desaparecidas em um mesmo período naquela região. Estes, por sua vez, buscavam auxílio para localizar e escavar uma suposta antiga fossa, datada de 1936, identificar os mortos lá encontrados, devolver seus restos as famílias e, por fim, sepultá-los (figuras 94 e 95).

A exumação, não sem os conflitos de interesses que acarretam esse tipo de movimento na Espanha, é iniciada então em 2004. Por meio deste trabalho forense foram encontrados na vala 46 corpos de civis ¹⁴⁹, que posteriormente foram identificados como

¹⁴⁷ Texto original: “nueva ley de la memoria histórica [que] llega tarde y se queda corta”. (TORRES, Francesc (org.). *Dark Is the Room Were We Sleep/Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: Centro de Arte de Santa Monica; Actar, 2007, p. 20, tradução nossa).

¹⁴⁸ Tal projeto, a partir do qual constitui seu livro, foi, no entanto, precedido por outras experiências do artista com este tipo de escavação em solo espanhol. Torres relata que um ano antes do projeto de Villamayor, mais especificamente em 12 de janeiro de 2003, o prefeito de Gandesa o convocou para comunicar que um camponês havia encontrado ossos humanos em seu campo de cultivo. Esses ossos foram fotografados e Torres partiu. Porém, o artista retornou a mesma região no mês seguinte a fim de explorar outros dois lugares, no município de Cordera d'Ebre, outro povoado que esteve envolvido na mesma batalha. Nesta ocasião, em comparação à primeira experiência, Torres terá mais tempo de envolver-se com o projeto de escavação, mas nada próximo do que seria o encontro com a fossa de Villamayor de los Montes. Desta vez, a escavação contou com a ajuda da Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), com uma equipe de arqueólogos, antropólogos e médicos forenses da Universidade Autónoma de Madrid e da Universidad del País Vasco e, ainda, voluntários de toda Espanha, do Reino Unido, Holanda, Portugal e da região onde a fossa havia sido encontrada, numa campanha iniciada em 19 de julho de 2004, e finalizada dois anos depois, com o sepultamento do ossuário encontrado no cemitério do povoado. Essa equipe, que já havia sido impedida de realizar um trabalho desse tipo na Catalunha, contava dessa vez com o subsídio financeiro de uma bolsa *Fulbright Scholar Program* – destinada ao trabalho artístico de Torres – de e outro patrocínio do *American Center Foundation*. Cf. TORRES, Francesc (org.). *Dark Is the Room Were We Sleep/Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007. p. 16 e 17.

¹⁴⁹ Os 46 corpos foram exumados em duas seções, pois eles estavam sobrepostos em duas camadas distintas. Na primeira foram exumados e submetidos a um processo de identificação 21 esqueletos. Já na segunda somou-se a estes mais 25, dos quais três não foram identificados (nem sequer as idades). Todos os mortos eram de sexo masculino, o mais novo ainda era um adolescente quando foi morto, e o mais velho já tinha 61 anos de idade. Desses corpos, quatro pertenciam a uma mesma família: um pai e três filhos. Juntamente com os cadáveres foram encontrados restos de tecidos, calçados em estado avançado de decomposição (de alguns restava apenas as solas), um pente, um relógio de bolso, um frasco de vidro, restos de munição, uma escova de dentes, um espelhinho, uma caneta, moedas, entre outros objetos. A respeito dos demais objetos e no que

sendo todos do sexo masculino; homens que haviam sido assassinados por golpistas leais ao general Francisco Franco, em um crime encoberto durante a noite de 24 de setembro de 1936 ¹⁵⁰. Antes de suas mortes, eles estavam presos no penal de Burgos. No dia 24 foram libertados oficialmente, porém jamais foram vistos novamente. Na ocasião da saída coletiva, uma caminhonete os aguardava para encaminhá-los ao lugar reservado às suas execuções. Seus corpos foram enterrados juntamente com uma série de objetos pessoais, bem como com as roupas e calçados que vestiam no momento em que foram assassinados. Além desses esqueletos completos, a vala comum trazia ainda restos deixados pelos carrascos: latas de cerveja, resquícios da munição (**figuras 81 e 85**) etc.

É esse trabalho de escavação – e também o posterior sepultamento desses corpos encontrados – o motivo do registro de Torres. O artista faz uso da câmera justamente a fim de criar uma distância do evento que presencia, uma vez que sua intenção é informar a respeito da existência de tais fossas e desse enterramento de memórias desconhecidas no solo espanhol. Com esta intenção, ele acompanha todo o trabalho, registrando fossas em vias de ser operadas. Juntamente com esses registros estão retratos posados dos participantes da escavação, tanto da equipe forense, quanto dos voluntários e familiares. Há ainda imagens nas quais Torres destaca restos materiais encontrados na fossa, entrecobertos pela terra da qual ainda não havia sido retirado totalmente. Soma-se a essas imagens, outras coloridas e também de autoria de Torres. Elas são o registro da entrega dos ossuários já devidamente identificados aos familiares, ato que é seguido pelo sepultamento todos esses restos em um mausoléu comum.

Esse conjunto de imagens ocupa lugar central em um livro também intitulado *Oscura es la habitación donde dormimos*, e composto, além das fotografias, de textos ¹⁵¹ e de uma

corresponde essa “contabilidade da morte”, Cf. TORRES, Francesc (org.). *Dark Is the Room Where We Sleep/Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007. p. 25.

¹⁵⁰ Os mortos moravam em povoados vizinhos de Villalmanzo, Madrigal del Monte, Lerma, Gumiel de Mercado, Gumiel de Nizán, La Aguilera, La Horra e até mesmo de Villamayor.

¹⁵¹ Um deles de autoria de Torres, no qual ele insere o leitor na proposta desse projeto de memória, apresentando tanto as experiências anteriores de Torres no que concerne a fossas comuns como, e de modo

cópia do *Processo de identificação*¹⁵² dos ossuários encontrado na fossa, tal como ele se deu pela equipe forense.

Mas para além desses trechos escritos, aspecto constante da caminhada poética de Torres, o que me interessa considerar na possibilidade de enxergar a proposta desse artista enquanto “arte da elaboração” é justamente o papel dos registros fotográficos em seu trabalho. À diferença de Brodsky, o artista catalão não abordará esses elementos enquanto objetos de memória para remições pessoais, sequer coletivas. Torres faz uso dessas fotografias (e já as concebe nesse intuito) como elementos comunicativos de uma informação, e nesse sentido já inicia a questão da elaboração presente em seu trabalho partindo do princípio de mostrar, que em Brodsky revela-se como sendo outra parcela à constituição da memória do fotógrafo argentino.

Com respeito a essa série de fotografias da vala comum parte-se então da possibilidade de que, por meio do acesso a essa informação sobre a fossa, Torres intenta a construção de uma cadeia associativa quanto à identidade suspensa no Estado de exceção causado pela Guerra Civil Espanhola e arrastada ao longo dos anos pela ausência de ações que pudessem efetivamente propor a elaboração de memórias a esse respeito, de modo a trabalhar essas identidades fraturadas, e, juntamente com elas, revelar o ocultamento de fatos com relação ao período. Ainda assim, o ato de mostrar as imagens que compõe o aspecto elaborativo de seu trabalho fotográfico e permite refletir sua colocação, é precedido de outro. A primeira elaboração é aquela do resgate desses sujeitos mortos, enterrados, desenterrados e então sepultados. Esta, por sua vez, pode ser percebida nos registros

mais atencioso, um passo a passo do trabalho forense acompanhado pelo artista. O outro foi escrito por Francisco Ferrándiz a respeito das vozes contidas nessa vala, seguido por outro mais longo de Joanna Bourke sobre o esquecimento como ato deliberado para a formação da memória em um Estado em processo de redemocratização.

¹⁵² Trata-se de um fac-símile do informe forense elaborado pelo biólogo Luis Ríos, do Departamento de Antropología Física de la Universidad de Antropología de la Universidad Autónoma de Madrid. O informe apresenta, de modo detalhado, os trabalhos de identificação dos esqueletos encontrados na primeira seção de exumação da fossa na região de Burgos, na qual foram desenterrados os restos mortais de 21 indivíduos, que anteriormente numerados (e é dessa maneira que adentram os laboratórios da universidade), passam a serem nomeados pelos resultados identificatórios de suas arcadas dentárias e de outros ossos faciais.

fotográficos, mas não como a reconstrução mnêmica realizada por intermédio da fotografia, como aparece em Brodsky. Esse sepultamento é uma das informações que os registros de Torres mostram. Desta maneira, a de se colocar em *Oscura es la habitación donde dormimos* dois momentos elaborativos: (1) um com respeito ao resgate dos mortos e ao significado desse enterrar de novo; e (2) em revelar essa ação como meio de propor a elaboração de memórias possíveis, ou conforme o desejo de Torres, a partir dessa informação possibilitar outras imagens à constituição de uma cidadania espanhola.

A respeito desses dois momentos, o trabalho fotográfico do livro organizado por esse artista tem algo em comum: o momento de luto no qual seu registros aparecem é aquele de um processo de redemocratização que deveria ter corrido após o fim desse Estado de exceção, o que foi impedido tendo em vista o subsequente estabelecimento do franquismo, mas que mesmo em democracia demonstra ser um processo bastante lento.

Considerando todos esses elementos, o caminho que passaremos a colocar para possibilidade de perceber *Oscura es la habitación donde dormimos* como “arte da elaboração” é primeiro entender a ponte produzida pela escavação enquanto retomada dessas identidades deflagradas dos mortos encontrados, que, no Estado de exceção, foram reduzidos a simplicidade de seu estado biológico. Em seguida, partiremos para uma análise de como esse lugar de luto contínuo aparece na sequência fotográfica de Torres proposta em seu livro. Por último refletiremos como seu trabalho é elaborativo de memórias, à medida que permite retirar o espectador que o encontra da escuridão de um desconhecimento a respeito do que significou esse período na Espanha e aquilo dele que ainda deve ser desenterrado. É a partir daí, podemos incluir esse trabalho fotográfico como “arte da elaboração”, como espaço a produção de memórias.

75

76

77

Figuras 75 - 77: Fotografias da escavação da fossa de Villamayor de los Montes.

Figura 78: Fotografia da escavação da fossa de Villamayor de los Montes.

Figuras 79 - 86: Fotografias da escavação da fossa de Villamayor de los Montes.

87

88

89

90

Figuras 87 - 90: Fotografias (retratos) da escavação da fossa de Villamayor de los Montes.

Figuras 91 e 92: Fotografias da escavação da fossa de Villamayor de los Montes.

2.1 Enterro e sepultamento

O sepultamento faz parte do direito suspenso a um indivíduo quando este está posto “fora”, em um Estado de exceção. Uma metáfora próxima da negação ao sepultamento é aquela de Antígona, heroína grega do dramaturgo Sófocles, que após a morte de seu irmão Polinices em um combate com seu outro irmão Etéocles pelo trono, é impedida de enterrá-lo sob pena de morte, mas que acaba por fazê-lo mesmo contra as ordens de seu tio Creonte, que herdara o trono em razão da morte dos sobrinhos. A heroína o faz temendo que a alma de seu irmão fosse condenada a vagar às margens do rio dos mortos, impedido de atravessar ao outro lado, por não ter sido devidamente sepultado. No entanto, para além da mitologia do sepultamento que impeliu Antígona a desobedecer às ordens de seu soberano, o fato é que a preocupação se dá apenas em relação ao corpo de Polinices, pois Etéocles já havia sido sepultado por Creonte, que se recusava a fazer o mesmo com o irmão afirmando que ele havia sucumbido fora dos portões da cidade, e por isso, à exceção desse Estado que lhe daria o direito ao sepultamento ¹⁵³.

A tragédia de Antígona pode, nesse fato específico, favorecer certa compreensão a respeito da redução de um sujeito a “vida nua”, colocada Agamben, como elemento primeiro a ser destacado sobre o Estado de exceção e aqueles que ele põe “fora”. Juntamente com suspensão da identidade política de um sujeito, a exceção determina restrições quanto ao desenvolvimento biológico desse indivíduo. Isso inclui suspender os rituais relativos a sua morte e ainda a perpetuação de sua memória.

É a neste lugar de exceção dos rituais de morte e memória que estão colocados os sujeitos da vala comum de Villamayor de los Montes. Se em 1936 foram reduzidos a “via nua” até o momento de suas prisões, a chegada ao local de suas execuções efetua a “matabilidade” desses enquanto sujeitos biológicos. Seus esqueletos, soltos sobre uma camada de terra é o último estágio desses seres humano enquanto objeto físico

¹⁵³ Cf. SÓFOCLES. Édipo Rei / Antígona. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2008.

decomposto: neles está o fim dessas “vidas nuas”. O registro de que esta era única que lhes restara é representado por esse ritual inexistente, pela ausência de obituários, e também pela falta de identificação desses corpos, sequer pelos nomes.

Nomeá-los então é a preocupação primeira das exumações. De desconhecidos eles passam, ainda entrecobertos, a receber números que os identificam, por exemplo, como “indivíduo 27” (**figura 93**). No laboratório e com o auxílio de outros documentos quanto a essa exterminação em massa, esses números são finalmente transformados em nomes e sobrenomes. Com isto, foram determinadas quais famílias receberiam os restos mortais encontrados. A esse ato simbólico de devolver os mortos ao seu grupo, outro deveria ser procedido: desenterrar os restos mortais, cabia-lhes agora o sepultamento, que lhes fora outrora negado.

Esse movimento de desenterrar esses restos, identificá-los e lhes garantir um novo enterro – ritualizado e no qual esses restos não estão mais desconhecidos – pode ser entendido como uma tentativa de reinserir esse sujeitos, agora mortos, para o Estado, agora na exceção do luto e não mais da anomia. O ato de sepultamento após o desenterrar desses corpos da vala comum é reinseri-los em um direito à memória, ainda que tardiamente. Aqui, configura-se a primeiro processo elaborativo de *Oscura...* quanto ao trabalho sobre identidades fraturas, suspensas.

Assim, após a identificação dos corpos, um ato cerimonial é marcado para depositar esses restos no cemitério de Villamayor. No livro de Torres, o registro fotográfico de tal ação ocupa um capítulo especial: *El Retorno*. São um total de 12 imagens coloridas, nas quais em nenhuma se vê os esqueletos agora identificados. Cada qual foi posto em uma caixa de plástico que era entregue às famílias a cada nome chamado, em um ato no Ayuntamiento de Villamayor de los Montes (**figuras 94 e 95**). A entrega das caixas aos familiares era a devolução dos restos mortais às famílias, para que os esqueletos fossem então sepultados (tal como Antígona acreditava ser de sua responsabilidade para com seu irmão morto) Sob

outro viés, recebê-las era a ação de reconhecimento daqueles restos como sendo de um dos seus.

Todas as caixas foram cobertas pelo mesmo tipo de tecido branco, com uma fita de cor preta sobre cada uma delas. Algumas continham ainda rosas vermelhas no tampo das caixas envoltas em tecido. Uma vez tendo sido devidamente entregues todas as caixas, iniciou-se o ritual da caminhada até cemitério local, onde todos os ossos, cada qual em sua caixa, foram colocados novamente juntos, em um mausoléu coletivo, construído em mármore acinzentado, no qual estavam escritos (e não gravados) em branco, os nomes de todas as vítimas, divididos pelas regiões as quais pertenciam. A lápide conjunta trazia os seguintes dizeres: “Fostes arrancados brutalmente da vida; ausentes das nossas, mas nunca esquecidos” ¹⁵⁴. Após a imagem do túmulo fechado, Torres encerra também seu livro. Seu encerramento é o outro lado de uma cadeia reconstruída por essa exumação na tentativa de devolver a esses corpos uma identidade que deles foi requerida. Essa elaboração primeira de recolocar esses sujeitos para dentro do Estado nos é informada por meio dos registros fotográficos de Torres: suas imagens servem a dar conhecer essa elaboração.

O que o trabalho Torres mostra (no sentido desse conjunto fotográfico que informa uma ação) também é uma acumulação de marcas de subsequentes Estados de exceção que caracterizam a história espanhola, efetuando uma comparação que nos permite entender o significado dessa outra imagem, que é o seu trabalho, para a elaboração de outras memórias a respeito dessa história marcada.

¹⁵⁴ TORRES, Francesc (org.). *Dark Is the Room Were We Sleep/Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007. p. 179.

Figura 93: Fotografia da escavação da fossa de Villamayor de los Montes.

Figuras 94 e 95:

Fotografias do ato de entrega e sepultamento dos restos mortais encontrados na escavação da fossa de Villamayor de los Montes.

2.2 Entre Goya e a redemocratização

Os registros fotográficos da fossa sendo exumada são precedidos, no livro de Torres, por um detalhe do quadro *Duelo a Garrotazos* (ou *La riña*), uma das *Pinturas negras* de Francisco Goya (**figura 96**). Na tela original, dois camponeses lutam com porretes em uma paisagem deserta, impedidos de correr, pois estão enterrados até os joelhos no solo. No detalhe selecionado por Torres, a imagem é reduzida ao braço que golpeia, sem rosto, sem identidade. Esse golpe aparece contraposto a um retrato doado por familiares (última imagem referente à fossa sendo escavada) no qual se registra um casal. Na fotografia, uma jovem senhora aparece sentada com um bebê no colo. Em pé, ao lado da mulher, percebemos a parcialidade do tronco de um corpo masculino, do qual a face é ocultada (**figura 97**). Tanto esta figura quanto a outra, de abertura, foram decepadas. Ambas acefalias incluem não apenas a ausência identitária, mas também a ausência de uma fala, do lamento, do reclamo que impede não apenas decifrar os rostos daqueles que golpearam até a morte, como daqueles que foram golpeados.

O que aparece no meio, entre essas duas imagens, é um enterramento calado. O que fica entre esses acéfalos, que golpeiam e são golpeados são os mortos sob a terra. E, nesse sentido, de resumir esse ato silenciado de enterramento de mortos que Torres inclui em seu livro o detalhe da reprodução de outro trabalho de Goya, gravada em um papel de certa transparência, que permite que a imagem subsequente seja parcialmente vista antes mesmo de virar-se a página, por meio dos vazios da reprodução que a antecede. Esta última é um detalhe de uma gravura em metal do pintor e gravador espanhol do século XIX. *Enterrar y callar* (**figura 98**) faz parte da série *Los desastres de la guerra* (1810-1815), na qual por meio de 82 gravuras, Goya aborda as atrocidades contra o corpo cometidas durante a Guerra de Independência Espanhola, buscando inverter a visão costumeiramente adotada, a da construção do sujeito heroico, em favor da visualidade de um horror contra a dignidade humana.

Na gravura original, da qual Torres reproduz um detalhe em seu livro, vê-se um amontoado de corpos, dos quais cinco são bem visíveis. Em contraposição a posição horizontal na qual se encontram, um homem e uma mulher em pé lamentam suas mortes. No detalhe de *Oscuro es la habitación donde dormimos*, o recorte prioriza os pés desses personagens ainda vivos, e os três corpos mais próximos deles. As faces estão contorcidas em gestos de dor e as bocas entreabertas. Nos espaços de seus corpos compostos pelo papel vemos transparecer partes da figura seguinte: três caveiras com as mandíbulas abertas (**figura 99**), tal como as bocas que gritam suas próprias mortes na imagem de Goya.

Por meio dessa justaposição, Torres une esses três cadáveres ao ossuário que registra, mas também ao título da gravura, que é este mesmo

mucho eloquente, porque ele foi baseado no provérbio espanhol "Comer e calar" usado para significar que ao que depende do outro, devemos obedecer e não replicar. Neste caso, Goya muda verbo enterrar pelo verbo comer, mas o significado do título é muito semelhante; não é possível fazer qualquer coisa, nem se lamentar ou protestar, apenas enterrar os mortos. No entanto, Goya mostra como o evento é talvez o melhor argumento contra a tragédia que ela representa ¹⁵⁵.

Mas, se no trabalho de Goya aos corpos mortos resta apenas enterrá-los, a imagem seguinte, de Torres, aborda o resultado do tempo do silêncio, do calado. Em outras palavras, os 70 anos aos quais esses outros corpos foram submetidos sem serem questionados.

Para além desse momento específico relacionado à Guerra Civil Espanhola, a sobreposição que Torres elabora dessas imagens pelo outro evento hediondo abordado nos

¹⁵⁵ Texto original: "muy elocuente, por cuanto se basa en el refrán español "Comer y callar" utilizado para dar a entender que el que está a expensas de otro, le conviene obedecer y no replicar. En este caso Goya cambia el verbo comer por enterrar, pero el significado del título es muy semejante; no es posible hacer nada, ni lamentarse, ni protestar, sólo enterrar a los muertos. Sin embargo, el modo en que Goya muestra el acontecimiento es quizá el mejor alegato frente a la tragedia que representa". (MATILLA, J.M. Desastre 18. Enterrar y callar. In: *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 318-320, n. 102-103, tradução nossa).

trabalhos de Goya, que produziu a “matabilidade” quantitativa de “vidas nuas”, é o modo do artista contemporâneo enfatizar a intensa marca de violência que atinge as identidades sociais na Espanha, e aí está alojado o desejo de produzir uma outra imagem. Os subsequentes enterramentos, sem desenterrar e tampouco proporcionar sepultamento, revelam anomias de Estados de exceção ainda irresolutas, refletidas nesse solo que, pelas imagens de Torres, podemos interpretar como excessivamente marcado.

A respeito desse solo, na sequência da imagem do homem com bastão de Goya, Torres inclui seu registro fotográfico da fossa antes de ser escavada. É uma fotografia de uma paisagem, um caminho em meio às árvores, do qual pouco se sabe, mas de fato, não se imagina o material que esta terra possui em seu interior. Aos dos registros panorâmicos efetuados pelo artista, percebe-se uma superfície marcada por pegadas dos passantes tomar aos poucos a forma de uma vala, cada vez maior em extensão e cada vez mais profunda. Nas fotografias essa extensão do buraco realizado no solo de Villamayor só é vista quando Torres passa a registrar os buquês de flores depositados na fossa após sua completa exumação. A imagem que demonstra o vão que foi necessário ser cavado para a exumação de todos os cadáveres divide a profundidade em dois andares e prolonga a extensão da fossa muito mais além do que demonstrou o primeiro registro de artista, quando os mortos ainda estavam enterrados.

96

97

98

99

Figura 968: Detalhe do quadro *Duelo a Garrotazos* (ou *La riña*).

Figura 97: Detalhe de retrato disponibilizado pelo familiar de umas das vítimas.

Figura 98: Detalhe da gravura *Enterrar y callar*.

Figura 99: Fotografia da escavação da fossa em Villamayor de los Montes.

Vazio, esse buraco indica a ausência de algo esteve em seu interior. Não apenas os esqueletos, mas cada objeto que dele foi retirado e que produziu uma marca após ser arrancado. São rastros de coisas que foram, que estiveram ali durante tempo suficiente para que o solo adquirisse suas formas, em profundidade satisfatória para que a terra se tornasse mais maciça e os impedisse de escapar com facilidade. Tiveram de ser puxados, arrancados desse ostracismo subterrâneo. E na fuga forçada deixaram o rastro de suas ausências, testemunhas de que estiveram ali. Nesse sentido, como afirmamos anteriormente, esse desenterro é a proposta elaborativa por meio de um retorno (ou uma recuperação), mas o sepultamento ou tapar os buracos dessa cova é a elaboração na semântica da resolução. Informar a respeito disto é justamente a proposta do acompanhamento fotográfico fidedigno de Torre. Ele opera, enquanto imagem, a dar a ver um solo marcado antes pelos mortos que escondia e posteriormente pela ausência deles nesse espaço.

Deve-se ressaltar que este trabalho específico, de documentação, só foi possível após algumas detentivas do fotógrafo de acompanhar tal atividade forense em relação a uma fossa comum, porém, que havia sido impossibilitada por várias razões. Quando se tinha o dinheiro faltava-lhe a fossa, impedida de ser conhecida, por razões desconhecidas.

Uma das justificativas para tal constrangimento a abertura total das fossas parte de Vicente J. Benet que afirma que, apesar da década de 1990 ter sido

[...] determinante na reconfiguração da memória da Guerra Civil a iniciativa de desenterrar os restos dos executados nas fossas comuns do franquismo, as imagens dos mortos voltaram a aparecer, de maneira muito destacada na esfera pública, para abrir um conflito que nunca se fecha.

Por uma parte, esse permanente *revival* de la Guerra Civil e da ditadura franquista dirige constantemente sua projeção cultural e política até outro período histórico mais recente: a Transición¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Texto original: “[...] determinante en la reconfiguración de la memoria de la Guerra Civil la iniciativa de desenterrar los restos de los ejecutados en las fosas comunes del franquismo, las imágenes de los muertos han vuelto a parecer, de manera muy destacada en la esfera pública, para abrir un conflicto que nunca acaba de cerrarse./ En parte, este permanente *revival* de la Guerra Civil y de la dictadura franquista dirige constantemente su proyección cultural e política hacia otro período histórico más reciente: la Transición”. (BENET, Vicent J.. Excesos de memoria: el testimonio de la Guerra Civil Española y su articulación fílmica, 2007, p.350, tradução original).

Esta, apesar de ter produzido um consenso político que permitiu a passagem da ditadura à redemocratização, não operou “nenhum tipo de juízo, nem estabelecimento de responsabilidades, nem uma expressão de condenação moral ou política [...]”¹⁵⁷. De modo contrário, a *Transición* acabou por significar “um período dedicado a elaborar socialmente o que alguns chamaram de uma operação de amnésia em relação ao passado”¹⁵⁸.

É então nesse contexto político-social que se inscreve o livro de Torres, na proposta de, em meio a impossibilidade livre de acesso a essas tumbas piratas, criar um testemunho visual daquela a qual foi possível ter acesso. Contudo, não sem ruídos¹⁵⁹. Nesse sentido, a ação de Torres em efetuar esses registros da exumação é semelhante àquela desempenhada por Victor Bastera para com os negativos resgatados da ESMA, antes de serem queimados. Em ambos os casos, dão a ver imagens “enterradas”. No trabalho de Torres, esse “mostrar” ocupa um lugar ainda mais significativo, pois marca, de modo intensamente simbólico, a operação inicial de um Estado de exceção no qual opera o luto. As fotografias do artista catalão são, sob esse viés, a reconstrução de 46 identidades suspensas, somadas àquelas de seus parentes e familiares, e pode funcionar como um

¹⁵⁷ Texto original: “ningún tipo de juicio, ni establecimiento de responsabilidades, ni una expresa condena moral o política [...]”. (Ibidem, tradução nossa).

¹⁵⁸ Texto original: “un período dedicado a elaborar socialmente lo que algunos han denominado una operación de amnesia ante el pasado”. (Ibid., tradução nossa).

¹⁵⁹ O texto de introdução de *Oscura es la habitación donde dormimos*, deixa claro as insatisfações que cercaram o projeto, evidenciando mais uma vez a proposta de elaboração de memórias sobre Estados de exceção na contemporaneidade deve partir sempre do pressuposto da pluralidade existente e possível. Após a decisão de escavação da terra, afirma Torres, que “as oito da manhã do primeiro dia, um grupo de familiares nutridos de intenções claras de impedir nosso procedimento nos esperavam. Ele representava a pequena escala de confronto que se desenvolve em escala nacional – sem liderança política mas com intenções ideológicas – já faz alguns anos”. Contudo, 15 dias mais tarde, todavia, todos aqueles que tinham sido contra, com exceção de uma pessoa, haviam realizado um giro de 180 graus a favor da escavação. Porque a verdade é que quando se vê uma fossa descoberta se tem a certeza, se não a tinha antes, de que é absolutamente necessário recuperar todas as vítimas”. Ou se não esta, ao menos a certeza de que este lugar da desapareição de fato existe. **Texto original 1:** “a las ocho de la mañana del primer día, nos esperaba un nutrido grupo de familiares airados con la intención clara de impedir que procediéramos. Estaba representándose a pequeña escala la misma confrontación que se desarrollaba a escala nacional – sin liderazgo político pero con intención ideológica – desde hace algunos años”. **Texto original 2:** “Quince días más tarde, sin embargo, todos aquellos que habían estado en contra, con excepción de una sola persona, habían realizado un giro de ciento ochenta grados a favor de la excavación. Porque lo cierto es que cuando se ve una fosa al descubierto se tiene la certeza, si no se tenía antes, de que es absolutamente necesario recuperar a todas las víctimas [...]”. (TORRES, Francesc (org.). *Dark Is the Room Where We Sleep/Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007, p. 22, tradução nossa)

elemento para que tantos outros elaborem suas memórias com respeito ao que significa ser espanhol tendo em vista essa carga histórica.

2.3 Acender a luz é elaborar

Partindo desse contexto de luto no qual se coloca o trabalho informativo das fotografias de Torres, dar a conhecer essas imagens é, em outras palavras, acender a luz. Em um Estado de exceção marcado pelo sentimento de luto, sua presença ainda assim é de sobrevivência ao compor-se como registro testemunhal e de caráter documental de uma prática ainda engessada tanto na Espanha como na Argentina e no Brasil. Em todos esses lugares o desenterrar é ver o que foi colocado em covas, fossas e valas, ou em rios, ou em prédios e presídios já inexistentes.

Assim como o álbum fotográfico de Brodsky, os registros de Torres também podem ser entendidos como uma única imagem: aquela desejada pelo artista catalão como outra, capaz de compor essa cidadania espanhola ferida por sucessivos Estados de exceção. Nesse sentido, pode nos valer nessa proposta aquilo que Barthes denomina *aventura*.

O princípio de aventura permite-me fazer a Fotografia existir. De modo inverso, sem aventura, nada de foto. Cito Sartre: "As fotos de um jornal podem muito bem 'nada dizer-me', o que quer dizer que eu as olho sem pô-las em posição de existência. Assim as pessoas cuja fotografia vejo são bem alcançadas através dessa fotografia, mas sem posição existencial, exatamente como o Cavaleiro e a Morte, que são alcançados através da gravura de Dürer, mas sem que eu os ponha. Podemos, aliás, deparar com casos em que a fotografia me deixa em um estado tal de indiferença, que não efetuo nem mesmo a 'colocação em imagem'. A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas¹⁶⁰.

¹⁶⁰ BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia, 1984, p. 36 e 37.

A *aventura* barthiana é dar a esse registro fotográfico a condição de existência. Existe aqui uma diferença com relação ao que propusemos quanto aos retratos de Brodsky. Nas fotografias de Torres não buscamos o “ar” como essência desses personagens, mas somos informados a respeito de uma ação. Entender essa informação como possível é da ordem da *aventura*. Esta, segundo Barthes, opera na dimensão do espectador e é acarretada por diferentes elementos que esses registros podem trazer, dos quais o principal é o chamado “momento propício”. Isto é, a representação de um momento catártico da história a ser contada; o tempo que a divide entre início e desfecho¹⁶¹. Sob esse aspecto, o trabalho de Torres tem esse “momento” de duas maneiras diferentes. A primeira é aquela da ocasião do surgimento do trabalho, colocada no tópico acima.

A segunda é aquela dos registros em si. Assim, a *aventura* barthiana nas fotografias de Torres não parece estar definida apenas em um desses registros, mas no conjunto de imagens produzidas pelo acompanhamento da escavação. A escavação e exumação são o acontecimento social testemunhado por essas fotografias. Mostrá-las é dar a conhecer, acender a luz para que enfim se possa ver esse quarto escuro no qual Brodsky afirma que dormimos. Esta é a proposta de elaboração da qual partem as possíveis memórias a serem construídas a partir dessas fotografias. É nesse sentido *Oscura es la habitación donde dormimos* pode funcionar enquanto espaço para elaboração de memórias, na potência ainda de trabalhar tanto as identidades deflagradas daqueles que tiveram suas vidas reduzidas ao aspecto biológico, ou que nem ao mesmo este aspecto lhes sobreviveu, tanto aqueles que possuem memórias herdadas das experiências, tanto ainda, aqueles que jamais se aproximaram desses eventos, a não ser por meio desse trabalho, mas que ainda

¹⁶¹ O termo é oriundo da pintura histórica e diz respeito a uma das técnicas compositivas utilizadas pelo pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), que o consagrou como um dos maiores artistas do gênero. O “momento propício” é a representação de um momento catártico da história a ser contada; o tempo que a divide entre início e desfecho. Em *L'intervention des Sabines* (1799), por exemplo, ao invés de representar o episódio da lenda romana em que os tais romanos, em meio a grande população masculina do império, roubam suas vizinhas sabinas para tomá-las por mulheres, como comumente era representado na tradição da pintura histórica. David pinta o momento em que os sabinos decidem resgatar suas mulheres, mas essas impedem o confronto entre os povos, pois já haviam constituído famílias em seu novo inclusive, inclusive tendo filhos, também romanos. O “momento princípio” então é aquele que pode fundar a história a ser contada pela imagem, mesmo sem ser o início do real relato.

assim podem percebê-lo como um lugar de estruturação de identidades sociais nesse espaço de luto impregnado.

2.4 ADENDO: Sobre uma exposição

No mesmo ano da publicação do seu livro, Torres selecionou 29 fotografias desse conjunto e ampliou-as para uma exposição, também intitulada *Oscura es la habitación donde dormimos*, que ocorreu no Centro Internacional de Fotografia, em Nova York. Dispostas nas paredes da sala expositiva, elas dividiam o local com outras imagens trabalhadas pelo artista enquanto fotomontagens (**figuras 100 e 102**). Estas, por sua vez, são imagens de construções arquitetônicas da Espanha contemporânea, sobrepostas por imagens dos restos materiais, ainda presos na fossa comum. No centro da sala, um objeto recuperado na ação da escavação é trazido *in loco*. É um relógio de bolso (mecânico), do qual a imagem serve de contracapa ao livro organizado por Torres. Na exposição, limpo e sobre um tecido branco, ele é guardado como objeto histórico na segurança de uma vitrine de vidro (**figura 101**).

Em uma sala adjunta, tem-se outra instalação denominada *Memorial* (1992-1993), na qual se simula o espaço da sala de uma casa, por meio da disposição de um móvel de sala de estar ocupado por objetos cotidianos, livros e outros que fazem menção a uma família progressista. Na parte central do móvel, há um televisor ligado, porém sem sinal transmissivo de qualquer programação televisiva. Essa ausência de uma imagem definida se contrapõe ao outro lado da sala, no qual se tem uma projeção que ocupa todo espaço da parede. A imagem diz respeito ao poço de petróleo Kuwait que foi invadido por tropas do Iraque em 1990, ano e acontecimento que dão início à Guerra do Golfo. Conhecida justamente como o primeiro conflito bélico televisado diretamente e marcado pelo início da correspondência jornalística nas linhas de frente do combate ao vivo, com a primazia da rede americana CNN, que invadiu as salas de estar do Ocidente com uma superabundância de imagens. O espaço entre esses dois momentos é ocupado por 24 fuzis cravados no solo

(modo de homenagear os “caídos em combate”). Ao invés de capacetes como de costume, 24 chapéus de civis. Um último detalhe são as duas lâmpadas na parede com “filtros” que reproduzem as máscaras do teatro grego clássico com um sistema de vibração luminosa (figuras 103 e 104).

Figuras 100 e 101: Vista geral da exposição e Relógio de bolso encontrado na fossa.

Figura 102: Montagem fotográfica de Torres.

Figuras 103 e 104:

Vista geral da instalação Memorial.

Apesar da distância temporal a qual estão submetidas essas duas propostas, em ambas é de interesse Torres trabalhar as imagens enquanto ferramentas de poder, independente do organismo que as produza ou opere. A preocupação do artista é perceber as imagens em seus vínculos com os processos históricos e nas sedimentações políticas e ideológicas das gerações. Na mostra, sua ação se dirige em dois ritmos distintos. Por um lado, diz respeito a instalação *Memorial*, a imagem em questão é aquela televisiva; e no que diz respeito ao da Guerra do Golfo, às imagens paradigmáticas de um evento histórico são determinadas por consenso ou por imposição, sobre as quais, a TV, como meio comandado, ocupa um lugar primordial da produção dessas imagens. E é como proposta anteposta a essa “realidade histórica” imbuída durante muitos anos, simbolizada nesse trabalho denunciativo, que Torres apresenta outra imagem: aquela da escavação da fossa de Villamayor de los Montes, no entanto, ampliadas, afixadas nas paredes, de um contraste entre o preto e branco da imagem muito mais intenso do que aquele apresentado no livro, contexto no qual, cada aspecto espetacularizado dessas imagens do horror se dissipam em meio as repetições de seus semelhantes.

O que ocorre nessa mostra parece se colocar como uma operação distinta. No lugar de uma dissipação, as “mesmas” imagens são sublinhadas, mas ao mesmo tempo parecem perder parte desse valor informativo que chegaram a possuir quando estavam em conjunto com as demais, justamente pela incidência dessas imagens. Nesse outro espaço a continuidade do acontecimento da exumação é, sob alguns aspectos, diminuído.

No então, outros elementos da mostra podem remeter a essa elaboração presente no trabalho fotográfico de Brodsky. No centro da sala onde estão dispostas as fotografias, vê-se um relógio de bolso mecânico encontrado na fossa comum. Este, após o massacre em Villamayor de los Montes possivelmente continuou a marcar o tempo a assim foi enterrado, parando quando a corda acabou. Assim, esse tempo marcado por fim desaparece. Para além da relação afetiva do objeto, o relógio posto na vitrine central e rodeado pelas diversas fotografias e fotomontagens sobrepostas produzidas por Torres,

remete mais uma vez ao retorno ao engessado, a uma ferida aberta que se encerrou no tempo, que apesar das diversas tentativas de modernização da Espanha, carrega no seu solo uma ferida a ser trabalhada, como nos traz a fotomontagem.

O relógio mecânico pode ser visto como uma “máquina do tempo”, pois é tanto uma “máquina que representa o tempo”, quanto uma “máquina que mede o tempo” ¹⁶². Falha, todavia, nessa última característica, e encerra essa “história” da Espanha em seu próprio passado, isto é, no seu presente, que nunca deixou de ser. A máquina do tempo, por fim, não se moveu para tempo algum. As fotografias de Torres podem ser entendidas então como uma tentativa de colocar este relógio para funcionar. No então, para isto, há primeiro que atrasá-lo, que retomar o tempo para que então este possa continuar a ser vivido. Seus registros, nesse sentido, também podem ser vistos como uma “espécie de máquina do tempo”: eles informam a respeito de uma volta necessária, mas também sobre a ida a outro momento, em que a inclusão das identidades suspensas é possível. Por outro lado, ele propõe esse retorno de modo concomitante ao funcionamento comum do relógio por meio da elaboração de memórias. Essas memórias retomam experiências, ao mesmo tempo em que necessitam ser elaboradas para que se possa seguir adiante. Elaborar memórias é, em outras palavras, voltar a dar cordas aos relógios.

Esse movimento de continuação, a partir da proposta de elaboração de memórias a respeito desse período, não significa no trabalho de Torres um vencimento total. Da mesma maneira como os demais projetos de memória apresentados nesse capítulo, os registros de Torres também estão susceptíveis a uma fratura constitutiva. Ela se apresenta justamente pelo uso da fotografia, em um construto cultural dessa como algo que existiu anteriormente e por ela é repetido. Porém, nesse sentido, olhá-la em outros momentos após aquele da elaboração de memórias não tem a mesma nostalgia que outras fotografias suscitaram, por exemplo, em Brodsky.

¹⁶² Cf. COLOMBO, Fausto. Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica. São Paulo. Editora Perspectiva, 1991.

Assim, notamos que o registro fotográfico na “arte da elaboração” aparece, em certo sentido, sempre referido à memória possível a ser elaborada no momento de luto. Elaborar é o passo para sair desse movimento. O contrário dele pode ser entendido como certa melancolia, jamais finda, na qual se permanece na exceção do luto sem elaborar-se memórias. A proposta então de entender esses trabalhos fotográficos de Brodsky e Torres é perceber como por meio do registro fotográficos memórias podem ser elaboradas. No caminho de mostrar essas imagens, percebemos a tentativa de reconstrução de identidades fraturadas durante os Estados de exceção. No caso de Brodsky, a reconstrução se dá a sua própria pessoa a partir da retomada das identidades daqueles que o cercaram. Já em Torres, vemos um exercício de trazer esses mortos novamente para dentro do Estado de direito pelo ritual do sepultamento. Mostrar esses eventos e identidades pontuais ao princípio de elaborar, informando essas experiências para quem sabe, por meio dessas imagens, construírem-se outras memórias dessas cidadanias, neste caso, argentina e espanhola.

V. CONCLUSÃO

A partir das análises propostas a respeito dos trabalhos de arte que denominamos de “arte da elaboração”, pode-se considerar que a hipótese de enxergar cada uma dessas poéticas artísticas também enquanto espaços para a construção de memórias é possível em ao menos dois momentos. O primeiro diz respeito à constituição desses trabalhos. Todos são formados por meio de um compartilhamento de experiências e/ou memórias trazidas por indivíduos com vivências ligadas a algum Estado de exceção. No projeto *Química de la Memoria* e nos registros fotográficos da fossa de Villamayor, de Francesc Torres, essa experiência envolve uma memória herdada de filhos e netos de mortos ou desaparecidos na ditadura militar argentina e na Guerra Civil Espanhola, respectivamente. No primeiro desses trabalhos, inclui-se ainda a possibilidade da memória herdada ocorrer como memória nacional e incluir, nesse compartilhamento de histórias, uma assertiva de que, mesmo na ausência de uma vivência *in loco* ou *in memoriam* sobre o Estado de exceção, esse ainda assim pode produzir uma marca na identidade social a nível nacional.

Os compartilhamentos coletivos trazem como impulsionadores de suas narrativas e encontros, objetos, lugares e fotografias. Todos adquirem uma função de ponto de partida de exercícios de reminiscência. Assim, essa experiência coletiva de recuperar as memórias é, antes de tudo, o início da elaboração enquanto retomada. Reaver essas coisas para contar suas histórias é uma volta à experiência de exceção. São recuperações, todavia, impossíveis em sua totalidade. A construção da memória é sempre em favor de esquecimentos. É nesse sentido que essas obras são fraturais no que concerne ao primeiro momento de retorno a essas experiências, mas também a construção de uma ponte associativa entre esse sujeito que foi mantido “fora” do Estado de direito, mas que por meio desse compartilhamento é recolocado “dentro”. Retomar é então o ato primeiro para resolver uma suspensão identitária por meio de uma reinserção. É deste modo, por exemplo, que o faz Brodsky com relação aos seus ex-companheiros de classe, descrevendo-se por meio

deles. Ou ainda, reposicionando seus amigos Claudio e Martín, e seu irmão Fernando, na construção de sua memória. Esses três últimos, que sofreram a “matabilidade” de suas “vidas nuas”, também devem ser recolocados, readmitidos nesse Estado que os tornou a exceção. Por meio desse exercício de retomada são reinseridos também nesse Estado alguns personagens desaparecidos de *Química de la Memoria*, aqueles dos cilindros de Molina, os estudantes do CEUMA na instalação *MemoriAntonia*, os mortos da fossa de *Oscuro es la habitación donde dormimos* (mas também os familiares que tiveram, em certa medida, suas próprias suspensões identitárias devido a essas mortes), os ex-presos do Presídio Tiradentes em *Pássaro Livre/ Vogel Frei* e, por que não, os ex-colegas de classe de Brodsky em *Buena Memoria*.

Esse ato de recuperar, compartilhar e compor uma narrativa de si mesmo e outros (impossibilitados de falar) é a primeira construção de memórias, no sentido de que elas são elaboradas nos trabalhos de arte, que aparecem nessas poéticas que denominamos de “arte da elaboração”. Elaborar uma memória é reconstruir uma cadeia associativa que estava rompida. Essa ponte mnêmica, segundo abordou Pollak, é que denota o sentimento de continuidade de um sujeito, que lhe proporciona coerência e pertencimento a um espaço ou a um grupo.

A recuperação enquanto memória é dada a conhecer enquanto trabalho de arte por meio desses objetos, lugares e fotografias, destacando a presença desses personagens que dividiram suas experiências entre si, mas que depois as compartilham com o público. E este é o segundo momento perceber-se esses trabalhos de arte também como espaços para a construção de memórias. Esse “partilhar” voltado ao público está envolto em uma necessidade de contar, de dividir essas experiências para além de grupos que participaram diretamente de tais eventos.

Ao invés do reencontro, o que se dá nesse segundo momento da “arte da elaboração” é um encontro primeiro com esses materiais e registros fotográficos selecionados e mostrados. Essa seleção é parte importante da hipótese dos trabalhos como

espaço para que memórias sejam elaboradas. Os objetos, mesmo quando são corriqueiros, como no caso de *Química de la memoria*, são escolhidos em meio a muitos outros, e esta é uma particularidade de todos os trabalhos aqui analisados. As materialidades e as fotografias, tanto no primeiro momento elaborativo quanto no ato de serem mostradas ao público, são “ditos”. O “não-dito”, isto é, aquilo que não está incluído nesses trabalhos, valoriza particularmente cada um desses elementos. O “dito” é, sob outro viés, aquilo que é compartilhado.

Assim, de todos os núcleos que constituem a identidade Brodsky, ele escolhe mostrar-se por *Buena Memoria*. De todas as experiências com a exumação de fossas de Torres, é Villamayor que compõe seu trabalho informativo a respeito do quarto escuro no qual permanece a memória na Espanha. *MemoriAntonia* é a reunião de elementos pelos quais pode-se se dar a ver o CEUMA enquanto “lugar de memória”, assim como a ausência do Portal do Tiradentes traz sua visibilidade no Octógono da Pinacoteca do Estado.

Elaborar é mostrar a fim de que o visto, o ouvido e o sentido tenham também esse vínculo remissivo para com o sujeito que os desconhece. Essa relação, no entanto, consistiria em observar esses elementos enquanto necessários à formação de memórias. Porém, para tanto, deve-se inserir nesse segundo momento também uma espécie de retomada, realizada, desta vez, pelo espectador dos trabalhos de arte. Tendo em vista as diversas etapas que os constituem, para percebê-lo e utilizá-lo enquanto espaço para a construção de memórias, o espectador que os encontra deve remontá-las, revivê-las enquanto processo. E nesse ato de recuperar as memórias de outros que esse espectador pode iniciar a elaboração de outras memórias a respeito dos Estados de exceção. Neste sujeito (inserido no público desses trabalhos) é que se dá o segundo momento da construção de memórias nessas poéticas artísticas, isto é, seu outro estado possível à elaboração de memórias.

Assim, como no primeiro momento, esse estágio, de certo modo subsequente, pode também operar no que diz respeito às identidades suspensas durante Estados de exceção,

tanto a um espectador com uma experiência em relação a esses períodos, como a outro sem qualquer vivência prévia. No caso desse último, o sentido de identidade suspensa opera no âmbito de uma identidade nacional, a respeito da qual, deve-se retomar a seguinte pergunta feita na introdução desta pesquisa: O que significa ser argentino, brasileiro ou espanhol e ter como momento histórico períodos de violência publicados pelo próprio Estado? Aqui, deve-se retomar o sentimento de coerência identitária que, segundo Pollak, está ligado diretamente ao fato de *se ter memória a respeito de*. Elaborar memórias a respeito desses eventos é, nesse sentido, estabelecer uma ponte a identidades sociais rompidas a nível nacional.

É, portanto por meio das análises dessas poéticas artísticas nesses dois momentos elaborativos possibilitados na (1) construção dos trabalhos e na (2) mostra deles, que os propomos também enquanto espaços para construir memórias. Eles habitam, de modo concomitante, um lugar que é caracterizado por certo sentimento de luto propondo recuperar o objeto perdido (nesse caso as identidades desses indivíduos) por meio da elaboração de memórias. Deste modo, se faz possível não apenas reestruturar identidades rompidas durante a exceção, mas também estruturar outras, por meio de memórias constituídas nesses trabalhos de arte, ou, para dizer de outro modo, nessa que chamamos de “arte da elaboração”.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ACHUGAR, Hugo; BEVERLEY, John. **La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa**. Lima; Pittsburg: Latinoamericana Editores, 1992.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Edições 70, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer – o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. **Estado de exceção**; tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III**. Valencia: Pre-textos, 2002.

ALMADA, Izaías; FREIRE, Alípio; PONCE, José A. de G. **Tiradentes, um presídio da Ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997.

ARRUTI, Nerea. Tracing the Past: Marcelo Brodsky's Photography as Memory Art. Project MUSE. Today's Research. Tomorrow's Inspiration. **Paragraph**, Edinburgh University Press, v. 30, n. 01, p. 101-120, mar. 2007.

AUGÉ, Marc. **Le temps en ruines**. Paris: Éditions Galilée, 2003.

_____. **Les formes de l'oubli**. Paris: Rivagespoche; Petite Bibliothèque, 1998.

BALLINGER, Pamela. The Culture of Survivors. Post-Traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory. In:_____. **History & Memory**. Indiana University Presse, v. 10, nº1, p.99-132, 1998.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. O rumor da língua. In:_____. **O rumor da língua**; Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p.93-97.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENET, Vicent J.. Excesos de memoria: el testimonio de la Guerra Civil Española y su articulación fílmica. **Hispanic Review**, New Media and Hispanic Studies, v. 75. nº 4, p. 349-363, 2007. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/2766881>> Acesso em 20 mar. 2012.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In:_____. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica** (1955). Subsídio eletrônico. Disponível em pdf: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>> Acesso em: 22 jul. 2013.

_____. Sobre o conceito da história. In:_____. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERCOVICI, Gilberto. **Constituição e Estado de exceção permanente**. Rio de Janeiro : Azougue, 2000.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**: essai sur la relation du corps à l'esprit. Paris: Quadrige; Puf, 2007.

BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana**, v. 10, nº 34, p. 105-127, 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>> Acesso em: 20/03/ 2012.

BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**; tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRESCIANI, Stella ; NAXARA, Márcia. **Memória e (Res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas. Editora da Unicamp, 2001.

BRODSKY, Marcelo (org.). **Memoria en construcción**. El debate sobre la ESMA. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.

_____. **Nexo**. Un ensayo fotográfico. Buenos Aires: La marca 2004.

_____. **Buena Memoria**. Um ensaio fotográfico. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

CANCLINI, Néstor G. Fotografia e Ideologia: seus pontos comuns. In:_____. **FEITO NA AMERICA LATINA**. II Colóquio Latino-Americano de Fotografia; tradução de Alencar Guimarães Lima e Maria Aparecida Roncato. México: Conselho Mexicano de Fotografia; FUNARTE; Instituto Nacional de Fotografia, 1987.

CANDELA, Iria; MARÍ, Bartolomeu; MONEGAL, Antonio; TORRES, Francesc (orgs.). **DA CAPO**. Catálogo 6 de junio al 28 de septiembre de 2008. Barcelona: MACBA, 2008.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas**: o DEOPS e as minorias silenciadas. São Paulo: Ateliê Editorial, PROIN – Projeto Integrado Arquivo do Estado/USP; Fapesp, 2002.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e ética da memória). NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p.111-136.

CHAGAS, Pedro Dolabela; PEREIRA, Ingrid M. L. Arquivo e Memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Gonzalez Echevarría. **Fólio – Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 3, n. 2, p. 319-331, jan./jun. 2011.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**: memória social e cultura eletrônica. São Paulo. Editora Perspectiva, 1991.

CORTES, José Miguel G. (ed.) **La creación artística como cuestionamiento**. Entrevista con Francesc Torres. Valencia: I.V.A.M. Debates realizados en el 18-19 mayo 1990.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**; tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRENZEL, Emilio (coord.). **Los desaparecidos en la Argentina**. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008). Buenos Aires: Biblos, 2010.

DERRIDA, J. **Mal do Arquivo**. Uma impressão freudiana; trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images Malgré Tout**. Paris: Editions Minuit, 2003.

_____. **Quand les images prennent position**. Paris : Editions Minuit, 2009.

_____. Le lieu malgré tout. Vingtième Siècle. **Revue d'histoire**, Paris, n. 46, p. 36-44, jun. 1995. Numéro spécial: Cinéma, le temps de l'Histoire.

DIE CHEMIE DER ERINNERUNG [La Química de la Memoria]. Lateinamerika Nachrichten, Berlin, n.399/400, set-oct. 2007.

DOSSE, François. **Entre histoire et mémoire**: une histoire sociale de la mémoire. Raison Présente, p. 5-24, set. 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**; tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

DURAN, Valeira. **Umbral de la memoria**. Marcas Urbanas y representaciones estéticas como experiencias presentes de la última dictadura militar. Tesis de Magister. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2009.

DURÁN, Valeria; SÁNCHEZ, María A.; STEINWASSER, Marga. **Química de la memoria**: una reflexión sobre la última dictadura militar a partir de objetos y relatos. I Jornadas de discusión. Arte, Política y Sociedad: Representación/representaciones. Carrera de Cultura y Lenguajes artísticos Instituto de Desarrollo Humano (IDH), Universidad Nacional General Sarmiento, 12 y 13 de junio de 2008.

ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia. **ARS**, São Paulo, vol.4, nº8, 2006.

FABRIS, Annateresa. Memória em imagens. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, p. 1-16, julho 2011.

_____. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**; tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FELD, Claudia. **Del estrado a la pantalla**: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina. Coleção “Memorias de la Represión”. Buenos Aires: Siglo XXI; Nova York: Social Science Research Council, 2002

FENTRESS, James. Preservação e Modernidade; traduzido por Ricardo Lísias. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org). **Memória e cultura**: a importância da memória na formação cultural. São Paulo: Edições SESC SP, 2007. p. 34-51.

FERENCZI, Sándor. Reflexões sobre o Trauma. In:____. **Obras completas. Psicanálise IV**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. Memoria, historia, montaje y representación. In: ALMAZAN, María Sagrario Aznar (coord.) **La Memoria Pública**. Madrid: Educación Permanente. Enseñanza Abierta. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003. p. 111-135.

FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis - o caso brasileiro. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 28, nº 47, p.43-59, jan./jun. 2012.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Rev. Bras. Hist.** [online]. 2004, vol.24, n.47, pp. 29-60. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>> Acesso em: 23 jul. 2013.

FINK, Bruce. A causa real da repetição. In: FELDSTEIN, R.; FINK, Bruce; JAANUS, Marie (orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**; tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 239-245.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. **October**, v. 110, pp. 3-22, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCESC TORRES. La Cabeza del Dragón. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.d. 20

FRANCESC TORRES. La Furia de los Santos. Granada: Disputación Provincial, del 27 de noviembre 1997 al 11 de enero de 1998.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo.** São Paulo: Annablume; SESC, 1997.

FREUD, Sigmund . Inibições, sintomas e ansiedade (1926 [1925]). In:_____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Volume XX. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 95-201.

_____. Além do princípio do prazer (1920). In:_____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 13-85.

_____. Fixação do Trauma. O Inconsciente. In:_____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 323-336.

_____. Recordar, Repetir e Elaborar (1911-1913). In:_____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 191-203.

_____. Sonhos. Conferência XI. A Elaboração Onírica (1916). In:_____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Volume XV. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 203-219.

FREUND, Gisèle. **La Fotografía como documento social.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. Da memória à presença. Práticas do arquivo na cultura contemporânea. In: SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (orgs.). **Crítica e Coleção.** Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 204-217.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**; tradução de Fernando Cabral Martins; H. Porter Abbott, The Cambridge Introduction to Narrative, 2002.

GOCIOI, Judith; INVERNIZZI, Hernán. **Un Golpe a los Libros.** Represión a la cultura durante la última dictadura militar. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

GONZÁLEZ, Horacio. A alma dos edifícios. In: KNITZ, Andreas, MOLINA, Fulvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. **A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings.** São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004. p. 29.

GUERIN, Frances; HALLAS, Roger. Introdução. **The image and the witness**. Trauma, memory and visual culture. London; New York: Wallflower Press, 2007. p. 1-20.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**; tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HEREDIA HERRERA, Antonia. ¿Qué es un achivo? **Exposición y Conferencias Internacional de Archivos (Excol'07)**. Bogotá, p. 1-09, 23 al 27 de Mayo, 2007.

HORST HOHEISEL. ASCHROTTBRUNNEN 2012. Published on the occasion of Documenta (13). The Memorial Breitenau association and the city of Kassel, 1998, 2012.

HUYSEN, Andreas. Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público. **XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Porto Alegre: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2004.

_____. **Seduzidos pela memória**. Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAUFMAN, Susana Griselda. Lo legado y lo propio. Lazos Familiares y transmisión de memorias. In: JELIN, Elisabeth; KAUFMAN, Susana (comps.). **Subjetividad y figuras de la memoria**. Coleção "Memorias de la Represión". Buenos Aires: Siglo XXI; Nova York: Social Science Research Council, 2006. p.47-71

KAUFMANN, Pierre (ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KNITZ, Andreas, MOLINA, Fulvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. **A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings**. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004.

KNOBLOCH, Felícia. **O tempo do traumático**. São Paulo: EDUC, FAPESP, 1998.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória**: a reconstituição por meio da fotografia. In: SEMAIN, Etienne (org). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

LACAN, Jacques. Du regard comme objet petit a. In :_____. **Le Séminaire XI**, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse; texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1973. p. 65-108.

_____. L'inconscient et la répétition. In:_____. **Le Séminaire XI**, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse; texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973. p. 21-62.

_____. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. Discurso pronunciado por Lacan em julho de 1953, na fundação da Société Française de Psychanalyse. Disponível em: <www.epol.dk3.com>. Acesso em: abril de 2011.

LALIEU, Olivier. L'invention du "Devoir de mémoire". **Vingtième Siècle**. Revue d'histoire, Paris, n° 69, p. 83-94, jan-mar. 2001. Numéro spécial: D'un siècle l'autre.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**; tradução de Bernardo Leitão [et al.] São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

LEENHARD, Jacques. A impossível simbolização "daquilo que foi". **Tempo Social**, São Paulo, v. 12, nº 2, p.75-84, nov. 2000.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp, 2001.

LEIVA QUIJADA, G. **Multitudes en Sombras**. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p. 47-63

LORENZINI, K. **Fragmento Fotográfico**. Arte Narración y Memoria. Chile 1980-1990. Santiago do Chile: FONDART, 2006.

MACÓN, Cecilia (coord.). **Trabajos de la Memoria**. Arte y ciudad en la postdictadura argentina. Buenos Aires: Ladosur, 2006.

MAMMÍ, Lorenzo. O Centro Universitário Maria Antônia, entre universidade e cidade. In: LANNA, Ana Lúcia D.; PRADO, Maria Lúcia C. (coords.). **Cidades universitárias: patrimônio urbanístico e arquitetônico da USP/ Centro de Preservação Cultural da USP**. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2005. p. 28-34.

MARTYNIUK, Claudio. **ESMA Fenomenología de la desaparición**. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

MATILLA, J.M. Desastre 18. Enterrar y callar. In: **Goya en tiempos de guerra**. Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 318-320, n. 102-103.

MAUAD, Ana. História, Iconografia e Memória. In: SIMSON, Olga R. De M. Von (org.). **Os Desafios Contemporâneos da História Oral**. Campinas: UNICAMP/CMU, 1997.

MEMORANTONIA. A ALMA DOS EDIFÍCIOS. Folder da exposição no Congresso Nacional. Salão Negro – Brasília, DF. 18 de agosto a 10 de setembro, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. "A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)**, São Paulo, nº34, p. 9-34, 1992.

_____. **O Eterno Presente**. São Paulo: Serviço de Documentação da USP, 1967.

MIRANDA, Danilo Santos (org.). **Memória e Cultura**. A importância da Memória na formação da cultura humana. São Paulo: Edições SESC, 2007.

NAMER, Gérard. **Mémoire et Société**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

NEVES, Joana. História Local e construção da identidade social. **Saeculum - revista de História**, João Pessoa, nº 3, jan./dez. 1997.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares. **Projeto História**, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NOSEK, Leopold (curador). **DOR, FORMA, BELEZA**. A representação criadora da experiência traumática. Catálogo da exposição. I Centenário Pinacoteca do Estado de São Paulo. 23 de julho a 24 de setembro de 2005. p. 13-15.

OBERTI, Alejandra. La memoria y sus sombras. In: JELIN, Elisabeth; KAUFMAN, Susana (comps.). **Subjetividad y figuras de la memoria**. Coleção "Memorias de la Represión". Buenos Aires: Siglo XXI; Nova York: Social Science Research Council, 2006. p. 73-110.

OSBORNE, Peter. La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante. In:_____. **El arte más allá de la estética**: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo; tradução para o espanhol de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC, 2010. p.107-120.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, p. 200-212, 1992.

_____. Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, n. 3, p.3-15, 1989.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (org.) **A Escrita da História**. Novas perspectivas; tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p. 163-198.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Obra completa. Subsídio eletrônico. Disponível em <<http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Em-busca-do-tempo-perdido-Obra-completa>> Acesso em: 22 jul. 2013.

QUINET, Atonio. O olhar como um objeto. In: FELDSTEIN, R.; FINK, Bruce; JAANUS, Marie (orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise; tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 155-163.

QUINTANA, María M.; SÁNCHEZ, María A. La química de la memoria. **4to Foro Latinoamericano "Memoria y Identidad"**. Facultad de Derecho, Universidad de la República, Montevideo, octubre, 2007.

RAMÍREZ, Juan Antonio. Aura: El Regreso. In:_____. **El Objeto y el Aura**: (Des)orden visual del arte moderno. Madrid: Ediciones Akal, 2009. p. 163-190.

RICHARD, Nelly (org.). **Políticas y estéticas de la memoria**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

_____. **Fracturas de la memoria**: Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**; tradução de Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROSITO, E. et al. **Abuelas de Plaza de Mayo**: fotografías de 30 años de lucha. Buenos Aires: Abuelas de la Plaza de Mayo, 2007.

ROSLER, Martha. Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografía. Coleção Fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 70 -125.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**; tradução de André Telles Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2006.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea; tradução de Constança Eggejas. São Paulo; Editora Senac São Paulo, 2009.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva; tradução de Rosa Freire. São Paulo : Companhia das Letras Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico; tradução de Eleonora Bottman. Campinas: Papirus, 1996.

SCHMIDT, B. V. Trajetórias críticas e reconstrução política na Espanha, Argentina e Brasil. **Sociedade e Estado**. V. 5, n. 2, p.89-115, 1990.

SCHMITT, Carl. **O conceito do político**. São Paulo: Del Rey, 2009.

_____. **La dictadura**: desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____. **Teologia política**; tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

SEKULA, Allan. Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografía. Coleção Fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 35 - 63.

SELIGAMNN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005

_____. (org.). **História, memória e literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. Dossiê "Psicologia, Violência e o debate entre Saberes". **Temas em Psicologia**, v. 17, nº 2, p. 311-328, 2009.

_____. A arte de dar face às datas: A topografia da memória na arte contemporânea. In: KNITZ, Andreas, MOLINA, Fulvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. **A alma dos edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings**. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004. p. 33-36.

_____. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. **Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/ UNICAMP**, nº 26, v. 1 (Dossiê Literatura como uma arte da memória), p. 91-107, janeiro-junho, 2006.

SELTZER, Mark. **Wound Culture**: Trauma in the Pathological Public Sphere. v. 80, p.3-36, out. 1997.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos; tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008.

SÓFOCLES. **Édipo Rei / Antígona**. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**; tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Fábio d'Abadia de. Fotografia e memória em Marcel Proust. **Alcar** – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia I Encontro de História da Mídia da Região Norte Universidade Federal do Tocantins – Palmas – outubro de 2010.

SOUTTER, Lucy. The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography. *Afterimage*, March-April, 1999.

SOUZA, Angelita Matos. **Estado de exceção**. Revista Espaço Acadêmico, nº112, setembro de 2010.

SPENCE, Jo. La política de la fotografía. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Efecto Real**: debates posmodernos sobre fotografía. Coleção Fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 64 - 69.

SPIEKER, Sven. **The Big Archive**: art from bureaucracy. The MIT Press: Cambridge; London, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. **Memoria y Exílio**: Revisiones de las culturas hispánicas. Buenos Aires: Losada, 2003.

TANDECIARZ, Silvia R. Mnemonic Hauntings: Photography as Art of the Missing. **Social Justice**, v. 33, n°. 2, p. 135-152, 2006.

TODOROV, Tzvetan. La mémoire devant l'histoire. **Terrain** (revue d'ethnologie de l'Europe), Paris, n° 25, p. 101-112, 1995.

TOO LATE FOR GOYA: WORKS BY FRANCESC TORRES. Catálogo. Arizona State University Art Museum. 5 November 1993 – 6 February 1994.

TORRES, Francesc (org.). **Dark Is the Room Were We Sleep/Oscura es la habitación donde dormimos**. Barcelona: Centro de Arte de Santa Monica; Actar, 2007.

TORRES, Francesc. The images of memory: a civil narration of history. **A photo essay. Journal of Spanish Cultural Studies**, v. 9, n° 2, p.157-175.

VALA, Jorge. Representações sociais e percepções Intergrupais. **Análise Social**, vol. 32, p. 7-29, 1997.

VEZETTI, Hugo. **Pasado y Presente**: Guerra, ditadura e sociedad en Argentina. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2002.

VISUAL CORRESPONDENCES/CORRESPONDENCIAS VISUALES. Marcelo Brodsky, Manel Esclusa, Cássio Vasconcellos, Pablo Ortiz Monasterio, Martin Parr, Hosrt Hoheisel. Buenos Aires: Colección Lavistagorda; La Marca Editora, 2009.

WEIGEL, Sigrid. A arte da memória – a memória da arte: Entre o arquivo e o atlas de imagens, entre a alfabetização e o vestígio; tradução para o português de Claudia Valadão Mattos. Subsídio pedagógico (14 páginas). Trabalho original: WEIGEL, Sigrid. Die Kunst des Gedächtnisses - das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur. In: FLACH, Sabine, MÜNZ-KOENEN, Inge, STREISAND, Marianne (Org.). **Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien**. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento; tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances A. **A arte da memória**; tradução de Flavia Blancher. Campinas: Unicamp, 2007.

YOUNG, James E. Écrire le monument: site, mémoire, critique. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, Ano. 48, n° 3, p. 729-743, maio - jun. 1993.

_____. **At memory's edge**: after-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

_____. **The texture of memory**: Holocaust memorials and meaning. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Entrevistas:

BRODSKY, Marcelo. Entrevista concedida a Vivian Palma Braga dos Santos na agência fotográfica do artista, dia 3 de maio de 2012, durante viagem de pesquisa financiada pela Fapesp. Registro em áudio.

DURÁN, Valeria; STEINWASSER, Marga. Entrevista concedida a Vivian Palma Braga dos Santos em Buenos Aires, dia 5 de maio de 2012, durante viagem de pesquisa financiada pela Fapesp. Registro em áudio.

MOLINA, Fulvia. Entrevista concedida a Vivian Palma Braga dos Santos no ateliê da artista em São Paulo, dia 10 de abril de 2012. Registro em áudio.

Websites:

<http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>

<http://www.quimicadelamemoria.com.ar/>

<http://www.cnv.gov.br/index.php/institucional-acesso-informacao/a-cnv>

Figuras:

As figuras que compõem este trabalho de pesquisa foram retiradas dos catálogos de exposições já citados nas referências bibliográficas. No caso das imagens referentes ao projeto coletivo *Química de la Memoria* e a mostra *MemoriAntonia*, a grande maioria das imagens foram cedidas, no primeiro trabalho por Marga Steinwasser e Valeria Durán, e no segundo, por Fulvia Molina.