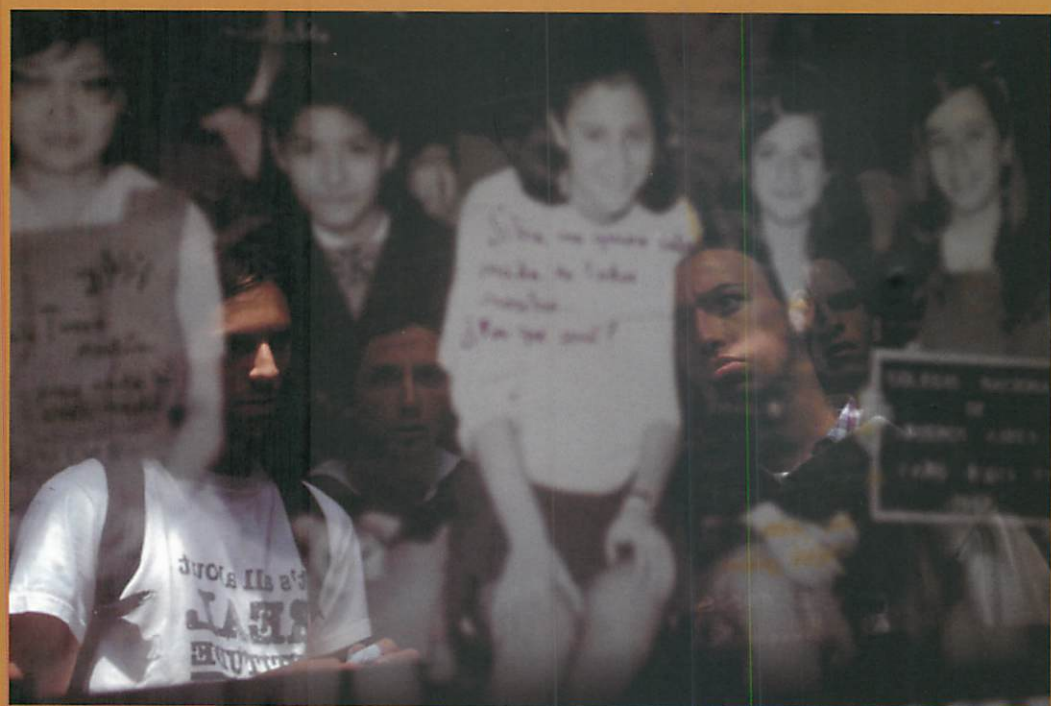


Imagem e Memória



Elcio Loureiro Cornelsen
Elisa Amorim Vieira
Márcio Seligmann-Silva
organizadores

Editora: FALE/UFMG

Para Aristóteles "a alma nunca pensa sem uma imagem mental" e não podemos tampouco conceber a memória dispensando o papel central que as imagens desempenham. A memória seria um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais, mas com um componente temporal. Hoje, essa concepção permite lançar um certo olhar inusitado sobre a nossa cultura que assim é revelada como um palco (na verdade barroco) de encenação da memória. Vivemos, no século XXI, tanto uma inflação das imagens quanto da memória. Poderíamos pensar nossa era como sendo a do triunfo das imagens. Felizmente, não estamos mais enclausurados no logocentrismo do discurso histórico tradicional.

A memória só pode ser pensada no plural e sob a forma de um embate político. Não existe memória sem esquecimento e cada memória inscrita não deixa de concorrer com outras inscrições ou até com silêncios e apagamentos da própria memória. Após um século de genocídios, ditaduras sanguinárias, campos de extermínio, etnicídios que adentram o século XXI nossa tarefa é recolher os rastros dessa violência. Tentar mirar as imagens da violência e ler as feridas. Elaborá-las. Nesse momento, defrontamo-nos com questões do tipo: existe uma imagem da violência? As próprias imagens podem nos traumatizar? Quanta violência a obra artística suporta? Qual a relação entre

IMAGEM E MEMÓRIA

Elcio Loureiro Cornelsen
Elisa Maria Amorim Vieira
Márcio Seligmann-Silva
Organizadores

IMAGEM E MEMÓRIA

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012



Apoio:



Ministério da
Educação



UFMG



Copyright © 2012 dos Autores

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor: Clélio Campolina Diniz

Vice-Reitora: Rocksane de Carvalho Norton

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenadora: Leda Maria Martins

Subcoordenador: Jacyntho José Lins Brandão

Projeto Gráfico e Editoração: Marco Antônio e Alda Durães

Capa: Foto de Marcelo Brodsky

Equipe técnica de revisão:

Lara Luíza Spagnol Oliveira

Luíza Santana Chaves

Manuela Ribeiro Barbosa

Rogério dos Santos

Tiago Lanna Pissolati

Impressão: Gráfica O Lutador

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

161

Imagem e memória / Elcio Loureiro Cornelsen, Elisa Maria Amorim Vieira, Márcio Seligmann-Silva, organizadores. – Belo Horizonte : Rona Editora : FALE/UFMG, 2012.
448 p.: il.

Texto em português e espanhol.

ISBN: 978-85-7758-122-1

1. Memória na arte. 2. Memória na literatura. 3. Memória no teatro.
4. Memória no cinema. 5. Memória (Filosofia). 6. Imagem (Filosofia).
7. Fotografia. 8. Semiótica. 9. Futebol. I. Cornelsen, Elcio Loureiro.
II. Vieira, Elisa Maria Amorim. III. Seligmann-Silva, Márcio. VI. Título.

CDD : 704.946

Sumário

Apresentação

Imagem e memória: uma relação fundamental

Elcio Loureiro Cornelsen

Elisa Maria Amorim Vieira

Márcio Seligmann-Silva 9

Memória, Trauma e a Premência de Recordar em Tempos Sombrios

Recordar: uma palavra clave

Lisa Block 23

Posguerra diferida. Latencia como categoria de análisis histórico

Joan Ramon Resina 41

Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens

Márcio Seligmann-Silva 63

Memória e Artes Plásticas

Ethos artístico, xilogravuras e paisagens subjetivas: memórias gravadas do modernismo brasileiro

Andréa Casa Nova Maia 83

Água e memória: histórias de espectros

Maria Angélica Melendi , 101

Nova luz sobre *Heart of Darkness*: “The Scramble for Africa”, de Yinka Shonibare

Thaïs Flores Nogueira Diniz , 117

Memória e Fotografia

Imágenes de la memoria: <i>Las llaves; Los condenados de la tierra; Once@9:53am; Buena Memoria</i> Fotos y textos de Marcelo Brodsky	135
Padre Rubén Chababo	143
Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks Isabel Capelo Gil	159
Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la guerra civil española Xavier Antich	191
Imágenes e imaginarios de la herida en Chile (siglos XIX y XX) Gonzalo Leiva Quijada	229
O olhar embarcado na História – a propósito de Gerhard Richter Karl Erik Schøllhammer	251
Lembranças fotográficas: mitologias pessoais e coletivas em Jean Le Gac e Sophie Calle Márcia Arbex	263

Memória, Literatura e Teatro

Memória: transitividade indireta Vera Casa Nova	281
Noções espaciais em imagens literárias Luis Alberto Brandão	291
1936-1937: imagens e memórias de um cotidiano <i>virtualmente abolido</i> Elisa Maria Amorim Vieira	301
Imagen, imaginación, historia: <i>La Odisea</i> de César Brie Sara Rojo	323

Memória e Cinema

Chris Marker: <i>Bricoleur</i> em busca de imagens perdidas Emi Koide	337
Os “Melodramas Alemães” de Douglas Sirk Luiz Nazario	355
Imaginários e refigurações da memória histórica: a Guerra do Paraguai no cinema argentino Silvia Cárcamo	373
Na trilha do testemunho: Imagem, violência e memória no cinema e na literatura pós-ditatorial Augusto Sarmento-Pantoja	391
Sobre o olhar do (in)vulnerável: a criança, a ditadura e as memórias (in)suspeitas Tânia Sarmento-Pantoja	413
Imagem e Memória em torno de Futebol e Política no Cinema Elcio Loureiro Cornelsen	429
Sobre os Autores	443

Imagem e Memória: uma relação fundamental

Na qualidade de organizadores temos o prazer de apresentar a obra *Imagem e Memória*, cujo objetivo principal é promover um diálogo entre pesquisadores, docentes, escritores e artistas brasileiros e estrangeiros que desenvolvem pesquisas e trabalhos relacionados à interlocução entre imagem e memória, tema de suma relevância na contemporaneidade.

Entendemos que a relação do passado com o presente e a necessidade de refletirmos criticamente sobre as experiências e vivências individuais e coletivas, a partir das quais se constroem os relatos sobre o passado, são preocupações que não se limitam ao âmbito profissional de historiadores, mas que estão presentes nos estudos literários, artísticos e culturais, perpassando linguagens e mídias diversas.

Essa dimensão interdisciplinar da questão da memória e de suas relações com a imagem, seja literária ou visual, está refletida nas diversas áreas contempladas pela presente publicação: Estudos Literários, Estudos Filosóficos, Culturais e Históricos; Estudos Inter-Semióticos e Estudos em Artes Plásticas e Visuais.

A seção de abertura do livro, intitulada *Memória, trauma e a premência de recordar em tempos sombrios*, reúne ensaios de autores que refletem sobre a memória traumática de eventos marcados por extrema violência e a necessidade premente de recordar tais eventos, tanto para que não caiam no esquecimento, quanto para contrapor-se a discursos oficiais que, muitas vezes, intencionalmente promovem aquilo o que Michael Pollak certa vez denominou de “desmemória”.

Nesse sentido, Lisa Block de Behar, docente de Análise da Comunicação na Universidad de la República, de Montevideu, enfoca a estreita relação existente entre as imagens, sejam elas visuais ou verbais, e a memória na atualidade. Em “Recordar: una palabra clave”, Lisa Block trata o tema central deste livro desde uma perspectiva multidisciplinar, observando que um assunto tão amplo “abarca inúmeros aspectos da relação com o mundo, com a invenção e a tradição, a história e a ficção, a biologia, a arte e a técnica”. Sua reflexão nos leva às bibliotecas, “cárceres de invenção”, lugares da memória ou à própria memória. Para isso, evoca Alain Resnais e seu documentário *Toute la mémoire du monde*, Borges e “La biblioteca de Babel”, até chegar a Micha Ullman e *Die Bibliothek*, com a lembrança dos milhares de livros queimados em maio de 1933 na Alemanha nazista. Lisa Block se detém, ainda, no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e na perseguição por este empreendida ao objeto-vestígio, instrumento de reconstrução do passado.

Por sua vez, Joan Ramon Resina, professor do departamento de Culturas Ibéricas e Latino-americanas da Stanford University, nos Estados Unidos, utiliza o conceito de latência para analisar o passado que se mantém fora do alcance da consciência histórica. Dessa forma, observa os atuais cultivos de memórias seletivas e o esgotamento do futuro, detendo-se especificamente no pós-guerra civil na Espanha, no processo de transição desse país para a democracia e, por fim, no anti-semitismo latente na sociedade espanhola e na transferência simbólica da aversão aos judeus para o povo catalão.

Ainda segundo esse eixo temático, Márcio Selgimann-Silva parte das teorias das imagens da memória de Aby Warburg, Freud e de Walter Benjamin, no intuito de formular algumas hipóteses sobre as imagens do trauma de situações limite, “certas imagens marcantes, imagens que se imprimem de modo duradouro na mente ou em determinadas culturas”. Seriam “hiperimagens”, que guardam algo de “insimbolizável” e “inimaginável”: “Elas são hipervisíveis no sentido de serem ao mesmo tempo visíveis e guardarem algo que vai além do registro do visual”. Para suas reflexões, o pesquisador traça continuidades nos pensamentos de Warburg, Freud e de Benjamin “a partir de uma forte teoria do tempo histórico como um tempo simultaneamente descontínuo e marcado pela reencenação de imagens ‘traumáticas’ carregadas de violência”.

A segunda seção do livro, intitulada *Memória e Artes Plásticas*, apresenta contribuições de autores que interpretam o ato memorialista a partir de suas manifestações no âmbito das Artes Plásticas, em alguns momentos, dialogando também com as contribuições da seção de abertura, uma vez que propõem reflexões sobre modos e estratégias de representação artística de eventos-limite, que muitas vezes dão conta não só do ato de lembrar, mas também da necessidade de esquecer.

Abrindo a segunda seção, Andrea Casa Nova Maia enfoca a obra artística de Oswaldo Goeldi à luz do conceito de *ethos*, de base aristotélica. Segundo a pesquisadora, “[a] imagem que o artista produz é atravessada por suas escolhas e seus modos de ver o mundo, seu *ethos*, sua *héxis*, sua trajetória, sua rede de amizade, parentesco, suas redes de socialização num determinado circuito espacial, a cidade onde nasceu, as cidades que conheceu; enfim, sua cultura e seu estar no mundo”. Ao refletir sobre uma série de xilografuras de Goeldi, de forte cunho expressionista, Andrea Casa Nova Maia ressalta que “a imagem, principalmente aquela produzida no expressionismo, tem o caráter de expor e dissecar o artista enquanto sujeito, trazendo para a luz suas visões de mundo, seu modo de ser, seu discurso”. Desse modo, através de seu discurso xilográfico, Oswaldo Goeldi apresentaria “narrativas sobre a cidade, histórias gravadas em madeira”, construindo a memória sobre a cidade, o subúrbio e os trabalhadores, em autênticas “expressões de uma determinada sensibilidade da época moderna, paisagens subjetivas” enquanto fruto de “um *ethos* expressionista”.

Por sua vez, Maria Angélica Melendi aborda a relação entre imagem e memória a partir de considerações sobre obras artísticas em que a água é um elemento constituinte. Para suas reflexões, a pesquisadora e artista plástica elege o *Monumento alla Partigiana Veneta* (1969), de Augusto Murer e Carlos Carpa, erigido em Veneza, a *Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez* (2000), de Claudia Fontes, exibido a sessenta metros da costa do Rio da Prata, em Buenos Aires, e o *Momentary Monument (The Swamp)* (2009), de Lara Favaretto, exposto na 53ª Bienal de Veneza. Como ressalta Maria Angélica Melendi em seu estudo, “[e]ssas obras – à beira da água, sobre a água, na água – surgem como os espectros. Materializadas em bronze, em aço, em turfa e em lodo, fazem visível a presença dos vencidos para aqueles que não querem, não sabem ou não podem vê-los”.

Ainda na segunda seção do livro, Thaís Flores Nogueira Diniz analisa a instalação artística intitulada *Scramble for Africa*, do artista nigeriano Yinka Shonibare. Numa releitura da Conferência de Berlim, realizada em 1884-1885, no intuito de instituir normas para a ocupação europeia em território africano, numa verdadeira postura colonialista de “partilha da África”, Ynka Shonibare, ao contrário, oferece ao espectador “o equivalente histórico para o que acontece hoje. Faz parte da memória cultural: não dá testemunho dos eventos, mas faz declarações sobre o passado, num contexto cultural presente”. Na instalação de Shonibare, “em que os personagens, procedendo à partilha da África, se vestem à moda europeia, porém com tecidos ditos africanos, faz sua declaração silenciosa porém contumaz: nada restou da África e nada foi deixado para a África”.

A terceira seção do livro, intitulada *Memória e Fotografia*, se constitui de contribuições artísticas e, sobretudo, ensaísticas acerca de autores que versam sobre modos de lidar com o passado através do trabalho artístico com a fotografia.

O capítulo de abertura da terceira seção do livro consiste de um ensaio fotográfico de Marcelo Brodsky, renomado fotógrafo argentino, que cita diversas exposições de sua autoria, já realizadas e mundialmente premiadas, entre elas, *Buena Memoria*, *Las llaves*, *Los condenados de la tierra* e *Once@9:53am*. O trabalho de Brodsky revela-se como um discurso visual sobre a memória, com ênfase no passado recente da Argentina. Utilizando diferentes linguagens e recursos expressivos, o artista resgata desde fotografias de antigos companheiros do Colégio Nacional de Buenos Aires, do qual desapareceram vários estudantes durante a ditadura militar dos anos setenta, até livros enterrados por medo da repressão praticada pelo regime. Brodsky constrói, ainda, em parceria com o escritor mexicano Ilan Stavans, uma fotonovela que nos conta a história do bairro Once, em Buenos Aires, e do atentado ocorrido contra a sede da AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), em 1994. O traço pessoal do trabalho de Marcelo Brodsky também está presente nas referências que suas imagens fazem ao drama do exílio e às vidas por ele afetadas.

Por sua vez, Rubén Chababo docente da Cátedra de Literatura Ibero-americana do século XX da Universidad Nacional de Rosario, Argentina, e diretor do Museo de la Memoria daquela cidade, menciona, desde uma intensa referência pessoal, sua insistente busca em rostos diversos

de sinais capazes de revelar se a vida deixa ou não marcas do passado. Recorda, então, um antigo fragmento fotográfico de seu pai e menciona as circunstâncias por ele vividas na juventude. A partir disso, Chababo refere-se a *Ausencias*, ensaio fotográfico de Gustavo Germano, que confronta imagens do presente às do passado para evidenciar o vazio causado pelo terrorismo de Estado na Argentina. Ele também menciona *Distancias*, trabalho de Germano que resgata imagens dos exilados da Guerra Civil Espanhola por volta de 1939 e as coloca ao lado de fotografias dessas pessoas realizadas por Germano entre 2008 e 2009. Rubén Chababo comenta algumas dessas imagens, buscando sempre as marcas do passado naqueles rostos que vivenciaram a violência franquista e a dor do exílio. Por último, o autor reflete acerca do trabalho de Sergey Larenkov, que resgata imagens de uma San Petersburgo devastada pelo exército nazista e, a partir disso, enfrenta o apagamento do passado nos dias atuais por meio da sobreposição de imagens da cidade do passado às do presente.

Por outro lado, Isabel Capelo Gil, professora de Teoria Cultural da Universidade Católica de Portugal, aborda a questão da visualidade como um dos modelos ontológicos na relação mnemônica com o passado, ressaltando que a obra de Sigmund Freud reflete de maneira sistemática a respeito do acesso visual ao passado e, ao citar Georges Didi-Huberman, afirma que a psicanálise foi criada a partir do espírito da fotografia. As tecnologias da visualidade reproduzível, segundo Isabel Capelo Gil, desempenham um papel fundamental tanto na teoria da memória de Freud, quanto na do trauma. A partir da discussão da constituição de uma ética da imagem em Freud, Isabel Gil examina as obras de dois artistas portugueses contemporâneos: Daniel Blaufuks e Maria Lusitano Santos. Do primeiro, destaca o projeto *Sob Céus Estranhos*, constituído por um filme, de 2002, e, posteriormente, por um livro. De Maria Lusitano Santos, a pesquisadora comenta o trabalho *Nostalgia* (2002), vídeo que aborda a presença colonial portuguesa em Moçambique, desde uma distinta perspectiva da ética da pós-memória.

Desde outra perspectiva, Xavier Antich, professor titular de Estética e Filosofia da Universitat de Girona e presidente da Fundació Antoni Tàpies, trata do fenômeno da “hipericonização” de fotografias da Guerra Civil Espanhola carregadas de densidade aurática. Através desse fenômeno que o autor denomina de “excesso sinedóquico”, foi atribuído às fotografias auráticas a pretensão de resumir o conflito espanhol, chegando-se com

isso ao risco de condenar ao esquecimento outras tantas imagens que, por sua vez, permitem a percepção de outros elementos da complexa situação vivida na Espanha da década de 1930. Através de uma minuciosa análise da guerra civil como guerra de imagens, o texto de Antich explicita a construção do relato mítico do conflito por meio de imagens que reforçavam estereótipos e impediam a percepção da complexidade daquele momento histórico. Dessa forma, ao considerar o combate pela memória da guerra civil na Espanha atual, Xavier Antich propõe-se a examinar o papel da fotografia não só como representação da guerra, mas em sua contraditória função de memória e esquecimento.

Podemos notar que, a terceira seção segue a mesma linha das anteriores, uma vez que a relação entre memória e fotografia se estabelece à luz de eventos-limite como violências decorrentes de guerras e de ações perpetradas por governos ditatoriais, ou mesmo em governos considerados democráticos. Seguindo essa linha, Gonzalo Leiva Quijada, professor da Pontifícia Universidad Católica de Chile e curador do Arquivo Fotográfico do Museo Histórico Nacional, analisa a expressão visual e iconográfica das feridas e da violência no imaginário cultural do Chile. Em seu artigo, Leiva Quijada afirma que a ferida se instala desde cedo como categoria de fratura social e histórica no imaginário chileno e, por esta razão, configura complexas tramas estéticas e culturais. Reivindicando a tradição da “história das mentalidades”, Gonzalo Leiva Quijada baseia seu estudo nos marcos históricos representacionais da violência no Chile e na forma como são traçadas as memórias históricas. Para realizar sua análise, o autor identifica quatro marcos históricos que se apresentam como instâncias fundamentais da violência simbólica em seu país: a violência da exclusão e discriminação da “questão indígena” (séculos XVIII e XIX); a ferida que reaparece com a chamada “questão social”, em torno do Centenário de la Nación (entre 1900 e 1920); as lutas políticas dos anos setenta e oitenta do século XX e a violência da ditadura militar e, por fim, o quarto momento que se dá com a reconstrução das memórias dos excluídos da representação nacional.

Por sua vez, Karl Erik Schøllhammer, professor associado do departamento de Letras da PUC-Rio, centra sua reflexão a respeito da representação de eventos traumáticos na arte contemporânea na análise da obra do pintor alemão Gerhard Richter, intitulada *18. Oktober, 1977*. Em seu texto, Schøllhammer observa o método utilizado por Gerhard Richter na elaboração de suas pinturas, que partem da seleção de fotos de

imprensa, ressaltando o questionamento que daí advém à maneira com que certas imagens da mídia integram a memória coletiva. O trabalho de Richter, ao tecer um estreito vínculo entre fotografia e pintura, permite a Karl Erik Schøllhammer refletir acerca do potencial de representação histórica da pintura, ao mesmo tempo em que as imagens fotográficas são liberadas da banalização da mídia e adquirem uma dimensão afetiva.

Por fim, encerrando a terceira seção do livro, Márcia Arbex, professora associada da Faculdade de Letras da UFMG, apresenta-nos as obras de dois artistas plásticos franceses, Jean Le Gac e Sophie Calle, analisando a presença da memória nas diversas relações estabelecidas entre texto e imagem nos trabalhos de ambos. Arbex observa que tanto Le Gac quanto Sophie Calle utilizam a justaposição de fotografias e narrativas como procedimento de criação de mitologias individuais e mitologias coletivas, num deliberado processo de ficcionalização do passado. Na análise das obras dos dois artistas, Márcia Arbex estabelece diálogos com o pensamento de Walter Benjamin, Michel Butor, Michel Poivert e Richard Leydier, além de retomar a concepção de ficção que norteia as obras de Louis Aragon e Robbe-Grillet em sua relação com a autobiografia e a memória.

A quarta seção do livro, intitulada *Memória, Literatura e Teatro*, conta com contribuições de autores que refletem sobre o modo como escritores e dramaturgos lidam esteticamente com o passado em suas obras.

Ainda seguindo esse eixo temático, em um ensaio que nos remete a Proust, Émile Zola, João Gilberto Noll e Carlos Drummond de Andrade, Vera Casa Nova, professora da Faculdade de Letras da UFMG, afirma: “Das ruínas dos objetos do tempo, das cinzas que restam desses objetos nascem as narrativas e os poemas que lemos”. Nessa reflexão poética sobre a imagem da memória na poesia, Vera Casa Nova aponta para os rastros como “signos que se manifestam a partir de lugares e de não-lugares” e para a imagem como aquilo que está “na relação que o poeta estabelece entre uma sensação, um sentimento, uma percepção e as palavras.

Seguindo essa linha de raciocínio em torno da relação entre Literatura e Memória, o pesquisador e escritor Luis Alberto Brandão, professor titular da Faculdade de Letras da UFMG, expõe a forma pela qual, na abordagem de textos literários, a noção de imagem e a de espaço se conjugam. Para isso, avalia três concepções, presentes na obra de três teóricos fundamentais para o estudo do vínculo imagem-espço: a *imagem*

espacial, definida segundo a perspectiva fenomenológica de Gaston Bachelard; a *imagem cronotópica*, formulada por Mikhail Bakhtin; a *imagem dialética*, operador textual proposto por Walter Benjamin. Ao adotar uma abordagem comparativa, Luis Alberto Brandão estabelece a imagem benjaminiana como matriz, uma vez que considera a singularidade do debate estabelecido por Walter Benjamin sobre a imagem em sua relação com a questão espacial.

Por sua vez, Elisa Amorim Vieira, docente da Faculdade de Letras da UFMG, aproxima diferentes imagens de Barcelona - desde as icônicas às verbais - para referir-se à construção das memórias da cidade num momento histórico de intenso conflito e ruptura. Dessa forma, propõe-se a resgatar imagens do cotidiano da Barcelona dos primeiros meses da revolução e da guerra civil na Espanha: desde as imagens construídas pelos relatos de correspondentes internacionais às cartas de uma jovem militante norte-americana, passando pelo documentário do diretor anarquista Mateo Santos. Por meio desses relatos, percebem-se as divisões territoriais da cidade, seus signos materiais e códigos linguísticos. Elisa Amorim destaca a instabilidade das imagens de um espaço que estava sendo radicalmente modificado e, remetendo-se a Nadia Seremetakis, salienta as experiências sensoriais da história descritas em cartas e relatos de memória.

Por fim, encerrando a quarta seção do livro, a pesquisadora e diretora de teatro Sara Rojo, desde uma compreensão da arte como potencialidade transformadora e criadora de zonas de indeterminação, em contraposição às imagens saturadas produzidas pela indústria cultural, analisa a obra do diretor e dramaturgo argentino César Brie, especificamente, *La Odisea* (2009), recriação do clássico de Homero. Ao observar o diálogo criado por Brie entre a mitologia grega e a pré-colombiana, Sara Rojo afirma a possibilidade de criação de um novo lugar de enunciação para a arte latino-americana. Além disso, Rojo demonstra de que forma o texto de Brie possibilita leituras críticas do presente sócio-político contemporâneo da América Latina.

A seção de encerramento do livro contempla a relação entre Memória e Cinema e conta com contribuições de autores que refletem sobre trabalhos memorialistas recentes realizados no âmbito do Cinema, nos quais se faz, igualmente, tentativas de representar de diversas maneiras eventos traumáticos do passado.

No ensaio de abertura da última seção, ao estabelecer a relação entre imagem, cinema e fotografia, Emi Koide aborda “os modos pelos quais o artista Chris Marker trabalha com imagens de arquivo as mais variadas – sejam elas provenientes da mídia, da obra de outros cineastas, de anônimos, ou de sua própria obra –”, “articulando-as com comentários e textos através de uma montagem reflexiva sobre a própria atividade que implica a produção e a recepção de imagens no decorrer do tempo”. Através desse procedimento, afirma a pesquisadora, “[r]ecuperando constantemente seus próprios filmes e fotografias, Marker faz emergir novas tensões e relações”.

Ainda sobre a temática da relação entre imagem e memória no Cinema, Luiz Nazario analisa, de modo crítico e detalhado, o envolvimento do cineasta alemão Detlef Sierck com o nazismo. Como aponta o pesquisador, “[n]os melodramas alemães aparentemente ‘apolíticos’ de Sierck, metáforas antissemitas foram transformadas em metáforas visuais, expressando com brilho as mensagens subjacentes”. Embora Sierck, aparentemente, não tenha contribuído “conscientemente para que seus filmes se tornassem peças de propaganda do ‘Terceiro Reich’”, como o fizeram outros cineastas, como Veit Harlan, Leni Riefenstahl, Hans Steinhoff, Gustav Ucicky, Wolfgang Liebeneiner e Georg Pabst, “[o] diretor teria colaborado, contudo, de forma inconsciente na transfiguração cinematográfica do ‘antissemitismo científico’”. Mesmo que não de forma programática, o diretor Douglas Sierck, que mais tarde realizaria filmes antinazistas em Hollywood, sob o nome de Douglas Sirk, “mudou radicalmente o sentido de sua carreira, não sem marcar seus melodramas hollywoodianos com alguns traços da estética nazista que ajudara a construir”.

Por sua vez, Silvia Cárcamo tece considerações sobre a produção fílmica argentina em torno da Guerra do Paraguai e ressalta que, em geral, “[o]s filmes (para cinema, televisão e internet) declaram o objetivo principal de preservar a memória do acontecido com o propósito de evitar conflitos semelhantes no futuro”. Além de terem o poder de refigurar a memória sobre o conflito, tais filmes “incorporam interpretações da história, sem evitar, no entanto, mitos e crenças”. A pesquisadora ressalta, ainda, que “[o] espaço da internet configurou-se como o lugar virtual aonde esse material áudio-visual é novamente resignificado em batalhas discursivas a partir de lógicas de identidades, identificações e imaginários coletivos, nacionais e regionais do presente”.

Passando para as experiências de cineastas e de escritores contemporâneos ao buscarem representar através do cinema e da literatura eventos traumáticos gerados por violência em períodos ditatoriais, Augusto Sarmiento-Pantoja avalia o tratamento estético dos efeitos da violência decorrentes dos abusos perpetrados regimes de exceção na segunda metade do Século XX, sobretudo com relação à ditadura militar no Brasil. Para seu estudo, o pesquisador elegeu as obras literárias *Batismo de Sangue*, de Frei Betto, *Ilha da Ira* de João de Jesus Paes Loureiro e *Soledad no Recife*, de Urariano Mota, bem como as seguintes obras cinematográficas: *Batismo de Sangue* (2006), de Helvecio Ratton, *Cabra-Cega* (2004), de Toni Venturi e *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat.

Ainda segundo esse eixo temático, Tânia Sarmiento-Pantoja reflete sobre a relação entre imagem e memória a partir da análise de narrativas cinematográficas e literárias contemporâneas que têm por tema a ditadura militar no Cone-Sul, nas quais o passado traumático é evocado a partir do olhar infantil de seus protagonistas. Segundo a pesquisadora, tal expediente se torna uma “poderosa estratégia ficcional de reflexão sobre o trabalho do luto e da rememoração em resposta às condições abjetas da pós-ditadura, ao mesmo tempo em que se filiando aos regimes de visibilidade em vigor insere provocações ao estatuto da memória vinculada a tais condições”.

Encerrando a última seção do livro, Elcio Cornelsen aborda as formas de tratamento dos temas “futebol” e “política” nos filmes *O milagre de Berna* (2003; *Das Wunder von Bern*), do cineasta alemão Sönke Wortmann, e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), do cineasta brasileiro Cao Hamburger. Além de focar a transposição estética para a tela do cinema de contextos sociopolíticos específicos, e o modo como o futebol se relaciona com a história e a memória cultural de ambos os países, Elcio Cornelsen chama a atenção para o fato de que ambos os cineastas investem no olhar infantil para mostrar momentos específicos e delicados do passado.

Por fim, ao encerrarmos esta breve apresentação, agradecemos ao Conselho de Auxílio à Pesquisa (CAPES), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), à Faculdade de Letras da UFMG e ao Centro de Extensão (CENEX-FALE), que viabilizaram a

presente publicação. Agradecemos também a todos os autores que colaboraram para que esta publicação viesse à luz, e a todos aqueles que nos auxiliaram nos trabalhos de organização e edição do livro *Imagem e Memória*. Esperamos que ele possa contribuir para os debates atuais em torno da necessidade de recordar e de esquecer, mas que esse esquecimento não seja orquestrado, fruto de “desmemória”, onde se faz premente a denúncia.

Belo Horizonte, 31 de janeiro de 2012.

Elisa Maria Amorim Vieira
Elcio Loureiro Cornelsen
Márcio Seligmann-Silva
(Organizadores)

MEMÓRIA, TRAUMA E A
PREMÊNCIA DE RECORDAR
EM TEMPOS SOMBRIOS

Recordar: una palabra clave

Lisa Block

Es hora de contar los pormenores de esta conmoción nacional antes de que lleguen los historiadores.

Gabriel García Márquez

Pienso en imágenes. Son los poemas los que me ayudan a hacerlo.

Anselm Kiefer

El deber de memoria nace de Auschwitz porque aquello fue pensado como un proyecto de olvido.

Reyes Mate

Dado el tema de este libro, tal vez, la palabra *memoria*, más que *recordar*, debería haber sido la palabra clave. Pero al recordar (la repetición es intencional) que Victor Hugo decía que en *mémoire* il y a *moire*,¹ y que Genette (2006, p. 275) la describía como un filtro (usa el verbo *trier*, de trágica memoria); o que Jacques Derrida (1988, p.18) recuerda que Stéphane Mallarmé, en “Tombeau”,² prefiere terminar

¹ Término literario, MOIRE, sustantivo femenino referido a las Moiras o Parcas, procedente de la mitología griega, sinónimo de *destino, fatalidad*.

² El verso final del soneto que dedica Mallarmé (1979, p.71) a Verlaine es:

À ne surprendre que naïvement d'accord
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

con la *muerte*, con la palabra *mort*, porque le parece mejor o menos brutal que “*tumeur*”, que en francés es más terrible, más amenazadora que en cualquier otra lengua, preferí (en vez de *memoria* y las posibles asociaciones en español: *me moría*), recordar una palabra clave. Entonces para cualquier reflexión que se refiera a la memoria, como si fuera una clave musical, pronuncio recordar al inicio.

Tanto en español, como en francés, como en inglés, recordar se relaciona con el corazón, sin apartarse del pensamiento, se recuerda (lat. *cor, cordis*) con el corazón, con el registro, *récord* que lo designa literalmente, *par cœur, by heart*. Las cuerdas de un instrumento, del arco y la lira, diría Octavio Paz replicando a Heráclito. Acuerdo, cordura, recuerdo, todo se une en un mismo acorde. En realidad los límites entre imágenes y memoria, pensamientos y palabras, recuerdos y olvidos, no son muy nítidos y en más de una oportunidad deberemos concordar en usarlos indistintamente.

Es tan amplio el tema, abarca tantos aspectos de la relación con el mundo, con la invención y la tradición, la historia y la ficción, la biología, el arte y la técnica que, una vez más, resulta difícil saber cómo empezar y, más difícil aún, cómo acabar. Son infinitas las reflexiones que se formularon desde Platón y sus alegorías, los mitos que, similares, se repiten ante nuevos inventos, las controvertidas discusiones por la invención de la escritura y los consabidos daños que ese invento causaría a la memoria, paradójicamente a riesgo ante las progresivas tecnologías que la conservan y la difunden. Desde esos procedimientos gráficos iniciales hasta las memorias informáticas extendidas en discos de dureza y duración variables, deviene cada vez más misteriosa la radicación de la memoria y de las imágenes.

¿Cómo encontrarlas en redes invisibles e instalaciones satelitales o en los interminables cambios que la preservación y conservación de los más diversos contenidos implican? ¿Qué memoria tiene tu equipo? ¿Cuánta memoria le queda? ¿Es posible adquirir más memoria? ¿Se mide la memoria? ¿Se extiende? ¿De qué memoria hablamos: Memoria RAM (*Random Access Memory*) o ROM (*Read-Only memory*)? ¿Qué competencia existe entre las mnemotecnologías y las oscilaciones de una

memoria natural/cultural que varía o vacila, esa metáfora informática de una memoria que tiende a prevalecer sobre la memoria individual y colectiva? ¿Qué similitud entre ese subterfugio y las imágenes de la memoria inmediata, involuntaria, o “la memoria de la inteligencia”, como calificaba Marcel Proust a la intervención de la voluntad en la memoria? Se habla de memoria inteligente, de máquinas inteligentes, de oficinas inteligentes. La inteligencia en adjetivos (por lo menos) abunda. ¿Por qué persiste el recuerdo de una magdalena impregnada en té de tilo, un tropiezo en la desigualdad de los adoquines del patio, el ruido de la cucharita en la taza de café? A pesar de las diferencias entre las impresiones sensoriales (del gusto, del tacto, del oído) que, *mi-mémoire, mi-oubli*, entre memoria y olvido recuerda el narrador cuando atribuye a esas reminiscencias, esas imágenes, el origen de su novela.

Como recordar es la palabra clave, recordaré que hace más de medio siglo Alain Resnais, interesado en la *Bibliothèque nationale* de Francia, realizó un documental que tituló *Toute la mémoire du monde* (Francia 1956), un film que no disimulaba sus antecedentes en la fantasía deshumanizada que Borges anticipó en una “biblioteca total” (Buenos Aires 1939) o en “La biblioteca de Babel” (Buenos Aires, 1941), ambas de igual imaginación totalitaria. Sin embargo, en la actualidad habría que discutir las lamentaciones y argumentaciones de Robert Darnton, director de las bibliotecas de la Universidad de Harvard, o las iniciativas de dimensiones descomunales de la *Biblioteca digital mundial*, un acuerdo entre James Billington, director de la *Biblioteca del Congreso* y la UNESCO. ¿Será posible leer todos los libros, los manuscritos, ver todas las películas, los grabados, las fotografías, oír todas las grabaciones sonoras de todos los continentes, de todos los países, desde 8000 años AC hasta el 2010, todas las bibliotecas y museos?

Resnais comparte con Borges el mismo *tópico*: el mismo tema (la biblioteca, la *institución*), el mismo lugar (la biblioteca entendida como *lugar-local*), del que todavía recuerdo el espectáculo de sombras, las recurrencias del binomio memoria/olvido que el cineasta francés pone en imágenes. En blanco y negro, su documental sobre la *Bibliothèque* impresiona como las *Carceri d'invenzione* de Piranesi: la

severidad de los controles, los funcionarios uniformados, las maquinarias siniestras, la propia arquitectura de la Biblioteca Nacional. Las escaleras se entrecruzan con corredores sombríos, las palabras se pronuncian en voz baja, casi sin sonido. Enrejadas las pequeñas ventanas, enrejados los rétricos ascensores, entre rejas los estantes, los depósitos oscuros, prolongan las impresiones que el mismo Resnais había revelado en las atroces imágenes de *Nuit et bruillard* (noche y bruma), el documental que sobre los despojos de las víctimas de la Shoah realizara un año antes. Los dos filmes son rigurosamente consecutivos y el ambiente concentracionario se filtra de uno en otro. Fichas, ficheros, sellos, marcas, números y letras de identificación. Los carros cargados con libros se desplazan en el interior de ese recinto nocturno, como si transportaran descarnadas piltrafas que apenas recuerdan su humana condición.

Encerrados en la penumbra, los libros yacen, esperando la ubicación definitiva para ya nunca salir de esa ciudadela silenciosa. Las fichas son los fantasmas de los libros - dice el narrador -, fragmentos de la memoria universal. Cárceles de invención, las bibliotecas.

Es extraño, dice Borges, “ese hábito de la mente de inventar imaginaciones horribles” (Borges, 1974) y también que las fantasías de las bibliotecas, como sitios de la memoria, como la memoria misma, alienten la imaginación o la escritura del desastre, como decían Henry James o Maurice Blanchot, cada uno por su parte. Vienen a la memoria las dos imágenes que René Magritte tituló *La mémoire*: la pintura de una cabeza cortada, tal vez de mármol, clásica, muy blanca, la sien sangrando, con sangre sobre el ojo, sobre la mejilla, en un interior contra la pared (1945); poco después pinta otra cabeza casi igual pero contra el cielo, su mitad en sombra (1948).

Uno de los mayores realizadores de arte contemporáneo, Anselm Kiefer (1945), construyó bibliotecas de libros quemados, libros de plomo. ¿Con plomo de balas o plomo de la imprenta? Apasionado por la mística judía, Kiefer reduce libros, carpetas, diarios, archivos, a cenizas, elevando túmulos muy negros de un sacrificio mayor: *Shevirat ha-kelim*, the *Breaking of the Vessels* (1989-1990), “vajillas quebradas” traduce el cabalístico título de esa aterradora biblioteca. ¿Y si fueran las

imágenes violentas de esos fragmentos irreconocibles, retorcidos por el fuego, una melancólica alegoría de la memoria, de la trágica incomprendibilidad del absurdo, imágenes veladas de la memoria judía incinerada, dispersa, destruida, que Kiefer redime en sus monumentos? Escribo estas líneas, hoy 2 de mayo, *Iom Hasboah*, cuando un llamado mundial, desde Yad Vashem, convoca a “Recoger los fragmentos” pidiendo

[...] al gran público, especialmente a los supervivientes y sus familiares, que recopilen y entreguen fotografías, diarios, cartas, partidas de nacimiento, canciones, testimonios, obras artísticas y todos los objetos que tengan que ver con esa trágica época. 66 años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, cualquier papel tiene su razón de ser. Para conocer mejor la historia y no olvidarla.³

Tal como Resnais pasó de *Nuit et bruillard*, de los desastres de Auschwitz, a documentar la biblioteca en *Toute la mémoire du monde*, Kiefer pasa de *Shevirat Ha kelim* a *Next Year in Jerusalem* (Gagosian Gallery, New York, 2010), de la biblioteca brutalmente quemada pasa a la invocación del deseo con que concluye la celebración de la cena de Pesaj, evocando la nostalgia milenaria de la ciudad sagrada, capital espiritual del judaísmo desde hace treinta siglos, un recuerdo perseverante y una esperanza memoriosa; el pasado y presente reunidos en un mismo anhelo de futuro. “Si te olvidare, oh Jerusalem”, el recuerdo prometido, comprometido desde David, pronunciado desde siempre puntualmente en el mismo día y noche, en la misma ceremonia pascual.

Las obras de Kiefer trazan un itinerario semejante al de Resnais al revelar dos instancias de una misma tragedia, un díptico transhistórico donde se reúnen, como en los mitos, las dos partes de un símbolo para confirmar el pacto de jurada solidaridad previa a la quiebra, anterior a

³ EMERGUI, Sal: “Recogiendo los Fragmentos del Holocausto”. El MUNDO, Madrid, 02/05/2011, <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/01/internacional/1304261358.html> (consultado el 27/07/2011).

la partida, el objeto partido, la separación necesaria para que la reunión amistosa se verifique.

Considerado por la crítica como un archivo monumental de la memoria humana *Next year in Jerusalem* es una descomunal instalación de la visión apocalíptica de Kiefer. Dispuesta entre vidrios y vitrinas, transparenta mitos y metáforas en materiales diversos, inscribe citas del antiguo y nuevo testamento, de testimonios dolorosos, del artista con el brazo extendido en el saludo nazi hasta el sueño de Jacob, desde la cábala a Paul Celan, por citar dos puntas del tiempo dentro de una misma tradición. En un libro bastante reciente Andrea Lauterwein (2007) empieza por afirmar “*Loss of memory. Lack of Imagery*”, el título de un primer capítulo que podría anotarse en exergo en este libro sobre imagen y memoria.

Otra biblioteca, *Die Bibliothek* de Micha Ullman, prolonga la saga de estas bibliotecas emblemáticas y pavorosas en memoriales que extienden la topografía del horror. Disimulada en la August Bebel Platz de Berlín, en el mismo lugar donde se realizó la quema de libros el 10 de mayo de 1933, existe un monumento (varias veces paradójico) que recuerda las decenas de miles de libros quemados: VERBOTTEN, VERBRANNT, VERFOLGT, como decía el decreto del nacional-socialismo. El furor inflamaba las llamas, las obras crepitan entre las vociferaciones de las bestias excitadas. Nombraría a todos los autores de las obras inmoladas pero son 40.000 los libros quemados por “los estudiantes alemanes *wider* (¿contra?) el espíritu no alemán (*undeutschen Geist*)” (Ullman, 1999, p. 26), por lo que solo ordeno alfabéticamente algunos pocos nombres: Theodor Adorno, Jean Améry, Hannah Arendt, Rudolf Arnheim, Scholem Asch, Isaak Babel, Bela Balasz, Henri Barbusse, Vicki Baum, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertoldt Brecht, Herman Broch, Max Brod, Martin Buber, Elias Canetti, Alfred Döblin, Sigmund Freud.

A ras del suelo, al borde de la lápida de cristal semejante a una pantalla tumbada, como ante una tumba, el transeúnte se detiene, circunspecto, no levanta la vista, queda en silencio, como si estuviera al borde de una sepultura colectiva dolorosa, ignorada. Sin saberlo, asiste a una inesperada ceremonia fúnebre inclinado ante una fosa

semioculta, donde algunos estantes estratifican el vacío o superponen la ausencia: ni rastros de libros, ni rostros de personas, camastros desguarnecidos hace tiempo, no quedan ni huellas humanas, ni humo, ni cenizas. A un lado del cristal, inscrita en otra placa de hierro se lee una cita de Heinrich Heine: “*Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen*” (Eso sólo fue un prelude, ahí en donde se queman libros, se termina también quemando personas).

Sin ignorar ese episodio, el recuerdo de la hoguera está presente en la aspiración de Amos Oz cuando cuenta que, siendo niño, fascinado por la literatura, deseaba ser libro, no deseaba ser escritor, sino libro:

Cuando era pequeño quería crecer y ser libro. No escritor, sino libro: a las personas se las puede matar como a las hormigas. Tampoco es difícil matar a los escritores. Pero un libro, aunque se lo elimine sistemática-mente, tiene la posibilidad de que un ejemplar se salve y siga viviendo eterna y silenciosamente en una estantería olvidada de cualquier biblioteca perdida de Reykiavik, Valladolid o Vancouver. (OZ, 2005, p. 37)

Sin biblioteca, luego de haber dirigido la biblioteca nacional de Berlín y de disponer de todos los libros, Eric Auerbach (1892-1957) se instala y permanece en Estambul, con acceso solo a las precariedades que le imponen el exilio, las limitaciones de la biblioteca nacional turca y su propia memoria.

La memoria del mundo no cabe en una biblioteca, aun “de tamaño astronómico”, como la biblioteca que imagina Borges, que fragua Anselm Kiefer en plomo o entierra Micha Ullman en la plaza. Aunque sea una verdad banal, no parece ocioso reconocer que la biblioteca es un tópico literario, *un lugar común* de la literatura, del arte, de la historia, del saber y no es raro que Umberto Eco imagine una novela policial en ese recinto o que el mismo Amos Oz, en sus ficciones o en sus memorias, se demore en recordar la biblioteca familiar y en narrar las aventuras y desventuras que allí ocurrieron:

Había algo austero y ascético en aquella biblioteca, en las perfectas líneas negras de las decenas de estanterías que se extendían desde el suelo hasta el techo, incluso sobre los dinteles de las puertas y ventanas un enmudecedor y solemne respeto ante el que no había lugar para la risa ni la ligereza y que nos obligaba a todos, incluso al tío Yosef a hablar siempre en voz baja. El olor de la gigantesca biblioteca del tío me acompañaba durante toda mi vida, el aroma polvoriento y excitante de la secreta sabiduría, el olor de una vida de estudio muda y aislada, una misteriosa vida de monje, un silencio fantasmal que salía de las profundidades de los pozos del pensamiento y la sabiduría, el murmullo de los labios de pensadores muertos, el susurro de las reflexiones secretas de autores desaparecidos, la caricia fría de los deseos ancestrales (OZ, 2005, p. 78-79)

Antes de imaginar “La biblioteca de Babel”, el ávido lector que era Borges, en la biblioteca de su padre o en la Biblioteca Nacional de Argentina, supo concebir el paraíso bajo especie de biblioteca, sin prever la ironía de encontrar en una misma y espesa tiniebla los libros y la noche. ¿Por qué extraño destino, desde las entrañables bibliotecas domésticas hasta las más imponentes que coleccionan libros raros, desde las filas apretujadas en doble hilera en estantes desvencijados hasta las severas paredes de mármol translúcido, apartado de las rutinas de una vida demasiado cotidiana, el lector, con los ojos entrecerrados, como dormido, entre sueños, sombras y silencios, cree o quiere dialogar con los muertos?

En un film reciente, *L'hérisson* (MONA ACHACHE, Francia, 2009), se narra la metamorfosis de la fealdad en belleza, de la triste portería en una biblioteca feliz, de esa biblioteca secreta en una preciosa maqueta de papel, juego y refugio de Paloma, una niña que registra en imágenes el desamor familiar. El film termina mal.

¿Por qué hablar tanto de bibliotecas extintas o en vías de extinción, si el tema de este libro propone reflexionar sobre imágenes y memoria? En primer lugar porque, magias y máquinas mediante, las

bibliotecas que localizan toda la memoria del mundo están en crisis, en transformaciones dramáticas que la tecnología multiplica y acelera día a día. Los repositorios se adecuan a los tiempos, intentan conservar sus tesoros y dar acceso a investigadores y lectores que ya no son lo que eran ni están donde estaban ni hacen lo que hacían. Por eso, tal vez por tantas mudanzas y mutaciones, las bibliotecas inquietan.

Tal vez por eso entre las bibliotecas de papel y de Babel no distinguimos gran cosa y, por similar razón, no me refería a bibliotecas sino a representaciones de bibliotecas imaginadas en un ensayo narrativo, en un cuento filosófico, en una novela autobiográfica, en una novela policial, uno o dos filmes documentales o de ficción, una o dos instalaciones en museos o galerías, otra instalación emplazada en una plaza de triste historia, tal vez a corto plazo.

Son estas imágenes que recuerdan instancias del pasado y anticipan las alternativas del futuro, que es nuestro crítico presente, un presente en fuga y transformación como las bibliotecas que huyen hacia el espacio infinito para reaparecer en pantallas, las más grandes, las más pequeñas, todas encuadradas, rígidas, regulares, rectangulares, todas iguales.

Imágenes y memoria “están presentes - dice la invitación a participar en este libro - en los estudios literarios y culturales, traspasando lenguajes y medios diversos”. Pero si en la actualidad la distinción entre la percepción de las imágenes, entre presentación y representación se confunden, más discutible es la distinción entre aquello que es imagen y aquello que no lo es. En *Le destin des images* Jacques Rancière razona que “si solo hay imágenes [...] la noción misma de imagen pierde su contenido y ya no serían [...] ni habría más imágenes” (Rancière, 2003, p. 9). ¿Qué ocurrió con la autoritaria interdicción de la representación icónica, el cuarto Mandamiento -y uno de los más desobedecidos o de desobediencia legitimada por las propias instituciones, las más católicas? ¿Más imágenes que en las iglesias, catedrales, o las santas sedes donde se predica su doctrina? ¿En qué memoria/olvido quedó “No harás ninguna escultura, ninguna imagen”? ¿Qué habría sido del arte de haberse observado ese mandamiento?

¿Qué habría sido de la pintura, escultura, grabados, frescos, tapices, vitrales, fotografía, del cine, de la beata devoción o de los más intrépidos descubrimientos? ¿Imaginó algún escritor, en las aventuras de una teología fantástica, la historia del arte sin imágenes, místicas o seculares? ¿Se justificaría en la actualidad una nueva querrela de las imágenes?

En la iconología de Cesare Ripa (1593), ese catálogo de las representaciones clásicas, la memoria aparece (de la misma manera que la invención, la investigación, la meditación, la inteligencia) con la figura de una mujer de edad mediana - porque se supone que a esa edad evita los olvidos propios de la vejez y porque es suficientemente adulta como para prodigar conocimientos que un niño o un joven aún no tendrían. Otra imagen de la memoria, más interesante, aparece descrita en los siguientes términos:

MEMORIA. Una mujer con dos caras, vestida de negro & que sostiene en la mano derecha una pluma y en la izquierda un Libro. La memoria es un don particular de la naturaleza y de gran consideración, al que se abrazan todas las cosas pasadas por regla de prudencia y las que van a suceder en el porvenir, por eso con dos caras, El Libro y la Pluma demuestran, como suele decirse, que la Memoria se perfecciona con el uso que consiste principalmente en leer y en escribir (Ripa, 1593, p. 322-323).

Desde que, en la *Epístola a los Pisones*, Horacio conciliara imágenes y palabras en una misma disposición poética, no sorprende la variedad de formas en las que, a través de una larga historia, se han ilustrado esas afinidades. Por ejemplo, en el museo de Baltimore aparece ocupando toda una pared la enorme inscripción "A PICTURE IS WORTH MORE THAN A THOUSAND WORDS" (1987), de Barbara Kruger. Excesivamente repetida en avisos publicitarios, en discursos de diversa índole, por todos los medios, la frase se descontextualiza por la "suspensión de las circunstancias" que el museo propicia. Si quien la pronuncia se propone formular un elogio de las imágenes, asombra que su sentenciosa conclusión, trillada hasta el

estereotipo, solo se enuncie con palabras, un pronunciamiento que, verbal, literal, se cuestiona a sí mismo o, simplemente, dice y se desdice: se escribe y se lee.

El problema - decía Jacques Rancière - no consiste en oponer las palabras a las imágenes visibles sino en alterar la lógica dominante que hace de lo visual la parte atribuida a las multitudes y de lo verbal el privilegio de algunos. Las palabras no se encuentran en lugar de las imágenes. Las palabras son imágenes (Rancière, 2008, p. 197). En esta era de pantallas, con más nitidez y evidencia que en el pasado, las palabras se leen y se ven. Por esa visión doble, ¿se recuerda más? Así como la pintura es a la poesía (y a la inversa), reivindicando la antigua alianza entre ambas como el “lugar común del arte *par excellence*” (Bonnefoy, 1993, p. 7), Mario Praz anuncia en *Mnemosyne* (1986) desde el título un paralelo entre literatura y artes plásticas, al que habría que incorporar los necesarios ejercicios de *ékfrasis* (un género literario, crítico, hermenéutico) que defienden, ambivalentes, el afianzamiento de la memoria ligada a las imágenes y a las palabras, puesto que la belleza necesita de ambas para existir.

Márcio Seligmann, refiriéndose al libro *Memórias em ruínas*, dice que Luiz Krauzs “caminha aqui por ruas de palavras pavimentadas pelo negro das letras que ele mesmo vai dispondo” (Krauzs, 2011). Una imagen de similar acierto, entre calles y fachadas, palabras, y libros, acuña Gérard Genette al hablar de las “*Bibliothèques*” que imagina al caminar entre los bulevares haussmanianos de París.

Si bien *Mnemosyne* está presente en el reconocimiento verbal, visual que, según Praz, prolonga la memoria y continúa la circulación de las obras, no me detendré en sus reflexiones ni hablaré, tampoco esta vez, de las *Memorias/Mémoires* que Derrida dedica al colega y amigo muerto.

Se entabla una relación dialéctica basada en esa ambigüedad, en un “hecho de memoria común a todos” que condicionará, según Yves Bonnefoy (Bonnefoy, 1993, p. 45), la creación poética del siglo XX. Tanto la poesía concreta (pienso en Haroldo y Augusto de Campos y en Décio Pignatari, en Mallarmé, en Apollinaire) como la vigencia del

arte conceptual, en la actualidad, que siguen imaginando sus enigmáticas relaciones (sin omitir los ideogramas) cuestionan, desde el pasado, la diferencia entre la presunta invisibilidad de la escritura y la visualización razonada de la imagen en la memoria.

Es sabido, en cambio, que Flaubert se oponía a que se publicara *Madame Bovary* con ilustraciones. No era el único: Mallarmé se pronunciaba en el mismo sentido: “*Je suis pour – aucune illustration*” (Mallarmé, 1979, p. 878). Otro tanto requería Kafka para su *Metamorfosis*.

Si hemos prescindido de más de una Mnemosyne, no podemos pasar por alto la solidaria afinidad entre poesía, pintura y memoria, en relación con la continuidad de repositorios excepcionales que las concilian. En las últimas décadas se prestó especial atención al *Atlas Mnemosyne*, el gran proyecto de Aby Warburg (1866-1929). Son más de 2.000 las imágenes ordenadas en un gran atlas, que dejó inconcluso y que dio lugar a una reciente exposición en el Museo Reina Sofía de Madrid, también a varias publicaciones que comentan la colección, así como a un reciente seminario.

Refiriéndose a esa obra cuya significación, con justicia, se ha comparado al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, el propio Warburg atribuye a una obsesiva manía por reunir objetos su declarada pasión por coleccionar, un hábito visionario que deviene una realización estética o filosófica *per se*. Era la suya una *pasión* por captar los vaivenes de la historia personal y colectiva en detalles o pasajes que dieran testimonio de su acontecer, a veces insignificantes, también minúsculos: “*Der liebe Gott steckt im Detail*” (palabras que, casi un cliché, aparecen con frecuencia en la crítica contemporánea).

Su *pasión* por el pasado, por la captación de los gestos, por los *movimientos* a los que asigna la energía de una vitalidad significativa, la necesidad de conservar esas alteraciones y de restituir sus indicios en una composición mayor, son afines a un proyecto como el suyo, que quiere captar:

El proceso de demonización del acervo común de impresiones fóbicamente marcadas, que recoge en el lenguaje gestual la escala entera de los estremecimientos humanos, desde la inquietud y el desamparo hasta el más terrible canibalismo (Warburg, 2010, p. 3).

La cita pertenece a la “Introducción” de su *Atlas Mnemosyne*, una presentación donde el autor formula en términos semejantes, bastante crípticos, una intensidad de propósitos que lo aproximan a los temas de hoy en día. A pesar de las afortunadas repercusiones de su obra, aún no han sido resueltos los problemas de desciframiento, de incompreensión, de traducción de sus textos, dificultades que no disminuyen el interés por esa colección que “se propone ilustrar con imágenes este proceso, como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento” (Warburg, 2010, p. 3). Si bien no lo dice, y tampoco sé si en alemán es posible la asociación etimológica de términos, no dejaría de entender la insistencia de Warburg en el *movimiento*, en las pasiones, como un mismo movimiento que no distingue los gestos, los movimientos corporales de la *emoción* misma, *motion-emotion* que es a la vez alteración, perturbación del ánimo, de *movere*, una agitación que es tanto física y exterior como espiritual e interior. En el gran catálogo de la exposición de Madrid, tal como el título lo anuncia, el mayor interés de la investigación de Warburg se concentra en la memoria.

Muy nombrado y poco conocido, Aby Warburg, teórico del arte, teórico de la historia del arte en tanto que historia de la cultura, reflexiona sobre la imagen y sobre los medios que la producen y reproducen, sobre todo lo que se dirija a “comprender” el fenómeno crucial de la memoria, sobre la expresión y la orientación como acciones que definen los aspectos primordiales de la civilización (Gombrich, 1986). Como coleccionista obsesivo, todo vestigio le sirve para reconstruir el pasado: sellos, postales, folletos, afiches, recortes y páginas de un libro, artículos y fotos de periódico, pedazos de una memoria icónica que, más que nunca, suscita la atención responsable de quienes creen en la información procedente del pasado para la comprensión del presente y la prefiguración de tiempos por venir.

Comprometido con un *iconic turn avant la lettre*, la profusión de imágenes contrasta con la escasez de escritos apuntando así a un bien llamado *Atlas Mnemosyne*, una biblioteca que convierte el tiempo en el espacio de sus estampas, la obra en el criterio con que las cataloga y distribuye, la memoria en visión.

Hace algunos años, en un coloquio organizado por Márcio Seligmann en la Universidad de Campinas, me había detenido a analizar el fenómeno de la colección, la necesidad de conservar, solo y a duras penas, las escasas huellas de un pueblo entero. En el film *Everything is illuminated* (Liev Schreiber, USA, 2005) se cuenta la destrucción de Trachimbrod, aniquilado por los nazis en ese espanto que en la actualidad se resume como “la Shoah por balas”. El pueblo desaparece pero sus pobladores sobreviven en la memoria de una mujer, una Mnemosyne que conserva objetos, rastros, fragmentos de una comunidad destruida, rememorando la tragedia a partir de esos despojos, de emblemas dispersos, pertenecientes a quienes desaparecieron sin sepultura. Una resurrección metonímica revive a cada judío, a cada familia, cada institución en el recuerdo, que es registro y emoción. Por un pequeño objeto que perteneció a alguien, alguien recobra vida. Un *souvenir*, un recuerdo que viene por debajo, en francés. En español sobreviene, el recuerdo viene por encima gracias a la colección que conserva y anima la memoria. ¿Diría en inglés *collection* o *recollection*?

Como si Aby Warburg hubiera podido prever los desastres que después de su muerte ocurrieron, como si hubiera sabido que sus libros lo sobrevivirían gracias a las diligencias de quienes advirtieron los síntomas de una catástrofe inminente, sus imágenes y anotaciones se salvaron de la destrucción antisemita que a fines de la década del veinte del siglo veinte se precipitaba, impune, contra toda una cultura.

De Hamburgo a Londres, de biblioteca a Instituto, fascinado por el mundo tecnológico cuyas proezas se anunciaban, alarmado por las etapas demoníacas de la destrucción que sobrevendría, Warburg cree en las prolongaciones teóricas y estéticas de su ambiciosa iniciativa. Ernest Gombrich, autor de su documentada biografía intelectual,

propone la posibilidad de conocer el pasado investigando la relación icónica entre palabra e imagen, la conservación a través de la historia de la memoria de la cultura europea, de las relaciones entre el arte del Renacimiento y el arte nórdico, de la civilización en su dimensión histórica y territorial. Gombrich dedica un capítulo de esa obra a “The Theory of Social Memory” (Gombrich, 1986, p. 239-259). Se ha dicho que la historia de las *imágenes* de Warburg muestra, además de la naturaleza de las imágenes en general, de los procedimientos para estudiarlas, la memoria⁴ de una colectividad histórica y los diversos medios con que la registra y recuerda, plural, atravesando tierras y tiempos.

Para terminar, tratándose de imagen y memoria, como lectora de Borges, como uruguaya, no puedo dejar de lado su cuento “Funes el memorioso”, una antiepopéya situada en las tierras del departamento de Río Negro. El narrador cuenta que Ireneo, un gaucho de rasgos aindiados, un criollo soberbio, al caer del caballo “perdió el conocimiento” (Borges, 1974) y desde entonces sobrevive, oculto, tullido en un catre rústico, a oscuras, en un rincón del rancho porque, como consecuencia del accidente, padece de una percepción perfecta y de una memoria igualmente infalible. Son tantas las minuciosas imágenes y los vívidos recuerdos que se confunden en una misma e insoportable dolencia que, paralizado, inmóvil, debe encerrarse.

El pobre Ireneo Funes ve todo, oye todo, recuerda todo y, para peor, sufre el pesar de no pensar, de no poder abstraer, de no lograr olvidar los detalles ni las diferencias de esas imágenes y esos recuerdos. ¿Se referiría el narrador a la inconcebible carencia de conceptos universales, de ideas generales, cuando menciona sus “incurables limitaciones”? Entredormido, postrado, Ireneo intenta suprimir las circunstancias para evitar los excesos de su percepción, de las imágenes y de su memoria. Funes le cuenta al narrador que, antes del accidente:

⁴ Bruhn, Matias: “Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an IDEA”, Proyecto Enciclopédia e Hipertexto, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> (consultado el 27/07/2011).

“él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado” (Borges, 1974). Son sus palabras.

Agrego una curiosidad filológica a manera de coda. Empeñado en distinguir la memoria, la relación de los judíos con su propio pasado y en definir el lugar de la historia en esa relación, Yosef Hayim Yerushalmi, en su pequeño libro *Zajor* (2002) opone la memoria a la escritura de la historia, subrayando que los judíos, a lo largo de sus vicisitudes, de una historia particularmente penosa, han permanecido sustancialmente ahistóricos. Harold Bloom, en el prólogo de ese libro, observa que la memoria colectiva se transmite más activamente a través del ritual que a través de la crónica y, ponderando *Zajor* como una contribución al “canon de la literatura sapiencial”, recuerda que la memoria judía responde al ritual, a la liturgia, en el marco de las costumbres y la ley rabínica. Para Maimónides leer o escribir historia era una “pérdida de tiempo”. En el capítulo que le dedica Paul Ricoeur a “Yerushalmi: malaise dans l’historiographie”, asegura que es bien conocida “La apelación a recordar - el famoso *Zajor* - repetido muchas veces en la Biblia (*Deuteronomio* 6, 10-12: 8,11-18)”, una apelación tan intensa y apremiante como el llamado del *Shema*: Escucha, Israel (Ricoeur, 2000, p. 517).

En el prefacio a una edición en inglés de 1989 Yerushalmi advierte, con elegante ironía, el error que había cometido en una edición anterior, atribuyéndolo a un desliz de su propia memoria. Al aludir al cuento de Borges, el filósofo se corrige y aclara que “Funes era uruguayo, naturalmente, y no argentino” (Borges, 1974). La paradoja es recurrente y la confusión se entiende. Dedicado a desentrañar los misterios de la memoria, que es siempre problemática, engañosa, vacilante, atendiendo a un cuento en el que la memoria es título y tema, su olvido se desliza de la trama a la trampa que le tiende quizás la nacionalidad de Borges. Pero todavía estoy por entender la precisión del adverbio, ¿por qué Funes era uruguayo, “naturalmente”? Yerushalmi subraya, además, que esa corrección es el único cambio que introduce en la nueva edición. Tal vez sea, como los innúmeros lectores de Borges, el único uruguayo que conoce. No está de más hacer constar que el libro concluye con la transcripción de una larga cita del cuento, declarando que “La sombra de Funes el memorioso se cierne sobre todos nosotros” (Borges, 1974).

También Paul Ricoeur, al terminar su comentario sobre Yerushalmi, recuerda al “famoso Funes”, preguntándose hasta qué punto es razonable intentar “salvar todo del pasado” (Ricoeur, 2000), si tal cosa fuera posible. Con esa perplejidad final donde ambos coinciden también debería terminar mi intervención recordando que recordar es la palabra clave, “un verbo sagrado” dice el narrador. Y ahora recuerdo que el cuento así empieza: “Lo recuerdo” (Borges, 1974, p.485).

Referencias

- BONNEFOY, Yves. *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*. Paris: Flammarion, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Bardadrac*. Paris: Éd. Du Seuil, 2006.
- GOMBRICH, Ernest. *Abi Warburg. An Intellectual Biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- KRAUSZ, Luiz. *Desterro – Memórias em ruínas*. Brasil: Tordesilhas, 2011.
- LAUTERWEIN, Andrea. *Anselm Kiefer. Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*. New York: Ed. Thames & Hudson, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes (1945)* Paris: Gallimard, 1979.
- OZ, Amos. *Una historia de amor y oscuridad*. Madrid: Siruela, 2005.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne. Parallèle entre Littérature et Arts plastiques*. Paris: Gérard-Julien Salvé Éd., 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique, 2008.
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

RIPA, Cesare. *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitti, affetti, et passioni humane*. Roma: Gli eredi di Gio. Gigliotti, 1593.

ULLMAN, Micha. *Bibliothek*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones AKAL, 2010.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zajor* (1982). Barcelona/México: Anthropos, 2002.

Posguerra diferida. Latencia como categoría de análisis histórico

Joan Ramon Resina

¿Por qué latencia?

Desde la perspectiva del análisis de la memoria histórica, el concepto de latencia, en realidad una metáfora biológica derivada de la inmunología, presenta ciertas ventajas respecto de la metáfora de la represión. La represión sugiere la existencia de un mundo subterráneo que parece calcado de la distribución social del espacio en el siglo diecinueve: los suburbios y distritos marginales de las ciudades industriales, o las vidas sexuales ocultas durante la época victoriana. Si bien la represión sugiere correctamente la relación entre memoria y espacio, es menos útil cuando se trata de explicar las discontinuidades temporales y la reaparición anacrónica de los fenómenos. A fin de hacer comprensibles los saltos en el tiempo, la teoría de la represión multiplica los ámbitos psíquicos (subconsciente, preconscious, conciencia) y necesita recurrir a otra metáfora procedente de la física, la teoría de los vasos comunicantes, según la cual lo que el ego expulsa de la conciencia reaparece en forma de neurosis y se manifiesta a través de diversas fugas somáticas. Según esto, el inconsciente vendría a ser como un pantano, que supura el elemento líquido en la superficie de un terreno aparentemente sólido. La represión tiende a ignorar el tiempo, porque la teoría psicoanalítica supone la eternidad del inconsciente, o lo que es igual, la contemporaneidad de las memorias.

No sorprende, pues, que Freud recurriera al concepto de latencia para explicar la paradoja del retraso entre la aparición de la causa y la manifestación de los efectos; o en otras palabras, para cerrar la brecha conceptual abierta en la idea de represión por el fenómeno de las neurosis traumáticas. En *Moisés y el monoteísmo*, Freud introdujo la idea de latencia para dar cuenta del largo paréntesis entre el asesinato de Moisés y la ritualización de los sentimientos de culpa en el judaísmo y el cristianismo. Buscando fenómenos comparables, se detiene en el accidente traumático que produce síntomas psíquicos y motrices tardíos, que él explica de la siguiente manera: “El tiempo transcurrido entre el accidente y la primera aparición de los síntomas se llama ‘período de incubación,’ una alusión transparente a la patología de la enfermedad infecciosa. ... Se trata del rasgo que podríamos llamar *latencia*” (Freud, 1967). En el mismo ensayo postula la idea de que los procesos que se observan en la vida de los individuos en relación con la formación de la neurosis también deben haber tenido lugar en la evolución de la especie humana.

Es decir, la humanidad en su conjunto también pasó por conflictos de una naturaleza sexual-agresiva, que dejaron trazas permanentes, pero que en su mayoría fueron rechazados y olvidados; más tarde, tras un largo periodo de latencia, volvieron a la vida y crearon fenómenos semejantes en estructura y tendencia a los síntomas neuróticos. (Freud, 1967)

Como puede apreciarse, Freud recurre a la idea de represión, es decir, de olvido defensivo, aun cuando emplea la idea de latencia en relación a unas trazas que se activan mucho más tarde y en modos distorsionados comparables a las neurosis individuales.

El interés de Freud para nosotros yace no tanto en la latencia en sí misma cuanto en el origen de las neurosis en un acto de violencia primordial de naturaleza edípica. Y puesto que los síntomas que él discute resultan de trazas que han pasado por procesos de simbolización, su teoría retiene la metáfora del inconsciente, esto es, de un espacio

semánticamente transformativo inaugurado por la represión. Pero dado que Freud deriva el acto edípico y su represión del psicoanálisis del individuo, ha de dar un salto exegético considerable a fin de enlazar las neurosis personales a los procesos históricos de gran escala. Y lo hace presuponiendo la correspondencia entre los desarrollos filogenéticos y los ontogénicos.

No obstante sus fundamentos “biológicos”, el psicoanálisis derivó muy pronto hacia el mentalismo y la región de lo imaginario, con el concepto de tiempo asociado a “estadios” (como el famoso estadio del espejo en Lacan) alejados del tiempo concreto de los procesos orgánicos y sociales. La latencia evita este escollo refiriéndose a la suspensión de las funciones externas de un organismo mientras que las internas retienen todas sus energías y potencialidades. La latencia se relaciona con el latido, con el mínimo grado de vida orgánica. Alude a algo que existe independientemente de sus manifestaciones. Por lo mismo, puede ser de utilidad extrapolarlo a las ciencias sociales en general y al análisis histórico en particular, donde puede arrojar luz sobre fenómenos transicionales que confunden las premisas de cambios epistémicos, históricas divisorias de aguas y teorías de la discontinuidad. Un ejemplo de este empleo lo encontramos en el concepto de memoria colectiva de Maurice Halbwachs. Después de mencionar el retraso entre el momento en que la experiencia se almacena en forma de memoria y el momento en que produce su significado histórico (retraso formalmente reminiscente del empleo del término latencia por Freud para denotar la manifestación de una neurosis), Halbwachs pasa a establecer su famosa distinción entre historia y memoria colectiva:

La historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O, si se prefiere, al lado de una historia escrita hay una historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo y donde es posible reencontrar un gran número de estos antiguos corrientes que sólo en apariencia habían desaparecido. (Halbwachs, 1997, p. 113)

Según esto, hay un pasado que persiste fuera del alcance de la conciencia histórica. Se trata de un pasado activo, de “una historia viva” que abraza largos periodos y produce las repeticiones que el psicoanálisis atribuye a las neurosis y los traumas irresueltos. Sólo que Halbwachs no presupone un inconsciente psíquico sino uno histórico: lo que es provisionalmente inaccesible a la historia permanece activo en el flujo ancestral de la memoria colectiva de un pueblo.

Latencia frente a Evento

De manera harto simplista, las teorías se clasifican a veces en progresistas y conservadoras. Dejando aparte el hecho de que estas valuaciones tienden a oscilar según la ocasión y quien las formula, suele ocurrir que la teoría considerada progresista ha tendido a enfatizar discontinuidades, rupturas revolucionarias y la irrupción metafísica o mesiánica del evento, mientras que la teoría considerada conservadora ha promovido la permanencia, el desarrollo, la recurrencia y la especialidad. Desde este punto de vista, una teoría basada en la idea de latencia sería inequívocamente conservadora, porque intentaría explicar la economía y la conservación, como la primera ley de la termodinámica. Pero esto es precisamente lo que se precisa en un ambiente intelectual que se ha vuelto suspicaz respecto de las teorías gobernadas por horizontes de ruptura y que ya no está dispuesto a extender un crédito ilimitado a toda cosa utópica.

A principio de los años noventa, la indignación con que se recibió la proclamación por Francis Fukuyama del fin del hegelianismo revelaba una manifiesta ceguera ante el agotamiento del futuro como reserva de fantasías sociales. El hecho de que los críticos se apresuraran a ideologizar una descripción del nuevo estado del mundo, con el capitalismo – él mismo inmerso en un horizonte de progreso recesivo – como única forma de economía mundial, demostraba que las ideologías resisten mejor en la esfera cultural que en la económica.

En los países capitalistas el colapso del comunismo produjo un acceso de nostalgia por la pérdida de la mayor coartada de la democracia

social. El utopismo occidental estaba arropado en un nivel de vida al alza a costa de las masas que habitaban los paraísos socialistas. Estas no sólo daban viso de realidad a la posibilidad de una revolución socialista en Europa occidental; eran, también, el objeto de una propaganda basada en el superior nivel de vida en el Oeste, y por lo mismo, el mejor incentivo para las concesiones arrancadas por la social democracia a una clase empresarial que, tras la caída del muro, vio expandirse enormemente el mercado laboral a la vez que desaparecía la amenaza comunista y con ella la principal razón del estado de bienestar que, de pronto, Europa descubrió que ya no podía financiar.

El horizonte revolucionario había desaparecido de golpe, dejando atrás una economía destruida y sociedades devastadas. Aquella realidad era incontestable, pero los intelectuales occidentales no tardaron en hallar una salida para sus sueños frustrados: denostar los conflictos que iban apareciendo con la resaca de las utopías. Los conflictos que dejaba al descubierto el final de la Guerra Fría no eran nuevos. Se venían enconando desde tiempo atrás, mientras los intelectuales ponían su atención en los estremecimientos milenarios de la revolución mundial. De pronto se encontraron con viejos conflictos pendientes en el centro del escenario, sin ser capaces de abandonar el cómodo dualismo de una geopolítica periclitada y aplicaron una vez más su vieja vara de medir lo que ocurre en el mundo según criterios decimonónicos de progreso y reacción. De este modo, las tensiones étnicas y nacionales, el fundamentalismo religioso, las fracturas urbanas que indicaban la presencia de profundas fallas tectónicas en el subsuelo cultural parecían emerger como por arte de magia. Y para explicarlo se echaba mano de la alegoría: el retorno a las tribus, el resurgir de lo irracional, el fin de la ilustración, etc. Estas tensiones no eran el contragolpe reaccionario de una agenda progresista frustrada, ni eran monstruos engendrados por la globalización, aunque la modernización las había exacerbado en muchos lugares. El resurgir de conflictos nacionales tras la era de la fraternidad internacional encerrada en el telón de acero exigía un esfuerzo exegético que fuera más allá de la explicación por omisión, según la cual, el declinar de la perspectiva utópica equivale a la entropía política.

Para dar cuenta de la transmisión de energía histórica a través de periodos de baja intensidad, el concepto de latencia podría resultar más útil que la teoría de la expulsión de la conciencia. Dejando de lado la lucha de clases como supuesta clave del cambio histórico, el concepto de latencia mostraría que, en general, las luchas del siglo pasado obedecían a la dialéctica entre naciones globalizadoras y formas de socialidad consideradas como simples materiales para ser digeridos por los pueblos con destino histórico. La latencia revelaría también que el impulso modernizador, fundado en una idea expansiva del futuro, avanzó al paso de la creciente influencia territorial de las naciones europeas. La modernidad era, en efecto, el rasgo más discriminador en la distribución del poder.

Este modelo de dominación no ha concluido todavía, pero sí parece haber agotado su capacidad de legitimarse en referencia al futuro, así como los cristianos del primer siglo tuvieron que acomodarse a no ver el regreso de Cristo durante sus propias vidas. De manera semejante, el final de la historia, tal como se produjo en la década de los noventa, no significaba el fin de los cambios ni la conclusión de las luchas sociales sino la terminación del tipo de cambio que se había teorizado bajo la rúbrica del evento. Con la palabra “evento” me refiero a un fenómeno que rompe las estructuras de la cotidianidad e interrumpe la concatenación de momentos ordinarios, intersectando la cadena histórica con una categoría atemporal. Una suerte de *deus ex machina*, el evento presupone la existencia de un tiempo fuera del tiempo, o sea, otra versión del inconsciente, desde donde el futuro ha de emerger bajo el aspecto de lo absolutamente desconocido, y salvo excepciones por parto violento. Pero haciendo abstracción de unos pocos revolucionarios empedernidos, en Occidente hoy la mayoría no confía en las visiones apocalípticas del futuro, e incluso nuestras peores pesadillas – el sobrecalentamiento del planeta, la explosión demográfica, la escasez de agua y alimentos, el agotamiento de recursos no renovables, la destrucción de la cultura y la erosión de los regímenes liberales por una insostenible presión migratoria – se empiezan a ver como parte del paisaje. Es como si los contemporáneos hubieran sobrevivido a la

condición humana y en adelante tuvieran que vivir allende de su mortalidad. Exactamente como si existiéramos en estado de latencia.

Tiempos de posguerra

Peter Sloterdijk empieza su *Teoría de los tiempos de posguerra* con la afirmación de que vivimos en una época de sustitutos. Nuestra capacidad para conformarnos con la apariencia de las cosas nos sitúa más allá de la observación de Marx sobre la modernidad como la época en que “todo lo que es sólido se disuelve en aire” (Sloterdijk, 2008, p. 83). Si cabe definirla de algún modo, la postmodernidad sería la época de los placebos de masas. En lugar de una democracia republicana tenemos teledemocracia. En lugar de sociedad, multiculturalismo. En lugar de eventos, citas. En lugar de identidad, consumo. En lugar de conocimiento, educación. Sloterdijk nombra dos expresiones de cultura sustitutiva: la ubicuidad del principio de la representación en la actual cultura del suceso, y la sustitución de acontecimientos por eventos-memoria (Sloterdijk, 2008, p. 10). Ciertamente, la cultura celebratoria supone la repetición vicaria de eventos históricos que se perpetúan en su conmemoración ritual. Tal énfasis en la representación no puede sino interpretarse como síntoma del agotamiento de la historia en tanto horizonte de acción. Conmemoramos selecciones del pasado intuyendo que la memoria es nuestro último contacto con las realidades históricas. Nada más tiene el poder de instalarnos en situaciones que despierten en nosotros la sensación de ser agentes de la historia. La distinción de Pierre Nora entre memoria e historia surge de la impresión de que la historia es ahora una mercancía para consumir en lugares especialmente designados para ello, los llamados lugares de memoria. Ciudades y países cultivan una memoria selectiva en proporción directa a la estabilidad que desean promover; cuanto más activa la cultura celebratoria, tanto menos el sujeto de ésta considera el futuro como una página en blanco en la cual escribir otro capítulo de la historia. No entraré aquí en las razones del actual agotamiento del futuro. Pero vale la pena añadir que la rampante “industria de jubileos” no es ella misma

una forma de latencia. Por el contrario, el énfasis popular en la memoria, que más bien parece indicar una nostalgia de ésta, desvía la atención de las genuinas manifestaciones del pasado en el presente.

Tales manifestaciones pueden adoptar la forma de revisión de actitudes tras periodos socialmente dramáticos, como los marcados por la guerra. Para Sloterdijk una ley de las épocas de posguerra es que las sociedades saquen conclusiones del conflicto y fijen este conocimiento en su memoria cultural (Sloterdijk, 2008, p. 16). Por lo general, los vencedores consideran sus premisas culturales confirmadas. Por el contrario, la autocrítica produce cambios profundos en el marco cultural de los perdedores. A esta transformación reflexiva de las normas culturales Sloterdijk la llama “metanoia” (Sloterdijk, 2008, p. 18).

Aunque Sloterdijk se centra en los conflictos modernos entre Francia y Alemania, la teoría de las épocas de posguerra también puede decirnos algo sobre los efectos a largo plazo de la guerra civil española de 1936-39. La teoría explica el endurecimiento de la cultura de los vencedores en los años 40 y 50, el énfasis en un catolicismo ultramontano y en la misión imperial de Castilla. Estas fuerzas se habían sentido desafiadas por la política republicana de separar Iglesia y Estado, y por la incipiente descentralización representada por los estatutos de autonomía de Cataluña (efectivo) y de Euzkadi (en proceso al estallar la guerra). Los intereses económicos de aquellos sectores tradicionales se veían además amenazados por los planes de reforma agraria y, después de empezar la guerra, por la revolución iniciada por los anarquistas y luego uncida a la geopolítica del *Comintern* por el Partido Comunista Español. En el lado perdedor el autoanálisis se vio dificultado primero por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que mantenía viva la esperanza de vindicar la República tras la derrota del Eje. Pero esta esperanza se evaporó cuando Gran Bretaña y los Estados Unidos se aliaron con Franco, aunque los comunistas mantuvieron la esperanza en la revolución a lo largo de la Guerra Fría. En España la relativa inconclusión de la lucha ideológica a causa de la ilegitimidad del franquismo dificultó la disposición autocrítica diagnosticada por Sloterdijk en los perdedores. Sin duda, republicanos de distinto color

político se recriminaron entre sí por la derrota, pero esta actitud es atípica del autoanálisis postulado por la teoría de los tiempos de posguerra.

La reflexión metanoica no aparece claramente hasta mucho después de la guerra, cuando vencedores y vencidos constatan que sus premisas culturales ya no responden a la realidad. En 1975, el año de la muerte de Franco, el anticomunismo, que tan útil había resultado al régimen en los años cuarenta y cincuenta, apenas tenía valor ideológico. Franco había llegado al poder con la ayuda de Hitler y Mussolini. En 1945, cuando parecía que iba a ser descabalgado por los ejércitos de las democracias victoriosas, los aliados le permitieron conservar el poder. Acababan de promoverlo a aliado en la Guerra Fría. Para 1975 la dictadura se había convertido en un estorbo para las mismas fuerzas económicas a las que había servido durante años. Conscientes de su obsolescencia, los franquistas más astutos ya hacía tiempo que se iban distanciando del régimen. Los setentas fueron una época de memorias revisionistas, diarios manipulados, y autobiografías diseñadas para arrojar una luz favorable sobre antiguos falangistas que proyectaban su actividad metanoica tan retrospectivamente como permitían las circunstancias.

Semejante revisión de las disposiciones ideológicas tuvo lugar también entre los perdedores; por ejemplo, antiguos servidores del *Comintern* se distanciaron de las autoridades soviéticas. Esa tardía modificación doctrinal y táctica no dejaba de ser un reconocimiento de que los tradicionales objetivos revolucionarios pasaban por aceptar provisionalmente la democracia liberal y el reformismo que aun ayer condenaban. El propio Marx no había dudado en disolver la Liga Comunista al hacerse con el control de la *Neue Rheinische Zeitung*, desde la cual emprendió una campaña a favor de la democracia, silenciando toda mención del comunismo o de los intereses del proletariado. Pero Marx creía que el comunismo se desplegaría necesariamente cuando la democracia burguesa, agotada su cuerda dialéctica, estallara como una granada de contradicciones sangrientas. En España el Partido Comunista pactó con la monarquía, esto es, con una forma política pre-burguesa, su aceptación y asimilación a la

democracia formal, creyendo poder fletar políticas comunistas desde las instituciones. Así, a ambos lados del espectro ideológico enconado por la guerra y la dictadura, se llevaron a cabo reajustes a fin de salvaguardar la esencia de los valores por los que se había combatido. Estos reajustes incluían la reconciliación con el adversario, actitud ampliamente interpretada entonces como necesidad patriótica. Ahora bien, la reconciliación suponía aceptar una manifiesta continuidad del poder social y conservar lo esencial de las posiciones respectivas en estado de latencia.

La transición española a la democracia como época de posguerra

En España la posguerra no empezó realmente hasta treinta y cinco años después de terminar los combates. El régimen de excepcionalidad que resultó de la guerra civil de 1936-39 no resolvió los conflictos que venían agitando la Península desde el siglo XVIII. Franco optó por una guerra de desgaste para eliminar hasta el último jirón de resistencia. Por esa razón, la limpieza ideológica continuó al terminar las operaciones militares. La paz de Franco era en realidad la continuación de la guerra por otros medios. Y su justicia consistía en consejos de guerra sumarísimos, que a menudo duraban minutos y en los que se procesaba grupos enteros de personas. En 1939, miles de personas fueron ejecutadas, internadas en campos de concentración, o condenadas a largas penas de cárcel. Con el paso del tiempo, la brigada político-social, una fuerza inspirada en la Gestapo, se encargó de mantener la presión sobre toda organización política a excepción de Falange. El régimen se apoyaba en el terror, y el terror significaba un alto grado de inmovilidad social. Aquel régimen resulta incomprensible sin una conciencia de la jerarquía entre vencedores y vencidos, institucionalizada en pronunciadas divisiones sociales, de clase y culturales. El intento de exterminar las culturas vasca y catalana fue muy lejos. Se hizo lo posible para impedir la reproducción social de sus idiomas y para asegurar que cayeran en olvido las prácticas a ellos

asociadas. Pero hablar de estas políticas como el producto de una única mente es falsificar la historia. Franco fue sólo el ejecutor de un odio cultural profundo y muy extendido.

Al morir Franco, los más inteligentes entre sus adeptos escenificaron la superación de la dictadura, una operación diseñada para preservar los beneficios de quienes la habían sostenido. Aunque la transición española a la democracia suele presentarse como un contrato social libremente acordado, es más exacto considerarla a la luz de la latencia de varios fenómenos. El más evidente es la restauración de la monarquía cuarenta y cuatro años después de su disolución. Retrospectivamente, es fácil percatarse de que la actual popularidad de la corona es el resultado de la propaganda. En los años 70 eran pocos quienes apostaban por la longevidad del nuevo régimen. Ahora bien, el escepticismo no prueba la inexistencia de afinidades. Se hace necesario suponer la latencia de sentimientos monárquicos para explicarnos la rapidez con que éstos se ampararon de la imaginación de los españoles. Y ello a pesar de que Juan Carlos de Borbón representaba no sólo la continuidad nacional sino también la legitimidad franquista, derivada de la ley de sucesión de 1947 y de la designación de Juan Carlos como heredero político de Franco. Como es sabido, el príncipe juró los Principios Fundamentales del Movimiento ante la asamblea plenaria de las cortes franquistas. Esta es la razón de que más tarde los franquistas más recalcitrantes le consideraran perjuro. Ayudando a que la dictadura se autodisolviera, la monarquía se alzó hasta la legitimación democrática tirando de los cordones de sus botas antidemocráticas.

Tan explícita era la conexión entre la monarquía y los principios fundamentales del franquismo, que los oficiales que participaron en el golpe del 23 de febrero de 1981 estaban convencidos de tener la bendición del rey. La conspiración militar que detonó cinco años después del cambio de régimen reveló la latencia de la misma indisciplina institucional que había causado la Guerra Civil – y por razones semejantes –. Por medio de la Constitución, España se había convertido en un Estado compuesto de autonomías, y al principio de los años ochenta la reforma territorial empezaba a cobrar forma con el

restablecimiento de los estatutos de Cataluña y Euzkadi. El ejército, no obstante, era aún incapaz de aceptar una descentralización, ni que fuera tan tímida como la contemplada en la Constitución de 1978. En los cuarteles se respiraba un ambiente golpista y se hablaba abiertamente de la necesidad de restablecer “la unidad de España”. Hace poco, un oficial jubilado quien se había encontrado en medio de la acción en febrero de 1981, recordaba que en los meses anteriores al golpe, el ejército estaba inquieto a causa del resurgimiento de las autonomías. El mismo testigo aseguraba que, si los planes del golpe se hubieran compartido más ampliamente, muchas regiones militares habrían apoyado la rebelión dirigida por el capitán general Milans del Bosch en Valencia (T.P.F., 2009).

Cuando se habla de la Transición, suele ponerse el acento en el cambio, raramente en la continuidad. Sin embargo, la judicatura nunca investigó la trama que unía el golpe de 1981 con la violencia desplegada por la extrema derecha en los años setenta. Las bandas de jóvenes que, bajo la dirección de generales como García Rebull e Iniesta Cano y ex ministros como Utrera Molina, Girón de Velasco y Ruiz Jarabo aterrorizaban a la población en las principales ciudades, nunca tuvieron que comparecer ante la justicia. Ni tampoco sus líderes. Si la Transición se había producido por la fuerza de la oposición, según reza el mito de la izquierda, ¿por qué emergió Falange a la legalidad en la nueva democracia? ¿Y por qué, a pesar de su estructura paramilitar y su táctica violenta, nunca fue objeto de atención por la ley de partidos políticos, ostensiblemente diseñada para criminalizar los partidos que aprueban la violencia?

Desde el punto de vista de una teoría de los tiempos de posguerra, la legalidad de Falange es perfectamente comprensible. Los vencedores suelen considerar su ideología confirmada por el resultado de la guerra, y el franquismo no sólo ganó la guerra sino que además estableció las condiciones de su propia superación, esto es, de su sublimación en instituciones democráticas. Esta es, a mi modo de ver, la explicación de que, desde la Transición, Falange haya sido electoralmente inoperante y que ninguno de sus miembros haya

ocupado cargos de responsabilidad en el gobierno (aunque numerosos ex falangistas han tenido tales cargos, incluida la presidencia del gobierno). En este contexto no sería correcto hablar de latencia. Este concepto es irrelevante para explicar la existencia formal y programática dentro del Estado de derecho de la facción que encendió la guerra civil, organizó la represión y se constituyó en partido único durante la dictadura. Que esta formación cayera en la marginalidad en 1976 es atribuible sobre todo a la incompatibilidad entre Falange y democracia.

Épocas distintas requieren lenguajes distintos, pero la misma existencia organizada y protegida de Falange es un síntoma de lo que Freud describía como un periodo de incubación. A fin de cuentas, la calidad de la democracia en España se mide por la cantidad e intensidad de los valores de Falange en curso. Ahora bien, si no es necesario recurrir a la idea de latencia para explicarnos la legalidad de Falange tras la dictadura, sí necesitamos de ese concepto para comprender la persistencia de sus principios entre amplias capas de la población y en condiciones políticas formalmente antitéticas del fascismo. “Latente” en este sentido no significa “aletargado”. No podemos hacernos una idea aproximada del deterioro actual de la democracia española si no suponemos la existencia de un agente activo actuando a través de los medios oficiales y oficiosos de creación de opinión.

En su obra clásica *Public Opinion*, Walter Lippmann mostró cómo la retórica se vuelve vaga cuando el objetivo de la política es producir una armonía superficial en un contexto conflictivo. “Casi siempre la vaguedad en un momento crucial del debate público es síntoma de intenciones encontradas” (Lippmann, sin fecha., p. 178). El celebrado consenso de la Transición se fundamentó en el vaciado semántico de palabras como “libertad”, “justicia”, “derecho”, “autonomía”, “nacionalidad” y “democracia”. La vaguedad de estos términos, no precisados en relación con las circunstancias políticas del momento, facilitó la conciliación superficial de intereses muy diversos, sin que los participantes se vieran obligados a hacer concesiones en sus objetivos a largo plazo. La reserva mental de unos y otros aseguraba la permanencia de los problemas de fondo y el eventual retorno del

conflicto. Es en relación con esta permanencia que la cuestión de la memoria histórica se ha vuelto poco menos que intratable. ¿Cómo es posible reconciliar el tópico de que la Transición se basó en un pacto de silencio con la constatación de que retuvo todas las contradicciones históricas del franquismo? ¿Cómo podía, por un lado, relajar las tensiones acumuladas a lo largo de décadas y, por otro lado, retener intactos los sentimientos asociados con aquellas tensiones? La acritud de la política española contemporánea debe mucho al hecho de que las palabras que lubricaron la Transición significaban cosas distintas para personas distintas y cosas distintas para las mismas personas en diversos momentos. La incapacidad para afrontar los conflictos a nivel retórico, esto es, la incapacidad para dar forma narrativa al pasado reciente supuso que los afectos heredados de aquel pasado, encerrados en la aspiración irreducible por una parte y en actitudes defensivas por otra, retuvieron todo su potencial explosivo. Esta persistencia de la energía histórica es lo que se entiende aquí por “latencia”. El vocabulario sobre el que se construyó el consenso de la Transición no tenía relación con los hechos y por eso no podía apoyarse en ellos para trascender el pasado. Ni podía utilizar su energía para procurar la única forma aceptable de clausura, aquella que integra lo que ha sido y lo que podría haber sido en lo que acabará siendo.

Ciertamente, la reconciliación tenía por objeto producir una coherencia de sentimiento donde antes había una heterogeneidad de emociones. Pero los bloques semánticos que sellaron la Transición escenificaban una narrativa de superación histórica a la vez que producían una fuga semántica en las palabras. Las palabras garantizaban la legibilidad pero empalidecían en comparación con imágenes que persistían en la memoria de muchas personas. Urgía, por tanto, reemplazar aquellas imágenes con ideas desdibujadas o abstractas. A consecuencia de aquella maniobra, hoy los jóvenes apenas tienen alguna noción de lo que fue la dictadura. Franco se ha convertido en una figura patriarcal, algo rígida y ciertamente anticuada pero providente y pacificadora, honrada aún en la nomenclatura de las calles de pueblos y ciudades españolas. Las palabras pueden significar cosas distintas o nada en particular. Lo

que a la muerte del dictador era tan obvio que podía mantenerse tácito, hoy se ha vuelto difuso e interpretable. Semejante codificación del pasado encaja perfectamente con la teoría del olvido controlado. Pero si el olvido o simplemente la ignorancia se ha apoderado de amplias capas de la población, las emociones evocadas o intensificadas por el franquismo pulsán todavía en el cuerpo social. Un tono inconfundiblemente emocional se asocia a ciertos significantes, de manera que es posible sentir animosidad contra determinados grupos sociales, sus símbolos y productos culturales sin necesidad de fundar empíricamente tales sentimientos o siquiera saber por qué se profesan.

La conducta instintiva de ciertos grupos puede explicarse por desplazamiento semántico, como hace Lippmann en referencia a la formación de la opinión pública. Lippmann creía que si dos estímulos distintos engendran la misma emoción, uno de ellos puede sustituirse por el otro a fin de producir la respuesta deseada. Es un truco publicitario hartamente conocido. En la esfera política este mecanismo produce el chivo expiatorio, delegación de la culpa basada en un trágico *quid pro quo*. Como ha mostrado René Girard, en el fenómeno del chivo expiatorio lo que realmente cuenta es el mecanismo; la víctima es arbitraria. Se la elige por cualquier diferencia y se le otorga un valor de representación sustitutivo, y ella misma puede ser sustituida a su vez por un nuevo desplazamiento semántico. En la historia moderna de España esta maniobra puede apreciarse en la sustitución del antisemitismo por el anticatalanismo a partir del siglo XVIII, y con particular intensidad en el discurso fascista de los años 30 del siglo pasado.

La tentación de sustituir la observación empírica por modelos esquemáticos es universal y hasta cierto punto inevitable, pero su empleo sistemático es síntoma inconfundible de encontrarnos asediados por la propaganda. En España la tendencia a refugiarse en el pensamiento eidético conduce a un exceso de verbalismo y a un nominalismo combativo. Más allá del desplazamiento semántico y de una locuacidad basada en lugares comunes, la persistencia de disposiciones que condujeron a la guerra civil sugiere un arcaísmo emotivo que atraviesa distintas fases del aparato simbólico del Estado.

En la última década del siglo XX y en el ámbito de los estudios culturales se propuso la teoría de lo fantasmal como metáfora de algo tan paradójico como una memoria amnésica. Bajo la inspiración de la postmodernidad, la metáfora marxiana del espectro (una imagen gótica de la amenaza de la revolución) dio paso a algo mucho más etéreo o banal. En este uso “teórico”, los fantasmas se refieren a memorias involuntarias del pasado o a una gama invisible o incognoscible de causas para unos efectos comprobables, como en la espectralidad de la luz. Afirma Avery Gordon:

Ser perseguidos por fantasmas nos implica afectivamente, a veces contra nuestra voluntad y siempre un poco mágicamente, en la estructura sentimental de una realidad que acabamos experimentando no como frío conocimiento sino como reconocimiento transformativo. (Gordon, 1997, p. 8)

Esta hipótesis encaja más bien líricamente con el desplazamiento semántico que retiene el sentimiento a la vez que oculta las causas originales. Hablar de “reconocimiento transformativo” o de implicarnos “mágicamente” no significa nada preciso. Pero lo que importa de tales procesos es precisamente que eluden la racionalidad (lo que Gordon denomina “conocimiento frío”). En su esencia, la teoría de lo fantasmal se propone dar cuenta de presencias no confesadas. ¿Pero por qué hablar de fantasmas y no, más pragmáticamente, de latencia, esto es, de una realidad observable pero momentáneamente enmudecida, y no obstante siempre a punto de revivir con los estímulos adecuados?

Antisemitismo latente

Para concluir, propongo una tesis osada, cuya utilidad reconozco que depende de la validez de la teoría de la latencia. Esto es, admito cierta circularidad exegética en la propuesta de una ilustración de la teoría cuya relevancia depende de la validez de la teoría misma. El fascismo surgido en España en los años 30 daba cumplimiento a un

autoritarismo castellano de larga tradición. La inspiración italiana y la ayuda alemana contribuyeron a sus formas externas, pero los españoles tenían suficiente bagaje en sus propias tradiciones para extraer de ellas los impulsos totalitarios que dieron el tono a la guerra civil y a la inmediata posguerra. Incluso es posible que la inspiración fuera recíproca. En una entrevista supuestamente concedida a los periodistas catalanes Eugeni Xammar y Josep Pla horas antes del golpe en el *Bürgerbräukeller* de Munich en 1923, Hitler habría reconocido el antisemitismo español como precedente del propio. Según el artículo publicado por Xammar el 24 de noviembre del mismo año, Hitler habría dicho:

Tenemos un precedente en lo que España hizo a los judíos. No obstante, nosotros corregiremos la solución española. No daremos a los judíos la opción entre la conversión y la expulsión. No. Estamos a favor de la expulsión pura y simple. Para España el problema judío era un problema religioso. Para nosotros es un problema de raza. (Xammar, 1998, p. 203)

Esta entrevista podría ser apócrifa. Pla no la menciona en su *Obra Completa*, ni la recuerda Xammar en sus memorias. Podría tratarse de una broma o de la irresponsabilidad de unos jóvenes corresponsales ansiosos de hacerse valer, pero de ser así sorprende la agudeza informativa con que Xammar habría captado las intenciones de Hitler dos años antes de la publicación de *Mein Kampf*.

Tenemos así un ejemplo eminente de latencia, en que los planes de Hitler de extirpar a los judíos europeos son un eco lejano de la expulsión de los judíos de la Península Ibérica cuatro siglos y medio antes. En Europa hay por supuesto una larga serie de pogromos entre 1492 y 1923, pero la fuerza de la expulsión para irradiar odio étnico a través de los siglos no es ni mágica ni fantasmal. Puede entenderse racionalmente con sólo presuponer una virulencia de baja intensidad, cuya manifestación sería el antisemitismo trivial de los pequeños gestos y las palabras casuales.

Por otra parte, el antisemitismo español tenía de religioso lo que de racial tenía el germánico. Religión y raza eran las ideologías

locales con que se justificaba el odio de grupo. Dada la especificidad histórica de ese odio, resultaba altamente probable que se recurriera a las ideologías respectivas en tanto doctrinas circunstancialmente legitimadas y difícilmente combatibles. Sin embargo, el cristianismo coexistió durante siglos con el judaísmo, y el antisemitismo ya era letal antes del ascenso de la doctrina racial. Tales dogmas eran una justificación *ad hoc* para destruir a una minoría odiada por razones de lealtad de grupo, de competición social y de envidia. La expulsión de 1492 y los autos-de-fe subsiguientes contra los conversos eran a la vez la escenificación de la uniformidad necesaria al absolutismo y el pretexto para expropiaciones a gran escala, como lo fue el Holocausto. En toda Europa los pogromos solían estallar cuando la deuda de los gentiles con los judíos alcanzaba niveles peligrosos. En tales circunstancias un resentimiento basado en razones personales inconfesables se codificaba como defensa colectiva de la pureza racial o religiosa. Y una vez eliminados los judíos, el mismo odio podía activarse para semitizar a personas y grupos sociales cuya superioridad económica, combinada con la marginalidad política, los volvía a la vez comprometedores y vulnerables. La equivalencia simbólica entre catalanes y judíos, alimentada en el imaginario español desde finales del siglo XVIII, esto es, desde los inicios de la industrialización y la superioridad mercantil catalana, iba preparando el ambiente para la violencia contra este grupo. Una vez completada la transferencia simbólica, los catalanes podían servir de chivo expiatorio para una guerra civil que no deseaban pero de la que no obstante se les hizo responsables.¹ Y así como el antisemitismo sobrevivió a la presencia de judíos en la Península, el afecto que se proyectó sobre los catalanes no se extinguió con la destrucción de su cultura y sus instituciones. Por el contrario, no puede decirse que perdiera intensidad en el periodo democrático, manifestándose primero en forma de estrangulamiento económico y después en ataques a cara descubierta contra la especificidad política y cultural.

¹ I have substantiated this argument documentally in “Delenda est Catalonia.” (Resina, 2009, p. 107-126).

La exclusión de catalanes de los cargos superiores en el gobierno y la administración, de las posiciones de influencia y de las oportunidades en la esfera pública no cesó con el franquismo. Actualmente la discriminación adopta muchas formas, desde el desequilibrio en la inversión pública hasta el bloqueo de empresas catalanas en la libre competencia y la deliberada obsolescencia de las comunicaciones para reducir la competitividad de la región e impedir su proyección internacional.² No obstante, estos agravios, aunque ciertos, no comunican las emociones de quienes los sufren, y al cabo son éstas el efectivo contenido social de tales prácticas. La discriminación no es nada nuevo; todo lo más lo son las formas que adopta. Estas son la expresión actual de un pasado que no acaba de pasar y que se mimetiza en el presente. Si el antisemitismo es, como se dice a veces, la forma original del racismo, también es la fuente histórica de la fractura social más intratable en España. Una sociedad que forja su identidad en el acto de automutilarse crea un modelo de resolución de los conflictos y lo repite indefinidamente hasta que una catástrofe de proporciones inasumibles la obliga a revisar sus premisas. La enorme catástrofe de la Guerra Civil no alcanzó para lograr tales resultados. Desde el momento que consagró una división social entre dos castas, la de los vencedores y los vencidos, evitó admitir el alcance general de las pérdidas. Los vencedores consolidaron sus mitos desde la perspectiva de la victoria, considerándolos probados y aprobados por un empleo superior de la violencia.

La unidad nacional supuestamente forjada por los Reyes Católicos, mito predilecto de Falange, tenía un fundamento antisemita.

² An example of this behavior is found in Endesa's president, Manuel Pizarro, brandishing the Spanish constitution to prevent the purchase of the company by the Catalan Gas Natural. Tapping the anti-Catalanism that flared up in 2005 as Catalans were negotiating the Statute of Autonomy, Pizarro maneuvered to sell the company's stock to the German E.ON, proclaiming that German ownership was preferable to Catalan control. Pizarro presided Endesa as an appointee of the Partido Popular, whose leader, José María Aznar, had used his stint as President of the government to privatize the state company in 1998. Endesa had been created in 1944 as a state agency to invest in and regulate the energy industry.

1492, año en que cayó el último enclave musulmán en la Península Ibérica, fue también el de la expulsión de los judíos. Esta conjunción de conquista militar y limpieza étnica marcó la identidad nacional de manera indeleble, de modo que desde entonces la idea de unidad española ha sido inseparable de la ortodoxia ideológica, y ambas, unidad y ortodoxia, se han impuesto con autos de fe reales o simbólicos. La mitología nacional refiere la purificación del cuerpo social a la reina castellana, Isabel. El celo limpiador de la reina lo menciona Eugenio d'Ors en su hagiografía falangista, presentándola como prefiguración del líder del partido. Su pasión, dice d'Ors, era “dejar limpia a España de banderías y bandoleros. De moros y de moriscos. De judíos y de herejes. De lepra particularista, de roña conventual” (D'Ors, 1982, p. 54). Anticipándose ominosamente a los hechos, d'Ors describe la tarea de los nuevos inquisidores que emergerán de la guerra que estallará dos años más tarde. Esta ruta estaba trazada de antemano por la política fundacional de la reina:

Para llevar a cabo la obra que la conquista de Granada permite e inicia, se van a necesitar años y años. Un día se presenta la cuestión de los moriscos. La Dueña de casa interviene, con su pasión por el orden, aseo y limpieza. Los moriscos son expulsados. Más tarde, los judíos también. España quedará lisa como la palma de la mano. Todavía la alisarán más, cuando ya habrá muerto la Reina, Cisneros y la Inquisición. (D'Ors, 1982, p. 80)

Al concluir su “guerra de unificación”, a Franco no le bastó la victoria militar. Quiso entonces erradicar a los indeseables que d'Ors había descrito como verrugas en la faz de España de 1492 e, implícitamente, de 1934. Esto es, los judíos y la lepra particularista, moros y moriscos, identidades inasumibles que convenía erradicar, junto con otras categorías ofensivas, hasta que el país quedara unificado en la lisa palma de la mano del líder.

El odio a la diferencia duraba ya más de cuatro siglos cuando d'Ors escribió estas palabras. Duraría más todavía. Franco dio apoyo

oficial a la beatificación de Isabel, iniciada en 1958 por el obispo de Valladolid, José García Goldáraz. Los devotos de la reina llevaban décadas procurando su canonización. Sigue bloqueada, al parecer, por la inconveniencia de los dos hitos celebrados por d'Ors y por la Falange, esto es, haber instituido la Inquisición en España y haber expulsado a los judíos. Se hace difícil no sospechar que, más que una devoción religiosa, que habría que suscitar en torno a la nueva santa, lo que realmente promueven los campeones de Isabel es la canonización de una modalidad política. Si el Vaticano concede la petición, el resultado será que una concepción particular del Estado se elevará por encima de la ambigüedad del debate político, cuando menos para los católicos. Elevado a los altares, esto es, a la perpetuidad, el Estado unitario de base castellana entraría en definitiva fase de latencia, convertido en artículo de fe. Y la expulsión de los judíos sería un mero accidente en la construcción de la nación, una consecuencia de la limpieza y ordenación necesarias del espacio nacional, y en definitiva una expurgación que podía renovarse *ad libitum* con o sin judíos.

En última instancia el judío es una metáfora de todas las formas de lepra particularista, y las emociones que algún día excitó el antisemitismo pueden conjurarse de nuevo en ausencia del objeto original. Lo único que se necesita es un objeto que evoque afectos semejantes, esto es, que ocupe en el código social el lugar que durante siglos ocuparon los judíos. La disposición asesina que se ejerció contra estos, de una gravedad que difícilmente puede mitigarse invocando la razón de Estado, como pretenden quienes proponen la canonización de Isabel, ha demostrado ampliamente su capacidad para inflamarse una y otra vez tras largos periodos de latencia. Y lo mismo puede decirse de la violencia contra objetos que alguna vez ocuparon el lugar de las víctimas originarias.

Referencias

D'ORS, Eugenio. *La vida de Fernando e Isabel*. Barcelona: Editorial Juventud, 1982.

FREUD, Sigmund. *Moses and Monotheism*. New York: Vintage Books, 1967.

FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Avon, 1993.

GORDON, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997.

LAQUEUR, Walter. *The Last Days of Europe: Epitaph for an Old Continent*. New York: St. Martin's Press, 2007.

LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. Bibliobazaar, LLC, [s.d].

MARX, Karl. *The Communist Manifesto*. Trans. Samuel Moore. London: Penguin, 1985.

NORA, Pierre. Between Memory and History. In: NORA, Pierre (Ed.). *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Trans. Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996.

RESINA, Joan Ramon. Delenda est Catalonia. In: RUIDO, María (Ed.). *Plan Rosebud: On Images, Sites and Politics of Memory*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia and CGAC, 2009.

T.P.F. Se dio la orden de eliminar a varios altos cargos del Gobierno y del Congreso. In: *Levante*. 23 de febrero, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *Theorie der Nachkriegszeiten: Bemerkungen zu den deutsch-französischen Beziehungen seit 1945*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

XAMMAR, Eugeni. *L'ou de la serp*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens

Márcio Seligmann-Silva

Iniciarei minhas reflexões com um quiasmo, que me parece bem revelador. Minha proposta é a de focar a relação entre certas imagens marcantes, imagens que se imprimem de modo duradouro na mente ou em determinadas culturas, ou até mesmo em toda uma espécie. São imagens indeléveis, cuja força não se desgasta com o tempo. Mas a essas imagens, que eu comparo às imagens do trauma, podemos opor outro fenômeno: o da ausência de imagens. Nesses dois extremos, que podemos denominar com os termos hiperimagens e infraimagens, estamos diante de casos singulares que revelam certos limites de nossa capacidade de simbolização. Vou me debruçar aqui sobre as hiperimagens, mas inicio com um exemplo (negativo) de uma infraimagem, para deixar claro como esses extremos estão bem próximos e se cruzam em vários pontos. Como um exemplo de infraimagem – dentre infinitos outros, das referências à impossibilidade de se dar forma ao divino à indizibilidade da dor, do amor e da catástrofe – sugiro um poema de Heinrich Heine, que, como poeta, nos auxilia com sua concisão:

Der Ganges rauscht, der große Ganges schwillt,
Der Himalaja strahlt im Abendscheine,
Und aus der Nacht der Banianenhaine
Die Elefantenherde stürzt und brüllt -

Ein Bild! Ein Bild! Mein Pferd für'n gutes Bild!
Womit ich dich vergleiche, Schöne, Feine,
Dich Unvergleichliche, dich Gute, Reine,
Die mir das Herz mit heitrer Lust erfüllt!

Vergebens siehst du mich nach Bildern schweifen,
Und siehst mich mit Gefühl und Reimen ringen -
Und, ach! du lächelst gar ob meiner Qual!

Doch lächle nur! Denn wenn du lächelst, greifen
Gandarven nach der Zither, und sie singen
Dort oben in dem goldnen Sonnensaal.

[O Ganges brame, avança o grande Ganges;
Os Himalaias raiam no crepúsculo;
Do bosque de banians, tão denso, escuro,
Estrondam, num tropel, os elefantes; -

Imagem! Uma imagem! Meu cavalo
Por uma só imagem que dê conta
De ti, ó incomparável, que me afronta
O coração, no mais doce regalo!

Me vês na vã procura de uma imagem,
Emaranhado em rimas e emoção, -
E ris, achando graça do suplício!

Mas ri! Pois quando ris, vejo o solstício,
E os Gandharvas – de cítaras na mão –
Entoam ragas na áurea carruagem.]

(Heine, 2011, v. 116s)

Esse poema dos *Neue Gedichte*, de 1824, dedicado a Friederike Robert, é um belo exemplo da ironia de Heine: se, por um lado, a voz

lírca reclama por imagens à altura da amada, por outro, ela põe em movimento a máquina metafórica da poesia. A mensagem é clara: as imagens são insuficientes diante do objeto admirado. Mas a incomparabilidade entre metáforas e a amada acelera o ímpeto poético. A amada ri e o poeta, com ela, ri de sua arte, que na sua patética insuficiência é mais do que suficiente.

Mas essa cena idílica é apenas uma mostra da insuficiência de imagens. Por outro lado, na história da literatura, ou seja, dessa arte feita de letras que compõe imagens com palavras, existe uma larga tradição de sugestão da indizibilidade da dor. O Prometeu de Ésquilo sintetiza a ambiguidade da linguagem trágica nos contundentes versos (que resumem a dialética contida em todo testemunho): “Falar-te disso [de minhas penas] é doloroso para mim, mas calar-me também me causa muitas dores” (Heine, 2011, v. 268s.). E Oceano complementa esse raciocínio com sua ponderação: “Não sabes, Prometeu, que as palavras são médicos capazes de curar teu mal, este rancor?” (Heine, 2011, v. 498s.) Ou seja, entre o indizível e o relato trilhar-se-ia o caminho da cura. Mas estamos no campo das imagens verbais, ou seja, da narrativa e da simbolização. Heine não encontra imagens à altura de sua amada – Prometeu hesita entre falar e calar, e no silêncio trágico ecoa um medo atávico, que constitui o pano de fundo da tragédia. Essas ausências, no entanto, são verbalizadas e criam uma narrativa *ex negativo*. O autor anônimo do texto clássico *Sobre o sublime* soube valorizar como poucos a força dessa negatividade.

Mas, como já ressaltai, o que eu gostaria de frisar neste ensaio é o avesso dessa ausência. Gostaria de pensar – sem abandonar o campo da reflexão negativa e que necessariamente remete ao conceito de sublime – em que medida certas imagens também remetem ao indizível, mas não por uma falta, e sim por conta de um excesso. Essas hiperimagens a que me refiro são, na verdade, *inimagináveis*. Elas tendem a um campo da inscrição mnemônica que não é nem o do simbólico, nem o da imaginação. São como marcas do *real*, ou seja, manifestação daquilo que consideramos o insimbolizável e o inimaginável. Essas imagens são tanto visuais e podem ser contempladas por todos, sem perder sua característica de hiperimagem, como também são “não-

imagens privadas”, que foram como que cauterizadas na parede da memória de indivíduos ou de coletividades. Elas têm por característica uma particular resistência ao tempo, apesar de não podermos dizer que sejam imagens da memória em um sentido estrito, já que são também, a seu modo, imagens do esquecimento. Elas são hipervisíveis no sentido de serem ao mesmo tempo visíveis e guardarem algo que vai além do registro do visual. Hiperimagens normalmente estão ligadas a fatos que possuem uma fortíssima carga emocional. Essa emoção determina uma conformação *sui generis* da imagem, como que a congela para além do ser estático das imagens sem movimento de um modo geral. Estamos falando de *imagens gorgôneas*, petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento. A intensidade emocional ligada a essas imagens normalmente tem uma origem em fatos violentos, muitas vezes relacionados à morte. Minha proposta no presente ensaio é apresentar brevemente essas imagens, a partir do tratamento dado a elas por três autores: Aby Warburg, Sigmund Freud e Walter Benjamin. Nenhum desses três autores falou ou tentou conceituar essas hiperimagens, como eu as apresento aqui. No entanto, acredito que possamos perceber, nos três, modalidades de uma reflexão sobre certas imagens estanques que, apesar da diferença entre as teorias da imagem desses autores, permitem que se faça deles um tratamento em conjunto, sob a chave de uma teoria das hiperimagens.

Iniciemos com Aby Warburg. A famosa teoria warburguiana da *pathosformel*, a fórmula patética, não pode ser compreendida sem a sua proximidade com a tradição do sublime. É surpreendente, aliás, que Georges Didi-Huberman, nas dezenas de páginas que dedicou à fórmula patética em seu, de resto, impressionante livro *L'image survivante*, não tenha mencionado a pertença desse conceito de Warburg à tradição do sublime. Mas Didi-Huberman não deixa de salientar tanto a relação da teoria da arte de Warburg com os momentos históricos que aquele historiador da arte viveu (ou seja, as guerras de unificação alemãs, o recrudescimento do antissemitismo, a Primeira Guerra Mundial), como também a relação entre essas fórmulas patéticas e a tradição trágica da apresentação da violência. Como para Lessing,

Schiller ou Nietzsche, também para Warburg a tragédia era uma espécie de protomodelo de todas as artes. Ele via a história da arte por esse viés do trágico. Em sua análise da representação da morte de Orfeu de Dürer, referindo-se do conjunto escultórico Laocoonte, ele escreveu:

A descoberta do Laocoonte [em 1506] é na verdade apenas o sintoma externo de um processo internamente condicionado da história dos estilos, encontrando-se no ápice e não no início da 'degeneração barroca'. Achou-se apenas o que há muito se procurava no Antigo e por esse motivo se encontrou: a forma trágica, sublimemente estilizada, para expressões miméticas e fisionômicas extremas. (Warburg, 2010, p. 433)

Nessa passagem vemos não só o tema da forma trágica, mas a própria visão da história da arte de Warburg, como uma leitura de sintomas. Os fenômenos estéticos são vistos por meio de uma psicologia social. Eles expressam processos internamente condicionados.

Contra o classicismo e o modelo de harmonia e beleza que imperava na história da arte de sua época, Warburg vai ressaltar a dor, o feio e a morte como estando na origem do fenômeno artístico (cf. Didi-Huberman, 2002, p. 145). É como se para ele reverberasse, mesmo na superfície mais tranquila das obras de arte clássicas, elementos da origem sacrificial da cultura. Como para Warburg o Deus está nos detalhes, ele procura nos "movimentos das formas acessórias" [*des bewegten Beiwerks*] os locais de irrupção de fórmulas patéticas (Warburg, 2010, p. 181). Nele podemos detectar também a ideia de um pavor originário do homem diante de forças da natureza, ou da onipotência, projetada nos seres divinos, que se sedimentaria em certas imagens, justamente nessas fórmulas patéticas. Devido à intensidade dessas conformações do corpo e de sua carga expressiva, elas seriam capazes de viajar no tempo, irrompendo em outras épocas, como citações que brotam e desarranjam os contextos. Essa reaparição das fórmulas patéticas na sua sobrevida tem a forma do retorno do recalcado. (cf. Didi-Huberman, 2002, p. 281) Trata-se, portanto, de um resto de memória enterrado que, devido à sua intensidade e força expressiva,

volta a se manifestar. À intensidade dessas fórmulas patéticas corresponde a sua sobrevida, *Nachleben*. Essas fórmulas são como encarnações paroxísticas de certas constelações emocionais. Daí a enorme admiração de Warburg pelo grupo escultórico Laocoonte. Como Goethe havia expressado com relação a esse grupo escultórico, ele exprime a compaixão, o pavor e o medo – em uma tríade que desdobra o *eléos* e o *fóbos* trágicos. Warburg tendia para temas iconográficos ligados à morte. Além do Laocoonte e da morte de Orfeu, podemos lembrar dos combates dos Centauros, de Níobe, de Davi e Golias, Judite e Holofernes, da representação de serpentes, sem contar suas inúmeras incursões no tema da Ninfa, como imagem que congregaria traços de violência sexual com erotismo (cf. Didi-Huberman, 2002, p. 265).

As imagens decantadas em fórmulas patéticas, que Warburg já iniciara a estudar (ainda que sem utilizar essa expressão) em sua tese doutoral sobre o “Nascimento de Vênus” e a “Primavera” de Botticelli, eram lidas como o congelamento e delineamento de certas posições e gestos, que apontavam para os movimentos anímicos os mais violentos. São expressões do interior que atingem o corpo e deixam aí a sua marca. Ou seja, se pensarmos as hiperimagens a partir das fórmulas patéticas e do conceito de *Nachleben* de Warburg, teremos um modelo de imagens que ao mesmo tempo congelam movimentos e os preservam para a posteridade. Assim, vale notar que Warburg foi também um teórico das imagens em movimento, como lemos no seu seminal artigo sobre o ritual da serpente dos hopi (os Moki de Walpi). Ali ele analisa os mais diversos fenômenos culturais dessa etnia, para atingir o clímax no estudo do ritual da serpente. Mas mesmo nessas imagens desse ritual (que ele não chegou a ver, mas apenas o teve descrito e viu em fotografias), o gesto tende para a estereotipia e para o congelamento. As imagens são lidas como um *medium* de sobrevivência de gestos patéticos e como um transmissor dessas emoções. Fiel ao modelo trágico, Warburg vê, nessas encenações, modos de reativar e apaziguar o terror.

Diante desse modo de encarar a história das imagens como uma história de retornos do recalado, fica clara também a proximidade

do universo teórico de Aby Warburg ao de Sigmund Freud, cuja teoria das imagens de memória eu passo a expor, no âmbito deste ensaio, de modo abreviado. A centralidade da visão trágica do mundo nos textos de Freud é incontestável e foi radicalizada ao longo de sua vida, também por conta de contingências históricas que culminaram com seu exílio londrino em 1938. Sua teoria do trauma, desenvolvida em seus estudos da psicologia individual, foi transposta, ao menos desde *Totem e Tabu*, de 1912, para o âmbito filogenético. Para Freud, tanto indivíduos ditos “normais”, como os neuróticos e toda a humanidade, são constituídos psicologicamente a partir de imagens traumáticas que, conforme são mais ou menos reencenadas e os modos dessa atualização, determinam todo nosso universo simbólico e a qualidade de nossas vidas. A teoria psicanalítica é por inteiro uma teoria da cultura como arquivo de inscrições. Como lemos em seu *Mal-estar na cultura*, “na vida da alma nada do que se formou uma vez pode desaparecer [*untergehen*], tudo permanece de algum modo conservado e, dentro de certas circunstâncias, por exemplo, através de uma ampla regressão, pode ser recuperado novamente [*wieder zum Vorschein gebracht werden kann*]” (Freud, 1974, p. 201). Ele ainda compara esse modelo mnemônico com Roma e as suas diversas fases ao longo da história que se inscrevem nas camadas geológicas daquela cidade; mas logo desabona essa comparação com as palavras: “o mesmo espaço não admite ser duplamente preenchido”. Dito isso, Freud descarta a busca de uma metáfora imagética para a arquitetura da nossa alma. Por outro lado, em diversas ocasiões, compara nossa psique ao dispositivo fotográfico, em que as percepções são inscritas e posteriormente reveladas. (cf. Freud, 2006, p. 40) Um desdobramento dessa metáfora fotográfica encontra-se em seu texto sobre o bloco mágico, no qual ele encontra, nesses pequenos quadrinhos que permitem que se reinscreva infinitamente sobre eles, uma metáfora mais fiel de nosso aparelho psíquico.

Para facilitar nossa apresentação desse modelo freudiano tanto onto como filogenético da memória, proponho que retomemos algumas passagens de seu ensaio-testamento, *Moisés e o Monoteísmo*. Nesse texto – um dos mais intrigantes e repletos de intuições geniais do pai da psicanálise – Freud narra, a seu modo, a história de Moisés.

Esse personagem teria sido, na verdade, um aristocrata egípcio, discípulo do Faraó Amenófis IV, que se renomeara Akhenaten e introduzira o monoteísmo no Egito. Com a morte e o banimento dessa religião, Moisés a teria levado àquele grupo de estrangeiros, uma tribo semita. Moisés teria introduzido assim o hábito da circuncisão e dado as leis a esse povo. Daí ser verdade, em um sentido histórico, que os judeus são um “povo escolhido”: Moisés os teria escolhido, de fato, para herdar o monoteísmo. Entretanto, esse mesmo povo, em uma revolta contra esse líder estrangeiro, o teria matado. Somente após o retorno para a Palestina, depois de cultuar os deuses madianitas, os judeus teriam se voltado aos ensinamentos de Moisés; contudo, nesse processo, teriam recalcado a memória de seu assassinato. O culto do Deus monoteísta do judaísmo encobriria, portanto, esse assassinato primevo.

Freud não para aí em sua leitura da história (e deveríamos acrescentar, de seu presente) como um tempo assombrado e determinado por fatos terríveis do passado. Segundo ele, esse próprio assassinato de Moisés não fora outra coisa senão uma reencenação do assassinato de um pai ocorrido milhares de anos antes, quando a humanidade errava em hordas primevas. A história da cultura se estenderia sobre esse assassinato, que teria determinado o nascimento das leis, assim como o complexo de Édipo (com seu assassinato do pai) estaria na origem do supereu. Essa teoria do protoassassinato do pai da horda primeva já fora estabelecida no ensaio de 1912, *Totem e tabu*, e retomada em diversas ocasiões por Freud, como em seu estudo sobre a “Psicologia das massas e análise do Eu”, de 1921. Cito este mitema central da psicanálise em sua versão freudiana na reatualização de 1938 do ensaio sobre Moisés, uma vez que, para Freud, é essa imagem sem imagem, essa hiperimagem, que se encontraria perdida em nosso inconsciente e que teria uma determinação fundamental em toda história:

Minha construção parte de um enunciado de Darwin [...]. Afirma ela que, em épocas primevas, o homem primitivo vivia em pequenas hordas, cada uma das quais sob o domínio de um macho poderoso. Nenhuma data pode ser atribuída a isso; tampouco isso se acha

sincronizado às épocas geológicas que nos são conhecidas; é provável que essas criaturas humanas não tivessem progredido muito no desenvolvimento da fala. Uma parte essencial da construção é a hipótese de que os eventos que me disponho a descrever ocorreram a todos os homens primitivos, isto é, a todos os nossos antepassados. A história é contada sob forma enormemente condensada, como se tivesse acontecido numa só ocasião, ao passo que, de fato, ela abrange milhares de anos e se repetiu incontáveis vezes durante esse longo período. O macho forte era senhor e pai de toda a horda, e irrestrito em seu poder, que exercia com violência. Todas as fêmeas eram propriedade sua – esposas e filhas de sua própria horda, e algumas, talvez, roubadas de outras hordas. A sorte dos filhos era dura: se despertavam o ciúme do pai, eram mortos, castrados, ou expulsos. Seu único recurso era reunirem-se em pequenas comunidades, arranjam esposas para si através de rapto, e, quando um ou outro deles podia ter êxito nisso, elevarem-se a uma posição semelhante à do pai, na horda primeva. Por razões naturais, os filhos mais novos ocupavam uma posição excepcional. Eram protegidos pelo amor de suas mães e podiam tirar vantagem da idade crescente do pai e sucedê-lo quando de sua morte. Podemos detectar em lendas e contos de fadas, ecos tanto da expulsão dos filhos mais velhos quanto do favorecimento dos mais novos.

O primeiro passo decisivo no sentido de uma modificação nesse tipo de organização 'social' parece ter sido que os irmãos expulsos, vivendo numa comunidade, uniram-se para derrotar o pai e, como era costume naqueles dias, devoraram-no cru.

Pouco depois no texto, Freud arremata: “O ponto essencial, contudo, é que atribuímos a esses homens primitivos as mesmas atitudes emocionais que pudemos estabelecer pela investigação analítica nos primitivos da época atual – em nossos filhos.” (Freud, 2006, p. 95) A ausência de fala desses seres determinou na horda primeva (assim como

em “nossos filhos”) a característica dessa imagem pré-simbólica. A psicanálise seria uma ciência que permitiria revelar, pela primeira vez, essa imagem originária, que estaria recalcada na história da humanidade. Trata-se de uma imagem ao mesmo tempo superpresente e invisível. Essa imagem da violência, o assassinato de um pai seguido pela sua devoração, seria parte do patrimônio mnemônico de todos os humanos. Assim, podemos nos perguntar por que razão a humanidade teria conseguido, apenas no século XX, ter acesso consciente a essa imagem; por que apenas a psicanálise conteria o revelador daquela poderosa imagem arcaica. Ou ainda, se essa “revelação” seria capaz também de metabolizar essa imagem e reduzir seu teor de hiperimagem. Mas, para Freud, como em parte pode-se ler na passagem, essa imagem sempre condicionou nossa cultura e, se não estava presente de modo consciente, manifestou-se quer via recordação (realizada em atos rituais e nas manifestações culturais de um modo geral, com destaque para as artes), quer via *agieren*, ou seja, via ações guiadas pelo espectro daquela imagem. O próprio assassinato de Moisés ou ainda, o assassinato de Cristo teriam sido reencenações do assassinato do pai da horda primeva. A comunhão cristã seria uma repetição da refeição do corpo do pai que também teria antes se desdobrado na refeição totêmica, de povos “primitivos”. O redentor, segundo Freud, seria o cabeça do grupo de irmãos que se uniu para derrotar o pai. E Freud comenta:

[...] não importa que aquilo que temos aqui seja uma fantasia ou o retorno de uma realidade esquecida; seja como for, a origem do conceito de um herói deve ser encontrada neste ponto; o herói que sempre se rebela contra o pai e o mata sob uma forma ou outra. Aqui também está a verdadeira base para a ‘culpa trágica’ do herói do teatro, que, de outra maneira, é difícil de explicar. Mal se pode duvidar de que o herói e o coro do teatro grego representem o mesmo herói rebelde e o grupo de irmãos, e não é sem significância que, na Idade Média, aquilo com que o teatro se iniciou de novo foi a representação da história da Paixão. (Freud, 2006, p. 101)

Na *ekphrasis* dessa cena arcaica, Freud parte da horda primeva para chegar ao indivíduo, ou seja, a cada um de nós. No entanto, como sabemos, o movimento de seu pensamento fez o caminho inverso ao dessa narrativa. Freud partiu do estudo dos indivíduos e transpôs suas descobertas para o âmbito da história cultural. Como em Warburg, essa história é vista como um tempo denso e esburacado, não linear e passível de irrupções do passado em qualquer agora. Para explicar esse modelo histórico, em *Moisés e o Monoteísmo* retoma-se a teoria do indivíduo:

No caso do indivíduo, acreditamos que podemos ver claramente. O traço mnêmico de sua experiência primitiva foi nele preservado, mas numa condição psicológica especial. Pode-se dizer que o indivíduo sempre o conheceu, tal como se conhece a respeito do reprimido. Aqui formamos ideias, que podem ser confirmadas sem dificuldades através da análise, de como algo pode ser esquecido e depois reaparecer, após algum tempo. O que é esquecido não se extingue, mas é apenas 'reprimido' [*verdrängt*]; seus traços mnêmicos estão presentes em todo seu frescor, mas isolados por 'anticatexias'. Eles não podem entrar em comunicação com outros processos intelectuais; são inconscientes – inacessíveis à consciência. (Freud, 2006, p. 113).

Esse modelo de memória, que apenas é radicalizado nos casos de lembrança traumática, é transposto por Freud para a história da humanidade. Ele fala então de uma passagem transgeracional de traços mnêmicos, uma tese que desafia até hoje os leitores de seu ensaio sobre Moisés. Essa herança seria inscrita "independentemente da comunicação direta e da influência da educação". Assim, ele fala também de sobrevivência ou continuidade [*fortbestand*] de tradições que podem ser próprias a determinados povos, como a que teria marcado os judeus com o assassinato de Moisés (que teria gerado uma cultura extremamente ética, exigindo renúncias instintuais e favorecendo o desenvolvimento espiritual). "Se presumirmos as sobrevivências desses traços de memória na herança arcaica, teremos cruzado o abismo

existente entre psicologia individual e de grupo: podemos lidar com povos tal como fazemos com um indivíduo neurótico. [...] A audácia não pode ser evitada.” Essa herança filogenética, segundo Freud, nos aproximaria – e não nos distanciaria – da condição de animais. “Sua própria herança arcaica [dos animais humanos] corresponde aos instintos dos animais, ainda que seja diferente em extensão e conteúdo.” (Freud, 2006, p. 114) Freud arremata esse raciocínio sobre a imortalidade das lembranças arcaicas com os versos de Schiller do poema *Die Götter Griechenlands*:

*Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehen*

*[Aquilo que deve viver imortal no canto,
Precisa sucumbir em vida]*

Tal modelo de repetição do recalcado já fora desenvolvido por Freud em 1920 no ensaio *Para além do princípio do prazer [Jenseits des Lustprinzips]*, no qual ele não apenas desenvolvera uma teoria do trauma e da compulsão à repetição a ele vinculada, como também apresentara pela primeira vez a noção de pulsão de morte. O ensaio sobre Moisés teria complementado essa teoria em seu substrato filogenético.

Por fim, gostaria de lembrar, ainda que de modo muito sucinto, como na visão da história, na teoria da modernidade e na teoria do conhecimento de Walter Benjamin reencontramos essa mesma articulação entre violência e repetição, por um lado e, por outro, uma visão da história como um acúmulo de catástrofes. Em Benjamin vemos também uma teoria do conhecimento histórico que é amplamente imagética e que possui como uma de suas figuras centrais a ideia de uma imagem paralisada do tempo. Nessa imagem, Benjamin sobrepõe sua teoria do conhecimento como uma ideia de redenção e explosão do tempo histórico, à sua teoria da modernidade. Nesta última, Benjamin, a partir de Proust e de Freud, desenvolveu sua conhecida teoria do choque e do abalo em nossa experiência por ele provocado, que se tornou uma espécie de credo acadêmico – que, já há quatro décadas, tem se mostrado inabalável.

Foi no ensaio *Em alguns Temas em Baudelaire* (1939) que nosso autor desenvolveu uma concepção do tempo do presente como *tempo do choque*. Na modernidade, o que antes era a exceção – o choque – torna-se agora a regra. (cf. Seligmann-Silva, 2000) Partindo de uma leitura do já mencionado ensaio freudiano *Para além do princípio do prazer*, Benjamin destaca a incompatibilidade na nossa economia psíquica entre o sistema percepção/consciência e a memória. Citando Freud, ele afirma que “o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica” (Benjamin, 1989, p. 108). Benjamin traduz em termos proustianos a equação freudiana: “Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência [*Erlebnis*, termo que ele opõe à *Erfahrung*, experiência]” (Benjamin, 1989, p. 108). O mundo moderno seria o mundo dos choques e os seus habitantes estariam totalmente mobilizados para apará-los e, desse modo, impedir o esfacelamento do Eu. Essa vigília atenta também impede para Benjamin a construção da autêntica experiência, na qual “entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamin, 1989, p. 107). Ele detecta a vivência do choque tanto no transeunte da multidão (como nas figuras narradas por Poe em *O homem da multidão*), como também na vivência do operário diante da máquina, ou do pedestre em meio ao tráfego. Daí porque para ele “[a] catástrofe [deve ser vista] como o continuum da história” (Benjamin, 1974, p. 1244), ou ainda, de modo seco: “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe” (Benjamin, 1974, p. 1244). Se ele dá uma “definição do presente como catástrofe” (Benjamin, 1974, p. 1243) é porque justamente “[o] ideal da vivência do choque é a catástrofe” (Benjamin, 1974, p. 1182; cf. Seligmann-Silva, 2005). Por outro lado, para Benjamin, o tempo da *experiência* é o que se depreende a partir da rítmica do trabalho artesanal; no universo benjaminiano as atividades que correspondem à experiência são, além do artesanato, a agricultura e a viagem. A *mémoire involontaire*, no entanto, não pode restaurar esse tempo orgânico do mundo da experiência; também ela é “sem história” (Benjamin, 1989, p. 136).

Para Benjamin, nossa língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido, como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora. Essa atualização, para ele, é ela mesma violenta. “A intervenção [*Zugriff*] segura, aparentemente brutal, pertence à imagem da ‘salvação’” (Benjamin, 1974, p. 677). Essa salvação é o *corte no continuum* da História que é visto como a continuidade da opressão (Benjamin, 1974, p. 1244): “Marx afirma que as revoluções são as locomotivas da história do mundo. Mas talvez isso seja totalmente diferente. Talvez as revoluções sejam o freio de emergência da humanidade que viaja neste trem” (Benjamin, 1974, p. 1232). A essa interrupção da história corresponde o gesto do historiador/alegorista que também congela o passado *em imagens*. O famoso conceito benjaminiano de *imagem dialética* é o resultado dessa concepção da historiografia como destruição da “falsa aparência da totalidade”:

Pertencem ao pensamento tanto a paralisação [*Stillstellen*] quanto o movimento dos pensamentos. Onde o pensamento paralisa-se numa constelação carregada de tensões, aí aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento [*Es ist die Zäsur in der Denkbewegung*]. Naturalmente o seu local não é arbitrário. Ela deve ser procurada, com uma palavra, onde a tensão entre os opostos dialéticos encontra-se no máximo. Assim, a imagem dialética é o objeto mesmo construído na exposição histórica materialista. Ela é idêntica ao objeto histórico; ela justifica o seu arrancar para fora do continuum do percurso da história. (Benjamin, 1982, p. 595)

Assim como para o alegorista o mundo desvencilhado de todo significado ontologicamente determinado transformava-se num conjunto de imagens que deveriam ser re-investidas de sentido, do mesmo modo o historiador/coleccionador vê a história desmoronar em imagens carregadas de tensões: ele as desperta a partir do seu *agora* (Benjamin, 1982, p. 578). As imagens dialéticas são definidas ainda como “a memória involuntária da humanidade redimida” (Benjamin,

1982, p. 1233). Ou seja, o agora que está na base do conhecimento da História estrutura, para o pensador, o reconhecimento de uma imagem do passado que, na verdade, é uma “imagem da memória. Ela aparenta-se às imagens do próprio passado que surgem diante das pessoas no momento de perigo” (Benjamin, 1974, p. 1243). Ao invés da busca da representação (mimética) do passado “tal como ele foi”, como as posturas tradicionais historicistas e positivistas (em uma palavra: representacionistas) da história o postulavam, Benjamin quer articular o passado historicamente apropriando-se “de uma reminiscência”. O historiador deve ter presença de espírito [*Geistesgegenwart*] para apanhar essas imagens nos momentos que elas se oferecem: assim ele pode salvá-las, paralisando-as (Benjamin, 1974, p. 1244). Essa história construída com base na memória involuntária despreza e liquida o “momento épico da exposição da história”, ou seja, a sua representação segundo uma narração ordenada monologicamente. “A memória involuntária nunca oferece [...] um percurso mas sim uma imagem. (Daí a ‘desordem’ como o espaço-imagético da memória involuntária.)” (Benjamin, 1974, p. 1243). Essa imagem é *lida* pelo Historiador e é, portanto, uma imagem hieroglífica, uma escritura. “Ler o que nunca foi escrito” – essas palavras do poeta Hofmannsthal, citadas por Benjamin, poderiam muito bem figurar como mote na sua obra, como já o apontei em outra ocasião. (Benjamin, 1974, p. 1238)

Se as lembranças surgem como Benjamin nota, como raios, iluminações que são despertadas pelo nosso espaço/presente imediato (Benjamin, 1985, p. 490), elas são, via de regra, isoladas. Afinal, como vimos, na modernidade a onipresença do choque impede uma continuidade narrativa. Por outro lado, o choque também pode servir para *conservar* essas imagens, que são assim, como que petrificadas (Benjamin, 1985, p. 512-518) (e nesse sentido Benjamin se aproxima novamente do modelo freudiano do trauma). A “placa fotográfica da recordação” (Benjamin, 1985, p. 516) guarda as imagens independentemente do tempo de exposição às impressões: o decisivo é a intensidade que advém dos choques, das quebras e rupturas no *habitual* – o salto (*Sprung*) fora da “catástrofe contínua” é que determina a cristalização das imagens. Estas são ruínas: marcas tanto da destruição

como também da conservação: para Benjamin “a destruição fortalece” a eternidade dos destroços (Benjamin, 1987, p. 47). As ruínas da memória, em parte soterradas, guardam o esquecido que choca aquele que se recorda com o segredo que ele (i.e. o esquecido) encerrava. “Talvez o que [...] faça [o esquecido] tão carregado e prenhe” – afirmou ele no seu livro *Infância em Berlim* – “não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não poderíamos nos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (Benjamin, 1987, p. 105; Benjamin, 1972, p. 267).¹

Concluindo, espero ter deixado clara a operação que levei a cabo neste ensaio. Procurei traçar continuidades nos pensamentos de Warburg, Freud e de Benjamin, a partir de uma forte teoria do tempo histórico como um tempo simultaneamente descontínuo e marcado pela reencenação de imagens “traumáticas” carregadas de violência, que denominei de hiperimagens. Cada autor trabalha a seu modo com essas imagens, embora haja uma continuidade que permite reuni-los em um mesmo quadro conceitual, abrindo possibilidades de investigação. Esse quadro, decerto, é sobredeterminado pela pertença ou proximidade dos três ao mesmo processo tenso de assimilação e resistência dos judeus à cultura das nações europeias.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. v. I: Abhandlungen. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (Org.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

¹ Outro conceito de Benjamin que trata da sobrevivência é a sua noção de *Fortleben* (pós-vida, continuidade, ou, *pervivência*, na tradução de Haroldo de Campos) que ele aplica ao dispositivo da tradução em seu famoso ensaio sobre a tarefa do tradutor (Benjamin, 1972, p. 15). Também nesse ensaio sobre a tradução, encontramos a visão da história como catástrofe (apresentada nesse texto com a metáfora cabalística da ruptura do vaso como a origem da diferença entre as línguas).

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. v. IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (Org.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. v. V: Das Passagen-Werk. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (Org.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. v. VI: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (Org.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. II: Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Mastins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

FREUD, Sigmund. *Studienausgabe*. v. IX, Frankfurt a.M.: Fischer, 1974.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. v. XXIV, Standard ed. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HEINE, Heinrich. *Heine. Hein?* Poeta dos contrários. Trad. André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História como Trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 364-380.

WARBURG, Aby. *Werke in einem Band*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.

MEMÓRIA E ARTES PLÁSTICAS

Ethos artístico, xilogravuras e paisagens subjetivas: memórias gravadas do modernismo brasileiro

Andréa Casa Nova Maia

Aquilo que se imagina importa tanto quanto o modo de imaginar (...) A imaginação séria tem fundamento na memória, sendo a experiência histórica a sua premissa
Giulio Carlo Argan

A arte, além de um fazer, um saber e uma expressão, é sobretudo criação evocativa da memória do sujeito. Algumas linguagens artísticas provocam em nós de forma mais explícita esse sentimento do mundo, nossa experiência intimamente atravessada pela sombra da memória do que vivemos, do que o outro viveu, do que seria o cotidiano em uma cultura urbana abalada pela violência do novo, pelas catástrofes diárias, pelo frio e pela angústia do viver na “selva de concreto armado” capitalista.

Não só a fotografia remete imediatamente à presença da memória ao ser fixação de um outro tempo pela luz do instante. Também a linguagem da xilogravura proclama a arte da memória e, mais, o trabalho da memória é traduzido em sulcos na madeira que, mais tarde, será entintada para que a criação do artista – poeta dos traços então invisíveis –, possa dar a ver... através da impressão, aquilo que estava marcado na epiderme da matriz: o *incarnat* (Didi-Huberman, 1998), nem sempre vermelho, embora o sangue mesmo da obra que

agora se imprime. Afinal, o “*incarnat* não seria nada além do dever-ser do colorido: ele seria como o colorido-Eurídice a buscar os debaixo. [...] e a trazer de volta até as superfícies visíveis do quadro. O *incarnat* procede do vermelho, isto é, do sangue, matéria por excelência – mas também do olhar, [...] meio do desejo” (Didi-Huberman, 1998, p. 69).

Mais do que a visibilidade, a figurabilidade (no sentido do que esta palavra traz do poder figurativo do sonho) surgida no papel que pode ser reproduzido incansavelmente, mas que nunca será exatamente igual ao impresso anteriormente, nos coloca diante da imagem como um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados na matriz, primeiramente e, depois, no papel-tela da impressão.

Cada imagem reproduzida é criação única. Todavia, a memória do trabalho e dos traços finos ou grossos deixados em relevo pelas mãos do artista e pela história da madeira (pedra ou metal) estão lá. Gravuras são originais múltiplos. A partir de uma imagem única, o artista tira uma ou mais impressões. E cada reprodução é, em si, uma obra de arte. Van Gogh comparava a gravura ao trabalho do homem do campo: “planta-se um grão, colhem-se várias espigas” (Gogh *apud* Fajardo et al., 1999, p. 10). E tudo irá influenciar o resultado da tiragem, até o clima.

A memória também está presente no trabalho com o material, seja madeira, pedra ou metal, como um dia a escritora canadense Anne Michaels escreveu:

A natureza não esquece. As árvores guardam em seus anéis a lembrança das tempestades, sol, variações de temperatura, das estações ao longo dos séculos. Uma floresta tem uma história coletiva, que cada árvore relembra, mesmo depois de derrubada (Michaels *apud* Fajardo, 1999, p. 11).

A xilogravura é também história da natureza que o sujeito talha, com seus instrumentos, transformando-a em expressão de seu tempo, *katharsis* que se mistura ao tempo da natureza e cujo resultado é arte, sempre imprevisível, sujeita também até aos caprichos do sol e da chuva. Pois se o clima está úmido ou seco, isso vai se refletir na impressão.

Sabemos do partido que os grandes gravadores costumam tirar dos veios e filetes do material – o que bem define o caráter específico da xilogravura. A própria madeira responde diferentemente à ação da ferramenta, com sulcos e estrias de ramificações imprevistas. Ao “provocá-la”, entrega-se um pouco o xilógrafo ao acaso; e esse acaso, quando não invalida toda a chapa, reserva-lhe curiosas surpresas. (Machado, 1955, p. 3.).

Agora que penetramos um pouco neste universo fantástico que é a linguagem da gravura em geral, e da xilogravura, em específico, podemos formular nossa proposta para o debate atual.

Nosso intuito é discutir um pouco sobre a relação entre imagem e memória a partir da linguagem da xilogravura de artistas que a introduziram no modernismo brasileiro. Vamos atravessar as xilogravuras com nosso olhar, deixar que elas nos olhem, a partir do conhecimento da história de Oswaldo Goeldi. Queremos chamar atenção para o que há de ético no estético. Na trajetória de vida do sujeito buscaremos entrever até que ponto há uma determinação ética (da memória) que está presente em cada criação, mesmo que esta seja sempre intraduzível e que não possa ser simplesmente “interpretada” como reflexo da vida do artista.

Partindo da premissa de que a criação artística colabora com a elaboração da questão do Ser e com a expressão do Sentido do Mundo (cf. Didi-Huberman leitor de Maurice Merleau-Ponty), vamos ao expressionismo que vem da Europa para o Brasil e, como um de seus representantes, Iwan Goll escreveu: “o homem e as coisas deverão ser mostrados, na medida do possível, nus, e, para melhor efeito, através de um vidro de aumento. O homem presumido, sóbrio, deve aprender de novo a gritar” (Goll *apud* Fajardo, 1999, p. 27).

No século XX, artistas brasileiros ou imigrados redescobriram a xilogravura como forma de expressão estético-política e, dentre os pioneiros estavam Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, bem como os estrangeiros Lasar Segall e Axel Leskoschek.

Através dos temas presentes nas xilogravuras de Goeldi, vamos construir esse caminho pela memória da nova urbe e do sujeito

moderno: cenários urbanos onde trabalhadores, animais, postes de luz brilham solitários nas sombras enlameadas de cidades em preto e branco ou em corações e guarda-chuvas vermelhos.

Aqui a gravura tem a possibilidade de registrar – como uma memória viva – a paisagem urbana e mesmo o ambiente cultural da arte, bem como os momentos mais significativos da história do sujeito moderno. Veremos a seguir como, na vida do artista escolhido, seja direta ou indiretamente, há uma preocupação social que atravessa a vida e a criação. Perseguiremos a experiência, a passagem e a memória no *ethos* artístico do sujeito em questão.

Experiência e passagem são conceitos benjaminianos que possuem diferentes definições e que nos ajudam a olhar as paisagens subjetivas aqui presentes. Cabe um parêntese. O conceito de experiência de Benjamin é polissêmico, seja do ponto de vista histórico quanto etimológico. Polivalente, é composto por perfis filosófico, estético, político e social, procurando abranger diferentes dimensões do conhecimento: visão, observação, contato vivido, intuição, compreensão.

Em “Experiência e pobreza”, “O narrador”, “Paris, capital do século XIX”, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, *Rua de mão única* e nas *Passagens*, a experiência é aquilo que se vive e que só em parte é consciente, e o processo pelo qual o sujeito se apropria do vivido e o sintetiza. Como em Aristóteles, na contraposição entre “empeiria” e “epistemé”, ela é um saber que se adquire em situações diversas e que é *dímanis*, uma faculdade produtiva conseguida por observações particulares e com o auxílio da recordação: “nos homens, a experiência deriva da memória. De fato, muitas recordações de um mesmo objeto se reúnem para constituir uma experiência única” (*Metafísica*, I,I, 980 b 25). Vitais para a experiência e sua interpretação são a recordação e o esquecimento, pois ambos geram a plasticidade da experiência. No mundo medieval-cristão, trata-se da experiência antes e depois da queda. (...) Benjamin, em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e

a linguagem humana”, coloca-se nesta tradição. No início da idade moderna, a experiência individual transforma-se em uma espécie de sabedoria em um mundo cheio de perigos e em contínua mudança, trazendo consigo a melancolia; ou então, torna-se “agudeza de engenho”, arte sublime de sobrevivência, como em Balthazar Gracian. De Descartes e seu *more geométrico* a Hegel e sua fenomenologia do espírito como “ciência da experiência da consciência”, trata-se de encontrar um caminho soberano para a filosofia, uma saída da *ingens sylva*, da selva das semelhanças, que não fosse pura errância, mas um procedimento progressivo e seguro. O que se encontra em toda a tradição dos “romances de formação” e na fenomenologia. Quanto à dimensão do sentido do esquecimento e da recordação, dos traumas e choques da modernidade, é Freud o interlocutor benjaminiano (Matos, 2010, p. 34-35).

Por outro lado, também a ideia da passagem ou das passagens em Walter Benjamin (1998) remete a uma série de desdobramentos do verbo “passar”. De acordo com Márcio Seligmann-Silva, “ele refere-se à passagem do tempo, à passagem por um lugar, aos ritos de passagem, mas também aos passantes da grande cidade e às passagens e galerias por onde estes passantes caminham” (Seligmann-Silva, 2005, p 141). Também se refere às passagens de obras, trechos de textos que lemos e que nos marcaram, bem como alude à passagem/tradução entre as diferentes línguas e linguagens.

Partiremos do *Atlas Mnemosyne* do colecionador Walter Benjamin que, como Aby Warburg, também tentou expor a história a partir de uma “descrição de superfície”, bricolagem de objetos, textos, imagens da sua paisagem urbana. A heterodoxia do método de Benjamin será útil em nosso caminhar pelas imagens, memórias gravadas em madeira, reminiscências do dia a dia dos solitários transeuntes da urbe carioca, brasileira, memória alegórica, *ut pictura poesis* de Goeldi: poética como *mimeses* de caráter ético. Arte como criação evocativa da memória do sujeito: memória da infância que volta no momento da criação;

lembrança dos subúrbios, dos espaços sombrios das ruas, das esquinas desertas dos dias chuvosos; reminiscências da experiência da urbe moderna transformada pelos sulcos da madeira que faz parte do trabalho de fazer a xilo; criação atravessada pelo *ethos* artístico, vida vivida; onde a vida privada do homem urbano se coloca em relação direta com as ruas.

A imagem que o artista produz é atravessada por suas escolhas e seus modos de ver o mundo, seu *ethos*, sua *héxis*, sua trajetória, sua rede de amizade, parentesco, suas redes de socialização num determinado circuito espacial, a cidade onde nasceu, as cidades que conheceu; enfim, sua cultura e seu estar no mundo.¹ Sendo assim, o *ethos* constitui uma relação de contiguidade entre o mundo representado e a enunciação que o carrega. A ideia de *ethos* recusa qualquer corte entre o texto e o corpo (Maingueneau, 1995, p. 143), ou seja, não há dissociação completa possível, entre o artista e a imagem que ele produz.

Oswaldo Goeldi e as passagens pelas ruas do antigo subúrbio carioca

... Tendo nascido no Brasil, estava em Berna em 1916, e nesse tempo, com meus vinte anos, fazia desenho, não gravava. A guerra devastava tudo e o clima era de desespero e angústia. [...] Em 1919 vim para o Brasil, com minha família. A paisagem brasileira me pareceu estranha, era como se eu nunca houvesse estado aqui. Procurei então assimilar as formas que, com a minha ausência, tinham mudado de fisionomia e de expressão. Desenhei muito para me assenhorar das formas ambientes, do novo mundo visual que ia ser a matéria de minha expressão. O que me interessava eram os aspectos estranhos do Rio suburbano, do Caju, com postes de luz enterrados até a metade na areia, urubu na

¹ Para pensar o *ethos* na cultura visual utilizamos o texto do linguista Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária* (São Paulo: Martins Fontes, 1995). O autor o conceitua como “a dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a certa determinação do corpo” (Maingueneau, 1995, p. 138).

rua, móveis na calçada, enfim coisas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado. Depois descobri os pescadores e toda madrugada ia para o mercado ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar [...].

Oswaldo Goeldi

Paisagens que expressam a solidão do homem moderno. Ao apresentar o espaço urbano, Goeldi foi um dos pioneiros a usar a linguagem da gravura enquanto técnica no expressionismo brasileiro.

“Tão solitário Goeldi, mas pressinto no glauco furtivo que lambe a canoa de seu pescador e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes, uma dádiva de ti a vida”, eis como o poeta Carlos Drummond de Andrade se refere ao artista em poema a ele dedicado (Andrade, 1992, p. 278). Ele furtava de si e dava à vida. A solidão que expressava nas ruas onde tanto o amanhecer quanto o crepúsculo são escuros, também era a sua. O mal-estar dos homens que transitam pela cidade sombria é o mal-estar da modernidade:

A GOELDI

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.
Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.
És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:

a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irrealidade do real.
Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones,
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos do teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
Poças de solidão, entre urubus.
Tão solitário, Goeldi! Mas pressinto
no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de teu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.
Não sinistra,
mas violenta
e meiga
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor.

Carlos Drummond de Andrade

Goeldi nasceu no Rio de Janeiro em 1885 e, depois de passar alguns anos entre o Rio e a Amazônia, aos seis anos de idade foi levado para Berna, pois seu pai era o naturalista suíço Emílio Goeldi, e só retornou ao Brasil no final da Primeira Guerra Mundial.

Nos primeiros anos de sua vida, sofrera Goeldi a influência física de duas atmosferas quase opostas: A Amazônia e a Suíça alemã; o trópico e as neves alpinas. Desse choque telúrico, experimentado na fase mais delicada da adolescência, resultou para o artista um enriquecimento de impressões poéticas maior, porque recebidas em campos heterogêneos. Não era apenas a diferença física da paisagem: era também a diversidade humana do meio social (Machado, 1955, p. 2).

Ficou na Suíça entre 1901 e 1919. Em 1914, durante sua estadia na Europa, começa a guerra. Guerra que vem trazer o negrume de sombras à solidão. Não participou, mas testemunhou, pois estava bem ali na fronteira. De Berna, ouvia a guerra:

[...] punha-se então a cismar coisas tristes, o que fez subir de nível o depósito de melancolia que já se lhe acumulara no fundo da alma. [...] Goeldi ouviu a guerra. Isso na idade em que seus ouvidos só queriam guardar o canto da passarada amazônica. Essa circunstância exasperou-lhe a sensibilidade (Machado, 1955, p. 2).

Sua formação europeia foi marcada por fortes traços expressionistas, especialmente a inspiração que lhe trouxe a obra do austríaco Alfred Kubin (1877-1959), que foi seu amigo e fonte de inspiração para suas obras. Kubin manifestou-se admirado ante a “riqueza do seu mundo interior, a liberdade e a força de imaginação do artista”. “Os seus instrumentos de gravar – dizia ele – tiram faíscas misteriosas e feiticeiras do bloco de madeira” (Kubin *apud* Machado, 1955, p. 2).

Do expressionismo, Goeldi herdou a tendência a deformar e mesmo exagerar a realidade por meios que expressam os sentimentos e a percepção do artista de maneira intensa e direta. Sua arte é expressionista na medida em que o conteúdo e as reações subjetivas exercem forte domínio sobre o convencionalismo e a razão. Algumas xilogravuras de Goeldi, como nas de Edvard Munch (1863-1944), chamam atenção para o uso da cor, sobretudo do vermelho em meio ao negrume do restante da xilogravura. Um clima de sonho (ou pesadelo) em que as emoções humanas vêm à tona com intensidade. Como na xilogravura *Abandono* ou na *Cabeça de Pescador*:



[Abandono], sem título, 1937. Xilogravura a cores, 17,3x21, 8. Coleção Ary Ferreira Macedo



[Melancholia I], 1514, litogravura,
Albrecht Dürer.

Abandono: o homem está sozinho, deitado no chão da rua, com a mão na cabeça, pensando. Seu coração explode em vermelho, transbordando a dor do anonimato e da certeza de que na metrópole você é mais um perdido na multidão e que ninguém virá ao seu auxílio. Ao fundo, a cidade fantasmagórica. A cena é pura angústia. Foi essa a cidade que Goeldi (re)presentou: carregada de paradoxos, imersa em um melancólico espaço que gradativamente se transforma e transforma os traços dos sujeitos que ali vivem. Melancholia que é sempre, desde os tempos mais antigos, representada com a imagem da mão elevada à cabeça. *Pathosformeln*, fórmula de *pathos*, onde se dá a ver uma espécie de “mímica intensificada”, uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e nas aflições sofridas pela humanidade. “Cristais de memória histórica”, diria Agamben.

Para Aby Warburg, cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, à medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da sua energia inicial. Em contato com a “vontade seletiva” de uma época, elas intensificam-se, reativam-se, carregam-se de um significado que entra em conflito com um pólo oposto, isto é, “polarizam-se”, à la Nietzsche e seu mundo entre o apolíneo e o dionisíaco. É assim que a *Melancholia* de Dürer, por exemplo, e também aqui o sujeito melancólico no mais puro *Abandono*, podem ser vistos em perspectiva comparada não apenas como manifestação das forças mais obscuras e imobilizantes, mas também como a emergência da reflexão e do pensamento.



[FISCHER KOPF (CABEÇA DE PESCADOR)], 1927, assinada.
Xilogravura, sem numeração – 15 x 10,3 cm.
Coleção Fundação Biblioteca Nacional.²

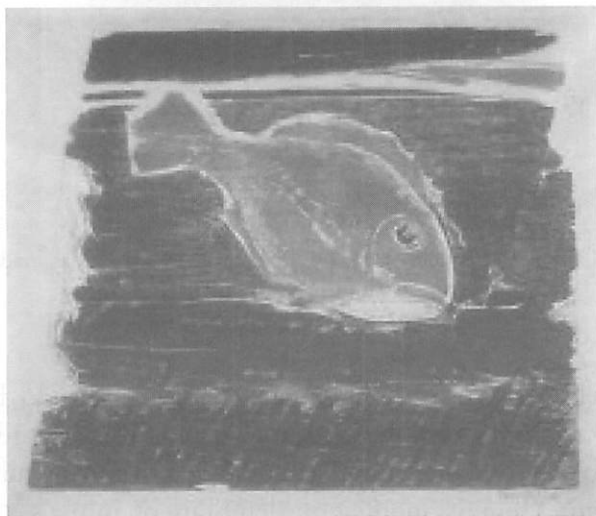
Goeldi visitava constantemente o enorme mercado do Rio de Janeiro e como um exímio observador fez uma importante ressalva com relação aos animais e comerciantes. Diz a Kubin: “aqui, mesmo os comerciantes têm fisionomias que lembram os animais” (em carta datada de 21 de setembro de 1932).

Sua obra estabelece uma tensão entre o real, o imaginário e o sujeito. Essa tensão se manifesta em suas gravuras, na medida em que o homem representado por Goeldi é o homem do isolamento, é o sujeito perdido na multidão, mas como o Gregor Samsa da *Metamorfose* de Franz Kafka, também pode se transformar em um

² Disponível em: http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx? Menu=obras_interior& opcao=G&IDItem=219; Acesso em: 15 Mai. 2011.

animal, como a barata ou o urubu. Ambos retratam o desespero do homem perante o absurdo do mundo.

O olhar de Goeldi para as coisas vai carregado de tão intensa força subjetiva que logo as transforma em visão. Visão quase sempre trágica. O discurso imagético de Goeldi é o discurso da solidão, seu *ethos* se produz em uma narrativa trágica dos sentimentos humanos diante do paradoxo entre a multidão e o isolamento no qual está inserido o homem moderno. A presença misteriosa de um peixe vermelho no meio do nada pode ser o trágico mistério da existência humana em meio à modernidade. A cidade que Goeldi representa é a maior feição da modernização que ele presenciou:³



Peixe vermelho. Gravura sem título, 1950.

Xilogravura a cores, sem numeração.

24,8 x 29,5 cm. Coleção Particular.

A pobreza e a miséria de gente humilde é tema típico do expressionismo. Goeldi se aproxima do drama social apresentando um

³Todas as imagens de Oswaldo Goeldi foram retiradas do site www.centrovirtualgoeldi.com; Acesso em: 01 Jun. 2010.

realismo fantástico, no qual os aspectos “estranhos” do subúrbio e os conflitos humanos aparecem sob um sol noturno.

As cenas urbanas de Goeldi mostram um misto de tradição e modernidade, carroças e prédios:



[Cena urbana], sem título, 1924.

Xilogravura, 16x16 cm.

Coleção Raul Schmidt Felipe Jr.

A cidade, como coloca Henri-Pierre Jeudy, ao recorrer à condensação e ao contágio de nossas imagens mentais, se transformam em prolegômenos de nossos pensamentos, ou seja, a cidade nos antecipa ou nos acompanha (Jeudy, 2005, p. 92). Nesse sentido, a cidade é uma potência de imagens, e o expressionismo de Goeldi a representou de forma mais aparente de seu contágio diante de suas cenas. A solidão que ele concebe em sua estética é sempre relacionada ao ambiente urbano. A gravura intitulada *Solitário* mostra um homem andando pela cidade, e aparentemente é a cidade quem lhe dá esse título:



Solitário, 1929. Álbum 10 gravuras em madeira.
Rio de Janeiro: Oficinas Graphics de Paulo Pongetti & Cia, 1930.
Xilogravura, 12,5 x 11 cm.
Coleção Marilu Cunha Campos dos Santos.



6 Bairro pobre, xilogravura. 1930. 15x14,5 cm.
Coleção Fundação Biblioteca Nacional.

Considerações Finais

No presente estudo, buscou-se apontar para uma relação de picturalidade entre texto e imagem. As duas formas de representação “se entrecruzam no visível e no legível, como uma contaminação entre os suportes e os sujeitos, na entrecruzada entre o icônico e o retórico” (Casa Nova, 2008, p. 61). Nesse sentido é possível pensar a formação de um *ethos* artístico modernista e mesmo de um *ethos* expressionista.

O sujeito, segundo Lacan, é produzido por um corte entre realidade e desejo (Lacan, 1967, p. 15), e desse corte varia a ordem significante. Ele é o que um significante representa para outro significante (Lacan, 1970, p. 27). Ou seja, o sujeito se articula entre discurso e representação. É a imbricação entre o subjetivo, o psíquico, o que é mais irreduzível e os objetos singulares que suportam a dimensão desejante do indivíduo, que toca o mais coletivo (Mello, 2003, p. 135). Dessa maneira, as relações entre discursos pictóricos são relações entre sujeitos atravessados pela memória e pelo esquecimento.

Em Oswaldo Goeldi, o litígio é a cidade. As ruas, os becos, as situações que se inscrevem nas ruas. As pessoas que Goeldi implanta nesses espaços sempre representam o caráter trágico da vida urbana: as brigas, o abandono, a insignificância de se estar sozinho em um mundo tão repleto. Memórias do modernismo e da modernidade paradoxal brasileira. Pensar esses discursos imagéticos é colocar os passantes a experimentar o abandono que sugere Goeldi em sua cena urbana de luz noturna. Melancolia do sopro barroco que entre a Suíça alemã e a Amazônia ou o subúrbio carioca, insiste, como uma memória das formas antigas, a se fazer presente no *Atlas Mnemosyne* de Goeldi.

Referências

- AMOSSY, Ruth. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Intr. Afrânio Coutinho, 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte e a crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1995.
- CASANOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcos do. *Gravura*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 1999.
- GRAVURA - Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: TCHÊ, 1986.
- HUYGHE, René. *Les Puissances de l'image, biland'une psychologie*. Paris: Flammarion, 1965.
- HUYGHE, René. *O poder da imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- LYNTON, Norbert. Expressionismo In: STANGOS, Nikos. (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro X, A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro XVII, O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

- MACHADO, Aníbal M. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2010.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. No lusco-fusco da modernidade: Oswaldo Goeldi e a crítica: In: FABRIS, Annateresa. (Org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2006. p. 169-186.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. O descobrimento do Brasil por Oswaldo Goeldi. *Nossa História*, São Paulo, v. 21, 20 de maio de 2007.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação e ilustração*. São Paulo: Cosac e Naify/FAPESP, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Akal, Arte y estética. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Água e memória: histórias de espectros

Maria Angélica Melendi

E se somos de fato em parte sinônimo de água, que é plenamente sinônimo de tempo, então nosso sentimento em relação a este lugar melhora o futuro, contribui para esse Adriático ou Atlântico de tempo que armazena nossos reflexos para quando tivermos partido há muito. A partir deles, como a partir de retratos em sépia desgastados, o tempo talvez será capaz de fazer de modo semelhante a uma colagem, uma versão do futuro melhor do que seria sem eles.

Joseph Brodsky

Enamorado de Veneza, Joseph Brodsky, sugere que o principal traço estilístico do mundo seria a água, porque o pensamento tem como modelo a água: “Assim se dá com a escrita de uma pessoa; com as emoções; com o sangue” (Brodsky, 2006, p. 82). Estas obras – à beira da água, sobre a água, na água – reinventam a relação entre a paisagem e a memória e, apesar de serem marcos do memorável, o ocultam, o escamoteiam, o subvertem. Metonímias – precisas ou imprecisas, perduráveis ou efêmeras –, elas nos envolvem numa trama na qual atuam como detonadores de histórias, de perguntas sem resposta, de advertências, de ameaças.

No canal de San Cristoforo, que une Veneza a Murano, está a Ilha de San Michele. A ilha, cingida por um muro de tijolos vermelhos que deixa aparecer apenas os cumes dos ciprestes e que se interrompe

entre a igreja e a capela do mesmo nome, de fachadas muito brancas, acolhe o cemitério de Veneza. Sobre a água, não muito longe da porta principal, flutua uma barca na qual Dante e Virgílio se aproximam da cidade dos mortos. O monumento de bronze, que participou da 52ª Bienal de Veneza, em 2007, é de Georgy Franguljan, escultor russo de origem armênia.

Reluzentes ao sol, quase invisíveis nas névoas da manhã, os poetas navegam em direção a uma ilha à qual nunca chegarão. Imagens espectrais que permanecem, que retornam, uma e outra vez, para encontrar os seus mensageiros: os que escutarão as palavras pronunciadas pelos espectros e as repetirão para os que não sabem escutá-las. A imagem rarefeita da escultura de bronze se adivinha desde o *vaporetto*. Ela nunca está próxima, jamais vemos os detalhes dos rostos, das vestes; somente as sombras que derivam, próximas e distantes, às portas da cidade dos mortos.

I. À beira da água: Partigianas



Monumento alla Partigiana Veneta,
de Augusto Murer e Carlos Carpa, Veneza, 1969.

Foto: Maria Angélica Melendi.

“Como veem a minha não é uma história – diz Lina Berion, estafeta de Pádua, torturada no Palazzo Giusti – mas um pequeno episódio sem valor”. “Estas pobres páginas não têm mais que uma virtude – afirma Mirelia Tamassia – são rigorosamente verdadeiras. Vida vivida e vivida com muitas lágrimas” (Pasqualotto, 2005).¹

Ida D’Este confia à escritura a necessidade de afirmar a verdade não só contra as pesadas e odiosas críticas dos adversários políticos, mas também dos homens do seu partido, que duvidavam sobre sua prisão no lager de Bolzano.

Giovanna Zangrandi intitula seu relato autobiográfico sobre a experiência da resistência como “Os dias verdadeiros” e adverte no prefácio: “Pessoas, lugares, acontecimentos, palavras narradas neste diário são verdadeiras, não se trata de uma reconstrução romanceada” (Zangrandi *apud* Pasqualotto, 2005).

O livro de Zangrandi é publicado em 1962, ano da retomada da narrativa sobre a Segunda Guerra; ano no qual sente-se a premência do testemunho: chega de silêncio, certas experiências não devem ser perdidas. Agora é o tempo de falar. No lançamento do livro, reivindicará: “politicamente é humilde, mas é claro e é o meu reposicionamento”, convencida de que “da crua limpeza da realidade saísse um testemunho e uma moral” ignorada pelos jovens. Para os jovens, sobretudo, tinha recuperado seu diário, para aqueles jovens dos anos 1960, ignorantes do passado e pouco atentos ao retorno do fascismo no presente (Zangrandi *apud* Pasqualotto, 2005).

Em Veneza, na *Riva dei Sette Martiri*,² ao olhar para as águas da Laguna, vemos, debruçado sobre um laivo de praia, à mercê das

¹ PASQUALOTTO, Silvia. *Passaggi di memoria. Le donne, la Resistenza, la storia*. Publicado em: *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, terza serie 11 (2005), *Memoria della Resistenza*. Disponível em: [² Durante a Segunda Guerra Mundial aconteceu, nesse lugar, um episódio trágico contra as forças *partigianas*: depois da desapareção de um soldado alemão, o Alto](http://www.padovadonne.it/2009/04/passaggi-di-memoria-le-donne-la-resistenza-la-storia-dove-sono-finite-le-partigiane-venete/Passaggi-di-memoria. Le donne, la Resistenza, la storia; acesso em: 07 Set. 2011.</p></div><div data-bbox=)

marés, o corpo de uma mulher. A água bate uma e outra vez sobre seus cabelos desgrenhados, sobre suas roupas gastas.

O *Monumento alla Partigiana Veneta* é um dos mais intrigantes monumentos do século passado e o mais oculto: a mulher nos é mostrada no seu momento de maior desamparo, de maior solidão; um cadáver que o mar depositou sobre a areia, quem sabe quando. As águas turvas da Laguna expulsaram de suas entranhas esse corpo morto, mas ninguém o reclamou. Largado na areia, o corpo de bronze não se decomporá nunca.

Na maré alta, o corpo abandonado estará submerso sob as águas verdes. Na maré baixa, à luz do sol, estender-se-á longamente sobre os degraus de pedra. Permanecerá sempre exposto – no frio da noite, no sol do meio-dia –, varrido pelas ondas inconstantes. Mas continua a ser o corpo de uma mulher e nenhuma outra imagem pode contar melhor essa história escamoteada.

O *Monumento alla Partigiana Veneta*, de Augusto Murer (1922-1985) e Carlo Scarpa (1906-1978), foi inaugurado em 1969 em substituição ao monumento do mesmo nome, de Leoncillo Leonardi (1915 – 1968), de 1957, em terracota policromada, que fora destruído em 1961 durante um atentado fascista.

Ao conhecer a escultura de Murer, primeiro lugar em concurso realizado em 1964, Scarpa decide colocá-la num nível inferior ao do observador. Para isso, faz um caixote flutuante de ferro e cimento revestido com placas de cobre, sobre o qual apóia a figura jacente, de modo que a estátua aparece quase deitada sobre a superfície da água, liberada ao movimento das ondas. Da borda da *Riva*, uma interrupção no muro deixa o passante entrar no monumento descendo por várias pilastras de concreto e pedra de Ístria, de seção quadrada e alturas variáveis, que vão em direção à Laguna. Scarpa quer que o monumento participe “dos acontecimentos como um elemento vivo da cidade. A

Comando decidiu executar, como retaliação, sete prisioneiros políticos. Em 3 de agosto de 1944, os invasores convocaram a população para assistir a este fuzilamento. Com o fim do regime fascista e a constituição da República Italiana, a Prefeitura de Veneza mudou o nome da antiga *Riva dell'Imperio* para *Riva delle sette martiri*.

oscilação das marés e o movimento contínuo das águas provocarão surgimentos e desaparecimentos...”³

Graciela Silvestri conclui seu ensaio, *La presencia del ausente. Problemas de la representación pública en las artes plásticas* (Silvestri, 2002), com a análise da *Partigiana*, que interpreta como uma obra pertencente a um período em que a arte “renegava da forma para se submergir na vida” (Silvestri, 2002). Para a arquiteta, a obra se oporia totalmente aos monumentos tradicionais, pois não está à altura da vista, em movimento ascendente para o céu, mas só se percebe quando o observador desce o olhar até a beira da água, de onde surge “num estranho equilíbrio entre permanência e dissolução” (Silvestri, 2002). No projeto de Murer e Scarpa, o formalismo modernista parece recuar, “instável, dependente dos elementos mínimos, como se não quisesse nem pudesse impor sua violência” (Silvestri, 2002). Ante a *Partigiana*, a síntese formal não acontecerá jamais. Ante ela, somente nos depararemos com ambiguidade e obscuridade: o desconsolo de um trabalho de luto que nunca acaba.

O cadáver está aí e, apesar dos esforços da maré para ocultá-lo, continuaremos sabendo que é esse o lugar em que ele permanece, como tantos outros permaneceram. O discurso estético de Murer e Scarpa atravessa o discurso político e aponta para o problema da representação literal da memória dos vencidos. Em 1968, em plena crise da representação, o monumento aposta em um conceito de representação que parecia extinto para sempre. Aborda, porém, uma questão urgente: a de manter ativas as lembranças de um passado que ameaça o presente.

Símbolo de dor e de sacrifício, a *Partigiana* testemunha, também, uma advertência ante o panorama político dos anos 1960 na Itália: a exigência de ativar a memória das mulheres que se engajaram na resistência contra o fascismo, o que daria resposta à ameaça do ressurgimento desta ideologia que se pensava derrotada para sempre.

³ SCARPA, Carlo *apud* PRADOLIN, Paolo. *Rasegna stampa agenzie monumento partigiana. Nota storico-tecnica*. Disponível em: www.lavocedivenezia.it; acesso em: 07 Set. 2011.

II. Sobre a água: Pablo Míguez – Testemunho de Lila Pastoriza, sobrevivente da ESMA



Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez,
de Claudia Fontes, Buenos Aires, 2000.
Foto: Maria Angélica Melendi

Pablo Míguez foi um adolescente de quatorze anos sequestrado em 12 de maio de 1977, na madrugada, em uma casa de Avellaneda, província de Buenos Aires. Foi levado com sua mãe, Irma Beatriz Sayago, ou Violeta, e Jorge Antonio Capello, seu companheiro. Pablo passou vários meses no Vesúvio⁴ e, seguramente, em 10 de agosto de 1977, foi levado à ESMA⁵ – disse Lila – onde esteve aproximadamente um mês e meio, ao lado de Lila, escutando os gritos da sala de torturas. Pablo pedia – disse – que o levassem com seu pai, que não era militante político. Ele contou também que no Vesúvio podia andar por aí, mas não sabia por que. Não pôde se despedir de sua mãe. Lila relatou que um dia ele lhe disse: “Lá matam gente”. E concluiu: “Era um garoto muito alegre, tremendamente vivaz” (Dandan, 2010).

Em Buenos Aires, no *Parque de la Memória*, distante sessenta metros da costa do *Río de la Plata*, levanta-se o monumento *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes. Ancorado a uma

⁴ Um dos Centros clandestinos de detenção durante a ditadura militar na Argentina, 1976-1983.

⁵ Centro clandestino de detenção.

plataforma flutuante no rio, de modo tal que as ondas lhe emprestam um leve balanço, uma escultura de aço inox de corpo inteiro do jovem desaparecido surge sobre as águas como uma miragem ou um espectro. Longínqua, a imagem de Pablo Míguez se levanta sobre a pele das ondas, de cara ao horizonte: às vezes se desvanece entre os reflexos do sol na água, outras vezes é uma sombra obscura à procura de justiça.

Pablo Míguez foi sequestrado, torturado e assassinado aos quatorze anos de idade, durante a última ditadura militar na Argentina. A artista, que não o conheceu, escolheu lembrá-lo porque Pablo nasceu no mesmo ano que ela.

O trabalho de Claudia Fontes foi minucioso; era essencial para ela reconstruir o retrato do jovem. Como não havia imagens de Pablo da época de sua desapareição, Claudia fez uma pesquisa, com ajuda de diversos programas utilizados em antropologia forense, para deduzir informações tridimensionais de imagens bidimensionais, e utilizou, também, referências de diversos corpos para a reconstrução da imagem perdida. A posição da escultura, de costas para o espectador, foi extraída de uma foto tirada do pai de Pablo, quando este tinha a idade do filho desaparecido. O pai doou – como se doa um órgão – uma imagem de sua própria infância para reconstruir a imagem extraviada do filho.

O rosto de Pablo, o corpo e a atitude foram representados e materializados de modo preciso para que a escultura fosse o mais semelhante possível à aparência do adolescente vivo. Paradoxalmente, essa semelhança não pode ser verificada pelos espectadores, já que a contemplação da imagem está interdita por seu posicionamento de costas para o mirador e por sua locação definitiva, a sessenta metros da costa.

Para Claudia Fontes, as pessoas desaparecidas estão, de alguma maneira, presentes, “mas nós somos proibidos de vê-las” (Fontes, 2000, p. 250). Essa é a figura de *pathos* da obra: vemos, podemos ver a imagem subtraída de Pablo Míguez porque acreditamos. Nesse quase nada de reflexos e de névoas, à beira do rio, ele aparece porque desejamos sua aparição. A imagem longínqua e fugidia de um corpo ausente entrelaça memória e história à ficção, ética à estética, esquecimento à lembrança. Ao penetrar o território da memória, do que já não é mais visível, desvelamos os invisíveis que reverberam ante nosso olhar.

Participo deste concurso com este projeto porque quero recordar que no dia 12 de maio de 1977, às três da manhã, Pablo Míguez, de quatorze anos de idade, foi privado de sua liberdade e de seu futuro... (Fontes, 2000, p. 250)

O trecho anterior, extraído do projeto apresentado para o *Concurso de Esculturas “Parque de la memoria”*, aprovado pelos legisladores da *Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, em 1998, mostra a ênfase que a artista coloca sobre sua própria memória recuperada – ela também tinha quatorze anos quando Pablo fora sequestrado e não sabia ou não lembrava do acontecido na época. Como sua própria infância, Pablo lhe dá as costas: ele está longe, olhando para o mar. Pablo Míguez, *non unum sed multum*, é agora um clarão ocasional sobre o *Río de la Plata*, um lampejo melancólico na memória dos outros, uma imagem desidentificada que se pôde identificar através de vestígios. A *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, como um farol apagado, advertiria a qualquer viajante desprevenido sobre as coisas que aconteceram deste lado do rio.

III. Na água: Bas Jan Ader



Momentary Monument (Swamp),
de Lara Favaretto, Veneza, 2009.
Foto: Maria Angélica Melendi

Bas Jan Ader nasceu na Holanda, em 1942. Seu pai foi executado pelos nazistas por ajudar refugiados judeus quando Ader tinha dois anos. Estudante rebelde, ele fracassou no curso de arte da *Rietveld Academy*. Seu amigo, Ger van Elk, lembra-se que ele usava uma folha de papel o semestre todo, apagando seus desenhos depois que estavam prontos. Em 1970, começou seu primeiro filme de queda, que o mostrava sentado numa cadeira caindo do segundo andar de sua casa.

Em 1975, Ader embarcou no que ele denominou “uma viagem de barco muito longa” (Favaretto, 2010, p. 374). Essa viagem seria parte central de um tríptico chamado “A procura do maravilhoso”: a perigosa tentativa de cruzar o Atlântico num barco a vela de 12½ pés. Seis meses depois de sua partida, seu barco foi encontrado semi-submerso na costa da Irlanda. Bas Jan havia desaparecido (Favaretto, 2010, p. 374).

Ante nossos olhos estende-se uma ampla superfície obscura e inundada onde charcos lodosos alternam-se com plantas rasteiras e musgos aquáticos. Às vezes, delicadas garças brancas sobrevoam a superfície e se detém sobre a lama negra. No *Giardino delle Vergini*, no final do *Arsenale*, durante a 53ª Bienal de Veneza, em 2009, parte dos canteiros simétricos do jardim francês cedem seu lugar a um pântano. Uma “arca de tumbas extraviadas” (Verzotti, 2009), *Momentary Monument (Swamp)* – Monumento Transitório (Pântano) –, de Lara Favaretto, evoca os espectros de pessoas perdidas, cujo destino final se desconhece e que não possuem tumba nem lápide que lembre seu lugar de repouso.

Para criar esse pântano, Favaretto espalhou turfa, areia vulcânica, material vegetal em decomposição, ferro, madeira e água sobre um prado arado no *Giardino delle Vergini*. Esse pedaço do terreno inundado, informe, em decomposição – tão úmido e desordenado contra a relva aparada do *Giardino* – seria, para a artista,

[u]m cemitério. Uma paisagem que é um tesouro de tumbas vazias, onde os enterrados e os mortos permanecem sem nome, sobrevivendo numa simbiose de mistério e desejo, de salvação e perdição, de refúgio e resignação. (Verzotti, 2009)

A obra de Favaretto remove a paisagem construída e coloca no seu lugar outra: o pântano, o aspecto primordial da paisagem veneziana. O pântano – *a ciénaga, a palude, le marais, the swamp, das Moor* – é o lugar onde a natureza prolifera e se afunda. Nem terra nem água; um reino intermédio de miasmas e animálias, de lodo original no qual tudo cresce, rasteja, afunda, apodrece.

Oposto tanto à verticalidade ameaçadora do bosque quanto à natureza ordenada do jardim, o pântano é o obscuro, o inelutável, a morada das almas extraviadas, o repouso dos corpos silenciados. A febre e a loucura rondam seus abismos úmidos onde corpo e mente, enfraquecidos, sucumbem ao chamado das profundezas. O pântano é lento, paciente e repetitivo; é um espaço perturbado que permanece o mesmo enquanto muda; que pode desorientar e ofuscar. Pode ser, porém, um lugar encantado, um lugar enfeitado, o jardim de um palácio real, ou um vulcão que exsuda cinzas do centro de um deserto aquático.

Negado pela cultura como lugar prístino de origem, o pântano aponta para um final no qual matéria animal e vegetal metamorfoseiam-se, desmancham-se e renascem outras. Por isso, todo pântano tem que ser corrigido, drenado, canalizado. Separam-se as águas da terra, cria-se um lago, um córrego, estende-se uma ponte. Porque, na imaginação humana, esse lugar de sombras e de eflúvios tem que ser exterminado, excluído, apagado de qualquer paisagem. Sobre esses pântanos, os homens constroem jardins que, ao se afastarem da natureza natural, criam a paisagem para torná-la cenário de fantasias que se incorporam ao mundo natural como se dele fossem parte.

Ambroise Bierce e Antoine de Saint-Exupéry, escritores; Bas Jan Ader, artista; Christopher Johnson McCandless, viajante; Bobby Fisher, campeão do xadrez; François Villon, poeta; Glenn Miller, músico... Mesmo que a artista faça uma longa lista dos rememorados no monumento, ele parece ser a metáfora perfeita para as desapareições das catástrofes do século XX.

Momentary Monument (Swamp), paisagem criada no *Giardino delle Vergini*, é, também, um espectro que emerge do passado através de infundáveis e antigos relatos. Evocaremos apenas dois. O pântano de Grendel, descrito no *Beowulf* como refúgio dos monstros: um lugar

onde nada nem ninguém deixa rastros; e, sobretudo, o *Styx* ou *Stige*, rio da invulnerabilidade, um dos rios do inferno que, de acordo com a mitologia grega, se estendia por nove amplos meandros que formavam um pântano – a laguna *Stigia* – que devia ser atravessado para se chegar ao Hades.

Na *Divina Comédia* Dante transforma o *Stige* e seu pântano no quinto círculo do Inferno, onde são precipitados os coléricos e os indolentes. Esse pântano também impregna com suas fétidas exalações a cidade de Dite. No Canto IX do *Inferno*, ao chegar à cidade, o poeta atravessa o *Stige* e evoca o pântano: “Questa palude che ‘gran puzzo spira / cigne dintorno la città dolente / u’ non potemo intrare ormai sanz’ira”⁶ (Alighieri, 1963, p. 103).

Dite, a cidade no centro do pântano, o sexto círculo do Inferno, é um cemitério abandonado, uma cidade povoada somente por mortos, iluminada pelas labaredas que saem dos sepulcros profanados. Nada se vê através da fumaça, apenas escutam-se os lamentos dos hereges, dos que não acreditavam na vida depois da morte. No *Inferno*, Dante cria a analogia entre o pecado e a punição – *contra-pathos* –: os que negaram a existência de vida depois da morte permanecerão eternamente mortos entre os mortos.

Como o pântano de Dante, o pântano de Favaretto encerra um cemitério onde vagam não as almas dos hereges, mas as almas dos transgressores, dos que se aventuraram ao desconhecido, dos que não aceitaram morrer na sua cama, dos que desapareceram em prol de uma utopia. Para a artista, porém, o pântano é também um arquivo de desejos irrealizados, no qual os mortos continuam protegendo seus sonhos e os nossos, onde podemos imaginá-los envelhecendo numa espécie de vida na morte. O que une esses seres é quase uma heresia: o desejo de uma vida que os precipite na aniquilação sem restos, sem um corpo para enterrar. A ausência do corpo adia o luto e deixa sempre um espaço para as dúvidas, alimenta a esperança de que os desaparecidos

⁶ Este pântano que horrível odor exala/ Rodeia a cidade dolente/ Onde já não podemos entrar sem ira. 9.3

continuariam a viver em algum lugar, perdidos, amnésicos. Favaretto dá a eles um lugar de repouso.

A artista diz ter submergido no lodo do pântano, na putrefação constante que se dissemina sob sua superfície inundada, alguns objetos que discutissem sua relação com o tempo e suas mudanças. Esses objetos estariam impregnados por ideias de desilusão, de esquecimento, de fantasias tão vívidas que se sentiriam como reais, de vida eterna, de possibilidade de restaurar o mundo cambiante ou de reencantá-lo.

Para Lara Favaretto:

O pântano oscila entre o patético e o trágico à procura de uma nova maneira de agir sobre a realidade. É uma forma de demência vista como uma linguagem que investiga o sentimental. A laguna dos insanos, o cemitério subterrâneo ou submerso. Um arquivo de documentos escritos em caracteres tão obscuros que parecem rabiscos. (Favaretto, 2010, p. 11)

Na exposição *Out Of It*, de 2010, na Galeria *Klosterfelde*, em Berlim, Lara Favaretto mostrou três instalações que evocam as pessoas desaparecidas e um livro de artista intitulado *Momentary Monument*, que documenta e amplia o trabalho de Veneza.

Esse volume consta de três partes: a primeira é um prólogo escrito pela artista, onde explica como um pântano é criado; na parte central, em oito capítulos são relatadas as histórias de vinte desaparecidos e é descrita a passagem através do pântano e, finalmente, há o epílogo *A desapareção da desapareção*, escrito por Chris Sharp. No Anexo, entre outros textos e fotos, Lara Favaretto inclui uma longa lista de quase quatrocentos desaparecidos – pessoas que queriam renascer ou que queriam escapar, ou que queriam desaparecer ou que desapareceram sem querer.

O livro é uma das formas mais consagradas de arquivar a memória. O pântano é *um arquivo de documentos escritos em caracteres tão obscuros que parecem rabiscos*; o livro não decodifica os rabiscos, agrega, porém, outros ao arquivo daqueles que procuraram a solidão ou dos que foram obrigados a ela.

O pântano e o livro coexistem na memória. Por um tempo, a desordem da lama primordial, substrato inquieto da vida em expansão, se impôs sobre a ordem paisagística do *Giardino delle Vergini*. Com a conclusão da Bienal, o pântano desaparecerá e a terra, arada de novo, voltará a abrigar o jardim francês (camadas de pântanos e de jardins construídos e destruídos sobre a terra inundada das ilhas venezianas). O livro não perpetua a existência do pântano nem de seu tesouro de tumbas alegóricas; no livro, a linha d'água traça uma escritura finita (ou interminável), que enumera e relata as vidas dos desaparecidos sobre as páginas-sepulcros. Podemos somar, aos que Favaretto reúne, tantos outros: Ofelia Giugni, Erminia Mattarelli, Enrichetta Cabassa, partigianas mortas pelos fascistas, Pablo Míguez, sua mãe, seus companheiros...

O pântano de Lara Favaretto – jardim às avessas, simulacro da natureza intocada, território pronto para a proliferação e o desvanecimento, efêmero e interminável, limitado e infinito – guarda em si o germe do perecível, um ponto de corrupção e de morte. Antijardim, contrapaisagem, o *Monumento Momentâneo*, habitado por lembranças espectrais, é receptáculo e arquivo da memória: uma paisagem construída como simulacro da paisagem originária.

Desde tempos longínquos, as fontes elevam as águas em direção ao céu ou as despenham em rumorosas cascatas. A água é fonte de vida, alimento precioso que renova terra e ar em celebrações intermináveis. Nas obras de Murer e Scarpa, de Fontes e de Favaretto, porém, a água permanece em seu estado natural: lenta e constante na *Riva dei Sete Martiri*, lodosa no *Río de la Plata*, imóvel no falso pântano. Essas águas não celebram a vida, mas mitigam a dor da morte porque propiciam aparições súbitas de imagens espectrais. Giorgio Agamben, falando também de Veneza, acredita que o espectro “é um morto que de pronto aparece [...] envia sinais, às vezes fala, mas nem sempre de um modo inteligível” (Agamben, 2001, p. 56). O espectro seria o estágio que segue a morte e a decomposição do cadáver, feito, de acordo

com o filósofo, de marcas – *signature* –, signos, cifras, datas, tudo o que o tempo deixa sobre os seres e os objetos.

Essas obras – à beira da água, sobre a água, na água – surgem como os espectros. Materializadas em bronze, em aço, em turfa e em lodo, fazem visível a presença dos vencidos para aqueles que não querem, não sabem ou não podem vê-los.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Firenze: “La nuova Italia” Editrice, 1963.

BRODSKY, Joseph. *Marca-d’agua*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DANDAN, Alejandra. *Testimonio por la desaparición de Pablo Miguez, secuestrado a los 15 años*. Disponível em: <http://juiciovesubio.blogspot.com/2010/10/testimonio-por-la-desaparicion-de-pablo.html>; acesso em: 07 Set. 2011.

FAVARETTO, Lara. *Momentary Monument (The Swamp)*. Berlim: Archive Books, 2010.

FONTES, Claudia. In: Comisión del Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado. *Escultura y Memoria: 665 Proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos, desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.

PASQUALOTTO, Silvia. Passaggi di memoria. Le donne, la Resistenza, la storia. *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, terza serie 11 (2005), *Memoria della Resistenza*. Disponível em: <http://www.padovadonne.it/2009/04/passaggi-di-memoria-le-donne-la-resistenza-la-storia-dove-sono-finite-le-partigiane-venete/> Passaggi di memoria. Le donne, la Resistenza, la storia; acesso em: 09 Set. 2011.

SCARPA, Carlo apud PRADOLIN, Paolo. *Rasegna stampa agenzie monumento partigiana. Nota storico-tecnica*. Disponível em: www.lavocedivenezia.it; acesso em: 09 Set. 2011.

SILVESTRI, Graciela. *La presencia del ausente. Problemas de la representación pública en las artes plásticas*, 2002. Disponível em: www.bazaramericano.com; acesso em: 09 Set. 2011.

VERZOTTI, Giorgio. Lara Favaretto. *FindArticles.com*. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_42/ai_n6081703/; acesso em: 20 Out. 2009.

Nova luz sobre *Heart of Darkness*: “The Scramble for Africa”, de Yinka Shonibare

Thais Flores Nogueira Diniz

Durante quase todo o século XX, *Heart of Darkness* (*Coração das trevas*), romance de Joseph Conrad, foi visto não apenas como um clássico da literatura inglesa mas também como uma poderosa acusação aos males do Imperialismo. O livro reflete as repressões executadas no Congo pelos belgas em um dos maiores atos de genocídio cometidos até então. O autor narra uma história, largamente baseada em fatos reais, sobre as atrocidades cometidas pelas empresas de colônias britânicas e belgas na África ocidental, em especial no atual território do Congo. O enredo básico constitui-se da viagem de Charles Marlow, que navega rio acima em busca de carregamento de marfim, mercadoria muito valiosa na época. Durante a viagem, vai pouco a pouco tomando conhecimento do mito que circunda um certo europeu de nome Kurtz, que teria fundado um “Estado próprio” erigindo o culto a si mesmo entre os nativos e a admiração e temor de todos na região. Sua figura mítica ronda o imaginário de Marlow por toda a viagem, até que este finalmente o encontra: um homem completamente enlouquecido, à beira da morte, que se culpa pelas atrocidades terríveis que cometera.

Recentemente, porém, alguns críticos, entre eles Chinua Achebe, propuseram uma outra leitura para a obra: em vez de simples denúncia ao colonialismo, o romance é uma parábola racista ou colonialista na

qual os africanos são retratados como genuinamente irracionais e violentos; a própria África é reduzida a uma metáfora daquilo que os europeus brancos temem em si mesmos; os africanos e a terra em que vivem representam “o outro” e há uma implicação no título que sugere ser a África o verdadeiro “coração das trevas”, um lugar onde os brancos que ousam ali pisar se arriscam a liberar o selvagem que há dentro deles. Os defensores do romancista, entretanto, acreditam que o narrador não fala em nome de Conrad, e que há na história um fundo de ironia que esconde sua verdadeira visão.

A publicação do romance coincide com o que chamamos de “Scramble for Africa” (Partilha da África), ação resultante da expansão do capitalismo industrial no continente africano, marcada pelo aparecimento de novas potências concorrentes, como a Alemanha, a Bélgica e a Itália. Essa partilha foi, assim, uma consequência da intensificação da competição entre as metrópoles pelo domínio dos territórios africanos. Esta divisão se iniciou com a Conferência de Berlim, 1884-1885, que, com o objetivo de evitar abusos, instituiu normas para a ocupação europeia em território africano.

Esta Conferência representou um marco na história das nações colonizadoras e, como tal, foi imortalizada através de fotos e pinturas, como a gravura que ilustra o livro *The Horizon: History of Africa* (Fig. 1) e a que aparece na revista alemã do século XIX, intitulada *Die Gartenlaube* (Fig. 2).

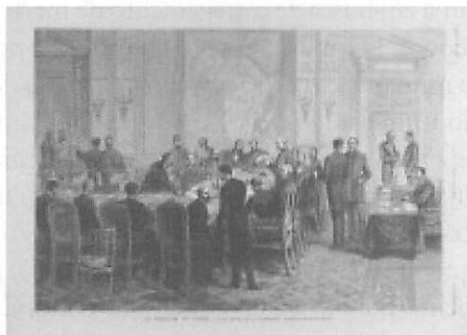


FIGURA 1 - *The Horizon: History of Africa*, Alvin Ed. Josephy, American Heritage Publishing Co., New York, 1971, p. 452.



FIGURA 2 - Reprodução de gravura da revista alemã *Die Gartenlaube* (séc. XIX).
Disponível em: <http://www.deutsche-schutzgebiete.de/afrikakonferenz.htm>

As ilustrações, em geral, têm três funções principais: adornar, explicar e traduzir. Nos dois exemplos acima, as imagens serviram de adorno para os textos sobre a Conferência de Berlim.

Entretanto hoje, ao nos apossarmos friamente do fato concreto que foi a conferência, podemos ter informação a respeito do resultado político desta reunião: a divisão da África em várias colônias, restando apenas dois países independentes. O mapa abaixo ilustra como ficou a divisão da África após a Conferência de Berlim.

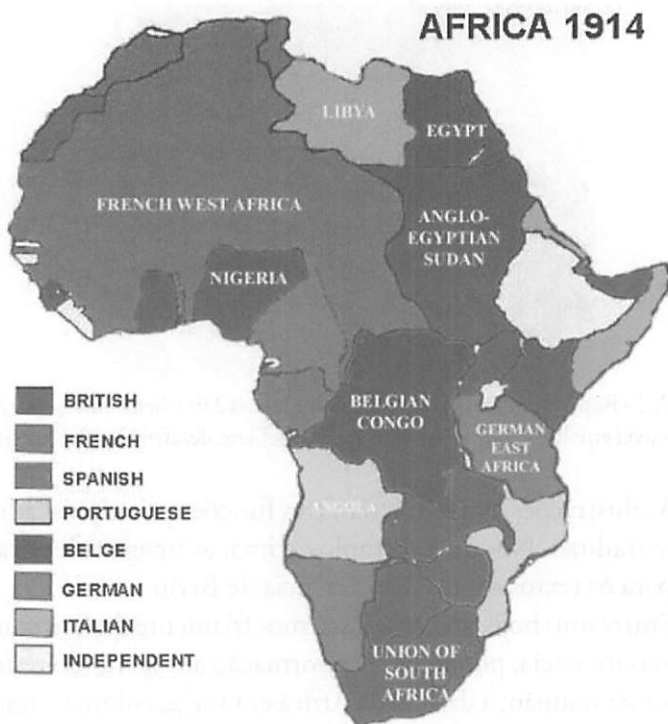


FIGURA 3 - Disponível em: <http://www.saburchill.com/history/chapters/empires/0053.html>

Este mapa, uma ilustração retirada da Wikipedia, tem a função de explicar os resultados da reunião, pois, através dele, podemos compreender facilmente como o continente africano foi retalhado entre as várias nações, sendo que apenas dois países continuaram independentes. Embora haja linhas desenhando os limites de cada país, as cores indicam a que nação europeia cada pedaço de terra pertence.

A divisão do território africano, entretanto, não aconteceu sem muitas disputas entre os colonizadores, cada qual querendo tirar vantagem para o seu país e a colonização, que se revestiu de roupagens pacificadoras e foi celebrada extensivamente, também foi duramente criticada, como mostra uma charge interessante encontrada no site da Wikipedia.

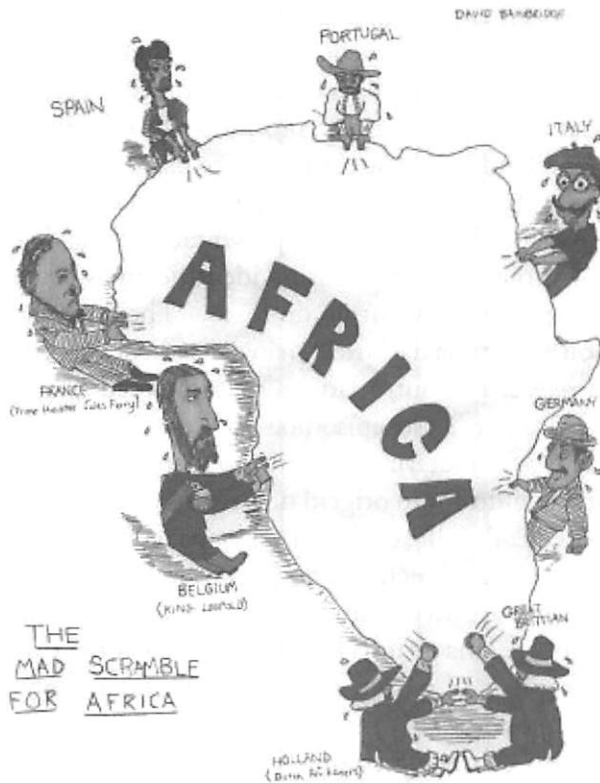


FIGURA 4 - Disponível em: <http://www.docstoc.com/docs/48406461/Scramble-for-Africa-1884-1914>

Nesta charge, cuja finalidade é criticar a atitude dos líderes europeus em relação à África, vemos as caricaturas dos chefes dos sete países hegemônicos lutando por suas colônias. A começar pelo sul, vemos o holandês Arr Kanners e um cidadão inglês disputando a África do Sul. Em seguida, temos um alemão, um português, um italiano e um espanhol também tentando puxar seu quinhão. O primeiro ministro da França, Jules Ferry, e o rei Leopoldo II, da Bélgica, são também aqui caracterizados na luta pelo seu pedaço. A nacionalidade destes figurantes pode ser inferida por meio do modo como cada um se veste.

Ao analisar esta figura, vemos que existe uma relação de semelhança entre o mapa da figura anterior, um signo icônico do

continente, e o objeto de análise: a figura que sugere um pedaço de tecido com o formato aproximado do mapa geográfico da África, onde se lê, em letras grandes, a palavra “África”. Em volta dele, aparecem figuras humanas trajadas a caráter, puxando as bordas do pano, como se estivessem defendendo para si um pedaço deste tecido. Verificamos que as figuras humanas são caricaturas dos líderes das grandes potências europeias do século XIX. Além da representação óbvia do continente africano, a vestimenta e o estereótipo identificam as pessoas a quem estas figuras se referem. O título do texto, “The Mad Scramble for Africa” (A louca partilha da África), não deixa dúvidas sobre a que fato a charge se refere. Por outro lado, a palavra “mad” do título deixa evidente a crítica feita a este episódio.

Podemos caracterizar a figura 4 como uma transposição intersemiótica tendo como origem dois textos diferentes: o texto que narra a história da Partilha da África e o mapa da África em 1914, que mostra o estado do continente naquela época.

O mesmo acontece com o pôster anexado abaixo, que tem o formato de uma página de uma história em quadrinhos e que também se refere à Partilha. O pôster, um texto mixmídia, formado de no mínimo dois tipos de texto, imagens e palavras, também faz sua crítica ao episódio. Ao centro da página, está o mapa colorido da África dividido em nações, com bandeiras “fincadas”, cujo significado é convencional: posse. À esquerda, consta a legenda com o nome dos países ao lado do desenho de suas bandeiras. Em volta do mapa, estão oito figuras humanas caricaturizadas de acordo com as nações às quais pertencem. Cada figura tem um balão com suas falas, falas que poderiam ter ocorrido durante a convenção de Berlim (Fig. 5).

A primeira das figuras é provida de um vasto bigode louro e segura uma corda de salsichas. Traja calças curtas de suspensórios e calça sapatos de alpinista; na cabeça, um chapéu tirolês de feltro verde com uma pena vermelha. No balão, o seguinte trecho:¹ “Nossos líderes Kaiser William I e o chanceler Otto von Bismarck querem manter a todo custo as quatro colônias na África. Somos os últimos, mas também

¹ As traduções são de nossa responsabilidade.

merecemos nosso lugar ao sol”. Por todas as suas características e pelas suas palavras, esta figura simboliza os alemães.

No sentido horário, temos outra figura humana trajando a vestimenta dos navegadores do século XVI. Em frente dela, uma caravela com a cruz. O chapéu imita o dos nobres deste século com uma enorme pluma amarela. A figura humana segura um peixe na mão. No balão, as seguintes palavras: “Fomos os mais antigos neste continente; enviamos muitos escravos ao Brasil, a partir das colônias que nos pertencem desde 1500, Moçambique e Angola. Mas agora, com a abolição da escravatura, nossa fonte de renda se extinguiu e por isso precisamos nos mover para o interior”. Também pela caracterização e pelas falas, esta figura simboliza os portugueses.



FIGURA 5 - Disponível em: http://www.historydudes.com/news/wp-content/uploads/2008/10/scramble_for_africa.jpg

Outros dois figurantes, localizados ao sul e ao norte do mapa, estão vestidos de azul-marinho com detalhes em branco. Um deles traz uma xícara de chá nas mãos e um guarda-chuva, numa alusão a seus costumes tradicionais. Esta figura representa os ingleses, que haviam tomado dos holandeses a colônia do Cabo em 1814, o que lhes deu uma base para a dominação da África do Sul com suas riquezas de ouro e diamantes. A outra figura, ao norte, tem perto de si a imagem da torre do Big Ben. Em seu balão, as seguintes palavras: “Os legisladores otomanos são fracos e por isso avançamos e tomamos o Canal de Suez, para salvaguardar nossa rota para a Índia. Em seguida, lutamos e conquistamos o Sudão”.

Uma outra figura se veste como um toureiro. Em seu balão, as seguintes palavras: “Para nós, a África começa apenas a 13 km do estreito de Gibraltar. O topo do Marrocos já nos pertence. Queríamos o país inteiro, mas a França não concorda e não quer desistir. Olé!” O estereótipo nos confirma que estas são as palavras de um espanhol.

A figura seguinte se veste com uma camisa listrada e traz nas mãos um prato de macarrão. São suas palavras: “Fomos expulsos da Etiópia mas nos apossamos da Eritreia e da Somália; por isto, queremos a Líbia”. O estereótipo é o dos italianos.

Em seguida, o figurante fala da história da colonização francesa: “Nossa história com a África começou no Senegal e Argélia, de onde avançamos para o Saara em direção ao ocidente. Nossa caminhada só teve fim quando os ingleses nos pararam no Sudão. Mas, mesmo que a maioria de nossas terras seja areia, possuímos a maior parte da África”. Esta figura, trajando um terno e um boné, simboliza os colonizadores franceses.

Com feições caricaturais do rei Leopoldo II da Bélgica, a figura seguinte fecha o círculo das potências europeias que colonizaram a África no fim do século XIX. São suas as palavras: “Eu sou o Rei Leopoldo II da Bélgica. Este enorme pedaço da África me pertence. Pessoalmente fiz uma grande fortuna com a plantação de borracha e a extração de estanho. Dizem que maltratei os operários africanos, e talvez isto seja verdade, pois em 15 anos as pessoas ou trabalhavam ou morriam de fome. Mas foi necessário!”

Porém, a crítica mais acirrada apareceu em charges nos jornais da época. Podem ser consideradas transposições intermediáticas, no sentido de que transportam para o sistema visual a crítica feita às atitudes dos colonizadores.

Comecemos por estas duas charges, respectivamente figuras 6 e 7, relacionadas ao Império britânico. A primeira exhibe um velho usando um chapéu com a bandeira inglesa estampada literalmente comendo um enorme pedaço de pão ou biscoito, cujo formato é o do continente africano e no qual pode-se ver o nome “Africa”, escrito em letras grandes. Este velho simboliza a velha e poderosa Inglaterra devorando o território africano, pois, ao se tornar a maior potência colonizadora da Europa, a Inglaterra se apossa de grande parte do continente.

Na segunda charge, a crítica se estende à Inglaterra imperialista como um todo. Na figura, podemos ver a cabeça de um polvo denominado Inglaterra, usando um chapéu coco, como o dos lordes ingleses, cujos tentáculos avançam por vários pedaços de terra. Cada uma das treze pernas do polvo se apoia sobre um pedaço de terra, onde estão escritos os nomes das colônias: Egito, Índia, Canadá, Irlanda, Malta, Gibraltar, Jamaica, Austrália etc.



FIGURA 6 - Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/55039022@N08/5095735174/>



FIGURA 7 - Disponível em: <http://www.thelondoneveningpost.com/features/birth-of-the-uganda-railway/>

Juntamente com a Inglaterra, a Bélgica foi considerada uma das mais poderosas nações imperialistas do século XIX. As duas charges exibidas a seguir se referem ao poderio do Rei Leopoldo II, que é o protagonista de ambas (Fig. 8 e 9).



FIGURA 8 - <http://www.crewsailors.com/1884berlinconference.aspx>



FIGURA 9 - http://en.wikipedia.org/wiki/Congo_Free_State

No primeiro caso, a crítica é bastante óbvia: alguns homens estão sentados em volta de uma mesa e um deles, de longa barba branca e bigode, trajando uniforme militar, de pé, corta um bolo onde se lê a palavra Africa. O bolo simboliza o continente africano que o belga divide, guardando para si a maior fatia. A segunda charge, retirada da revista humorística inglesa *Punch*, intitulada “In The Rubber Coils. Scene – The Congo ‘Free’ State”, do artista Linley Sambourne, retrata o Rei Leopoldo II, da Bélgica, como uma cobra sufocando um congolês, extrator de borracha. A cobra coroada se enrola nas pernas, braços e corpo de um homem negro nu, sufocando-o. Ao fundo, vê-se uma cabana tosca e uma mulher. A referência é óbvia: o rei belga sufoca o congolês.

A divisão da África, como se sabe, foi feita de maneira completamente arbitrária, sem nenhum respeito pelas características

étnicas e culturais de cada povo. As normas constantes do tratado, que fingiam proteger os nativos – condenando o tráfico de escravos, a venda de bebidas alcoólicas e armas e dando prioridade às atividades missionárias – serviam de desculpa para que as nações poderosas se organizassem em sua ânsia pelas riquezas. Por isso, a Conferência de Berlim representa a maior afronta aos povos do continente africano, um exemplo concreto da colonização selvagem infligida pelos europeus. À medida que representou a ocidentalização do mundo africano, a colonização suprimiu e vem suprimindo as estruturas tradicionais locais, deixando um vazio cultural de difícil reversão.

É a esse vazio cultural de difícil reversão que o nosso estudo hoje se refere, vazio que está na memória cultural ao englobar conhecimentos coletivos, construções do passado distante, enquanto pertencentes a um povo num determinado contexto social e histórico. É como uma memória retrospectiva que se manifesta na cultura, podendo envolver rituais, cerimônias e também trabalhos artísticos. É o artista que, ao rememorar estes tristes episódios ou fatos, não está dando testemunho de eventos passados e sim fazendo declarações significativas sobre o passado num contexto cultural presente. Pretende-se, pois aqui, resgatar aquilo que um desses artistas reproduziu em uma de suas obras, procurando descobrir ainda declarações subjacentes a ela.

Como já mencionado, a divisão do continente não considerou as fronteiras tribais tradicionais e por isso a África hoje sofre com o que chamaríamos de tribalismo: nações africanas modernas constituídas de muitas tribos diferentes que abrigam sentimentos hostis entre si. Daí haver tantos conflitos que levam a constantes guerras civis e lutas de poder dentro das nações. É preciso, portanto, além de denunciar a partilha como um desrespeito às nações africanas, analisar como uma das obras do anglo-africano Yinka Shonibare faz este papel.

Yinka Shonibare é um artista anglo-nigeriano que, em sua condição bicultural, realiza, através de sua arte, muitas provocações, principalmente aos europeus. Usando tecidos pseudo-africanos, manequins acéfalos e muito humor, ele desconstrói os estereótipos sobre raça, classe e cultura.

Um bom exemplo de sua arte engajada é a instalação denominada *Scramble for África (Partilha da África)*, que exhibe catorze negociadores animados, cada um trajando um casaco com motivos e cores exóticas, sentados em volta de uma mesa onde se pode ver, entalhado, o mapa da África. Imediatamente, o espectador é levado a pensar no quadro que ilustrou a Conferência de Berlim. Esta obra se caracteriza como um exemplo de texto intermídia porque seus signos só têm sentido se exibidos simultaneamente: as pessoas em volta da mesa, o mapa da África talhado na superfície, o tecido da vestimenta das figuras, a postura das mesmas, o fato de serem acéfalas, etc. A instalação por si só diz tudo: aqueles homens, como fizeram os líderes europeus no passado, estão negociando a África.



FIGURA 10 - Disponível em: <http://new-art.blogspot.com/2006/11/yinka-shonibare-and-artists-freedom.html>

Um grupo de pessoas em volta de uma mesa é o assunto desta instalação. O artista usa a cor como elemento e o equilíbrio como princípio, para apresentar a cena complexa que tem várias camadas de significação. Ao equilibrar os vários elementos de que é composta a instalação para tornar a obra interessante, o artista chama a atenção do espectador para o evento em si sem enfatizar nenhum aspecto individual, isto é, não há predominância de nenhuma cor e é possível passar os olhos pela obra sem ser atraído por nenhum aspecto dominante. A superfície lisa e neutra da mesa cor de madeira com o mapa ao centro contrasta com as várias cores da vestimenta dos figurantes sentados a sua volta. A textura é equilibrada pelo arranjo dos figurantes no espaço. Seus braços e torsos se entrelaçam nas linhas da borda imaginária que circunda a mesa.

O impacto dessa obra, que tem sido exibida em várias galerias e museus ao redor do mundo, se deve, em parte, ao fato de que o espectador compartilha o mesmo espaço com os manequins em três dimensões e em tamanho natural. Mas também ao fato de que essas figuras, embora contemporâneas, são, ao mesmo tempo, ligadas ao passado, um passado cujas repercussões ainda são sentidas no presente.

Embora *The Scramble for Africa*, como toda a arte contemporânea, seja despojada, é possível torná-la decorativa sem que se perca o seu caráter político. Para o figurino dos manequins, são usados tecidos de diferentes padronagens, que são um clichê para a questão étnica. Aos olhos do espectador, os tecidos são de origem africana. Porém, em cada traje, fica patente a ambiguidade, pois os tecidos que Shonibare compra como africanos são cópias de estampados holandeses manufaturados nas fábricas inglesas por meio de uma técnica indonésia. No século XIX, eles eram exportados para a África e se tornaram populares na Costa do Ouro; por isso hoje são vistos como originários dali. As estampas são portanto exaltadas (consideradas africanas), mas, ao mesmo tempo, modificadas (falsas), o que sugere um tom de subversão. Em relação a isto, diz Shonibare: “É importante que eu não vá à África para comprá-los (os tecidos), pois assim todas as implicações de exotismo da África se mostram falsas” (Hales, 2005). Além da simples confusão cultural relacionada às estampas dos tecidos

das vestimentas das figuras, os manequins de Shonibare são acéfalos. Segundo uma curadora do museu de Nova Iorque, a ausência de cabeças torna difícil a leitura de uma identidade racial.

Abaixo, alguns detalhes da obra de Yinka Shonibare, em exposição em vários locais ao redor do mundo.



FIGURA 11 - Disponível em: <http://rosicattwell.wordpress.com/2011/08/23/process-of-developing-white-face-vernacular-work/>



FIGURA 12 - Disponível em: http://diariodelarte.artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=38434&int_mod=1

Um século após a publicação do romance de Joseph Conrad, pode-se ainda refletir sobre a realidade que subjaz à ficção e à luta contra a escravidão que ela inspirou. O escritor jamais imaginou que seu livro se tornaria uma das obras literárias mais provocativas e controvertidas do século. Hoje ela se nos apresenta como uma janela através da qual os europeus vislumbram a partilha da África, realizada por seus ancestrais que forjaram o Império. Por trás da viagem de Marlow rio acima à procura de Kurtz estão os grandes conflitos que fervilhavam sob o nacionalismo do Império. As lutas entre civilização e selvageria, entre natureza e progresso; canibalismo e cultura; cristianismo e mágica, tudo isso se encontra emaranhado na densa narrativa. O romance foi o primeiro a atacar o conceito de progresso ocidental e questionar as atitudes darwinistas dúbias usadas para justificar as facetas brutais da construção do Império.

Do mesmo modo, Yinka Shonibare, nesta obra em que os personagens, procedendo à partilha da África, se vestem à moda europeia porém com tecidos ditos africanos, faz sua declaração silenciosa porém contumaz: nada restou da África e nada foi deixado para a África.

Referências

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. n. 65. Cultural History; Cultural Studies, Spring Summer, 1995, p. 125-133.

CASTRO, Jan Garden. In art, anything is possible: a conversation with Yinka Shonibare. *Sculpture* 25, n. 6, jul/ago. 2006, p. 22-27.

ELLIOT, David. Yinka Shonibare's theatre of the world. *Art & Australia*, v. 46, n. 2, Summer 2008, p. 304-313.

HALES, Linda. Headless Art Shoulders Above Ordinary. *The Washington Post*, September, 11, 2005. Disponível em: http://seattletimes.nwsource.com/html/entertainment/2002504302_africanart19.html.; acesso em: 11 abr. 2011.

HEMMINGS, Jessica. Post-cultural Hybrid Yinka Shonibare. *Surface Design Journal* 32, n. 1, Fall 2007, p. 34-37.

JONES, Ronald. Yinka Shonibare: Musée Quai Branly. *Artforum International* 46.2, Out. 2007, p. 383 (1).

KENT, Rachel *et al.*. *Yinka Shonibare MBE*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2008.

RATNAM, Niru. Yinka Shonibare: Ikon Gallery, Birmingham. *Art Monthly*, n. 225, Apr. 1999, p. 40-41.

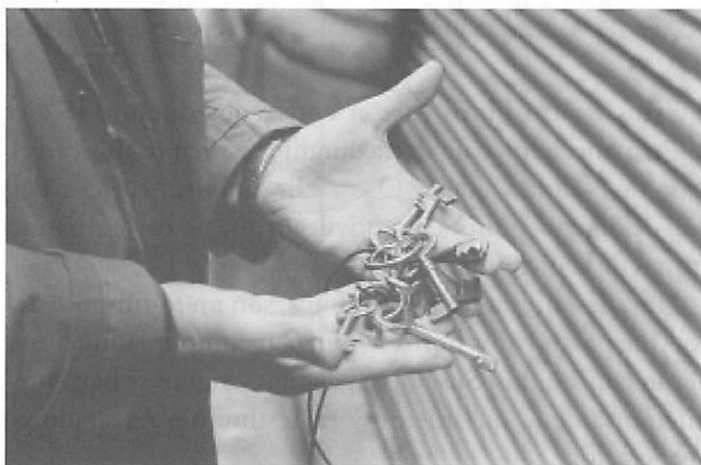
ROSENBERG, Matt. Berlin Conference of 1884-1885 to Divide Africa: The Colonization of the Continent by European Powers. Disponível em: <http://geography.about.com/cs/politicalgeog/a/berlinconference.html>.; acesso em: 11 Abr. 2011.

MEMÓRIA E FOTOGRAFIA

Imágenes de la memoria: *Las llaves; Los condenados de la tierra; Once@9:53am; Buena Memoria*

Fotos y textos de Marcelo Brodsky

Las llaves



Como los judíos expulsados de Sefarad, que llevaron consigo la llave de su casa y la guardaron durante quinientos años, nuestras llaves vinieron con nosotros en maletas y bolsillos. Llaves de casas allanadas, destruidas, violadas... compartiendo el mismo llavero con las nuevas, que abrieron otras puertas y nos permitieron construir otra vez un hogar quizá definitivo, quizá pasajero.

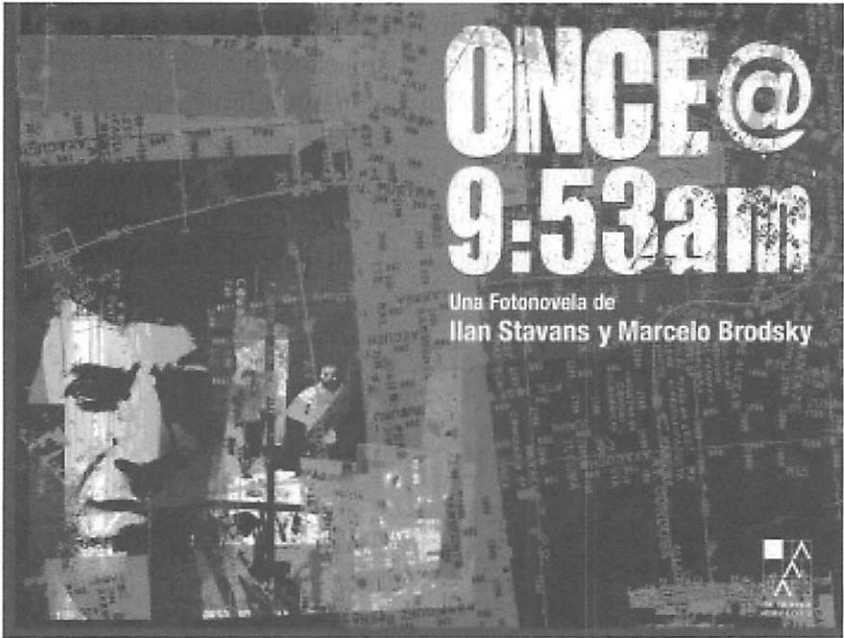
Los condenados de la tierra



Estos cuatro libros fueron enterrados durante la dictadura militar. Permanecieron bajo tierra durante casi veinte años, en el jardín de la casa de Néliida Valdez y Oscar Elissamburu, en Mar del Plata. Gozaron de digna sepultura, un privilegio que no tuvieron muchas de las víctimas de la dictadura.

Hoy, desenterrados por sus hijos, son un testimonio de lo que tuvimos que pasar. Estos libros no pueden cumplir la función para la que fueron concebidos. Sus hojas, palabras y signos se han convertido en la memoria de lo que fueron y en testimonio rescatado por una nueva generación.

Once@9:53am



ONCE@9:53 AM

Una fotonovela de Ilan Stavans y Marcelo Brodsky
Buenos Aires, la marca editora, colección lavistagorda, 2011.

El escritor mexicano Ilan Stavans, autor de *The Disappearance*, *Morirse está en hebreo* y *Spanglish* y el artista argentino Marcelo Brodsky, autor de *Buena Memoria*, *Nexo* y *Correspondencias Visuales*, rescatan con *Once@9:53 am*, un género clásico de los sesenta, la fotonovela, antecedente directo de las telenovelas, que finalmente vinieron a reemplazar.

En el imaginario colectivo, la fotonovela, permanece como un género híbrido de texto e imagen, que produce una narrativa dinámica y fácil de leer, y que constituye a la vez, una interesante combinación de imagen y palabra para narrar una historia.

Once@9:53am abreva también en el Comic y en sus recursos visuales y gráficos, siendo esto coherente con el actual renacimiento de

la novela gráfica y con la progresiva incorporación de imágenes a la narrativa clásica, desde Berger a Pamuk.

El escritor Ilan Stavans produjo un primer boceto del guión, que posteriormente fue adaptado a la situación e historia del barrio de Once, en Buenos Aires, y a la del atentado que allí sucedió.

Luego un artista gráfico Lucas Accardo hizo el *story board*, como si fuera a filmarse un corto y un equipo, a la manera de producción cinematográfica, revisó locaciones, vestuario y seleccionó actores para la producción de las tomas fotográficas realizadas por Marcelo Brodsky.



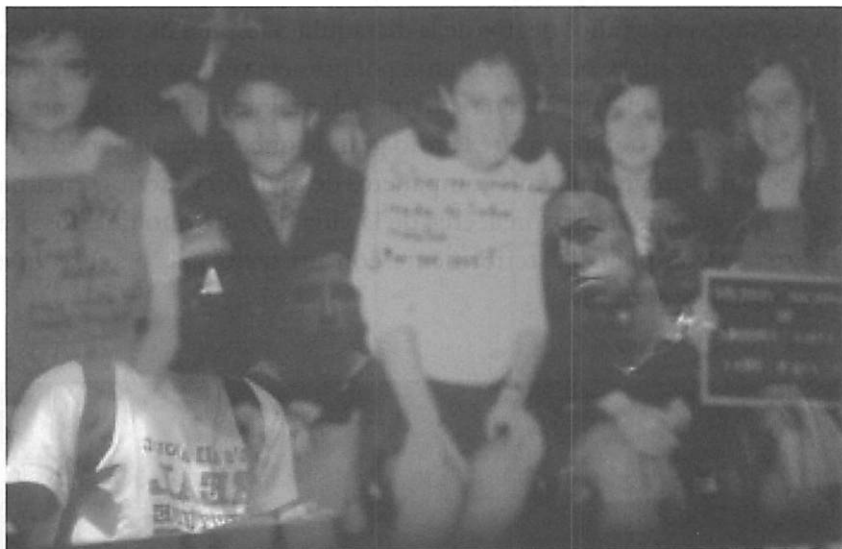
Posteriormente se hizo la selección de imágenes y el reordenamiento de la narrativa en base a éstas, trabajando a fondo con el género fotonovela y sus recursos, con una fuerte intervención del diseñador, del director de arte, del editor y de los autores.



Nos interesó volver al tema del atentado a la Amia pero centrarnos en sus efectos sobre el barrio del Once, un día, trágico, en la vida de un barrio porteño. Lo hacemos de un modo poco solemne, lo que no quiere decir que no sea serio. Las preguntas se hacen todas al final, pero en el trascurso de la obra, lo que se ve es la vida cotidiana, el color y el espíritu del barrio que de alguna manera quisieron aniquilar. Cualquier modo es bueno para volver a hacer las preguntas: dónde están los culpables?. La combinación de fotografía, texto, comic, humor, diseño constituye un soporte visual y narrativo para contar una historia conocida o imaginada de una manera distinta....



Buena memoria



Cuando regresé a la Argentina después de muchos años de vivir en España, acababa de cumplir cuarenta y quería trabajar sobre mi identidad. La fotografía, con su capacidad exacta de congelar un punto en el tiempo, fue mi herramienta para hacerlo.

Empecé a revisar mis fotos familiares, las de la juventud, las del Colegio. Encontré el retrato grupal de nuestra división en primer año, tomado en 1967, y sentí necesidad de saber qué había sido de la vida de cada uno. Decidí convocar a una reunión de mis compañeros de división del Colegio Nacional de Buenos Aires para reencontrarnos después de veinticinco años. Invité a mi casa a los que conseguí localizar, y les propuse hacer un retrato de cada uno. Amplié a un gran formato la foto del 67, la primera en la que estábamos todos juntos, para que sirviera de fondo a los retratos y pedí a cada uno que llevara consigo para el retrato un elemento de su vida actual. Seguí retratando a los compañeros del curso que no vinieron a la reunión, pero la foto grande no podía transportarse. Llevaba conmigo pequeñas copias de la imagen para incluir en esos retratos, que se realizaron en Buenos Aires, en Madrid, en Robledo de Chavela (España) y en Nueva York.

Más tarde se organizó un acto para recordar a los compañeros del Colegio que desaparecieron o fueron asesinados por el Terrorismo de Estado* en los años negros de la dictadura. Después de veinte años, las autoridades del Colegio aceptaron por primera vez que recordáramos oficialmente en el Aula Magna a los que faltan. Fue un hecho histórico.

Resolví trabajar sobre la foto grande que me había servido de fondo para fotografiar a mis compañeros de división y escribir encima de la imagen una reflexión acerca de la vida de cada uno de ellos. La misma se completó posteriormente con un texto más extenso que acompaña los retratos.



Puente de la Memoria 02. © Marcelo Brodsky

Padre

Rubén Chababo

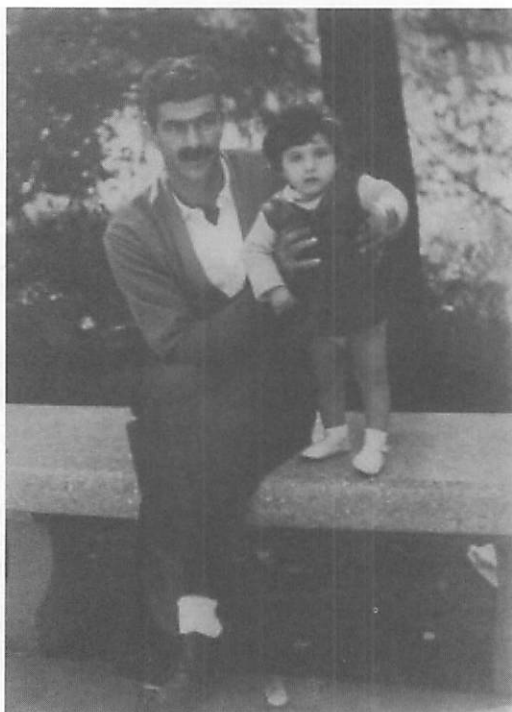
No llegué a oír los cuentos de Ossían,
no alcancé a probar del antiguo vino.
¿Por qué, entonces, veo un claro de bosque
y aquella sangrante luna de Escocia?
Osip Mandlestam (1914)

I.

Siempre me he preguntado en cuánto la vida deja tallado sobre nuestros rostros el padecimiento o la dicha, la bonanza de la que hemos gozado en el pasado o las desgracias a las que el destino o nuestras equivocadas elecciones nos han enfrentado. ¿Tiene forma el dolor? ¿En algún contorno de nuestro iris es posible advertir, como aseguran algunos, la desazón por las formas que adquirió nuestra existencia en algún momento de la vida?

Recuerdo que de niño miraba el rostro de mis padres tratando de leer en ellos como si se tratara de un mapa, algún dato que me hablara de la felicidad o la tristeza por ellos vivida antes de yo venir al mundo. Un ejercicio infructuoso que no daba, al menos en este caso, ningún resultado efectivo. Sus rostros no me devolvieron nunca aquello que yo, en el transcurso de la vida, pude saber acerca de sus respectivos pasados.

Mi padre, por ejemplo, un hombre de ojos oscuros y mirada penetrante, nacido en el interior de un Chaco inclemente, legó a sus hijos y nietos pocas imágenes de su vida. Buscando entre papeles viejos, solo pude rescatar un fragmento fotográfico que aún conservo, obtenido a los pocos años de su llegada a la Argentina.



Esa fotografía no revelaba para mí nada de ese tránsito que él venía de hacer poco tiempo atrás por el mundo. Nada en ese retrato invitaba a que yo advirtiera que ese hombre que aferraba con candor a su primera niña entre sus manos en un parque de la ciudad, fuera el mismo que en 1948 y por espacio de dos años había participado como soldado efectivo en las filas del *Irgún*, una milicia especial conformada por soldados voluntarios y emplazada en la zona de Beer Sheva, en las puertas mismas del desierto del Sinaí, enfrentado a las tropas de ocupación inglesas y al naciente enemigo árabe que también peleaba en esos años por la posesión de ese territorio que aún se llamaba Palestina.

Cuando yo era niño, mi padre no dejaba de relatar el modo en el que junto a sus compañeros de brigada se deshacían de los cadáveres de los soldados enemigos vencidos: “los apilábamos y les echábamos kerosén para luego incinerarlos”. Eso contaba mi padre, mientras se rozaba la nariz con su mano derecha haciendo el típico mohín que uno hace para evocar un olor desagradable, en este caso, el de la carne humana cuando entra en combustión. Y también evocaba - ritualmente lo hacía en la mesa de los domingos - cómo habían asesinado a un conde llamado Bernardotte y cómo habían hecho volar por el aire el King David, el más importante hotel de Jerusalén, ocupado por los ingleses. Un acto de barbarie que en su momento fue duramente repudiado por Martin Buber quien advirtió allí, en ese preciso instante, el carácter criminal que amenazaba desde la cuna misma al joven Estado judío.

Mi padre había sido testigo y protagonista de esa guerra cruel, había estado en las trincheras, había hecho volar por el aire un hotel y a sus ocupantes, había transitado las arenas del desierto, le había visto los ojos a la muerte en los ojos de sus compañeros y en el de los que caían asesinados a su lado, pero debo asegurarles a ustedes, que ningún rastro de la crueldad de esa guerra yo pude advertir jamás en este retrato rosarino obtenido hacia mediados de los años cincuenta.

Será por esa frustrada vocación antropológica, que luego, con el correr de los años, seguí insistiendo en encontrar rastros y huellas en los rostros tratando de descubrir si la vida dejaba o no cicatrices indelebles que hablaran del pasado. En verdad no buscaba cicatrices sino el trazo indeleble que evocara el paso por el dolor o la tragedia. Ya lo digo, el mapa del rostro de mi padre, no rebelaba ninguna de esas marcas.

II.

Hace pocos años atrás conocí como tantos otros el proyecto fotográfico de Gustavo Germano llamado *Ausencias*, dedicado a retratar, a fijar sobre la tersura de la fotografía, el efecto dejado por el Terrorismo de Estado sobre el corazón mismo de los núcleos familiares y afectivos de los argentinos.



Germano construyó pares fotográficos, como un modo de mostrar el hiato existente entre el pasado y el presente. Volvió con su lente a los sitios donde el ayer no presagiaba la tragedia de la última dictadura militar y los confrontó con el hoy signado por el vacío de las ausencias generadas por la desaparición forzada de personas. Los pares fotográficos no necesitan demasiadas explicaciones, allí está la playa vacía, allí la reunión de amigos que nunca volverá a ser, allí la madre junto al hijo y luego la madre en la absoluta soledad del hogar. Todo el efecto, el impacto brutal de la dictadura está en estas fotografías, en esa soledad absoluta a la que fueron arrojados los familiares sobrevivientes. Paisajes desolados, mesas a la espera de quien nunca volverá, espejos que ya no reflejan los rostros esperados.

Germano intentó atrapar no la densidad del cuerpo, sino su estela, su rastro, lo que perdura como atmósfera en los espacios habituales de la vida cotidiana común a cualquiera de todos nosotros.



Este retrato que yo les muestro, es el de Clara Alteman de Fink y puede servir de síntesis de todo su trabajo. La madre en el corazón del hogar que mira al hijo, en una escena cándida de amor filial. La casa ordenada, el aire puro de lo doméstico. Del otro lado, treinta años más tarde, la madre sola frente a la cámara, de pié, como un cíclope, sin poder reproducir el gesto del pasado porque su mirada no se puede depositar en ningún sitio. Allí donde había un cuerpo, ahora hay vacío. Allí donde había futuro, ahora hay la extensa dimensión de un arrebatado. La candorosa armonía en la que estaba sostenida la primera fotografía, (armonía de los gestos, de las miradas, de la atmósfera hogareña) ha desaparecido. A pesar de la amplia variedad cromática, la casa donde Clara Alteman posa para Germano, se ofrece a nuestra mirada despojada, alejada de aquella cálida familiaridad que el fotógrafo aficionado atrapó y condensó con su cámara treinta y dos años atrás.

“El verdadero contenido de una fotografía es invisible – dice John Berger – porque no se deriva de una relación con la forma sino con el tiempo”. El retrato de Clara Alteman obtenido por Germano en 2006, al ser puesto en dupla o diálogo con el que fuera sacado tres décadas atrás revela *lo invisible* (lo que falta, lo arrebatado), el tiempo transcurrido entre una y otra toma (1974-2006) es la dimensión del hueco a través del cual esa familia *se ha invisibilizado*.

Hueco dejado por la historia o grieta a través de la cual los cuerpos se han evaporado por acción de la barbarie. En ese vacío, en esa invisibilidad, habitamos tantas veces sin saberlo los hijos y descendientes de las comunidades humanas sobre las que la violencia se ha descargado de manera inclemente.

El retrato de Clara Atelman de Fink es una descarnada descripción de eso que llamamos soledad humana. Pero aún más, esta fotografía es, por sobre todas las cosas, la condensación narrativa de la historia de un derrumbe.

III.

Un tiempo después de haber cerrado ese ciclo, Gustavo Germano decidió inaugurar uno nuevo, esta vez dedicado a ir en busca de los exiliados republicanos diseminados por el mundo, esos hombres y mujeres que siendo muy jóvenes debieron abandonar Madrid, Teruel, Barcelona para salvar sus vidas del acecho del franquismo. Durante más de dos años Germano golpeó a las puertas de las casas de esos hombres salvados de una muerte segura, residentes ahora en Buenos Aires, Rosario, Moscú, Santiago de Chile o Paris, para pedirles que posaran nuevamente para él y su cámara remedando el mismo gesto que algún fotógrafo ya anónimo había capturado en su juventud. El resultado es una serie fantástica de poses y miradas que al igual que el retrato de mi padre, yo no dejo nunca de observar.

Germano no pretendió con su proyecto exaltar ninguna consigna, ninguna verdad consagrada, tampoco destacar ningún legado, solo destacar de qué modo, el paso del tiempo, había atravesado la frescura de esas vidas jóvenes.

De toda la serie reunida bajo el título general de *Distancias* mi mirada vuelve una y otra vez a la que refleja el rostro de Magdalena Hernández, tomado en Port Bou hacia 1939, en la misma ciudad donde Walter Benjamin había encontrado la muerte en su camino errático y a la vez trágico hacia un exilio imposible. Allí están los dos rostros de Magdalena, el de la niña de piel suave, cabello lacio, bincha en la cabellera, que mira sin sonreír hacia la derecha sin presagiar que unos días más tarde los bombardeos la harán huir con su padre hacia el otro lado de una frontera que no podrá nunca más volver a cruzar hasta que el tirano muera en 1975.



La expresión de la segunda Magdalena tiene algo que me perturba. Nada de tranquilidad, nada de sosiego. Mira hacia un costado como queriendo recordarnos que ha visto *algo*. La comisura de sus labios caídas y los ojos abiertos parecen estar de frente a un pasado que no puede olvidar. Algo de la tristeza atraviesa todo el retrato, algo de ese *hiato* inmenso construido a lo largo de sesenta años parece haber tallado la fuerza de lo irrefutable. Magdalena me dice, cada vez que veo su fotografía, que el exilio suyo ha paralizado algo de lo que su alma cargaba en la pureza de la infancia. Y eso lo advierto en el asombro, en esa mirada abierta hacia no se sabe qué, que ella expande en esa jornada de 2009 frente a la lente de Germano.

Yo veo entre ambas fotografías la pausa dramática de una vida astillada y hasta puedo imaginarla cruzando de un lado al otro la línea fronteriza que separa los Pirineos dejando atrás la pequeña ciudad de Port Bou, pero también la lengua que la cobijó pocos años y que habrá debido mutar para ser extranjera, otra, junto a su padre huido.

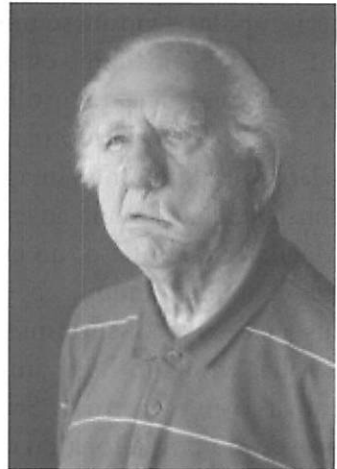
El sello del costado acuña el origen, la marca estatal de una toma utilizada con seguridad para su documento identitario y en la parte superior e inferior un oxidado fragmento de metal evoca el haber estado adherida a un papel burocrático. La segunda foto, la tomada frente a los ojos de Germano, lógicamente no reproduce ningún cuño, pero está cargada de una atmósfera habitada por toda la amplitud de

una vida vivida lejos de esa patria que ratifica el sello original. De un lado España como cuna, del otro la amplitud y la inmensidad de un exilio que se perpetuó en su vida a lo largo de los años.

“El exilio es la fuerza insalvable entre un ser humano y su lugar de nacimiento, entre el yo y su verdadero hogar. La desdicha esencial de esta ruptura no puede superarse” dice Edward Said tratando de fijar en la letra la dimensión de una experiencia a la que de seguro ningún lenguaje podrá nunca terminar de describir con certeza absoluta. Desdicha esencial, dice Said, como si fuera que ya acontecido, el exilio, a pesar de haber sido superado, habitara con quienes lo han padecido, para siempre.

En la fotografía de Magdalena creo ver eso, la esencialidad traumática del afuera, el camino transcurrido entre la aldea natal y el afuera del que no se vuelve y al que nada repara. Los ojos abiertos, los labios caídos, el óxido de los metales lo dicen. Allí está el tiempo que se ha ido en lo abierto de una espera desgraciada.

Sin embargo, de toda la serie fotográfica republicana, el rostro de Sebastía Piera es el que más me inquieta, el que más me perturba y molesta. Miren la belleza de ese joven, el rostro levemente sonriente, las facciones puras de una juventud como promesa de todo. Ese chaleco que lo hará sentir mayor, inaugurando la adultez, esa corbata con la que le habrá gustado mostrarse ante las mujeres de Tarrega hacia 1936 cuando la fotografía fue tomada, seguramente en un estudio y a diferencia de la Magdalena, para otros usos que no fueron burocráticos, aquí no hay cuños, ni broches oxidados, tampoco una pose burocrática, todo lo contrario. Aquí está la levedad de la sonrisa, la pose, el anunciar “así me veo y quiero que me vean”, el cuello alzado al vuelo en ese detalle de elegancia desinteresada. Pero en Ajaccio, Córcega, Sebastía Piera narra frente a Germano la interrupción que la historia modeló en su imagen joven.



Hijo de maestro socialista, Sebastião se incorporó al Ejército Rojo. A finalizar la guerra fue a Hungría y desde allí a pie, junto a su mujer y otros compañeros, intentó llegar a Toulouse para incorporarse en la lucha contra Franco. Entró a España clandestino en 1946 donde un mes después es apresado y torturado. La tortura le provoca una parálisis facial. En 1949 sale de prisión por un día y escapa a Francia cruzando por tercera vez los Pirineos a pie. Se dirige a Paris donde es nuevamente capturado junto a 200 militantes comunistas acusados de ser espías soviéticos y es deportado a la Isla de Córcega de donde no podrá salir hasta 1964.

Todo eso, absolutamente todo eso, en esos años que la primera fotografía inaugura.

La parálisis en el rostro de Sebastião parece un remolino provocado por el viento, como si la carne hubiera entrado en ebullición en un instante preciso, casi fugaz, con la pretensión de arrebatarle la candidez del pasado y dejarle la marca de su paso. Ninguna sonrisa es posible arrancarle a ese rostro. Nada en él podría remedar la levedad risueña del joven que sonreía con levedad casi infantil. Ya la boca está clausurada en un movimiento quieto dejándolo atado al instante preciso en que tuvo lugar el tormento. Sin embargo me gusta la dignidad con que a pesar de todo, ese hombre mira, el modo en el que entre esas

cejas tupidas deposita su mirada en algún lugar que no sabemos, lejos nuestro, tan lejos como estamos nosotros del conocimiento existencial de esa experiencia que astilló en mil partes la biografía de ese cuerpo.

Entre la vieja fotografía el abismo de la Historia ha labrado un relato que al juntar las imágenes, se rearma. Siempre buscamos algún consuelo cuando una adversidad ajena nos es narrada. En la foto de Magdalena, confieso, no encuentro sosiego, sus ojos que no veo de frente no me tranquilizan, están viendo algo que yo no veo, y eso que sus ojos ven creo sentir que no está *fuera* de la fotografía, sino dentro de ella, en algún lugar impreciso y recóndito de su memoria. Sin embargo en el rostro de Sebastián descanso, a pesar del hachazo facial provocado por la tortura, en la ropa que viste, en esa remera juvenil que me hace imaginarlo descansado y tranquilo, en un remanso anterior a la segura muerte en que la vida lo ha encontrado a la hora en que Germano obtuvo la fotografía. Si en la primera foto todo el vestuario era anuncio de la galantería ofrecida a los ojos de las muchachas de Tarrega, en la segunda, la juventud ya desvanecida por el paso del tiempo *se aferra* o quiero yo que se aferre a la remera azul, prolijamente abotonada hasta el cuello que me hace imaginarlo en algún lugar plácido de la isla Córcega, ya no concebida como cárcel o encierro sino como lugar de vida.

No sé si es así, no puedo asegurarlo, es pura invención, lo sé, pero es el único dato de esta imagen que me permite balancear la dureza de esa quebradura en el rostro producida en las cárceles franquistas 50 años atrás y exactamente diez años posteriores a la primera toma fotográfica.

“Apretando la diferencia como un arma que debe ser usada con voluntad endurecida, el exiliado insiste celosamente en su derecho a no pertenecer”. ¿Será esa voluntad la que ha hecho que Sebastián permanezca en Córcega y Magdalena del otro lado de la frontera española una vez que la democracia clausuró para siempre el tormento de la dictadura?

Supongamos que no, que fue la familia, la vida ya hecha a pocos kilómetros de la casa natal, los paisajes adquiridos, la otra lengua,

el cansancio. Pero supongamos lo contrario, que en lo secreto de sus almas este hombre y esta mujer hayan querido seguir combatiendo con su mera presencia como testimonio de un tiempo lejano que muchos se empeñan en declarar clausurado.

La mirada absorta de Magdalena, el remolino de carne tallado en el rostro que Sebastía ofrece todos los días a los habitantes de Córcega que se cruzan con él en la calle, son acaso la memoria más firme de una experiencia que lejos de poder ser conjurada, persiste, más allá, pero también más acá de su propia voluntad humana.

Vuelvo a esa fotografía primera de mi padre joven y al recuerdo o la evocación de mi búsqueda frustrada de un dato *allí* en el que el horror de la guerra pudiera advertirse. Lo que persiste no siempre está a la vista, evidente frente a la mirada de todos los días, porque nada de esa fotografía dice, como sí las de los republicanos, de esa insistencia acerca del olor a carne quemada con que mi padre evocaba sus días allá en Medio Oriente. La fotografía lo congeló en un tiempo, para mí, benigno a pesar de la realidad de la dureza de lo vivido, así como el par fotográfico de Germano me devuelve, de manera en que lo he señalado, el *espesor* de la historia habitando entre hiato y hiato, entre piel y piel de cuerpo joven y cuerpo anciano.

IV.

¿Dónde habita, dónde se ha ido lo que no vemos, donde se refugian los muertos cuando ya se han despedido del mundo, en qué rincones de nuestras casas ellos siguen respirando a pesar de nosotros no advertirlo, en que espacios de la ciudad siguen transitando a pesar de nosotros no advertirlo? (ver imágenes en <http://sergey-larenkov.livejournal.com/>).

Entre septiembre de 1941 y por espacio de tres extensos años, la bella ciudad de San Petersburgo padeció uno de los sitios más brutales de los que se tenga memoria. La consecuencia de ese asedio desplegado por las tropas del nacional socialismo dejó como consecuencia alrededor de un millón quinientos mil muertos dejando en la memoria perenne

de los habitantes de esa ciudad el recuerdo constante de un tiempo signado por el hambre, el frío y la humillación de los bombardeos.

Así como Gustavo Germano retornó 70 años más tarde a visitar el rostro de los huidos del franquismo, Sergey Larenkov retornó a las calles de la bella ciudad de San Petesburgo, para que ella le dijera donde anidaba la memoria de esa catástrofe. La ciudad revisitada por Larenkov hacia comienzos del 2000 ya es una urbe integrada al flujo del capital, vuelta a rebautizar una vez más en una operación de borrado de su pasado comunista y de cara al incierto futuro que es un lugar común de los habitantes de la ex Unión de Repúblicas Soviéticas.

Parece ser que a su retorno, Larenkov solo encontró borraduras, olvidos de la catástrofe, amnesia de los escombros y las destrucciones, entonces se abocó a la reconstrucción de ese ayer evaporado, proponiéndose *cruzar* en un mismo espacio fotográfico imágenes de la ciudad asediada con imágenes del presente.

Hombres y mujeres atrincherados bajo la nieve, calles golpeadas por el asedio de los bombardeos, grupos de soldados que marchan hacia alguna frontera, niños que tratan de hacer como si la infancia fuera posible en medio del desastre, emergen, sobre la piel del presente, sobreimprimiendo sus imágenes en un cruce imaginario de ambas ciudades. Larenkov se propuso traer los espectros, los cuerpos que ya no están, hasta este presente, invitándolos a establecer un diálogo imposible con los habitantes que hoy ocupan la ciudad. Ya nadie ve a la mujer que acarrea un cadáver por el centro de la ciudad, tampoco ese derrumbe que partió en dos un edificio, la avenida ocupada por los tanques y las barricadas, pero Larenkov le dice a los espectadores de sus construcciones fotográficas que esos espectros urbanos permanecen allí, que no se han ido, que están en ese mismo espacio, yendo y viniendo de una esquina a otra, con su desgracia y su miseria a cuestas, a pesar de que no puedan ser vistos por nosotros.

Larenkov no revive muertos, porque los muertos permanecen en el corazón del éter urbano, impregnándolo todo con sus atmósferas desgraciadas. Pero él nos advierte que este presente está contaminado de muerte bajo la forma de una invisible y macabra metástasis que

atraviesa hoy a San Petersburgo, pero que es común a la que atraviesa a ciudades como Buenos Aires, Teruel o Milán o a cualquier otro sitio donde hombres y mujeres fueron humillados por el viento implacable de la Historia. A los ojos de Larenkov, San Petersburgo es una ciudad hablada por la muerte a través de una voz que nadie escucha o todos quieren evitar escuchar.

Si Germano rearma el mapa del desasosiego en el rostro de los sobrevivientes del franquismo, Larenkov lo hace sobre el mapa urbano de la ciudad. Si Germano intenta atrapar la ausencia desde la fuerza irrenunciable que tiene lo invisible, Larenkov hace visible lo ya ausente para denunciarlo como presencia activa que pulsa la vida cotidiana de la ciudad. Son operaciones diferentes pero que silenciosamente dialogan y establecen paridades. Esfuerzos por que entendamos que el pasado no puede ser abolido volitivamente y que él talla con fuerza inclemente cada uno de los pasos que hoy damos sobre el mundo. Allí están los muertos, ¿los ves? No se han ido, están susurrando su ausencia en la cercanía de tu oído. Eso nos dice Larenkov: que somos habitados benjanimianamente por las generaciones pasadas, hablados por ellas, por los muertos que amamos y por los que recordamos, pero también por los que despreciamos o hemos arrojado sin piedad alguna a las fosas del olvido.

En este sentido, ambos proyectos estético documentales, tanto el de Germano como el de Larenkov, pueden ser leídos como una apuesta ética en pos de salvar de la innominación a los humillados de la Historia al hacer de sus imágenes, luminosos territorios de advertencia en los que los tiempos de oscuridad exhiben su irrefrenable poder homicida sobre el alma de las comunidades humanas. De un lado, cuerpos desechos por los bombardeos y el hambre, del otro rostros en los que la diáspora forzosa ha dejado inscripta la angustia de su derrotero.

V.

Pudiera terminar mis consideraciones aquí, en este punto, pero algo me falta decir. La imagen sonriente de mi padre tomada después de la guerra (ese rostro que nada dice de su paso por el infierno) me obsede.

Por eso creo que es necesario resaltar algo: un tiempo después de su muerte, en el año 1993, en uno de esos encuentros típicos en los que la familia celebra bodas o nacimientos me reencontré con un primo, mucho mayor que yo que lo había conocido desde los años previos a su regreso a la Argentina. En ese diálogo, mi primo se empeñaba en evocar fragmentos de la vida de mi padre que yo, por no haber aún nacido, desconocía. Así fue, como en un momento de la conversación dejó caer una frase: “tu padre - me dijo - nunca fue igual al que era después de haber pasado por esa guerra, esa guerra lo enloqueció”. En ese preciso instante pude entender tantas cosas que siempre había naturalizado en la conducta de mi padre: su ira, su extremo nerviosismo, su modo altisonante, su desmedida manera de controlar la abundancia o la carencia de la comida en la mesa, sus desequilibradas formas de intervenir ante cualquier minucia de lo cotidiano, su creencia en que el mundo acabaría en cualquier momento del día, su sentirse siempre ante la inminencia de una catástrofe.

Yo le pregunté entonces a ese primo “¿pero no era así mi padre antes de 1948?”. Y el me dijo que no, que ese hombre que yo había conocido y a quien llamaba *padre*, había sido *otro* antes de estar en las trincheras, y que la guerra, esa guerra, lo había transformado trágicamente, para siempre.

Esa confesión transformó cualquier evocación que hoy, en este presente, yo pueda hacer de mi padre. Es que la fotografía que yo les he mostrado no deja advertir, al menos ante mis ojos, ninguna huella del trauma que yo buscaba encontrar y sin embargo, toda la violencia de la guerra, toda la humillación que supuso y supone para cualquier persona enfrentarse a la muerte en el campo de batalla, estaba con él allí, todos los días, en su lenguaje, en sus mínimas acciones cotidianas, pero no en su rostro.

Por eso traje estas fotografías del pasado, para reflexionar junto a ustedes que lo que se ve, no siempre, necesariamente es lo que es o ha sido. Que hay imágenes que revelan y otras que ocultan, que hay rostros que dicen lo que la lengua calla y que hay lenguas que callan lo que los rostros se empeñan en decir. Que hay rostros y miradas que son espejo

del pasado y otras, rotunda negación de él. Que hay ciudades que esconden bajo la belleza de sus parques y paseos el olor pútrido de antiguas masacres. Y que debajo de la bella Alameda en Santiago de Chile hay olor a cadáveres y que hay cadáveres bajo la grava de los jardines de Viena y Berlín, y que el cielo de México, la que fue la región más transparente del mundo, está contaminado de cadáveres, lo mismo en La Paz y Bogotá, aunque no los veamos. Y que toda belleza puede ser máscara o artificio si los ojos se atreven a atravesar la superficie para descubrir el verdadero color debajo del palimpsesto. Y finalmente, que los rostros más puros y delicados pueden alguna vez haber atravesado el infierno, aunque nada lo diga a simple vista.

“Poseer el mundo, en forma de imágenes es, precisamente, reexperimentar la irrealidad y la lejanía de lo real”. Eso escribió alguna vez Susan Sontag.

Me quedo pensando en esa cita.

Lo real es lo real, pero también lo que imaginamos y lo que los otros se han imaginado que fue el pasado. El pasado, lo que la memoria recupera de él, es una construcción, una invención que los hombres hacemos para tratar de aprender la forma evanescente que alguna vez tuvo el pretérito que nunca habitamos.

Duro trabajo el de los historiadores.

No siempre las cosas son, lo que parecen.

Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks*

Isabel Capelo Gil

Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável.
Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

“Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo” (Pessoa, 2003, p. 32).

Bernardo Soares, o semi-heterónimo de Fernando Pessoa, surgido em 1929, e entidade tutelar do seminal *Livro do Desassossego*,¹ escrevia a inquietude da história como se de um panorama desbotado se tratasse, um espaço visualmente confuso, cheio de testemunhos distraídos, ao qual apenas poderíamos aceder através da diversidade fractal da interpretação ficcionada e narrada, pois afinal “ver é complexo

* Neste capítulo foram mantidas a ortografia e as diferenças vocabulares, ressalvadas as alterações regidas pelo Novo Acordo Ortográfico.

¹ A obra, publicada pela primeira vez em 1982, teve, de acordo com Richard Zenith, dois períodos fundamentais de produção: 1913-1920 e 1929-1935. Ver Zenith, 2003, p. 5.

como tudo”. Este ajudante de guarda-livros é o mais moderno, quiçá pós-moderno, heterónimo do escritor. Trata-se de uma subjectividade prismática que anuncia o fim de Deus, da lógica do consenso burguês, um crítico da acção que se exprime em fragmentos dispersos, aforísticos até, afirmando a estética da interrupção e do intervalo como (des)ordem legitimadora da cultura. Ora, este sujeito cindido, decadente e neurótico, que se define como “uma placa fotográfica prolixamente impressionável” (Pessoa, 2003, p. 40), regista de modo sagaz a história, que aqui representa o passado, como construção imagética desbotada à qual apenas se tem acesso por via individual (“o romancista é todos nós”). A memória apresenta-se assim como falsificação ficcionada, que tenta atribuir sentido aos borrões visuais que constituem as imagens do passado.

A citação de Bernardo Soares é inspiradora para o trabalho de re-visão sobre as memórias visuais silenciadas e sobretudo invisíveis do passado português, que aqui nos ocupa, por quatro razões fundamentais: a primeira é o entendimento da história, leia-se aqui do passado, como construção que resulta de um caleidoscópio prismático, revelando um “consenso confuso de testemunhos distraídos”. A história, tal como refere Cathy Caruth ao reclamar o trauma, o indizível, como uma nova categoria referencial para entender o passado, não é apreendida à medida que ocorre, mas fundamentalmente entendida *a posteriori*, numa pós-vida além da experiência do momento, na recepção singular, por isso limitada, e refeita da pós-memória, ‘num panorama desbotado’ de múltiplas interpretações. Diríamos, assim, com Caruth, que o passado só pode ser captado na inacessibilidade da sua ocorrência (1996, p. 17-18). Em segundo lugar, destaca-se a afirmação da via individual para a aproximação ao passado e o reconhecimento da dimensão ficcional, se quisermos, ‘subjectivamente falsa’ da sua apropriação; em terceiro lugar, saliento a construção visual do passado, figurado como um panorama pouco nítido ao qual desejamos aceder de forma experimental, por tentativa e erro, fazendo uso de uma linguagem que desde logo perverte a possibilidade de acesso à origem, da qual estamos irremediavelmente afastados. O acesso ao passado faz-se eminentemente

por via visual, negociada na recepção, num lampejo fulgurante, como diria Walter Benjamin (*blitzartig*), entre o mito da imagem arcaica à qual nunca acederemos e a dialéctica da possibilidade da redenção crítica no presente. Esta construção visual do passado, que Bernardo Soares enuncia, não decorre de uma euforia da visualidade como suporte que supera a crise da linguagem, bem comum nalgumas teorias da apercepção do princípio do século XX, mas justamente o guarda-livros arredado do mundo acentua a visualidade como constructo instável, desbotado, por isso complexo, que exige a interpretação fantasiosa, a ficção. Afinal “romancista é todos nós”. A falha na concordância verbal grafa na escrita o movimento da ficção individual para a narração colectiva do passado. Daqui decorre ainda que, se a história só é acessível por via visual, a forma como lhe acedemos será sempre incompleta, associada a uma transmediação, já que “narramos quando vemos, e ver é complexo como tudo”. Dito de outro modo, como escrevia Ludwig Wittgenstein, nos textos esparsos produzidos em Cambridge nesta altura e integrados nas *Investigações Filosóficas (Philosophische Untersuchungen, 1953 post.)*, ao olharmos uma imagem, “interpretamo-la e vemo-la tal como a interpretamos” (2003, p. 537). Ora, Bernardo Soares apresenta então o acesso ao passado como decorrendo da memória singular, complexificada pela pluralidade dos sujeitos, que acabam por o revelar como uma plataforma desbotada. Na sua expressão enigmática, figura afinal a tensão entre a apropriação do passado na memória privada e a sua negociação com os consensos distraídos da memória colectiva, que constitui o tema central da abordagem dos dois artistas portugueses contemporâneos que, passando primeiro por Freud, irei debater: Daniel Blaufuks e Maria Lusitano Santos.

A memória tem constituído nas últimas décadas um dos temas mais populares da produção cultural nas sociedades desenvolvidas, quer no campo da produção académica como do entretenimento. O passado, que se tornou uma presença demasiado pesada no presente, como refere Andreas Huyssen (2003), tornou-se figura privilegiada para diagnosticar e reflectir sobre as contradições da modernidade tardia e para articular as experiências obscuras e não reclamadas, referidas por Caruth. A

visualidade² constitui um dos modelos ontológicos primordiais na relação mnemónica com o passado, que assenta, sobretudo, na (re)construção individual directa ou indirecta – através das projecções de testemunhas do evento, ou pela mediação de artefactos da memória cultural – de um momento vivido. Este acesso ao passado está irremediavelmente condenado a ser falsificado, já que ou depende de uma projecção individual, logo parcial, sobre este momento, ou então porque se ancora na apropriação voyeurística da memória dos outros.

O privilégio do acesso visual ao passado, à memória, foi, como é sabido, teorizado proficuamente por Sigmund Freud. Se bem que Freud não tenha reflectido de modo sistemático sobre as novas tecnologias da visualidade, o cinema e a fotografia, o certo é que a sua obra reflecte, ainda que sobretudo enquanto metáfora, as novas potencialidades destas duas artes. A fotografia foi um suporte funcional da psicanálise nas suas origens. Charcot, na Salpêtrière, fez registar os vários momentos da etiologia da histeria, retratou e catalogou os seus pacientes, muito em particular a sua doente ícone Blanche Wittman, de cuja gestualidade decorreria muita da posterior tipificação da histeria. No seu auge, e como relata Elaine Showalter (1997), Jean-Martin Charcot tivera um estúdio fotográfico permanente na Salpêtrière, com um fotógrafo profissional, Albert Londe, contratado para registar as expressões dos doentes durante os ataques de histeria.³ A psicanálise, pode-se dizê-lo, é criada a partir do espírito da fotografia, como defendeu Georges Didi-Huberman (2004). A importância dada pela

² Visualidade é aqui entendida como conceito semiótico, particularidade de todos os objectos que partilham do sistema sógnico visual, mas igualmente como uma prática sociocultural complexa e heterogénea. Ver Gil, 2011, p. 6-24 e numa acepção mais radicalizada da visualidade enquanto manifesto de antagonismo político (Mirzoeff, 2009). Mirzoeff considera que a visualidade, na forma como é concebida pela cultura visual, é necessariamente antagonista relativamente aos discursos do poder, apresentando-se como acto político de crítica democrática e tendo como tarefa a apropriação inversa das estratégias de visualidade associadas tradicionalmente ao poder autocrático.

³ Charcot constitui com estas imagens a *Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

escola de Charcot à repetição do trauma no ataque histérico, ao *acting out*, está associada ao papel mediador da hipnose, como estratégia de evocação repetitiva do momento original do trauma. Ora, Freud, que tinha conhecimento profundo das técnicas utilizadas por Charcot, já nos estudos sobre histeria com Breuer, secundariza o princípio da reencenação pela hipnose a favor da associação livre sob forma linguística. Na origem do entendimento da psicanálise como a *talking cure* (cura conversada), e ao contrário de Charcot, Freud secundariza a visualização regressiva à terapia da interpretação discursiva, favorecendo a emergência do sujeito linguístico, isto é, do que vem à consciência através da linguagem. Assim, o sujeito autorreflexivo (Meek, 2010, p. 55), construído pelo reconhecimento visual no espelho, transforma-se em Eu precisamente pela verbalização que anuncia, afinal, uma superação do ensimesmamento visual, imaginário, diria Lacan.

Embora não se possa aduzir a utilização instrumental das tecnologias da reprodução técnica na teoria freudiana, como o fez a Escola Francesa, não é certo que estas não tenham desempenhado um papel de somenos importância no seu desenvolvimento. Apesar de alguns teóricos, como Allan Meek, em *Trauma and Media*, ou Marianne Hirsch, no seminal *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, afirmarem que Freud não compreendeu o papel das novas tecnologias na redefinição do humano (Meek, 2010, p. 52; Hirsch, 1997), a teoria freudiana negocia as tecnologias da visualidade reprodutível de modo complexo e estas desempenham um papel importante, em especial, na constelação da sua teoria da memória e bem assim do trauma. A fotografia inspira desde logo na *Interpretação dos Sonhos* a asserção de que o inconsciente se assemelha a um negativo fotográfico que é revelado pelo reconhecimento consciente (SE 5, p. 536). Se bem que a metáfora da mente como negativo acompanhe a metáfora da mente como bloco mágico, palimpsesto em camadas de incisões múltiplas, afinal da mente como película, o certo é que a metáfora, para o criador da cura falada, não tem apenas valor de superfície, ao contrário do que defendem alguns estudiosos de cultura

visual. A teoria de valor da película⁴ que auxilia a olhar o aparelho psíquico como superfície aberta à incisão dos sentidos, afinal à refacção da luz, é complementada com outra afirmação, na mesma obra, relativa ao papel mediador das tecnologias visuais. Usando o exemplo do telescópio, o psicanalista escreve:

Tudo o que pode ser objecto da nossa percepção interior é *virtual*, tal como a imagem produzida num telescópio pela passagem dos raios de luz. Podemos assim assumir a existência de sistemas (que não são de forma alguma entidades psíquicas e que portanto não são acessíveis à nossa percepção psíquica) como as lentes do telescópio que criam a imagem. Se continuarmos a usar esta analogia, podemos comparar a censura entre dois sistemas à refacção que tem lugar quando um raio de luz passa a um novo meio. (SE 5, p. 611) (tradução própria)⁵

Ao contrário dos seus contemporâneos que louvavam a validade fenomenológica e ontológica da fotografia como a arte que mostra o real 'tal qual ele é', Freud enuncia desde logo que o real tal qual ele não existe e que o que vemos, captamos, observamos constitui uma virtualidade refractada na película negativa da memória pelos raios de luz dos sentidos. Mas quais são os limites e as potencialidades da metáfora tecnológica? Sarah Kofman, por exemplo, considera que a única utilidade da fotografia enquanto arte na psicanálise freudiana é a de ser comparada ao aparato psíquico, e ao modo como efectua a transição do negativo obscuro do trauma para a nova visibilidade do consciente

⁴ A valorização da película como segunda pele que essencializa o fotografado constitui uma metáfora de relevo para Barthes em *A Câmara Clara*. A fotografia liga-se ao mundo como através de um cordão umbilical, e constitui uma pele que se partilha com todos os fotografados. (Barthes, 1980, p. 81)

⁵ As traduções são da autora, excepto em situações claramente indicadas. As traduções de Freud seguem a *Standard Edition*, editada por James Strachey e Anna Freud, cotejadas com as *Gesammelte Werke* editadas por Anna Freud.

(Kofman, 1998, p. 50). Trata-se afinal de uma interpretação iluminista da psicanálise, que não poderia vir senão de dentro da própria psicanálise.

Vejamos, o telescópio, para além de metáfora da mediação, figura o processo psíquico que conduz à produção da imagem na mente por impulso dos sentidos, como resultando da constrição de sistemas exteriores ao aparelho mnémico. As lentes que refractam a luz, que afinal fazem a imagem, equivalem a mecanismos censórios, ancorados em sistemas de ordem social e cultural. Citando Márcio Seligmann-Silva nesta mesma obra, se Freud constrói “uma teoria da cultura como arquivo de inscrições” (acrescentaria que se trata de inscrições primordialmente visuais), também é certo que estas inscrições visuais, estas imagens, são por sua vez resultado do trabalho de contingência e repressão de sistemas externos ao ego. O excerto acima citado revela a consciência do carácter mediado da percepção visual, a sua dependência de pré-imagens, que constituem memórias ecrã, restos de supressões censórias, enquadrantes do impulso sensorial. Ao mesmo tempo, anuncia que a memória visual e o sonho constituem manifestações inversas de uma experiência de que o sujeito está ancilarmente deslocado, à qual apenas tem acesso *a posteriori*, afinal, como referi, que apenas pode ser captada na sua inacessibilidade. Assim, ainda que em latência, creio que a sensibilidade freudiana para a visualidade mnemónica, mas igualmente para o carácter construído e mediado da visualidade, se bem que submetendo-a ao poder esclarecedor da linguagem, anuncia um tratamento do visual e do poder das tecnologias situado muito além da mera inspiração metafórica, anuncia aliás a fragmentação da experiência e o advento daquele que já designei o *homo mediatatus*, nascido do laboratório de imagem da Viena de 1900 (Gil, 2011).

Ora, apesar da importância que a imagem desempenha nas teses freudianas, o certo é que a relação que a teoria com ela estabelece não é esclarecedora e está eivada de tensões. A imagem surge frequentemente como enigma (*Bilderrätsel*),⁶ o que na psicanálise freudiana constitui

⁶ Leia-se em particular *Totem e Tabu* (GW X, p. 111) e as *Lições Introdutórias de Psicanálise* (GW VII, p. 120).

jargão para a demarcação do não redutível ao poder esclarecedor da linguagem e do esclarecimento terapêutico. É este o lugar da mulher, por exemplo. Já nas *Lições Introdutórias de Psicanálise* (1915-16), Freud assumira que no sonho a forma primordial de experiência surgia por via imagética (GW VII, p. 86). O conteúdo manifesto do sonho (*manifestes Trauminhalt*) revelava-se por via visual, como uma espécie de ecrã ou imagem substituta – aquilo a que vem a chamar *Deckerinnerung* – expressando visualmente uma memória em latência que cobria um impulso mnémico já suprimido, mas exigia a intervenção terapêutica do discurso para emergir. Freud, contudo, esforça-se por apresentar a visualidade – que muitas vezes se transforma em ícone interreferencial do onírico – como suporte sensorial de superfície⁷ que protege a experiência reprimida, ao mesmo tempo que, através do sonho e das estratégias de *Verdichtung*, *Verschiebung*, *Umsetzung* e *Verkehrung* (condensação, deslocação, transferência e inversão), associa a representação visual (*Darstellung*) da memória reprimida a uma *Entstellung* (deformação).

Assim sendo, a visualidade é sempre indicial de uma reversão psíquica, de uma (des)ordem do inconsciente, que emerge pela verbalização.⁸ Samuel Weber vai ainda mais longe, num capítulo fino de *Institution and Interpretation* intitulado “The Blindness of the seeing eye”, onde considera que o processo de representação, ao manifestar-se

⁷ Para Freud a experiência visual é multisensorial. Cf. *Lições Introdutórias de Psicanálise* (GW VII, p. 86).

⁸ Nas *Lições Introdutórias de Psicanálise*, Freud reflecte obsessivamente sobre a necessidade de secundarizar a imagem ao poder esclarecedor da linguagem. Ao referir-se ao conteúdo manifesto e latente dos sonhos, refere: “A primeira [imagem] não constitui tanto uma deformação (*Entstellung*) da última [linguagem], mas sobretudo uma representação da mesma (*Darstellung*), uma figuração plástica e mais concreta, impulsionada pelo som da palavra. De qualquer modo é exactamente por isso que constitui uma deformação (*Entstellung*), pois já nos esquecemos de que imagem específica são oriundas as palavras, e por isso já não as reconhecemos na sua substituição pela imagem; [...] Esta é técnica do nosso enigma da imagem.” (GW VII, p. 119-120).

sobretudo como deformação (*Entstellung*),⁹ indica que o sonho se constitui através da interpretação, melhor, que o sonho se forma apenas (*a posteriori*) no processo de interpretação (Weber, 2001, p. 80). Expectável no hermeneuta, no teórico da desconstrução, no lacaniano Weber.

Justamente nesta relação entre a visualidade da experiência e a verbalização da interpretação se situa, como escreve Carlos Amaral Dias, uma das irremediáveis aporias da teoria freudiana, já que a ambição terapêutica da linguagem falha perante a autodefinição essencialmente visual do sujeito. “A memória falada é a memória falhada. Uma biografia, repitamo-lo de acordo com Shakespeare, é tão só a massa com que se faz a matéria dos sonhos, sendo que esses sonhos são quem somos.” (Dias, 2011, p. 74) E quem somos é sobretudo imagem.

Como se chega então a uma ética da imagem em Freud? Através da sua teoria da imagem, Freud institui uma ética da relação e da mediação com o trauma em latência, apresentando os processos de visualização – complexos como tudo – como mediadores de um conflito com o mal-estar da cultura a que a psicanálise através da cura falada procura responder. A imagem surge assim como suporte do gesto de desvelação da psicanálise, mas também como película densa que medeia e regula a relação com o outro, no espaço Outro (*der andere Schauplatz*) da psique.

Que a fotografia, o vídeo ou o cinema são tecnologias densas que regulam a relação dos indivíduos com o consenso confuso da história constitui uma afirmação pouco controversa. Que a lente constitui a fronteira da transição para o inconsciente óptico, como refere Benjamin,¹⁰ sugere a produtividade colectiva das tecnologias visuais para revelar o negativo de uma história obscura que tem sido tratada de modo consequente em estudos sobre as grandes catástrofes

⁹ Trata-se de uma deformação que incorpora traços de *Verdichtung* e *Verkehrung*.

¹⁰ Leia-se a famosa frase de *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*: “A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (Benjamin, 1992, p. 105).

da história.¹¹ Se numa primeira fase, iniciada sobretudo em meados dos anos 80, e com o impacto dos estudos sobre o Holocausto, o estudo da memória visual se situou eminentemente ao nível do estudo da representação, ou da não representação – a cena da invisibilidade tão bem articulada por Michel Foucault no estudo sobre *Las Meninas* –, numa segunda fase, de que o livro de Barbie Zelizer se faz eco, o impacto dos constructos visuais na tessitura cultural, o seu impacto na constituição dos espaços públicos de memória e na sua organização –, dos seus usos, afinal, tomou um papel dianteiro. Recordo, por exemplo, a importância das imagens do espaço arruinado do World Trade Center (WTC) no delinear dos projectos arquitectónicos para o *Ground 0*, nomeadamente no projecto vencedor de Daniel Liebeskind. Numa terceira fase, que emerge sobretudo a partir do final dos anos 90, dá-se uma viragem para a valorização da memória privada, do álbum de família, como espaço de articulação privilegiada dos hiatos da visibilidade colectiva. Numa deslocalização inspiradora de Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, ao definir a família como a entidade ambivalente que constitui “o inimigo interno do Estado” (Hegel, 1986, p. 338), a fotografia de família permite articular o campo da invisibilidade que o regime óptico dominante controla. Os retratos de família, as recordações de viagem, de festas e dias comemorativos, quicá dos múltiplos outros (de seres humanos a animais, paisagens e espaços edificados) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória, de articular invisibilidades, tensões, afinal estilhaços que em óptica pós-moderna permitem contar uma miríade de histórias de múltiplas perspectivas.

¹¹ Se bem que a produção teórica sobre o Holocausto tenha constituído um contributo seminal para a reflexão sobre a memória visual e sobre a visualidade como instrumento de acesso privilegiado a uma narrativa outra do passado, o modelo tem vindo a ser sistematicamente discutido no contexto de outros traumas. Cito a título representativo BURKE, 2001; sobre o Holocausto, Arad, 1990; Zelizer, 1998; Saltzmann, Rosenberg, 2010; sobre o colonialismo alemão Langbehn, 2010 e sobre a Guerra colonial portuguesa Medeiros, 2001.

Dois exemplos particulares ilustram esta produtividade no tempo da pós-memória. Um é a exposição *Crimes da Wehrmacht. Dimensões da Guerra Genocida 1941-1944*, organizada pelo Hamburger Institut für Sozialforschung (HIS),¹² que foi mostrada em 34 cidades alemãs e austríacas entre 1995 e 1999, constituída em grande parte por fotografias de circulação privada. Outro exemplo é a divulgação de filmes amadores que retratam recordações privadas da abertura da Haus der Deutschen Kunst, em Munique, em 1937, e que se tornaram disponíveis no início dos anos 90. O referenciar destes exemplos levanta questões éticas acerca do uso das imagens. Na exposição sobre os crimes da Wehrmacht, os instantâneos de execuções, corpos dilacerados, servem para denunciar a criminalidade de uma instituição que o *ethos* cultural alemão considerava acima de suspeita, mas esta apropriação crítica constitui uma prática de interferência (Foster, 1985) do uso primário das fotografias e que, inevitavelmente, se encontra também no novo contexto de recepção. De facto, urge lembrar que, no álbum de família, o horror entretecia-se com a narrativa da felicidade familiar. Durante a Segunda Guerra Mundial a máquina fotográfica portátil já era uma tecnologia habitual junto dos combatentes (ver Fig 1). No caso da Alemanha, o Almanaque de Fotografia Alemão anunciava em 1940 que cerca de 10% dos soldados colocados na frente Leste possuíam uma câmara. A fotografia era um *hobby* extremamente popular, apesar das restrições à captação de imagens.¹³ Os géneros eram por norma convencionais: imagens troféu com prisioneiros e material de guerra capturado ao inimigo, paisagens, vistas de cidades ocupadas, com Paris no topo de incidências, habitantes locais, os camaradas de guerra e a vida militar quotidiana. A película

¹² Disponível em: HIS, <http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de/docs/home.htm>; acedido a 7 de Maio de 2011.

¹³ As *Heeresmitteilungen* de 1940 proibiam a fotografia de qualquer tipo de material bélico, de pontes, portos, docas, fortalezas ou qualquer linha de defesa. Eram também proibidos retratos de feridos, de acidentes e muito enfaticamente de execuções, apesar de não ser limitada a fotografia dos executados. (Schmiegelt, 2000, p. 25).

era muitas vezes enviada para casa para ser revelada e depois as cópias remetidas ao fotógrafo na frente, que as podia até vender, como sugerem múltiplas listas de encomendas feitas neste contexto. Na verdade, apesar das limitações do regime óptico Nacional-Socialista, a pulsão de captar o momento na objectiva sobrepunha-se ao perigo da transgressão. O certo é que imagens de atrocidades circulavam informalmente tanto na frente como no lar, lado a lado com fotos de festas de família, de filhos, noivas, esposas e pais. As fotografias, como se lia num almanaque de fotografia de 1943, constituíam a mais amorosa ligação entre a frente e o lar (Blashko, 1943, p. 11), e não só os fotógrafos amadores militares, mas também as famílias, eram encorajados pela propaganda oficial a empenhar-se nesta circulação de energias a um tempo afectivas e ideológicas. Fora da esfera do combate, a fotografia ou o vídeo de família, tais como os dois exemplos que atrás citei, não deixam de ser reveladores de uma ancoragem ideológica, conservadora ou revolucionária que, quando deixa de estar limitada ao espaço de circulação privada e reclama um lugar na memória colectiva, exige um cuidado de recontextualização própria.

Como justamente salientou Walter Benjamin a propósito do estatuto do retrato na *Pequena História da Fotografia* (1930), ao observar neste modelo da fotografia privada a visibilização da construção do *habitus* burguês, os géneros da fotografia de família contribuíram de forma determinante para a constituição dos regimes ópticos dominantes e demonstram a forma como as sociedades modernas se constituíram por via das tecnologias visuais. Também Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, centra a sua teoria da emanção fotográfica numa foto de família – a foto da mãe no jardim de inverno –, que permanece um referente fantasmático. Esta imagem não visível constitui aquilo que W. J. T. Mitchell chama de *imagemtexto* ou *imagemprosa* (*prosepicture*, Mitchell, 1990, p. 10), isto é, uma imagem mental produzida pelo sistema sógnico linguístico, uma imagem contada pela linguagem verbal. Apesar de os dois exemplos aduzidos funcionalizarem a foto de família a uma teoria geral da fotografia, evidencia-se, sobretudo na formulação de Barthes, a utilização de uma retórica de pendor familiar, maternal, para designar

o processo de constituição de subjectividade na observação da fotografia de família. A observação da fotografia da mãe no jardim de inverno constitui um momento de autorreconhecimento do narrador, a sutura de um Eu constituído em relação com a retratada. Barthes descreve este relacionamento com a imagem do cordão umbilical: “Uma espécie de cordão umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, ainda que não palpável, torna-se um meio carnal, uma pele que partilho com todos os que foram fotografados.” (Barthes, 1980, p. 81) Porque a apropriação da imagem fotografada é sempre também radical e irreduzivelmente privada, Barthes universaliza a observação da foto de família à da fotografia em geral. Mostra, assim, a fotografia como algo fundamentalmente maternal, familiar, ao mesmo tempo que apresenta o cortar do cordão umbilical, e a sua reparação através da imagem falada, como central tanto na experiência da fotografia como da própria família (Hirsch, 1997, p. 5). Dito de outro modo, a fotografia permite a re-constituição/simulação de uma organicidade imaginária primária, suscitada pela emanação fantasmática do referente, ao mesmo tempo que enuncia a radical cisão do observador do momento singular do passado ocorrido, apresentando-se assim como traço, resto fragmentário, cordão fantasmático de um passado irrecuperável, mas de que o observador não se consegue desligar.

É precisamente a partir da inspiração barthesiana que Marianne Hirsch constrói a sua tese sobre o olhar familiar (*family gaze*) enquanto postulado ideológico de constituição do sujeito e forma privilegiada de articulação de um passado traumático, de cuja ocorrência está irremediavelmente afastado. *Family Frames, Photography, narrative and postmemory* (1997) é uma obra paradigmática, que invoca a teoria psicanalítica e a reflexão em torno do potencial revelador da imagem fotográfica para reclamar a fotografia de família enquanto fragmento essencial para a constituição de uma pós-memória, de particular relevância no contexto de narrativas traumáticas geracionalmente herdadas. Trata-se fundamentalmente de reclamar a utilidade das fotografias de família para figurar a inacessibilidade do ocorrido e de assumir o investimento ficcionado e criativo na reconstituição dessa memória, entretecida com as memórias de outros. Cito Marianne Hirsch:

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. [...] Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (Hirsch, 1997, p. 22)

Este passado que não deixa de passar, mas que é invisível, este passado que se verte em presente, na expressão central de Andreas Huyssen (2001), é um passado literalmente olhado através dos olhos dos outros. Tal como Barthes na frase de abertura de a *Câmara Clara*, ao olhar a fotografia do irmão de Napoleão Bonaparte, e exclamando: “Eu vi os olhos que viram o Imperador” (Barthes, 1980, p. 6), o olhar privado sobre o passado familiar está condenado a inventar/construir a memória a partir do olhar dos outros.

Na observação da fotografia ou do vídeo privado, um olhar ressalta da película, emerge da pele, que interpela o observador e com ele estabelece uma relação, afectiva e ideológica a um tempo. Neste jogo, o fotógrafo, o objecto fotografado e o observador, o familiar colaboram na reprodução de uma ideologia da família. No álbum de fotografias de família a memória é reinventada a favor de uma simulação de organicidade, de um idílio de origem irrecuperável. As cesuras, as tensões, a violência, pertencem ao grande campo da invisibilidade, ao fora-de-campo, que, todavia, não deixa de constituir um espaço latente e emergente no grande sistema da ideologia da família e da sua relação com a memória colectiva. Se é certo que, como refere Stanley Cavell, o bordo da imagem constitui o bordo do mundo,¹⁴ uma leitura crítica da fotografia de família, através de uma prática de interferência, como

¹⁴ “When a photograph is cropped, the rest of the world is cut out” (Cavell, 1979, p. 24).

aquela que é estabelecida pela arte, revela-se de particular importância para articular precisamente os bordos da experiência não reclamada, afinal, o invisível. Nas múltiplas fotos coligidas por Hirsch de famílias que pereceram no Holocausto, nas imagens de festa e convívio recolhidas nos museus do Holocausto em Washington ou no Yad Vashem, mas também nas fotografias das famílias arménias retratadas pelos jovens turcos antes da execução, coligidas no Museu do Genocídio em Yerevan, o que nos interpela é o que não vemos, é um depois indizível e invisível, que a imagem indicia, como uma pele que nos liga ao olhar do sacrificado.

Olhar a fotografia dos que morreram, olhar a fotografia de morte iminente é pois olhar um passado traumático através dos olhos dos que os viram. Este olhar em segunda mão constitui uma marca da visualidade da pós-memória. Para os familiares sobreviventes, este olhar secundário da falha intergeracional não impede a constituição do olhar familiar (*familiar gaze*), que assegura a autoconstituição do sujeito, mediada por um investimento da imaginação na reconstituição de uma memória passada que inevitavelmente lhe escapa. O que se vê na imagem de família, o que se vê quando se contemplam os olhos que observaram o horror decorre sobretudo de uma ficção de memória. Decorre de uma memória falsa, mas que nessa invenção sutura a falha intergeracional provocada pela tragédia. Afinal, o processo contrário, a recusa da interpelação do olhar perfurante do retratado constitui a recusa da triangulação familiar, afinal a recusa da autoidentificação, tal como acontece com Jacques Austerlitz, a traumatizada personagem de W. G. Sebald, ao recusar a interpelação de si próprio, fotografado como pajem das rosas, no romance *Austerlitz*.

“Os olhos da nossa memória veem melhor do que os nossos”¹⁵ é precisamente o título da exposição que o artista português Daniel Blaufuks inaugurou no dia 7 de Maio de 2011, na Galeria Progetti, no Rio de Janeiro. Com uma outra exposição a decorrer, no Museu de Arte Moderna da mesma cidade, intitulada “Hoje é sempre ontem”,

¹⁵ Trata-se de uma frase de Antunes no romance de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*.

pode-se facilmente entender que a memória, o arquivo das experiências captadas fugazmente em instantâneos, constitui obsessivamente o tema do seu trabalho. Numa asserção particular da experiência deslocada dos herdeiros da pós-memória, referiu numa das suas mais recentes entrevistas: “Nostalgia? Não, interessa-me antes a memória, a ideia de arquivo, a base de dados. [...] A memória é o que faz sermos quem somos. Como pergunta o [Fernando] Pessoa, porque hei-de ir à muralha da China, se tudo o que eu lá vou ver sou eu próprio? Nunca deixamos de nos transportar.”¹⁶ No fundo, como referiu Freud na carta a Romain Rolland por ocasião do seu 70º aniversário, ao olhar a Acrópole: “O que ali vejo, não existe de verdade”, porque o que se vê nunca deixa de ser mais do que a projecção de um desejo e da experiência constringida da individualidade.¹⁷

Seja nos pormenores das casas do Rio de Janeiro que retrata em “Os olhos da nossa memória”, na articulação entre a paisagem urbana e a memória privada nas séries “A Perfect Day”, nas viagens pela Europa em busca de traços mnemónicos – como “a imagem suspensa” da sala de arquivo de Theresienstadt – até ao projecto ‘Carpe Diem’ (2010), onde recupera filmes de família privados (de 1940 a 1970) e os reencena como restos de vivências que adquirem uma nova vida no espaço museal da arte, trata-se sobretudo de recuperar a memória privada como parte de um processo de restituição ética das lacunas da ‘grande’ história.

Blaufuks é um negociador de memórias que busca incessantemente, a partir da história pessoal, reconstituir a história da diáspora recente, mas, ao mesmo tempo, reclamar-se da genealogia de um passado traumático, que felizmente poupou os seus familiares. O artista pertence à 3ª geração dos judeus da diáspora, exilados em Portugal

¹⁶ Entrevista a José Marmeleira, “Daniel Blaufuks escreve as suas memórias em super 8”, *Ípsilon, Público*, 23-4-2010.

¹⁷ Carta enviada por Freud a Romain Rolland a 29-1-1936, geralmente denominada “Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis” [“Uma perturbação da memória na Acrópole”] (GW XVI, p. 250).

durante a Segunda Guerra Mundial. Os avós, Herbert August e Ursel, oriundos de Magdeburgo, tomam a decisão de abandonar a Alemanha, logo em 1936, decidindo casar e refugiar-se em Portugal, onde decidem ficar. O investimento criativo na reconstituição dos espaços invisíveis deste passado constitui uma forma de autorreconhecimento, mas igualmente de intervenção na narrativa colectiva da história através da triangulação entre a pequena narrativa visual da família, estudada a partir dos documentos, fragmentos, brinquedos, postais e sobretudo os álbuns de fotografias e filmes, encontrados na casa de seus avós, a *Shoah* e os grandes hiatos da história recente de Portugal, no que à posição da comunidade judaica, sobretudo na passagem dramática pelo Porto de Abrigo de Portugal, diz respeito.

Os dois projectos que abordarei brevemente são exemplificativos da produtividade da construção artística da memória visual enquanto estratégias de cidadania (Gil, 2011, p. 28) e como intervenções estratégicas na sutura dos silêncios traumáticos da história. O projecto *Sob Céus Estranhos* invoca o título da narrativa autobiográfica de Ilse Losa, ela também judia alemã exilada em Portugal, que conta a história da sua viagem e posterior integração em Portugal. Constituído por um filme, de 2002, tornado depois livro, agraciado com o Prémio PhotoEspania para o melhor Livro de Fotografia estrangeiro, em 2007, o projecto *Sob Céus Estranhos* traça o percurso da chegada de Herbert August e família a Lisboa, entretecendo os fragmentos de experiência familiar com a política antisemita do regime salazarista, mas, ao mesmo tempo, tentando dar voz e sobretudo imagem àqueles a quem fora recusado o visto de entrada no país, aos milhares de homens e mulheres incapazes de cumprir os duríssimos requisitos da PVDE, a brutal Polícia de Segurança do Estado. Por sua vez, o projecto *Terezín* (2006), premiado com o Prémio BESPhoto, o mais elevado galardão de fotografia atribuído em Portugal, traça a inscrição pessoal na genealogia traumática da Europa, construída a partir de uma relação intertextual e intervisual com uma fotografia de Dirk Reinartz, da sala de arquivo de Theresienstadt, reproduzida como elemento ficcional no romance *Austerlitz* (2001), de W. G. Sebald. Esta ‘imagem suspensa’, nas palavras

do artista (Blaufuks; Estrela, 2008, p. 41), constitui um verdadeiro impulso à acção, vertida na experiência da visita ao gueto de Theresienstadt, e no entretecer ficcional desta visita com a narrativa da história genocida da *Shoah*, com restos de vidas que passaram pelo campo (diários, recortes, etiquetas, etc.) e a própria história pessoal, consumada no projecto e no álbum *Terezín*.¹⁸

Como escreveu Leo Spitzer na apreciação de *Sob Céus Estranhos* durante a mostra de Cinema Judaico de Boston, Blaufuks conta a narrativa de alguém que esteve desde a infância imerso num universo de traços ambíguos e silenciados (Spitzer, 2008, p. 163). Em latência manifesta-se o trauma dos hiatos da história de Portugal e da Europa. Nesta obra sente-se a herança transgeracional dos resquícios do antissemitismo da sociedade portuguesa, a herança de uma alteridade silenciada, que vai desde o indizível trauma da expulsão em 1497, do Pogrom de Lisboa em 1502, falhas marcantes do branco psíquico da memória nacional, falhas do processo de incisão mnemónica, até à traumática passagem de milhares de judeus europeus por Lisboa nos anos terríveis do Terceiro Reich. Efectivamente, apesar de não proibir oficialmente a entrada e de apregoar uma neutralidade estratégica, já que pretendia manter os laços da antiga aliança com a Inglaterra, mas sem descurar o olhar benévolo com que olhava para o regime hitleriano, o regime salazarista limitava extraordinariamente a entrada de estrangeiros, em particular judeus, em Portugal. Para entrar em Portugal, exigia-se visto de saída de França; visto de trânsito espanhol, um visto de entrada no país de destino e vistos de trânsito nos eventuais portos de ligação, de uma confirmação da passagem de barco a partir de Lisboa para esse país, fundos no estrangeiro para pagamento da travessia e finalmente do visto português. Como se ouve no filme, muitos

¹⁸ O álbum, publicado em 2010, inclui também um dvd com um tratamento do filme de Kurt Geron *Theresienstadt*, feito pelo Ministério de Propaganda do Reich para simular a vida ordeira e pacífica dos judeus nos territórios administrados pela Alemanha nazi. De forma a desnaturalizar a falácia documental, Blaufuks tinge o filme a vermelho e reduz-lhe a velocidade.

chegavam sem um único documento. Apesar das restrições, passaram por Lisboa 250.000 refugiados judeus. A situação agudizou-se a partir de 1941, e ficou famoso o caso do Cônsul português em Bordéus, Aristides de Sousa Mendes, caído em desgraça e miséria por ter resistido a uma ordem de Salazar para encerrar as fronteiras, assinando cerca de 50.000 autorizações numa noite, antes de ser impedido pela PVDE de continuar.

O filme torna os estilhaços da experiência passada em instâncias narrativas do presente, apresentando um enorme cuidado em documentar de forma rigorosa os acontecimentos da história e o modo como se entretecem com os vários momentos da narrativa visual de família. Trata-se de construir, com diversos suportes visuais,¹⁹ uma mnemose revisionista, isto é, que utiliza os suportes de ancoragem visual do passado – fotografias de família e vídeos, documentos e registos oficiais –, mas que interroga a própria prática de mostração²⁰ da memória visual. A partir de um olhar deliberadamente não historicista que exercita a dimensão necessariamente falsificada do trabalho visual, já que as imagens sobretudo ‘mentem’ (Gomes, 2010), Blaufuks apresenta a *Entstellung* da memória visual como caminho necessário para a representação (*Darstellung*) do passado.²¹ Já que na

¹⁹ O artista não faz uma distinção hierárquica entre fotografia e vídeo, por exemplo, mas utiliza-os enquanto faces complementares do trabalho de restituição da memória visual. Num aforismo, incluído nos textos reunidos no projecto *Arquivo* (2008), Blaufuks escreve mesmo que “[u]m vídeo é uma fotografia com tempo e movimento” (Blaufuks, 2008, p. 21). Todavia, este facto não impede que o artista tenha uma enorme consciência da contingência do próprio meio tecnológico na sua articulação com o passado (da fotografia ao vídeo em super 8, como no projecto *Carpe Diem*). Afinal, também a tecnologia tem uma memória.

²⁰ O termo mostração (*mostration*) é utilizado por Daniel Dayan para designar a forma específica de revelação associada aos suportes semióticos visuais. Trata-se de um acto performativo de colocação em visibilidade, um acto pedagógico que precede a demonstração. (Dayan, 2009, p. 11 e p. 246-47)

²¹ Numa nota sintomática incluída no projecto *Arquivo*, o fotógrafo apresenta precisamente a *Entstellung* como movimento estratégico inerente à inscrição mnemónica: “A fotografia (a escrita, a memória) é uma deslocação.” (Blaufuks, 2008, p. 24)

abordagem do passado estamos condenados a olhar as memórias dos outros, e os seus resquícios que se manifestam sob a forma fragmentária dos documentos visuais coligidos no projecto *Sob Céus Estranhos*, o trabalho do artista busca refazer o mundo cortado no bordo do campo fotográfico, de que falava Cavell. Ora, esta restituição é necessariamente limitada, feita a partir de um presente que se relaciona de forma descontínua com o passado, e não pode deixar de ser também ficcional. Todavia, trata-se de uma ficção restauradora, que introduz uma estratégia de interferência na grande narrativa da história europeia e que pela construção ficcional sutura precisamente os seus silêncios, o seu 'horror', como no vídeo *Mein Kampf* (2005).²² Esta prática de interferência visual ancora-se na parcialidade da história privada e na presença activa do artista na encenação visual do passado, por exemplo no plano da mão que segura a fotografia de família, em *Sob Céus Estranhos* (Fig. 2). Colocando-se em cena, na cena do trauma, Blaufuks apresenta-se como o mediador da história, não só estabelecendo a continuidade no panorama descontínuo e desbotado do passado, mas ao mesmo tempo reclamando a genealogia traumática. Esta é efectivamente a posição detectada numa fotografia da série *Terezín* (2006, Fig. 3), um plano da plataforma de onde eram lançados para a vala comum os corpos dos mortos do campo de Theresienstadt. Contrastando o negro da vala, o espaço da morte, com a claridade da plataforma de cimento, onde se vê a marca molhada de uma pegada – do próprio fotógrafo –, o plano dos vivos, a fotografia encena a inscrição do artista na genealogia da *Shoah*, mostrando simultaneamente a resiliência quer dos sobreviventes quer da arte enquanto documento ficcional de intervenção nas consciências e de diagnóstico do passado.

Em *Sob Céus Estranhos*, o plano de abertura do filme apresenta o cemitério judaico de Lisboa, promovido a representante simbólico

²² A recuperação da historiografia enquanto ficção e do papel da ficção para a narrativa da história foi sobretudo desencadeada nos estudos historiográficos, a partir da obra de Hayden White. Ver sobre a recuperação do trauma histórico através da ficcionalização White, 1980, e mais recentemente La Capra, 2001.

da transição da memória biológica para a memória cultural no monumento fúnebre. Esta transição entre *vis* e *ars* constitui uma metonímia do próprio trabalho de restauração cultural e de restituição ontológica efectuado pelo filme ao tentar fornecer uma pós-vida às faces e nomes daqueles que pereceram no Holocausto, na mostraçã das fotografias de passe tiradas para obter passaporte, na leitura dos nomes dos amigos dos avós do artista que lhes haviam oferecido um livro assinado no dia anterior à partida de Magdeburgo, na rememoraçã das companheiras do jogo de canasta da avó. Blaufuks exerce assim uma estratégia de prolongamento na memória cultural da vida negada na esfera fenomenológica, que segue também mais tarde, no trabalho que faz com o maldito filme de propaganda nazi, *Theresienstadt*, realizado por Kurt Geron. Para tal, inspira-se no romance de Sebald e na afirmação da personagem de Jacques Austerlitz que, ao pensar discernir neste filme visionado na fortaleza nazi a imagem da mãe, se propõe reduzir-lhe a velocidade, aumentando-o assim dos 14 minutos originais para uma hora. Seguindo a ficção sebaldiana e tingindo a película de vermelho, Blaufuks desnaturaliza o simulacro nazi. Por um lado, a coloração vermelha, para além de evocar a ominosidade da morte, indica também uma subjectificação, como refere Francis Ford Coppola, citado por Blaufuks, a propósito do seu filme *Rumble Fish*. Trata-se de mostrar um olhar subjectivo, logo parcial, sobre o passado. De mostrar afinal que não se lhe pode aceder, senão por via desta subjectividade fictiva. Por outro lado, o estender da duração em câmara lenta pretende precisamente alargar o espaço de presença, ou não fosse esta uma convocação fantasmática, acentuada pela deformação do som na redução da velocidade, o que faz resistir a vítima um pouco mais, reavivar os mortos, ainda que no tempo u-crónico da arte.

O que *Terezín* mostra, tal como *Sob Céus Estranhos*, é uma forte consciência do papel das mnemotécnicas para a construção da memória. No filme desfigurado, ou nas fotografias desbotadas, deformadas até à abstracção total, de *Sob os Céus Estranhos*, revela-se o panorama desbotado da história de Bernardo Soares. Desfocando os retratos a sugerir enquadramentos ínvios, que quase raíam a abstracção,

como no fotograma do plano das árvores junto à casa dos avós, mas também na apresentação material do arquivo, do álbum fotográfico e da película transparente que cobre a imagem fotográfica nos antigos álbuns, o artista *de-monstra* a forma como as tecnologias visuais efectivamente constroem não só o olhar, como a memória. É a partir da desfiguração da fotografia que simula um estar-aí espectral, e da interferência da sua objectividade, uma estratégia que o aproxima de Christian Boltanski, que se enuncia uma ontologia da visualidade como prática de articulação com o alheio. Mostrando que é olhando as memórias dos outros, no que isso tem de subjectivo e ficcional, que a identidade se forma. Afinal, somos aquilo que vemos e como vemos.

O trabalho de Maria Lusitano Santos, *Nostalgia* (2002), um vídeo que aborda a presença colonial portuguesa em Moçambique a partir da narrativa ficcionada de um jovem de 17 anos, apresenta uma abordagem bem distinta da ética da pós-memória. Nascida em 1971, Maria Lusitano pertence à geração de jovens portugueses sem memória da ditadura, com escasso entendimento da Guerra Colonial e do processo de descolonização, que procura na arte as respostas para preencher um espaço ainda limitado a contraditórias e complexas memórias individuais. As guerras de memória pública acerca da Guerra Colonial e do excepcionalismo português, que Roberto Vecchi tão profundamente evoca no seu recentíssimo *A Excepção Atlântica*, reflectem paradoxalmente o que o filósofo José Gil considera o branco psíquico da nação, a capacidade de obliterar os traumas e de construir uma memória caracterizada pela ausência de incisão. Tal como Blaufuks, Maria Lusitano Santos trabalha obsessivamente a memória, desde a hipermemória no projecto *The Man with excessive memory* (2005), à ficcionalização do presente em *Correspondente de Guerra* (2009) e aos silêncios (in)visíveis em *Invisible (Visual) Memories* (2009).²³ *Nostalgia*

²³ Informação sobre o trabalho de Maria Lusitano encontra-se no site da artista em www.marialusitano.com.

constitui um projecto curioso, irónico e ambíguo, sem deixar de evidenciar a consciência de uma memória crítica, perante a mitificação visual do passado colonial operada pelas narrativas pessoais e a sua colisão com o discurso oficial que, se bem que com dificuldades, se tem vindo a constituir depois da Revolução de Abril de 1974.

O próprio título do projecto se pode abrir a especulações conflituais. A mercantilização da nostalgia como pressuposto reactivo nas crises de memória europeias após a Queda do Muro de Berlim postulou-a como referência conservadora face ao decorrer do tempo, apresentando a falência do imaginário para articular as ambíguas relações entre um passado que se recusa a passar e um presente que o deseja eliminar. A nostalgia constitui uma ruptura na experiência recordada, uma patologia que faz com que o sujeito sinta uma quebra fundamental com o passado. Diagnosticada como patologia médica pelo médico suíço Johannes Hofer, em 1668, a partir dos étimos *nostos* (regresso) e *álgos* (dor) na sua dissertação intitulada *Dissertatio curioso-medica de Nostalgia vulgo Heimweh oder Heimssucht*, a nostalgia diagnosticava a sintomatologia desenvolvida pelos mercenários suíços ao serviço das casas reais europeias e a sensação de apatia, desalento, melancolia, que por vezes conduzia ao suicídio, motivada pela ausência prolongada do lar. A nostalgia constituía assim uma incapacidade de articular a contemporaneidade, uma deslocação patológica, criminosa até, como defendeu Karl Jaspers, em 1909, no estudo *Heimweh und Verbrechen (Nostalgia e Crime)*. Associada à nostalgia está certamente uma crítica civilizacional e a incapacidade de evolução e adaptação a novas condições sociais, epistemológicas e políticas. Adrienne Rich considera-a na verdade 'amnesia turned around' (1982, p. 59), um postulado que explica a razão pela qual a nostalgia tem um papel reactivo, politicamente incorrecto nas transições de narrativas mnemónicas que se desenvolveram depois da Segunda Guerra Mundial. Todavia, será que toda a prática do uso do conceito se resume a este crime da ética da imobilidade? O vídeo de Maria Lusitano constitui precisamente uma prática de interferência na lógica nostálgica, figurando a modalidade

de uma nostalgia visual crítica.²⁴ Ora é precisamente na cesura entre a resistência ao presente, a melancolia por uma organicidade imaginada, e o impulso da modernidade crítica e emancipada, que se ancora o modelo de uma nostalgia crítica como aquela que Maria Lusitano apresenta no seu trabalho.

Para o entender, exigem-se alguns dados contextuais. Em 1961, inicia-se no norte de Angola o que vem a ser o mais longo conflito da história portuguesa, que duraria 13 anos, teria uma percentagem de perdas militares superiores à Guerra do Vietname, e cujas vítimas civis africanas continuam até hoje por contar. Ficou conhecida como a Guerra Colonial, Guerra de África, Guerra do Ultramar ou Guerra da Libertação, articulando nestas quatro designações outras tantas posições políticas.²⁵ Quando em 1975-76 se conclui o processo de descolonização, entram em Portugal cerca de 505.078 antigos colonos. Não digo regressam, porque, para muitos, seria a primeira vez que pisavam solo português, depois de gerações a viver em África. Desligados do fervor revolucionário, incompreendidos pelo resto da população portuguesa que sofrera duramente a repressão do regime, ficaram presos numa nostalgia colonial letal, reactiva e incapaz de integrar na sua narrativa histórica a cesura de Abril. Os últimos anos da presença portuguesa em África continuam a constituir um espaço de tensão das complexas narrativas de identidade multicultural do Portugal contemporâneo. A relutância em abordar os crimes da guerra continua a promover um silêncio repressivo sobre as diversas narrativas da colonização e das suas vítimas, relegado para as margens de um discurso académico, sem repercussões político-sociais.²⁶

²⁴ a relativamente a um determinado acontecimento, mas justamente a uma plenitude da visão (*sightfulness*), quanto às invisibilidades oficiais (Fritzsche, 2002, p. 64), evidenciando as tensões da modernidade entre a renovação e a tradição. Sobre a potencialidade futurante da nostalgia ver Boym, 2001.

²⁵ Ver Vecchi, 2010; Teixeira, 2001 e Bethencourt, 1999.

²⁶ Sobre esta matéria foram publicados nos últimos anos diversos trabalhos, de pendor sociológico e historiográfico, que discutem precisamente as práticas de integração dos colonos no tecido social do Portugal metropolitano, ver. Pires, 1987; Barreto, 1997; Alexandre, 2000.

Nostalgia, de Maria Lusitano, aborda as tensões da relação com África, tornada o verdadeiro divã de Portugal, a partir de uma narrativa ficcionada e construída a partir de filmes de família em super 8, combinados com cartas, fotografias, cartões postais. Não se trata de um esforço de restituição do indizível, como o faz Daniel Blaufuks, mas sim de figurar visualmente as tensões da memória colonial dividida entre a nostalgia simples e a nostalgia crítica, usando os filmes em super 8 como um instrumento de metarreflexão sobre a falta de nitidez, as interrupções, os hiatos, a desfocagem da relação com o passado português. O som da máquina de projectar, os saltos na projecção promovem uma irritação no que seria de outro modo a narrativa linear do projecto colonial, buscando criar na materialidade do vídeo estratégias de estranhamento e cesura com o imaginário de uma regressão orgânica. A tecnologia de filmagem e de projecção figuram efectivamente como canais para o inconsciente óptico da memória colectiva. Encontramos assim níveis de narrativa em conflito: por um lado, a romantização de África, exotizada nas paisagens de pôr do sol, no primeiro plano da vegetação, na grandeza primitiva dos embondeiros, e na naturalização dos nativos que, logo na primeira sequência inicial, surgem como acessórios dessa natureza culturalizada pelo império, tutelada pelo plano intermédio de um Padrão dos Descobrimentos. Segue-se a apresentação da ordem colonial e das suas instituições disciplinares, constituída pelos quartéis, escolas, igrejas, e que revelam a organização do espaço de uma pequena cidade no Norte de Moçambique, Teixeira de Sousa, para onde os protagonistas da narrativa, um militar português e a sua mulher, são deslocalizados. Como significante fantasmático deste nível de narração, feliz, aborrecido, sem tensões, metaforizado na figura inocente da filha do casal nascida nos primeiros tempos da sua presença no continente, aparecem figuras turvas que interrompem a retórica imperial. São os africanos, os recrutados do exército para fazer a guerra, os habitantes das aldeias nativas, animalizados para a diversão dos perversos observadores, domesticados nos cartões postais, como súbditos civilizados do império. Nas festas dos militares, na grande cidade de Lourenço Marques, não há nada que distinga África de uma grande

metrópole europeia ou americana. A sequência de apresentação da cidade, e do 'mais alto prédio do império', anula a existência do africano, reduzido à mata e colocado ao nível da natureza exótica que é explorada para o prazer perverso do colonizador.

A forma como a artista faz uso de diversos vídeos de família, reduzindo-lhes a velocidade de projecção, mostrando imagens pouco nítidas, imagens frágeis, revela um procedimento de apropriação inversa, de interferência no uso original dos filmes, co-optando-o como traço incerto de uma narrativa crítica sobre Portugal. Retirando-os do contexto em que foram produzidos, mas sem deixar de mostrar a contingência histórica destes suportes tecnológicos, o vídeo transforma-se em instrumento metarreflexivo da memória e das tecnologias que a constroem, mostrando afinal, tal como Blaufuks antes com os fotogramas fotográficos desnaturalizados, o simulacro documental e a sua contingência histórico-tecnológica. Contrastando os vídeos e as imagens coloridas de África com os retratos a preto e branco das Marias de Portugal, *Nostalgia* revela o negativo de Portugal como um país a preto e branco que, com a sua obsessão imperial, tornou África 'numa prisão', como se lê numa das cartas da irmã do narrador, um jovem de 17 anos que descobre a vida em África, à família em Portugal. A África colonial é uma prisão, com portas, mas apesar de tudo uma prisão. *Nostalgia* visualiza, ainda, com ironia trágica, os silêncios da memória colonial, mostrando a latência da guerra e da sua violência sobre os corpos dos africanos e dos soldados portugueses como significante fantasmático, que o idílio imperial recusa abordar. Trata-se afinal de uma psicanálise visual, não de uma cura falada, mas de uma emergência do indizível e do invisível no espaço porventura terapêutico da arte.

No final de *A Câmara Clara*, Barthes assinala a relação difícil da fotografia com a memória referindo que “[a] fotografia em essência nunca constitui uma memória [...], pelo contrário bloqueia a memória, rapidamente se torna uma contramemória, enfatizando o seu passado imutável” (Barthes, 1980, p. 91). Em condições diferentes, a abordagem de Daniel Blaufuks, como a de Maria Lusitano Santos, às memórias passadas procura justamente desconstruir a imutabilidade do passado, procurando abordar, no universo de dejectos da pós-

memória, formas de recodificar o presente a partir da memória visual. Pretendem assim assumir a inevitável falsificação do documento visual como produtiva para a articulação do inexprimível e do invisível. Neste processo apresentam as práticas de construção de memória como actos plurais, conscientes da sua fragilidade, da complexidade dos testemunhos, da sua inevitável caducidade, e da necessidade de fomentar uma literacia visual que permita entender as transformações do estatuto da imagem e as condições que suscitam a mutabilidade dos significados. Porque, agora como sempre, ver é complexo como tudo.

Referências

ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil Novas Africas, Portugal e o Império 1808 -1975*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

ARAD, Ytzah. *The Pictorial History of the Holocaust*. New York; Jersusalem: Yad Vashem, 1990.

BARRETO, António. *Tempo de mudança*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Note sur la photographie. Paris: Gallimard, Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita *et al.* Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BETHENCOURT, Francisco. A guerra colonial e o fim do império português. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti (Org.). *História da expansão portuguesa*. v. 5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. p. 65-98.

BLASHKO, Fritz. Fotos im Felde. Soldaten als Amateure, Knipser und Laien mit Ihren Kameras. *Fotofreund. Zeitschrift für Freunde der Fotografie*. 23/1, 1943, p.11-12.

BLAUFUKS, Daniel. *Sob céus estranhos*. Lisboa: Tinta da China, 2007.

BLAUFUKS, Daniel. *O arquivo/The archive*. Um álbum de textos/ An álbum of texts. Lisboa: Galeria Vera Cortes, 2008.

BLAUFUKS, Daniel. *Terezín*. Göttingen, Steidl, 2010.

- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- BURKE, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. New York: Cornell University Press, 2001.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Trauma, Narrative, History. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Reflections on the Ontology of Film. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979.
- DAYAN, Daniel. (Org.). *O terror espectáculo*. Terrorismo e televisão. Lisboa: Edições 70, 2009.
- DIAS, Carlos Amaral. Psicanálise e mito. In: GIL, Isabel Capeloa; MARTINS, Adriana (Org.). *A cultura portuguesa no divã*. Lisboa: UC Editora, 2011. p. 71-86.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Boston: M.I.T. Press, 2004.
- FOSTER, Hal. The 'Primitive' Unconscious of Modern Art. *October*, v. 34, 1985, p. 45-70.
- FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. v. V: The Interpretation of Dreams Part II, org. James Strachey. London: Hogarth Press, 1953. (SE)
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke chronologisch geordnet in 18. Bde.* org. Anna Freud, Frankfurt am Main: Fischer, 1999 (Orig. 1975).
- FRITZSCHE, Peter. How Nostalgia Narrates Modernity. In: COFINO, Alon; FRITZSCHE, Peter (Org.). *The Work of Memory*. Chicago: The University of Illinois Press, 2002. p. 62-85.
- GIL, José. *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- GIL, Isabel Capeloa. *Literacia visual*. Estudos sobre a inquietude das imagens. Lisboa: Edições 70, 2011.
- GOMES, Kathleen. O fotógrafo que suspeita das imagens. *Ípsilon, Público*, 14-7-2010. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=261369>; acesso em: 14-7-2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes. Werke.* v. 3, org. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory.* New Haven: Harvard University Press, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory.* Stanford: Stanford University Press, 2003.

JASPERS, Karl. *Heimweh und Verbrechen.* Munique: Belleville, 1996 (Orig. 1909).

KOFMAN, Sarah. *Camera obscura. Of Ideology.* London: Athlone Press, 1998.

LA CAPRA, Dominick. *Writing History. Writing Trauma.* Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

LANGBEHN, Volker. *German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory.* New York: Routledge, 2010.

MARMELEIRA, José. Daniel Blaufuks escreve as suas memórias em super 8. *Ípsilon, Público*, 23-4-2010. Disponível em: <http://ippsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=255235>; acesso em: 23-4-2010.

MEDEIROS, Paulo de. War Pics: Photographic Representations of the Colonial War. *Luso-Brazilian Review*, v. 39, n. 2, 2002, p. 91-102.

MEEK, Allan. *Trauma and Media. Theories, Histories and Images.* London: Routledge, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture.* London: Routledge, 2009.

MITCHEL, W. J. Thomas. *Picture Theory.* Chicago: Chicago University Press, 1994.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego.* In: PESSOA, Fernando. *Obras completas de Fernando Pessoa.* int. e ed. Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

PIRES, Rui Pena *et alia.* Os Retornados um estudo sociográfico. Lisboa, *IED Cadernos* 14, 1987.

RICH, Adrienne. *Turning the Wheel. A Wild Patience Has Taken Me This Far*, Poems 1978-1981. New York and London: Norton, 1982.

SALTZMAN, Lisa; ROSENBERG, Eric (Org.). *Trauma and Visuality in Modernity*. Hanover: Dartmouth College Press; University Press of New England, 2006.

SCHMIEGELT, Ulrike. ...Macht Euch um mich keine Sorgen... Der Zweite Weltkrieg in den Fotografien deutscher Soldaten. In: JAHN, Peter; SCHMIEGELT, Ulrike. *Foto Feldpost. Kriegserlebnisse*. Berlin: Elefanten Press, 2000. p. 23-31.

SHOWALTER, Elaine. *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*. New York: Panic Books, 1997.

SPITZER, Leo. Sob céus estranhos. In: BLAUFUKS, Daniel. *O Arquivo/The Archive*. Lisboa: Galeria Vera Cortes, 2008.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo (Org.). A guerra colonial: realidade e ficção. I CONGRESSO INTERNACIONAL. Lisboa. *Actas...* Editorial Notícias, 2001.

VECCHI, Roberto. *A exceção atlântica*. Porto: Afrontamento, 2010.

WEBER, Samuel. *Institution and Interpretation*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*. v. 7, n. 1, 1980, p. 5-27.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

ZELIZER, Barbie. *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago: Chicago University Press, 1998.

Vídeo

SANTOS, Maria Lusitano. Project: *Nostalgia*, DVD, cor, som, 17m43s, 2004.

IMAGENS



FIGURA 1 - Anúncio da Agfa. “Fotos. Uma ponte entre a frente e o lar”
Berliner Illustrierte Zeitung 9-11-1944.

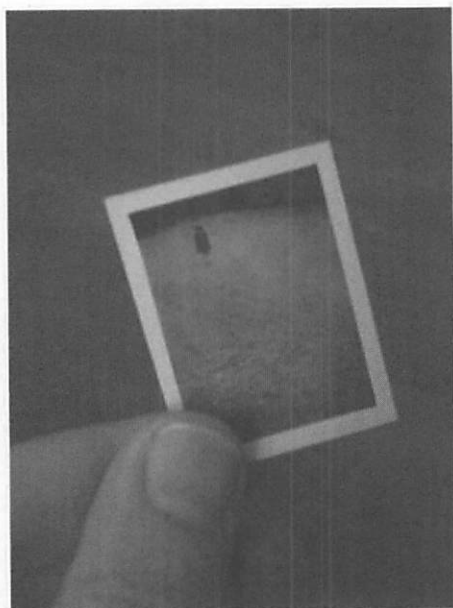


FIGURA 2 - Daniel Blaufuks, *Sob Céus Estranhos* (2002)

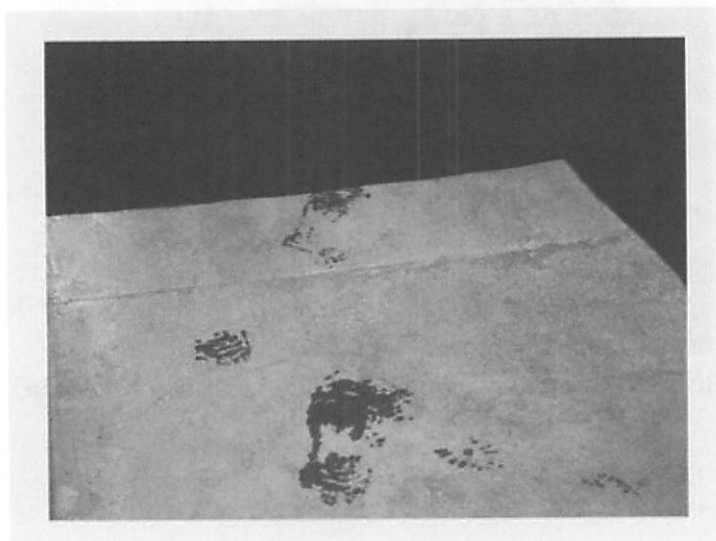


FIGURA 3 - Daniel Blaufuks, *Terezín* (2006)

Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la guerra civil española

Xavier Antich

Cuando Shimon Attie volvió a Berlín, en el verano de 1991, se estremeció, al pasearse por la ciudad, por no encontrar ningún rastro de aquello que había pasado allí entre 1933 y 1945.¹ Y se preguntó: «¿Dónde están todas las personas que vivieron aquí y que desaparecieron? ¿Qué ha pasado con la cultura y la comunidad judías, que tuvieron aquí su hogar y que se sintieron, durante mucho tiempo, como en casa?» Attie explica que sintió, en todo Berlín, su presencia. Y que entonces, en las calles, empezó su proyecto *Escrito en el muro*: una intervención que pretendía documentar los lugares de vida de la comunidad extirpada, rastreando casa por casa el nombre de las familias, los oficios que tuvieron, la vida que llevaron. Y, paralelamente, documentó también las imágenes de lo que antes hubo allí. Su proyecto consistió en unas proyecciones

¹ Hemos optado, en el presente texto, por respetar, en general, el carácter oral de la conferencia pronunciada en el congreso «Imagen e Memoria» de Belo Horizonte, antes que por redactar un texto nuevo pensando exclusivamente en su publicación en formato de libro. Ello afecta, sobre todo, a las imágenes fotográficas a las que este texto se refiere y que, por razones obvias, no pueden ser reproducidas aquí. Se ofrece, siempre que es posible, sin embargo, una descripción sumaria que permita identificarlas y, por supuesto, la publicación en la que pueden ser localizadas.

nocturnas de fotografías, precisamente en los lugares que habían estado y con una muestra de aquello que habían hecho. Era un trabajo, dijo Attie, nacido de la discrepancia entre lo que sentía y lo que pudo ver (o de lo que no pudo ver). Un trabajo que no pretendía fingir que no había pasado aquello que había pasado, sino que intentaba recordarlo, rescatarlo de su borrado y, al mismo tiempo, mostrar el papel devastador del olvido, la injustificable amnesia: ese silencio respecto a un pasado ominoso, indigno, escondido prácticamente hasta el extremo de su borrado. Esto sucedía a principio de los años 90, cuando muchas cosas estaban empezando a cambiar en Alemania, y de forma muy especial en Berlín, que pronto iba a convertirse en la capital del duelo. Shimon Attie llenó el espacio de recuerdos fotográficos proyectados al amparo de la nocturnidad, como una pesadilla traumática que se resiste a desaparecer (Muir, 2010).

En el otoño de 2008 Ricard Martínez empezó su proyecto *Arqueología del punto de vista*.² Bajo el título «Ruina», insertó en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona algunas fotografías a escala natural de los efectos de los bombardeos de las tropas fascistas sobre la ciudad. Se trataba de superponer, en el lugar exacto de los acontecimientos registrados en las fotografías, aquellas imágenes de un pasado que provocó muerte y destrucción. En 2009 y 2010 siguió el proyecto con otras imágenes, sobre todo de la Guerra Civil Española (a partir de ahora, GCE), que constituyen el núcleo del proyecto. Estas imágenes en el espacio público provocaron una comprensible inquietud, como si, de golpe, emergiera un pasado que, en Barcelona, Catalunya y España, continúa siendo traumático. Si atendemos al breve texto de Freud en el que define lo siniestro (*das Unheimlich*) como aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado, bien podría decirse, con justicia y propiedad, que esta inserción de las fotografías en el presente, justo en el lugar en que tuvieron lugar, tienen algo de siniestro. Tal vez, de ahí, su carácter indiscutiblemente inquietante.

² Puede encontrarse información en: <http://www.arqueologiadelpuntdevista.org/> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2011].

Y, sin embargo, las imágenes de Attie proyectadas fugazmente en Berlín, al amparo de la nocturnidad, y esta especie de escaparates siniestros y cuasimonumentalizados de Ricard Martínez en Barcelona escondían una divergencia radical. Attie proyectaba fotografías demasiado olvidadas en los muros de un desierto de imágenes. Berlín todavía no tenía el museo judío de Liebeskind, ni el memorial de Eisemann, ni la biblioteca vacía de Misha Ullman en Belbelpplatz. Tampoco estaba todavía la instalación de Boltanski en la finca destruida de Schönewietel, ni la intervención de Hans Haacke en el Reichstag. Por el contrario, el proyecto de Ricard Martínez convocaba en Barcelona algunas fotografías muy conocidas de la GCE, en un momento de hiperinflación icónica. El fenómeno, pues, era más bien el contrario: en Barcelona en concreto, y en España en general, había más bien una hipericonización de ciertas fotografías cargadas de densidad aurática. Un fenómeno paradójico que tal vez pueda denominarse como un *exceso sinecdoquético* a través del cual la pretensión, que tuvieron algunas fotografías, de resumir el conflicto, de tomar la parte por el todo (como el miliciano caído de Capa en lugar de todos los muertos civiles que cayeron en defensa de la República), estaba a punto de sepultar en el olvido otras imágenes, de entre las miles de producidas, que introducían matices de una mayor complejidad en la realidad prismática de lo que sucedió en España entre 1936 y 1939. La situación, por tanto, era radicalmente diferente de lo que, a principios de los 90, sucedía en Berlín: el exceso de fotografías, con las que se había construido el relato *mítico* (en el sentido de Barthes) del acontecimiento de la Guerra Civil Española, había tejido una espesa red de banalidades y estereotipos que impedía, y en cierto modo impide todavía hoy, acercarse a una comprensión más compleja del conflicto y, por supuesto, a una valoración crítica del papel que en él jugó, por primera vez en la historia, la imagen fotográfica. Algo ha tenido que ver con esta hipericonización, a nuestro juicio, el uso hegemónico que la posteridad ha reservado para estas imágenes: o como obras de arte expuestas en los museos con su correspondiente auratización, o como meras ilustraciones para textos históricos. Quizás ahora empecemos a ser conscientes de que estas fotografías, mayormente, nunca han sido sistemáticamente abordadas

todavía *como fotografías*. Este es, tal vez, en lo que a estas imágenes se refiere, uno de los mayores retos todavía pendientes de abordar.

La guerra de las imágenes. «This is War»

Setenta y cinco años después, cualquier tema vinculado a la guerra civil, en la España actual, continúa provocando un auténtico combate por la memoria. La pervivencia en el Estado español actual de un partido de derechas españolista que todavía no ha condenado la dictadura franquista, contamina, como puede imaginarse, cualquier debate. En este contexto, abordar el papel de la fotografía, no sólo en relación con la representación de la guerra, sino en su todavía impensada, y contradictoria, función, a la vez, de recuerdo y olvido, es, a nuestro juicio, una de las tareas todavía por acometer y que puede ofrecer, quizás, elementos suficientes para una evaluación crítica del proceso que conduce de la memoria a la historia. O, por decirlo de otro modo, que puede permitir abordar algunos elementos, constitutivamente amnésicos, en la elaboración del relato del pasado.

A estas alturas, ya es suficientemente reconocido que con la GCE nace la comunicación visual de los acontecimientos (Alessandrini, 1999); (Benet; Sánchez-Biosca, 2001). Las fotografías de la Primera Guerra Mundial eran todavía marginalmente ilustrativas, puesto que la distancia que las cámaras fijas imponían alejaba cualquier representación del centro y del presente del conflicto: las fotografías debían hacerse o desde demasiado lejos o ya demasiado tarde (Knightley, 2004); (AAVV, 2001). Sin embargo, gracias a la generalización de las máquinas fotográficas instantáneas (empezando por la mítica Leica), la GCE ha dejado, como ninguna otra guerra del pasado, una marca indeleble en la conciencia moderna. Banco de pruebas para las nuevas tecnologías bélicas (como los bombardeos urbanos de civiles que convirtieron la retaguardia en primera línea del frente), la GCE se convirtió también en el laboratorio de un nuevo tipo de producción de imágenes del acontecimiento. Algunas de las fotografías de la GCE han pasado ya a la historia como algunas de las imágenes más vistas, reproducidas y recordadas del pasado siglo XX.

Esta evolución conjunta de tecnología bélica y de tecnología de la imagen, además, coincidió con un cambio radical en la estructura y el papel de los medios de comunicación de masas, así como en el nacimiento del fotoperiodismo moderno. Las fotografías, producidas en unas cantidades sin precedentes hasta el momento, empezaron a ser reproducidas con una velocidad vertiginosa y publicadas en los medios de comunicación ilustrada de todo el planeta. No es una hipérbole decir que la GCE fue, en cierto sentido, la primera guerra fotografiada y conocida *casi* en directo de la historia. En todo caso, fue la guerra más fotográfica, algo nunca visto hasta entonces. Si además se tiene en cuenta que lo que sucedía en España fue leído en todo el mundo como una antesala de lo que, al final, conduciría a la Segunda Guerra Mundial, puede fácilmente entenderse que la producción masiva de imágenes fotográficas se correspondía con una auténtica sed de noticias por todo lo que sucedía en la península ibérica. Lo que ahí se estaba dirimiendo, ante el avance de los fascismos en Europa y la consolidación del comunismo en el este, implicaba a todo el mundo. De ahí el enorme interés que despertó y que provocó páginas enteras en los diarios y semanarios de todo el planeta.

También, por supuesto, en el propio país en guerra: las fotografías llevaron noticias del frente de guerra a la retaguardia, y desde las ciudades y la retaguardia hasta el frente. Las imágenes informaban de lo sucedido y conformaban la opinión pública, alentaban las movilizaciones, mantenían el espíritu del conflicto. Resulta casi ocioso, aunque necesario, recordar que lo que hoy denominamos «guerra civil» no era, en las semanas que siguieron al 18 de julio de 1936, considerado como tal: se había producido un golpe militar y, como reacción, el pueblo se había levantado en armas para defender la República y, en algunos casos, para llevar a cabo una revolución. Nadie, entonces, sabía que aquello, que era la legítima defensa del orden institucional democrático, con el tiempo iba a derivar en una guerra abierta en todo el territorio peninsular. Nadie, entonces, sabía que aquello, que entonces todavía no era una «guerra», iba a durar casi tres años.

La GCE fue, literalmente, también, una guerra *de imágenes*, y eso no es una fórmula metafórica: en la producción y difusión de

imágenes, que todos consideraban como una poderosísima arma de combate, estaba en juego mucho más que la información. En cierto sentido, estaba también en juego la guerra. Cuando *Picture Post* tituló el mítico reportaje de Robert Capa *This is War*, el 3 de diciembre de 1938, sabía muy bien lo que estaba diciendo. No es que la revista estuviera publicando sólo fotografías de la guerra. Es que *eso*, lo que sucedía en las páginas, *era* la guerra. Cuando Magritte pintó su célebre *Ceci n'est pas une pipe* (en 1928, diez años antes), había recordado lo obvio: la representación no es la cosa. Y *Picture Post* lo sabía de sobras: eso que publicaba no era una representación de la guerra: era la guerra. Y por eso la guerra se estaba librando *también* ahí, en las imágenes fotográficas del conflicto. Las fotografías, sin duda, son la guerra: las páginas con fotografías son la guerra. Ese fue, además, y muy justamente, el título de la exposición con las fotografías de Capa en el International Center of Photography de Nueva York en 2007.³ No es que en la fotografías «estuviera» o no la guerra: las fotografías eran la guerra. Esa era la cuestión. Y la novedad.

Así lo supo muy bien el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, que editó, durante el conflicto, *Visions de guerra i de reraguarda*, uno de sus proyectos más ambiciosos.⁴ Utilizando la fotografía como elemento principal, la revista constaba de dos series de cuadernos de pequeño formato que se publicaban simultáneamente. Cada uno de ellos cubría, respectivamente, los acontecimientos presentes y pasados de la guerra. No se trataba de una coincidencia, pues la combinación de pasado muy reciente y de presente perseguía un objetivo muy concreto: como declararon explícitamente los editores

³ Cfr. *This Is War! Robert Capa at Work*. New York: International Center of Photography, 2007. El volumen reproduce íntegramente el reportaje «This Is War!», al que nos hemos referido.

⁴ Aparte de la publicación original, existe una reedición de la colección completa en facsímil: *Visions de guerra i de reraguarda/Visiones de guerra y de retaguardia* [prólogo de Josep Fontana]. Barcelona/Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1977. Para más información sobre el Comisariado: (Pascuet; Pujol, 2006).

desde el primer momento, *Visions* intentaba crear una «historia visual de la Revolución». Una historia de este tipo se basaba en el uso de la fotografía, un medio presuntamente objetivo que deseaba garantizar la transmisión de la verdad. El editorial de la primera edición lo dejaba muy claro: se trataba de reunir, en cuadernos quincenales, las escenas captadas por el aparato fotográfico «a fin de que, debidamente coleccionadas, sean, al mismo tiempo que vergüenza para las naciones pasivas, enseñanza y estímulo para las futuras generaciones». La revista intentaba pues, literalmente, hacer historia, pero en presente. Por eso, no sólo incluía las imágenes de los días iniciales de la guerra, que ya formaban parte de la historia, sino también imágenes contemporáneas de la publicación que serían, con el tiempo, historia. Así, mediante la publicación simultánea de unos cuadernos con hechos presentes y futuros, *Visions* estaba creando historia en dos sentidos complementarios. Por un lado, ambas series tenían vocación de registro histórico de cara a una audiencia futura, aunque, en ese momento, incierta. Por otro lado, las imágenes «retrospectivas» presentaban la historia reciente de la revolución a una audiencia que, sin embargo, ya había sido testigo de dichos acontecimientos. Un proyecto de tal ambición fue posible y efectivo gracias a una comprensión extraordinariamente aguda y casi visionaria de la flexibilidad y la permeabilidad de la fotografía, de su potencial por aunar diferentes discursos sin perder la apariencia de «ser historia» (Mendelson, 2007; 2008).

Y, sin embargo, a pesar de la ingente cantidad de imágenes fotográficas producidas y de una circulación y difusión sin precedentes hasta entonces, la amenaza del futuro olvido ya estaba presente y sentida, incluso dolorosamente, por los protagonistas del conflicto, que temían, a medida que avanzaba la sensación de la derrota inevitable, que uno de los costes de la derrota sería precisamente la condena del olvido. Así lo reconocemos en las palabras testimoniales de algunos combatientes de entonces, a través de sus textos, escritos entonces o años más tarde, y que ahora, tal vez, estamos en condiciones de empezar a calibrar en sus más que justificados temores. Así, Francesc Grau i Viader (que ha dejado el testimonio de su diario de guerra como soldado adolescente y unas páginas estremecedoras dedicadas a la batalla del Ebro,

considerada por muchos como el combate final en el que se decidió la suerte – o la mala suerte – de la República): «Tengo el presentimiento de que cuando se acabe esta guerra, sea quien sea el vencedor, [...] esta ofensiva quedará diluida en una especie de semiolvido» (Grau i Viader, 2009, p. 38). Así también Ferran de Pol, autor de un dietario que resigue su experiencia como combatiente y exiliado desde la batalla del Ebro hasta los campos de concentración del sur de Francia:

Para nosotros, de repente, la guerra es el pasado: la tierra permanece y, encima de ella, los que no hemos muerto. Nadie quiere hablar de nuestros muertos. Me refiero a los más nuestros, los que hemos conocido, a los que hemos visto caer. Les conocíamos el nombre y, de muchos, las esperanzas, lo que querían hacer *después*. Para ellos no habrá después. Hacemos ver que los hemos olvidado, a pesar de saber – y sentir – que los hemos dejado [...] solos, abandonados. [...] Nuestros muertos se han quedado lejos, mal enterrados bajo el sol y bajo la lluvia, porque teníamos prisa. No podemos darles la mano, ni arrancarlos de la fosa. Están lejos [...]. Quizás no están en ningún sitio. Ellos no se quedan ni se van. Empiezan a ser carroña, ceniza, tierra. Más tarde, olvido (Ferran de Pol, 2009, p. 25).

Y ese olvido, que empezó a excavar el testimonio escrito en presente, no dejó de hacerse más y más grande durante las décadas devastadoras de la dictadura, que instauró no la paz, sino la victoria. Muchos años después, Miquel Siguán, que tenía 18 años en 1936 y que vivió la guerra como soldado, escribiría, ya con 84 años:

Es cierto que, con el paso del tiempo y con la llegada de nuevas generaciones de historiadores, se introducen planteamientos más objetivos o sencillamente más eclécticos, pero, así, nuestra guerra se está convirtiendo, y es inevitable que así sea, en una guerra como cualquier otra guerra pasada, carne de archivo y de erudición, cantera de tesis doctorales. Pero esta ya no es la guerra que yo viví (Siguán, 2002).

Siguán se ve empujado, por este fenómeno, a publicar sus recuerdos recogidos en una libreta del frente, y confiesa su intención y su propósito:

Mis recuerdos se sitúan en una perspectiva diferente: revivir la vida cotidiana de un soldado en el frente, vista con una mirada lúcida, compasiva y a la vez distanciada, interesada por poner de relieve el fondo de la naturaleza humana que, con tanta facilidad, ha quedado al descubierto por las peripecias bélicas, el heroísmo individual al lado del embrutecimiento colectivo, el egoísmo más grosero conviviendo con la generosidad más absoluta, el desencanto que acompaña a todas las victorias y la dignidad que permite soportar todas las derrotas (Siguán, 2002).

Siguán anticipa un reto, que tiene que ver con el tema planteado aquí: el claroscuro, la tensión entre memoria y olvido, o la tensión, tal vez irresoluble, entre las formas retóricas de la ideología, a la hora de construir imágenes fotográficas de la guerra, y la pulsión documental que pretende elaborar registros indiciales de los acontecimientos.

La imagen como texto: del «contexto» a la «construcción»

Susan Sontag ya señaló en *Sobre la fotografía* que «un acontecimiento conocido mediante fotografías adquiere sin duda más realidad que si jamás se hubieran visto». Y, sin embargo, continúa Sontag apuntando a la paradoja esencial que ahora abordamos, «después de una exposición repetida a las imágenes, también el acontecimiento pierde realidad» (Sontag, 1981, p. 38). Lo mismo había dicho, a su modo, Roland Barthes, en *La chambre claire*, cuando formuló que «*la Fotografía no rememora el pasado* [...]». El efecto que produce (es otro) [...] no es la restitución [...], sino el testimonio de que lo que veo ha sido» (Barthes, 1989, p. 145). De eso se trata, efectivamente.

Existe una fotografía conmovedora de Carlos Pérez de Rozas, fechada en Barcelona, a principios de 1939.⁵ Un niño y una niña con apariencia desvalida, en lo que, por los tableros de madera del suelo, bien parece la cubierta de un barco, sentados sobre unas maletas y, en un gesto reiterativo y enfático, ante dos maletas enormes, una de ellas atada con cuerda. Merece la pena detenerse en la tristeza de la mirada de ella, en la media sonrisa nerviosa, incómoda, de él; en las manos de ambos, que no saben dónde demorarse. La imagen combina dos elementos icónicos de una fuerza extraordinaria: por una parte, las maletas, en unos meses en los que, desde Barcelona, va a iniciarse el exilio republicano hacia Francia, cada uno, mientras pueda, con su casa a cuestas. Un exilio, como es sabido, de dimensiones bíblicas. Por otra parte, la imagen de la infancia: columna vertebral de la retórica fotográfica de la víctima que ha empezado a articular su gramática en la GCE para recorrer, a partir de ahí, todo el siglo XX. Entonces, las imágenes que mostraban los efectos devastadores de la guerra en la población infantil ya estaban dando la vuelta la mundo: imágenes de Capa, que fijó en muchas instantáneas la huida de Barcelona ante la entrada inminente de las tropas de Franco y la marcha inexorable hacia la frontera y, de ahí, hacia el exilio; imágenes también de Gerda Taro, que fotografió a los huérfanos que perdieron a sus familias en los bombardeos de la aviación alemana e italiana; imágenes de Kati Horna, de David Seymour, de tantos otros. Porque ellos, los niños, siempre estuvieron ahí, viendo y viviendo lo mismo que los mayores: simpatizaron, por fuerza, con las causas de sus mayores, y desfilaron como ellos; se armaron también con fuego, y no parecía un juego; se hicieron mayores, sin duda, antes de hora. La fotografía de Pérez de Rozas convocaba todo eso. Pero ahora podemos ir un poco más allá. Hace sólo unos meses, esta fotografía volvió a ser mostrada en una exposición que conmemoraba los cien años de la CNT y de las

⁵ Publicada en: *Imágenes inéditas de la Guerra Civil (1936-1939)*: Madrid: Agencia EFE, 2002.

organizaciones anarquistas en España.⁶ Y ahí volvían a estar ellos, junto a otras imágenes del exilio. Junto a los perdedores, en definitiva.

Sin embargo, la imagen es un texto y, como cada texto, la imagen tiene también su contexto. Y ahí, la repetición vacía de las imágenes puede acabar excavando el olvido hasta provocar el desvanecimiento de la memoria. Estos niños, en realidad, están en la cubierta del barco «Vicente Puchol», que acaba de atracar en el puerto de Barcelona cuando en la ciudad ya han entrado las tropas llamadas *nacionales* del general Franco y han establecido el gobierno militar. Los niños, en realidad, regresan, junto a sus mayores, a la Barcelona ocupada (que ellos consideran *liberada*); a esa Barcelona de donde sus familiares los sacaron mientras la ciudad resistía los bombardeos de la aviación franquista que, durante dos años y medio, provocó miles de víctimas. La fotografía, con el tiempo, ha sido forzada a decir lo contrario de lo que representaba.

El cineasta Jean-Luc Godard mostró, sobre todo en *Histoire(s) du cinéma* cómo el cine se ha transformado en un gran magma vertiginoso de imágenes extraídas del volcán del siglo XX, reflejando todas sus contradicciones hasta el extremo de volverse, ellas mismas, esencialmente contradictorias. Y así, mostró Godard, las imágenes filmadas, tanto las documentales como las de ficción, han acabado por constituir parte de nuestra memoria, de los sueños y de las pesadillas, de las utopías fílmicas y de las realidades abominables, confundidas ya todas, contaminadas entre sí, en una especie de magma que lo recuerda todo, pero que también (como señaló Jacques Aumont en *Amnesias*) lo confunde todo, alterando nuestros recuerdos y cambiando los contenidos de la memoria.

Pero la imagen, además de contexto, es también construcción, elección del enfoque, la distancia y del punto de vista, selección del momento oportuno y significativo, condensación o provocación de un gesto, articulación de una mirada capaz de establecer interlocución. Margaret Bourke-White, en una célebre imagen publicada por *Life*,

⁶ *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España* [catálogo exposición]. Zaragoza, 2010.

fotografió a una niña, que nos desafía con su mirada, desconfiada, mientras protege su trozo de pan y sus dos piezas de fruta como si fueran, y lo son, sus únicas pertenencias. Es enero de 1939 y ella, con los suyos, se ha refugiado en una iglesia de Barcelona huyendo de los avances de las tropas *nacionales* sobre el territorio republicano. Barcelona está siendo masacrada por la artillería y la aviación, con tanta fuerza que, cuando entren las tropas, no encontrarán ya ninguna resistencia. Pero la fotografía de la niña, cargada de elocuencia por la intensidad de su gesto, ha sido meticulosamente construida como la puesta en escena de una actriz. Un negativo de la serie ilustra el carácter de la construcción: la niña aparece riendo, como quien juega y se divierte. Pero la fotografía publicada trabaja la connotación para deshacer lo espontáneamente denotado. ¿Le daría la propia fotógrafa el pan y la fruta? ¿Le indicaría cómo inclinar el rostro hacia delante, para indicar desconfianza y recelo, y que los mechones le cayeran sobre la cara? ¿Le habría explicado que iba a cogerle el pan y la fruta y que ella reaccionara para que no se los quitara? Nunca lo sabremos. Pero la yuxtaposición de las dos imágenes habla, como siempre lo hacen las fotografías, no sólo de aquello que ha quedado congelado sino del proceso a través del cual la imagen se ha construido.

Pueden encontrarse otros ejemplos. Namuth y Reisner, que hicieron unas extraordinarias fotografías de los primeros días de la guerra en Barcelona (Kerbs, 1986), se convirtieron en unos de los primeros documentalistas de la rebelión del pueblo en armas. Fotografiaron a los primeros milicianos paseándose casi victoriosos por la ciudad cuando salían hacia el frente. Se trata de algunas de las imágenes más elocuentes a través de las cuales se explicó, al mundo, lo que estaba sucediendo en las calles: carpinteros, obreros o trabajadoras abandonaron sus ocupaciones cotidianas para convertirse, improvisadamente, en soldados de un ejército popular reclutado entre la población, para enfrentarse a los militares profesionales rebeldes. En una de ellas, sobre el camión que los llevaría a la primera línea de guerra, recostados y protegidos sobre sacos de arena con los que podrían defenderse, una pareja de jóvenes, soldados improvisados de una milicia popular, muestran su determinación, su entrega, su opción, y sobre todo ella, la miliciana

(«la miliciana», precisamente, una de las grandes construcciones de la retórica fotográfica de los primeros días de guerra, y que tuvo, como imagen, auténtica relevancia internacional) (Nash, 2006). Namuth y Reisner supieron que ésta, precisamente, era la fotografía que debían enviar, por los canales de la corresponsalía de prensa, para que se publicara en media Europa. Y no otra de la misma serie (Nash, 2006), en la que ya no queda ninguna concentración y donde la determinación se ha evaporado en una especie de distracción: el arma ya no está agarrada, sino que casi se cae, y en sus miradas, incluso, casi puede adivinarse el ademán de una duda o tal vez la incompreensión ante los acontecimientos. O es que, quizás, por primera y única vez, adivinaron hacia dónde se encaminaban, y quizás pensaron, como en un relámpago fugaz, que lo que les esperaba en el frente no era precisamente una fiesta. Namuth y Reisner sabían que la fotografía que debían publicar era la otra. ¿Acaso porque representara mejor lo que estaba sucediendo? No, pues lo que queda detenido y cristalizado en la otra también estaba sucediendo. La fotografía publicada es construida no porque sea falsa o porque sea ficción, sino porque articula y construye, por sí sola, la realidad: la imagen estaba conformando, en esos primeros momentos tan decisivos la realidad.

Todavía una más. Robert Capa fotografió a Gerda Taro en muchas ocasiones. También en el frente de Córdoba (Schaber; Whelan; Lubben, 2007),⁷ protegida a la espalda de un soldado del ejército popular en posición de guardia y de alerta, con una expresión en el rostro de una extraña y enigmática intensidad. Casi como en éxtasis. Capa fotografió a menudo a Taro, y muchas veces la imagen ni siquiera se positivó.⁸ Pero esta imagen dio la vuelta al mundo, y ha sido una de las más reproducidas ahora que se inicia la recuperación de la obra de Taro. Y no es extraño. Daba el testimonio explícito de una novedad absoluta: el fotógrafo estaba en el mismo lugar que el combatiente,

⁷ Para más información: (Schaber, 1994); (Maspero, 2006).

⁸ Basta repasar algunos de los negativos y hojas de contacto en: *The Mexican Suitcase*. New York: International Center of Photography, 2010.

corriendo su misma suerte. El peligro que se cernía sobre la vida de cada soldado era el mismo que amenazaba al fotógrafo. De golpe, Gerda Taro y Robert Capa, junto a la nueva generación de fotógrafos, habían acabado con las antiguas costumbres, esas que situaban a los fotógrafos a una prudente distancia del conflicto. Los fotógrafos, ahora sí, estaban en el centro del escenario. Empezaba el mito del fotógrafo como héroe (Chéroux, [sin fecha], p. 307-311), que los propios fotógrafos iban a contribuir a articular concienzudamente. Instalados ya en el centro dramático y peligroso del acontecimiento, los fotógrafos casi iban a compartir, por un tiempo, el protagonismo con el soldado. La propia Gerda Taro firmó algunas de las fotografías míticas de Capa, con la cámara al hombro, como un arma. O disparando con ella. Una de estas imágenes, precisamente, sería la fotografía que consagraría a Capa, en *Picture Post*, como un héroe de nuestro tiempo.⁹ En la imagen que comentamos, Capa está haciendo lo mismo con Gerda Taro. La misma Gerda Taro que, cuando murió en la batalla de Brunete, por las heridas causadas por un tanque que la atropelló, merecería una página en *Life*,¹⁰ en el que la foto de Taro quedaría hermanada para siempre, por efecto de la composición, con el célebre miliciano fotografiado por Capa en Cerro Murriano. Basta observar el tamaño comparativo de las dos fotos para extraer alguna consecuencia: la fotógrafa ya ha robado el protagonismo de la escena al miliciano. Homenaje póstumo a esa extraordinaria fotógrafa que fue Gerda Taro. Pero sobre todo, homenaje a quienes más que contar la guerra la estaban construyendo a través de imágenes memorables: imágenes que sabían que estaban escribiendo la historia, combatiendo en el frente con las imágenes que se producían. Y que reclamaban para sí, cuanto menos, el protagonismo del combatiente. Ese es el contexto.

Es posible analizar con detalle la imagen de Taro. Su alegría insultantemente juvenil. Su atrevimiento y falta de temor. Casi su

⁹ *Picture Post*, 3 de diciembre de 1938. Reproducido en *This Is War! Robert Capa at Work*, ed. cit.

¹⁰ *Life*, 16 de agosto de 1937, p. 62.

temeridad. Ahí se ha querido situar, en el relato que construyen las imágenes, el nuevo lugar del fotógrafo. En el corazón del peligro. La imagen construida como relato. La articulación de la connotación. Sin embargo, es otra fotografía de la misma escena la que puede ayudar a completar el análisis (Schaber, 2007). Sin ella, aquella otra fotografía, la famosa, esconde su propia tramoya. En esta otra, el soldado ya no lleva el arma. Y parece que sonríe, despreocupado. Como ella, que aquí no se protege, sino que juega a esconderse. Y, en el fondo, reveladora, la imagen de un soldado sentado tranquilamente, recostando la espalda en el tronco de un árbol, despreocupado, ofreciendo con ello un contrapunto a la supuesta denotación de la otra imagen, que ahora se revela como una construcción de connotaciones.

En cierto modo, ya lo indicó Roland Barthes, cuando señaló que «la fotografía sería la única estructura de información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje *denotado*» (Barthes, 1986, p. 14). Y cuando señaló, al mismo tiempo, que lo que muestran las imágenes como analogía del mundo (la denotación) corría el peligro de convertirse en mito. Por eso, el problema es que no es fácil percibir, en un primer momento, ese proceso de connotación que constituye la base de toda retórica de la imagen fotográfica. Como decía tan elocuentemente el propio Barthes: al fijar nuestra atención en lo que una fotografía denota, olvidamos ver la fotografía, es decir, verla *como fotografía*. Es decir, como construcción articulada de un sentido que se organiza de acuerdo con unos presupuestos, no siempre explicitados, que pertenecen a la retórica de la imagen y a su resemantización connotativa.

Para acabar, por ahora, con esto. Gerda Taro realizó algunas fotografías en Barcelona, en agosto de 1936, casi recién llegada, de un grupo de niños jugando en las barricadas, como si fueran los amos de la calle (Schaber, 2007). Van vestidos, incomprensiblemente, por el calor, con ropa de mayores, pantalones largos y unos gorros de la FAI, pero de celuloide. Niños jugando a la guerra, otro motivo icónico que, por supuesto, no escapó a las cámaras atentas de los fotógrafos más brillantes, como Agustí Centelles. En la serie, destaca una foto realmente extraña. Se trata de aquella en la que uno de los niños, erguido

sobre un saco de las barricadas y con el gorro de la FAI, mantiene su mano izquierda extendida a lo largo del cuerpo y la derecha incomprensiblemente recogida sobre el pecho mientras la mano agarra algo, tal vez una cinta de cuero que sigue hacia su hombro y se pierde tras la espalda, que no vemos. Mientras tanto, su mirada está girada, con atención, hacia su izquierda. Puede pensarse legítimamente que la fotografía es una pose. Una pose, además, que constituye una cita: literaria e icónica. Por una parte, la imagen es una cita del *Tanaj*, del *Libro de Samuel*, que Taro sin duda conoce bien: la historia de David y Goliat, el relato de un niño que vence a un gigante, interpretación sin duda épica y heroica de cómo el pueblo de Barcelona ha vencido, hace tan solo un mes, al ejército sublevado, que ha triunfado en media península, pero no en Barcelona, donde literalmente se ha aplastado a los militares rebeldes. Pero, por otra parte, la imagen es una cita de la escultura de Miguel Ángel, el *David*, que Taro, por supuesto, también conoce perfectamente. Y de memoria. Es cierto que el niño invierte la posición, pero eso no es relevante. Lo esencial es que la fotografía de Taro no retrata la normalidad de un día en la Barcelona de agosto de 1936. O no sólo. Sino que retrata la anormalidad, lo improbable, precisamente lo que Taro se encuentra nada más llegar y tal como ella lo interpreta: la reedición de la victoria de otro David frente al nuevo Goliat. Un niño que ha vencido hace un mes a un gigante (Guillem Martínez, 2009, p. 6).

La memoria se convierte en historia. El documento cede su lugar a la retórica icónica. Eso es lo que está sucediendo aquí, en todas esas imágenes. No se trata de la relación entre las imágenes fotográficas y la realidad de los acontecimientos. El problema, más bien, en todos estos casos, es de la relación entre fotografías y fotografías: entre imágenes e imágenes. O, por decirlo al modo de Godard, que décadas después dará con una fórmula precisa: no se trata de dar con imágenes justas, sino de dar justo con una imagen. No imágenes justas (desde una ingenua y escolástica pretensión de que la verdad radica en la adecuación del entendimiento – o de la imagen – a la realidad).¹¹ Sino justo una

¹¹ De acuerdo con el célebre lema: *Veritas est adaequatio intellectus et rei, secundum quod intellectus dicit esse quod est vel non esse quod non est* (Tomás de Aquino, *De Veritate* 1,2).

imagen: es decir, una imagen que sea consciente de que lo es, de lo que hace, de lo que implica su construcción y de reconocer hasta qué punto las estrategias retóricas pueden sabotear o incrementar el valor del documento.

De la épica al claroscuro: dimensión retórica vs. dimensión documental

La cuestión de la memoria ha sido una de las preocupaciones más persistentes que recorre, entera, la historia de la cultura de forma muy especial occidental. Como mínimo, desde la aparición de la escritura. Y no es extraño, pues la propia escritura, desde sus orígenes, es inseparable de una paradoja que le es consustancial y que la vincula, desde entonces ya de forma inexorable, al debate en torno de la memoria. Al final del siglo VIII antes de nuestra era, en el caso particular de los griegos, el pasaje gradual a la escritura fue visto, en una primera aproximación, como una intrusión de lo escrito en una situación de oralidad (Havelock, 1981; 1996). Platón ha dejado el testimonio de este conflicto en torno a la escritura en un pasaje de *Fedro* especialmente oportuno respecto a la cuestión que nos ocupa. Se trata de un célebre fragmento en el que Platón explica el relato de Theuth y Thamus, en el cual se explica cómo el dios Thamus, inventor de la escritura, además del cálculo, la geometría y el juego de dados, fue a ver a Thamus, entonces rey de Egipto. A medida que Theuth le iba mostrando sus inventos, Thamus le preguntaba por la utilidad de cada uno. Y cuando llegaron a las letras, Theuth le dijo: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco (phármakon) de la memoria y de la sabiduría» (Platón, 1986, p. 274e). Thamus, que no pareció contagiarse por el entusiasmo de Theuth ante la nueva técnica, la escritura, le objetó:

Tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose

de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio [*hypómnesis*]. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad (Platón, 1986, p. 275a-b).

Thamus le dice: la escritura es un simple recordatorio: pues la escritura trata de algo ajeno a ella, es signo de otras cosas. Pero las letras no hablan, ni contestan cuando les preguntamos (como tampoco contestan las imágenes, dice Platón). Únicamente recogen un eco lejano que les sirve de sustento o de recordatorio para que la memoria no se pierda. Pero ellas mismas no son memoria (Lledó, 1992, p. 94-95). De forma banal, y así ha pasado a menudo, podría pensarse en las palabras de Thamus como una objeción contra la escritura desde la defensa de la cultura oral, amenazada por la escritura. Pero la cuestión es más sutil: lo que plantea el texto platónico es la relación de la escritura con la memoria y la duda razonable de si, en esta relación, la escritura puede considerarse como un remedio o más bien como un veneno para la memoria. Pues remedio y veneno son, en realidad, los dos sentidos de la palabra griega *ὀΰνιάειν*, y que ilustran lo que, desde entonces, bien puede considerarse como la paradoja consustancial a la escritura. Es decir, si la escritura permitirá conservar la memoria o si, por el contrario, provocará su devastación. En cierto modo, con la escritura, piensa Theuth, se ha inventado un fármaco que permitirá superar la limitación de la naturaleza circunscrita, obviamente, al horizonte de lo concreto, al tiempo de la inmediatez. Es como si, gracias al estímulo mágico de la memoria, la escritura venciera en su lucha contra el tiempo, por el hecho de resistir a la desaparición a la que está condenada la palabra oral, nada más ser pronunciada (Lledó,

1992, p. 55-57). Sin embargo, como sugiere Tamus, la escritura no garantiza la pervivencia del recuerdo, pues es sólo un simple recordatorio, el mero rastro que recoge un eco. Pero, por sí sola, no es memoria.

La conversación de Theuth y Thamus, en cierto sentido, y más en el actual debate en torno a la memoria y a lo que algunos han denominado «frenesí documental» (Antich, 2011), continua viva, pero, y esto es lo que interesa subrayar aquí, ya no solo en la escritura, sino, precisamente, en el debate sobre las imágenes. Al menos, y podría ser considerado como caso, en lo que respecta a las fotografías de la GCE, donde la sobreabundancia de imágenes, como ha sucedido a menudo, puede acabar obstruyendo el recuerdo más que convocarlo.

Sin embargo, y en el caso de las fotografías de la GCE, esa es su paradoja: la hipericonización monumentalizada de ciertas imágenes, que han reducido el relato de los acontecimientos con su ambición sinecdotéica, han contribuido a sellar la historia en detrimento de las memorias.¹² La totalidad ha pretendido disolver la multiplicidad de fragmentos. El resultado, sin embargo, como manifiesta una todavía incipiente crítica de la imagen fotográfica, muestra que lo que operó en todo este proceso fue un desequilibrio que, en favor de la retórica ideológica, contribuyó al desgaste de su fuerza documental. Ahí estamos, a nuestro juicio, y ese es el reto, en este ámbito, para los años que vienen.

El fotógrafo Hans Guttmann, nacionalizado español como Juan Guzmán, realizó una foto emblemática de una jovencísima miliciana, de diecisiete años, miembro de la Juventud Comunista, en la terraza del hotel Colón de Barcelona, convertido desde el día del levantamiento en centro de reclutamiento de milicianos para el ejército popular.¹³ Era el 21 de julio de 1936. Nunca supimos su nombre. Harían falta 72 años, hasta el año 2008, para que se la pudiera localizar en París. Aquella joven ya tenía entonces ochenta y nueve años. Su nombre, Marina Ginestá Coloma. Ella nunca supo de esta foto. Ni

¹² Nos referimos a la conocida distinción, planteada por Pierre Nora, entre memoria e historia (Nora, 1984).

¹³ Publicada en: *Imágenes inéditas de la Guerra Civil (1936-1939)*, ed. cit.

supo tampoco que, gracias a aquella imagen, se había convertido en uno de los iconos de la revolución que siguió al levantamiento. La historia de la fotografía y la historia de su protagonista, exiliada en Francia desde entonces, habían seguido caminos diferentes. Aún más: divergentes. El caso permitiría una reflexión semejante a la que se produjo, en este caso en forma de polémica, con la mítica *Migrant Mother*, de Dorothea Lange (Hariman; Lucaites, 2007).

De nuevo: no se trata de que la fotografía manipule o tergiverse la realidad. La cuestión es que la imagen fotográfica no es nunca un registro neutro de los acontecimientos y de que, en su elaboración, intervienen una importante cantidad de decisiones que ponen en tensión las estrategias retóricas y las documentales, la intención ideológica y la vocación de registro, la teleología propagandística y la indicial. No se trata de analizar cuáles son aquellos matices de la realidad que quedan fuera de la construcción icónica, sino, sobre todo, de interpretar las decisiones formales en la articulación de la imagen en clave de procedimientos retóricos. Joan Fontcuberta lo ha señalado a propósito, precisamente, de Agustí Centelles, uno de los grandes pioneros del fotoperiodismo moderno:

En los tiempos de la República de Weimar, o [...] en los tiempos de la II República y la guerra civil, el fotoperiodismo no se podía limitar a un inocuo *I was there; I saw it happens; it was like this...* A pesar de que algún fotógrafo despistado o ingenuo se lo hubiera creído, esta actitud hubiera quedado sin efecto si no hubiese sido por su difusión política a través de los medios informativos. [...] La fotografía es un medio, no un fin, cuyo objetivo consiste en ilustrar unos contenidos informativos determinados de la forma más convincente posible (Fontcuberta, 2008, p. 258-259).

De ahí que muchos fotógrafos, en este momento capital del fotoperiodismo y la fotografía de guerra, recurran habitualmente al encuadramiento del negativo, al fotomontaje o incluso, cuando sea considerado necesario, a la puesta en escena. Muchos de ellos, por otra parte, nunca tuvieron reparo en reconocer estas estrategias. Como señala todavía Fontcuberta:

Así pues no nos hagamos cruces: se trata de prácticas corrientes con una paradójica -para el profano- justificación ontológica: falsear la realidad para acercarnos a la evidencia, recurrir a la ficción para enseñar la verdad. Lo que los franceses llaman *mise-en-cadre*, *mise-en-scène*, *mise-en-page* no son sino fases perfectamente legítimas en el proceso de llevar un hecho a la consideración de lector. Un proceso que, en definitiva, patente que al fotógrafo no se le exijan documentos sino símbolos. Símbolos que parezcan documentos (Fontcuberta, 2008, p. 258-259).

Es cuestión, en todo caso, de retórica. En el sentido más literal del término. Al menos como quedó definida en los textos de Aristóteles y de Cicerón: la articulación del discurso con vistas a la persuasión (Cicerón, 1997). De esto se trata, a nuestro juicio: del análisis de las estrategias retóricas y de su uso en relación a la documentación del acontecimiento y a la persuasión. Debiera ser posible el análisis de la imagen fotográfica, y en concreto en la GCE, desde la perspectiva retórica, pues ello permitiría profundizar en el refinado proceso, que en este momento trascendental para la historia de la fotografía, va a permitir, al principio sin duda de forma tentativa, pero cada vez con una mayor seguridad, el establecimiento de un cierto lenguaje y de los fundamentos de una cierta retórica. En este contexto, debiera ser posible analizar qué es lo que la fotografía aporta, desde su propio lenguaje, a las estrategias retóricas conocidas. Analizar, en definitiva, de qué modo la fotografía articulará unas formas de *exordio* particulares, con la intención de disponer favorablemente el ánimo de sus destinatarios; o cómo la narración de los hechos va articulando una sintaxis formal cada vez más compleja; o en qué sentido va a explorarse la consideración de la imagen fotográfica como demostración o refutación; y a través de qué procesos la fotografía elabora procedimientos provocadores de indignación o compasión.

En este contexto, nos permitimos apuntar algunos ejemplos, como casos de trabajo, que permitirían el análisis objetivo y formal de algunas de esas estrategias, y que son suficientemente elocuentes como para descubrir en ellos procedimientos ya habitualmente generados en

los años treinta. Con una intención puramente didáctica, podríamos agruparlos en torno a tres de los ámbitos temáticos que la fotografía de la GCE desarrolló con una cierta profusión, seguramente por su eficacia icónica y por coincidir, por otra parte, con momentos de gran intensidad emocional y política.

Las fotografías de la GCE generaron algunos *motivos visuales*¹⁴ de gran eficacia comunicativa y persuasiva. A partir de ellos, se fue articulando lo que bien puede considerarse como el vocabulario visual básico del conflicto, al que recurrió la prensa gráfica internacional para, con una diversidad asombrosa de variaciones, ilustrar los episodios más significativos de la conflagración. Esta tematización con variaciones, sin embargo, acabó por producir, en muchos casos, debido a una voluntad exageradamente denotativa, el desplazamiento a un segundo plano, si no a su invisibilidad, de muchos matices, a menudo sustanciales, que aportaban, desde las peculiaridades concretas del propio lenguaje fotográfico, una riqueza de matices visuales que hubieran permitido, de otro modo, una comprensión de mayor complejidad de los factores en concurso. Pues, en todo caso, como ha señalado Ariella Azoulay:

Lo que se ve en una foto es siempre un segmento producido durante el acontecimiento de la fotografía, que es, decididamente, un acontecimiento en sí mismo, y cualquier visión de la foto permite preservarlo como un acontecimiento que se resiste a ser convertido en un tema generalizado al que es posible señalar diciendo: *Esto es X*. La fotografía es siempre un fragmento parcial que nunca es suficiente en sí mismo. Cualquier intento de describir los indicios que están inscritos en ella muestra rápidamente que los indicios, por sí solos, no se reúnen para formar el acontecimiento genérico que algunos intentan afirmar que representa (Azoulay, 2009, p. 95).

¹⁴ Para más detalles sobre esta noción, en un contexto diferente del que aquí abordamos: (Balló; Pérez, 2000).

Así lo sostiene también Estelle Jussim, cuando reivindica la importancia del contexto a la hora de abordar el análisis de una imagen fotográfica. «Sin contexto, el contexto de otras fotografías, el contexto de la realidades económicas y políticas del momento, además del contexto en términos verbales de cómo la imagen referida a aquellas realidades» (Jussim, 1989, p. 157). Una fotografía no transmite sólo su significado intrínseco, sino también aquello que, de acuerdo con las estrategias retóricas de la persuasión, puede movilizar a la acción o a la adopción de un determinado punto de vista de acuerdo con lo denotado en la imagen. Para Jussim, la propaganda articula aspectos particulares de las creencias sociales y se vincula, por fuerza, al entorno social e histórico, de modo que los procesos fotográficos de persuasión no sólo implican a la psicología individual y a la posible reacción individual ante una imagen, sino también a la psicología de masas en sociedades y culturas enteras. Ello tiene especial importancia para la fotografía de la GCE, ya que las imágenes alcanzaron una densidad retórica especial por el objetivo persuasivo que, con la publicación y circulación de las imágenes, se pretendía.

Es posible aproximarse a algunos de estos motivos visuales y a algunas imágenes concretas para adivinar las derivas producidas por esta tematización que prima, en las estrategias retóricas, la generalización ideológica antes que el matiz documental. En primer lugar, pueden señalarse algunos casos referidos al episodio de *la marcha hacia el frente*. Todos los fotógrafos intentaron documentar, en los primeros días del conflicto, el ambiente de euforia que caracterizó aquellas ciudades, como Barcelona, que detuvieron, al menos provisionalmente, el golpe de Estado. En unos días, se empezaron a organizar las milicias el Ejército Popular que partieron al frente en medio de un ambiente eufórico y casi festivo.¹⁵ En general, todos los reportajes enfatizan esta dimensión,

¹⁵ Caroline Brothers ha analizado con detalle la presencia de este motivo visual en la prensa francesa y británica durante los primeros seis meses de guerra, dedicando una atención especial a las fotografías de Reisner y Namuth en Barcelona en el mes de julio (Brothers, 1997, p. 35-47).

junto a la juventud, la entrega, la decisión, incluso la convicción de llevar al frente esa victoria parcial que se ha producido en la ciudad. En medio de esta autorepresentación confiada, convencida de las propias fuerzas y de la victoria segura, algunas imágenes, al lado o detrás de las más conocidas, o incluso en algún detalle de las más reproducidas, pueden ilustrar del titubeo, de la vacilación, de la duda. Son apenas algunos gestos, tal vez insignificantes, pero que permiten descubrir, en el magma cuantitativamente importante de la producción fotográfica de julio de 1936, algunos matices sin duda esenciales para adivinar la complejidad de la realidad en un momento en el que las estrategias retóricas de las fotografías pesan con gran determinación a la hora de iconizar el momento. Así sucede, por ejemplo, en una conocida fotografía de Agustí Centelles de la columna García Oliver en su desfile, entusiasta, por Vía Laietana el 25 de julio de 1936 (Centelles, 2006): un miliciano, con el fusil ametrallador en la mano derecha se detiene ante el requerimiento de una miliciana que lo besa y que, con la mano izquierda que lo abraza, insinúa una presión extraña, insólita para el desfile que, parece, avanza con rapidez y determinación, pues otro miliciano (que en la foto aparece sólo en parte) estira de la culata del que se ha detenido para que no se pare. Es sólo un momento, un instante en el que, tal vez, la pareja que se está besando intuye, o lo intuye ella, pues su gesto parece decir lo que no podemos escuchar en palabras, aquello que va a pasar, cómo va a acabar todo. Ese gesto, casi perdido en la retórica de la imagen adivina, sin duda, en medio de la algarabía de la marcha al frente (¿pero cómo una marcha al frente puede ser una fiesta?), que todos son conducidos a una carnicería inexorable.¹⁶ Quizás pueda analizarse este momento de detención, en medio del ruido y la euforia, casi un momento de silencio, de duda y titubeo, un momento de esos, tan habituales en la *Iliada*, de los que hablaba Rachel

¹⁶ Hoy ya sabemos que el miliciano besado es ni más ni menos que el propio García Oliver y que la mano que le conmina a seguir adelante es Ricardo Sanz. El detalle, en una foto que, hasta ahora, siempre se había pensado que retrataba a unos personajes anónimos, es capital, y de una enorme significación.

Bespaloff, cuando en pleno fragor de la batalla, «cesa el maleficio del devenir y el mundo de la acción, con toda su furia, se abisma en la calma», «una pausa planetaria», «el momento del desamparo total», cuando «el prestigio de la debilidad triunfa por un instante sobre el de la fuerza» (Bespaloff, 2009, p. 33-69). El gesto de la miliciana introduce, en la retórica de la partida al frente, la realidad documental de un instante que no puede durar: el temor, la intuición de la pérdida, el presente.

En segundo lugar, otro de los motivos visuales mejor articulados en la retórica fotográfica de la GCE es *la mitología del héroe caído*. Este motivo comienza a articularse, fotográficamente, durante la GCE, con la muerte del anarquista Francisco Ascaso durante el asalto al cuartel de las Atarazanas, y, por supuesto, alcanzará su punto de inflexión esencial, en el funeral por la muerte de Durruti, el 22 de noviembre de 1936 en Barcelona, que reunirá en las calles a más de medio millón de personas. Juan Guzmán realizó una fotografía el 22 de julio de 1936, cuatro días después del golpe militar, durante el desfile-funeral por Ascaso en las calles de Barcelona.¹⁷ En ella, se ve al presidente de la Generalitat de Catalunya, Lluís Companys, acompañado, entre otros, por el teniente coronel Felipe Díaz Sandino. Se trata de una de las fotografías más inquietantes del presidente legítimo del gobierno catalán, que años más tarde sería fusilado por Franco. Una imagen inquietante en medio de la unanimidad de las representaciones de la jornada, centradas en la elaboración retórica del mito. Y la inquietud se debe a la muy intensa preocupación que aparece en el rostro de Companys, en un día de duelo, ciertamente, pero en un contexto paradójicamente de victoria local frente al ejército rebelde. Es preciso recordar que el día 19, los anarquistas, con Durruti al frente, se habían determinado a asaltar el cuartel del ejército sublevado, armándose por su cuenta debido a que Companys se negó a facilitar armas a la CNT. La épica de aquel asalto pasó para siempre a la iconografía anarquista. Al anochecer del día 20 de julio, con la

¹⁷ Publicada en: *La Guerra Civil, 1*. Madrid: El País [La mirada del tiempo. Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX, vol. 5], 2006.

sublevación sofocada en Barcelona y Catalunya, Durruti, García Oliver y otros anarquistas se entrevistaron con Companys en el palacio de la Generalitat, llevando todavía consigo las armas del asalto al cuartel de las Atarazanas. Llegaban de una reunión con dos mil representantes de la CNT, ávidos por establecer inmediatamente el comunismo libertario. En aquella reunión, Companys reconoció que la ciudad estaba en manos de los anarcosindicalistas: «Habéis vencido y todo está en vuestro poder».¹⁸ Debe recordarse que las fuerzas del orden republicano ascendían a cinco mil guardias de seguridad y asalto, pues el ejército regular había dejado de existir; por el contrario, los anarquistas contaban con cien mil miembros sólo en Barcelona y sus alrededores, armados además con cuarenta mil fusiles y pistolas incautados en los últimos días. Esta situación, obviamente, condicionó la reunión con Companys, de donde salió la creación del Comité Central de las Milicias Antifascistas, que se ocupó desde entonces, literalmente, de todo, empezando por el «orden público», la seguridad y los servicios básicos, y acabando por la organización de las columnas que partirían hacia el frente. No extraña que al periodista John Langdom-Davies Barcelona le pareciera «la ciudad más extraña del mundo, donde el anarcosindicalismo es el sostén de la democracia y los anarquistas mantienen el orden». La complejidad de la situación, que ofrece un claroscuro a la retórica épica del héroe caído, está toda en esta imagen, con tanta fuerza que no consigue apenas difuminarse.

Y lo mismo podría decirse de las imágenes fotográficas que se produjeron con ocasión del funeral por Durruti. Una de ellas, firmada por Namuth y Reisner, en la que un primer plano ofrece el rostro convulso y las manos contraídas de dos mujeres llorando, llama poderosamente la atención (Kerbs, 1986). ¿Por quiénes lloran estas mujeres, tan desconsoladamente? Sí, claro, por Durruti. Y, sin embargo, es legítimo pensar que, con su muerte, están llorando también la muerte que adivinan, o que ya conocen, de los suyos, padres, novios o hermanos. Lloran, sin duda, la muerte de aquello que empezó, en plena euforia,

¹⁸ Para los detalles sobre este episodio: (Beevor, 2005).

cuatro meses antes, y que ahora, sin duda, ya saben que es una guerra y no otra cosa. Ellas lo saben: esto, tenga el nombre que tenga, va a durar. Y quizás también empiecen a pensarlo: Esto va a acabar mal.

Y, en tercer lugar, como un último apunte, otro de los motivos visuales más poderosos: *el heroísmo moral del brigadista*. El fenómeno produjo algunas de las imágenes más hipericonizadas, más densas, más reproducidas internacionalmente. El motivo conjuntaba una doble dimensión: el heroísmo estrictamente bélico con la generosidad altruísta y la superioridad moral de quienes habían venido a defender un país que no era el suyo, pero con cuyos valores se identificaban. El gran reportaje de Robert Capa a propósito de la despedida de los brigadistas, cuando ya la guerra se da por perdida, en Montblanc, en octubre de 1938, contribuirá a fijar durante décadas esta imagen mítica.¹⁹ Los primeros planos de los brigadistas saludando con el puño, cantando y con los ojos entelados por la emoción y las lágrimas, constituirán, sin duda, la primera elegía por la República y por la democracia y las libertades en España, medio año antes del final de la guerra. Unos días después del acto de Montblanc, se produjo el desfile de despedida en Barcelona. El grueso de las imágenes, si no llevara pie de foto, haría pensar en un desfile militar que celebra una victoria definitiva e importante: sin embargo, es la constatación inequívoca de una derrota anticipada, ya inevitable. Las fotografías, en general, esquivan esta paradoja. Apenas alguna, casi sin pedir permiso, permite entrever lo inexorablemente dramático de la situación. Apenas alguna ayuda a interpretar el desfile como una huida.²⁰

¹⁹ Nos referimos a «International Brigade Dimiss!», reportaje publicado en *Picture Post*, 12 de noviembre de 1938. Reproducido en: *This Is War! Robert Capa at Work*, ed. cit.

²⁰ Por citar sólo un ejemplo, la fotografía de los brigadistas italianos de la Brigada Garibaldi, desfilando por la actual avenida Diagonal de Barcelona, la bandera abatida da la espalda, las miradas cabizbajas, los hombros caídos. Puede consultarse en: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

La fotografía y el encuadre: imagen, realidad y fuera de campo

Para acabar, otro problema. Y una de las fotografías más célebres de las de la GCE, de Agustí Centelles: la de los guardias de asalto en la calle Diputación de Barcelona, tomada el 19 de julio de 1938, el día después del golpe de Estado. Es, sin duda, la fotografía de Centelles más reproducida de todas las suyas. Y, como otras suyas, se convirtió en seguida en una imagen emblemática del conflicto, cumpliendo con una función metonímica que hizo de sus figuras anónimas el símbolo colectivo de la defensa de la causa republicana. Como ha señalado Miquel Berga, «todos los elementos de la fotografía evocan lucha, inmediatez y determinación» (Berga, 2007, p. 91): los caballos muertos en el suelo, en formación de barricada improvisada; la sangre desparramándose; el guardia descamisado en primer plano; la tensión de los cuerpos; la concentración de los gestos. Y, sobre todo, el fuera de campo que la imagen insinúa: la proximidad del enemigo, el combate en directo. No esperan, están luchando. No vemos contra quién, pero la imagen y sus espectadores lo saben.

La imagen fue profusamente reproducida desde el principio.²¹ *La Humanitat* (23 de julio) y *La Vanguardia* reprodujeron la fotografía tal como la conocemos y tal como circulará internacionalmente, sobre todo a partir de que el día 1 de agosto sea portada en *News Week*. Pero el 26 de julio *El Día Gráfico* la reproduce íntegramente, sin reencuadrar, positivando entero el negativo de Centelles, en una variante que tendrá poca fortuna y que sólo recientemente ha sido objeto de atención. Pues la imagen entera introduce, a la izquierda del grupo compacto de

²¹ Puede completarse el seguimiento de su reproducción y la problemática que afecta a esta imagen en Ferré, Teresa. «La construcció de l'imaginari col·lectiu de la guerra civil espanyola a través de la fotografia: 4 imatges, 4 polèmiques», ponencia no publicada presentada en el congreso «República y Republicanismo», realizado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 26 de mayo de 2006. Disponible en internet, con abundante información gráfica: <http://ddd.uab.cat/pub/rep/18861970a2006a5.pdf> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2011].

guardias de asalto, la figura de un cuarto personaje claramente discordante con la estrategia retórica de la imagen, probablemente resultado de una puesta en escena dirigida por el propio Centelles.²² Berga considera que «la aparición, probablemente inesperada, de un ciudadano muy poco aguerrido empuñando una minúscula pistola en primer plano contrasta poderosamente con la fuerza épica que sugiere el resto del conjunto» y, en otra ocasión, lo describe como «un tipejo más bien ridículo». No hay duda de que Centelles eliminó al personaje, merced a un reencuadre de la imagen, para facilitar el efecto épico tan perseguido en esas primeras horas de la guerra.

Sin embargo, el paso del tiempo permite volver a ese cuarto hombre, que aporta a la imagen contradicciones tal vez irresolubles. Argullol ha sostenido que, a pesar de las apariencias, el cuarto hombre no sea tan ridículo como puede parecer a primera vista y que quizás sea «todo lo contrario, el auténtico héroe, que no servía para ilustrar la portada de *Paris-Soir* o *News-Week* – con la fotografía recortada de Centelles – pero reflejaba esa flaqueza humana tan poco apreciada en el mercado bélico». Si la fotografía es una puesta en escena, entonces el cuarto hombre es o bien un espontáneo que ha querido incorporarse en la escena épica o bien un contrapunto posible a la «profesionalidad» de los defensores de la barricada y, en cuanto tal, un elemento retórico legítimo desde el punto de vista conceptual pero, al cabo, rechazado por criterios visuales. Pero si la fotografía no es una puesta en escena y, realmente, se está produciendo un combate, el personaje adquiere una dimensión esencial en el escenario, pues, sin duda, por su impericia manifiesta y por su torpeza inequívoca es un más que probable e inminente candidato a una muerte segura. En todo caso, más allá de la cuestión de la más que probable puesta en escena de la imagen, una práctica ya habitual en los años treinta y, por supuesto, en la GCE, la cuestión del cuarto hombre plantea interrogantes de gran interés que

²² Sobre esta imagen, pueden consultarse, además de los textos de Teresa Ferré, Miquel Berga y Joan Fontcuberta citados, los siguientes: (Casasús, 1999); (Centelles, 2006); (Argullol, 2001, p. 69-86).

tienen que ver con el reencuadre posterior al momento de la captura de la imagen y con el fuera de campo que determinadas fotografías contienen dentro de sí, como un código cifrado.

Además, y a propósito de esta célebre imagen de Centelles, ¿no es legítimo preguntarnos de cuántos matices descartados nos han privado los reencuadres forzados por los imperativos de las estrategias retóricas de la persuasión?²³ No parece inoportuno pensar que, setenta años después, estamos en condiciones de abordar la hipericonización de algunas imágenes fotográficas de la GCE recurriendo al contexto en el que algunas de estas imágenes se realizaron y a los miles de fotografías que han quedado sepultadas por la urgencia del momento, que determinó la selección de las imágenes que, en gran parte, han alimentado el imaginario visual del conflicto, así como a los contactos de los que estas imágenes formaban parte. No, claro, con la voluntad o la ambición de una mayor *verdad* histórica de los acontecimientos retratados, ni, por supuesto, para cuestionar su posible verosimilitud como *documentos*, sino, sobre todo, para conocer mejor las estrategias retóricas, algunas de ellas realmente sutiles y complejas, que se movilizaron y que configuraron el *lenguaje visual fotográfico de la guerra* tal como se mantendría casi intacto hasta la guerra de Vietnam.²⁴

Necesitamos, todavía hoy, una crítica de la fotografía impura. Frente a siete décadas de tratamiento generalizado respecto a las

²³ Como muestra de esta nueva orientación en el tratamiento y estudio de las fotografías de la GCE, puede indicarse, a modo de ejemplo: (Stein, 2008).

²⁴ «The photographic legacy of the Spanish Civil War raised the visual expectations of the image-viewing public ever after. As the first war to be extensively photographed for mass consumption, it established the visual vocabulary of war photography as a genre; its best images have a modernity that links them more closely with later twentieth-century conflicts like the Vietnam War than with photographs of the World War that precede it. Although there were omissions which, like the extent of atrocities and reprisal killings, will forever guarantee a lacuna in foreign collective memories of that war, the relative lack of censorship and the range and sophistication of the photographs resulted in a body of work that has set a standart, and a challenge, to the visual media ever since» (Brothers, 1997, p. 201).

fotografías de la GCE que la reducen o bien a obra de arte más o menos autónoma (y, como tal, a pieza de museo real o imaginario, auratizada como algo que debe ser valorado, sobre todo, desde el punto de vista formal), o bien a mero documento ilustrativo de los acontecimientos (y, en cuanto tal, como nota tangencial al discurso histórico), es preciso recuperar la noción de *impureza* (en el sentido que Bazin habló de un cine *impuro*) para articular un discurso teórico, a partir de estas imágenes, que permitan ir más allá de su pura formalidad y de su reductiva denotación.²⁵ Es un trabajo todavía por hacer, y que debería permitir analizar, en los procesos de connotación de toda imagen, las estrategias retóricas con las que se ha *construido* un relato en torno a la realidad que ofrece, en sentido fuerte, a la vez, una presentación de la realidad y una interpretación de ella. En las fotografías de la GCE puede descubrirse ya la aparición de un fenómeno notable: aquel de acuerdo con el cual toda imagen fotográfica es también un documental de su propio proceso de puesta en escena y, a la vez, un código cifrado de sus estrategias retóricas y persuasivas. La lección de la filosofía fenomenológica (que alcanza su más maduro despliegue, no lo olvidemos, con Edmund Husserl, en torno a los años treinta) es, fundamentalmente, que la realidad no es algo que pueda captarse, retenerse o reproducirse de forma neutra y objetiva, sino algo de lo que el sujeto participa y que, en sentido literal, construye a partir de su propia experiencia. Lo que sucede con la fotografía, durante la GCE,

²⁵ «La inteligibilidad de la fotografía no es una cuestión sencilla; las fotografías son textos inscritos en términos de lo que podríamos llamar *discurso fotográfico*, pero este discurso, como cualquier otro, origina discursos que van más allá. El *texto fotográfico*, como cualquier otro, es el entorno de una *intertextualidad* compleja, una serie de textos previos superpuestos que se dan *por sentados* en una coyuntura histórica y cultural determinada. Estos textos anteriores, presupuestos por la fotografía, son autónomos; cumplen una función en el texto real, pero no aparecen explícitamente en él, están latentes en el texto manifiesto y sólo pueden leerse a través de él de un modo *sintomático* [...]. Tratando la fotografía como un objeto-texto, la semiótica *clásica* demostró que la noción de una imagen *puramente visual* no es más que una ficción edénica» (Burgin, 2003, p. 25).

no está, en este sentido, demasiado lejos de lo que llevará a cabo el cine desde principios de los años cincuenta, tal como plantea Ángel Quintana:

Desde principios de los años cincuenta [...], la pregunta fundamental ya no podía consistir en cómo llegar a mostrar la realidad en la pantalla. En los años cincuenta, el gran debate consistía en plantearse qué podía entenderse por realidad. Los cineastas provenientes de esa modernidad cinematográfica se diferenciaron de los miembros de la generación neorrealista al introducir un elevado grado de autoconciencia discursiva en sus propias obras. La realidad no podía ser vista de forma inocente, sino que debía ser objeto de debate, hasta el punto de convertir las propias películas en discursos sobre lo real y transformar el cine de autor en la búsqueda constante de diferentes caminos que ofrecieran alguna solución al problema de la representación del mundo (Quintana, 2003, p. 206-207).

Ese es el debate que, en el ámbito de la fotografía, se abre con la GCE, y del que aquí nos hemos querido ocupar, a partir de situaciones visuales concretas. Pues, de lo que continúa tratándose hoy, es de saber cómo la fotografía construyó su relato, cómo permitió una determinada articulación del recuerdo y cómo, en cierto sentido, alimentó un cierto olvido: el olvido del claroscuro y del matiz. Hoy podemos hurgar en las estrategias retóricas de la imagen fotográfica para conocerla mejor, en sus dispositivos y mecanismos. Pero, también, para recuperar aquellos descartes que fueron abandonados por el reencuadre y aquellos contracampos que nunca acabaron de aparecer del todo, estando como estuvieron, aquellos años, marcados por otras urgencias. Hoy, junto a la recuperación de algunos testimonios, que o bien fueron silenciados o bien cayeron en un incomprensible olvido, podemos volver a buscar en los fondos de los archivos fotográficos para descubrir eso que la urgencia épica descartó. Porque, más allá de las retóricas de la persuasión y de la épica, ¿dónde están las imágenes de la guerra que podrían dar a ver lo que contaba, por ejemplo, Ferran de Pol, que vivió en carne

propia esa guerra desde la batalla del Ebro hasta los campos de concentración franceses? «Así son todos los días y todas las noches. Sólo sensaciones primarias: hambre, envidia, frío, sed... Estremece sentirse tan cerca y a la vez tan lejos de la bestia» (Ferran de Pol, 2009, p. 47). ¿O dónde están, por ejemplo también, las que podrían alinearse junto a las de Grau i Viader?

Este coño de guerra nos ha trastocado a todos. Si no se acaba pronto nos convertiremos en unos despojos humanos con una ligera semblanza respecto a lo que éramos cuando nos incorporamos. Formaremos un ejército de almas en pena; una trepa de espantajos que no daremos miedo ni a los pájaros, simples espectros in fuerza ni para agarrar un fusil (Grau i Viader, 2009, p. 142).

¿Dónde están las imágenes de la huida de Barcelona, más allá de aquellas, teñidas de nostalgia y silencio de Capa, que puedan convivir con el relato de Teresa Pàmies, en tal vez las páginas más estremecedoras que se han escrito de aquellos días en Barcelona?

No me avergüenza admitir hoy que aquel día tuve miedo [...]. Lo que me avergüenza es pensar que abandonamos a los heridos en las carreteras, en las camas de los hospitales. Y también ellos tenían miedo [...]. El miedo es un fenómeno que ciega y que rebaja la condición humana. Aquellos hombres habían sido valientes, los más valientes de la valiente batalla. Pero aquel día tenían miedo y lo tenían porque es veían impotentes. El miedo de la impotencia. Todo el mundo huía. Todos tenían prisa. Los heridos no podían correr, no podían subirse a los carros y a los camiones, no podían robar una bicicleta. Los heridos sólo podían aullar. Y allí los dejamos (Pàmies, 1974, p. 151).

John Tagg señalaba, recogiendo una convicción casi generalizada, que las fotografías de prensa de la GCE pueden ser entendidas como

armas, más que como simples ilustraciones (Tagg, 1988). ¿Podrán ser analizadas algún día como *fotografías*, con todo lo que ello implica?²⁶

Referencias bibliográficas

AAVV. *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*. Paris: Somogy, 2001.

ALESSANDRINI, Luca (et al.). *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni (1936-1939)*. Bolonia: Editrici Compositori, 1999.

ANTICH, Xavier. Del *mal d'arxiu* a la *febre d'arxiu*. La noció d'arxiu en la cultura contemporània. In: *Lligall. Revista catalana d'arxivística* 32 (2011).

ARGULLOL, Rafael. Daños colaterales en la conciencia. In: MONEGAL, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. [s.l.]: [s.e], 2007.

AZOULAY, Ariella. Al·legacions d'emergència. Tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia. In: Vicente, Pedro (ed.). *Instantànies de la teoria de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors, 2009.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008.

BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

²⁶ [Nota: Parte de la investigación que se ha desarrollado para la elaboración de este texto ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación «Políticas de archivo y nuevas tendencias en las prácticas artísticas contemporáneas» (cod. HAR2008-05994/ARTE), financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Ciencia y Educación en el marco del Plan Nacional de I+D+i].

- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BEEVOR, Antony. *La guerra civil española*. Barcelona: Crítica, 2005.
- BENET, Vicente J.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.). *Decir, contar, pensar la guerra*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- BERGA, Miquel. Tiempo atrapado y tiempo recuperado. In: MONEGAL, Antonio (ed.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BESPALOFF, Rachel. *De la Ilíada*. Barcelona: Minúscula, 2009.
- BROTHERS, Caroline. *War and Photography. A cultural history*. Londres: Routledge, 1997.
- BURGIN, Victor. Mirar fotografías. In: RIBALTA, Jorge; PICAZO, Glòria (eds.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CASASÚS, Josep Maria. *Periodisme català que ha fet història*. Barcelona: Proa, 1999. CENTELLES, Agustí. *Agustí Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985*. Barcelona: Lunwerg, 2006.
- CHÉROUX, Clément. Mythologie du photographe de guerre. In: *Voir, ne pas voir la guerre*. [s.l.]:[s.n.], [s.d.].
- CICERÓN. *La invención retórica*. Madrid: Gredos, 1997.
- FERRAN DE POL, Lluís. *Un de tants*. Barcelona: Club Editor, 2009.
- FONTCUBERTA, Joan. Agustí Centelles como modelo. In: FONTCUBERTA, Joan. *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- GRAU I VIADER, Francesc. *Dues línies terriblement paral.leles*. Barcelona: Club Editor, 2009.
- GUILLEM MARTÍNEZ. El 'David' de Barcelona. *El País*, 23 julio 2009, Suplemento «Quadern».

HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

HAVELOCK, Eric Alfred. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.

HAVELOCK, Eric Alfred. *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*. París: François Maspero, 1981.

JUSSIM, Estelle. Propaganda and Persuasion. In: JUSSIM, Estelle. *The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image*. New York: Aperture Foundation, 1989.

KERBS, Diethart (ed.). *Hans Namuth. Georg Reiner. Spanisches Tagebuch 1936. Fotografien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkriegs*. Berlin: Dirk Nishen, 1986.

KNIGHTLEY, Phillip. *The First Casualty. From the Crimea to Iraq. The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth-Maker*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

LLEDÓ, Emilio. *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica, 1992.

MASPERO, François. *L'ombre d'une photographe, Gerda Taro*. París: Seuil, 2006.

MENDELSON, Jordana. Los laboratorios de la propaganda: artistas y revistas durante la guerra civil española. In: *Revistas y guerra 1936-1939*. Madrid: M.N.C.A. Reina Sofía, 2007.

MENDELSON, Jordana (ed.). *Revistas, Modernidad y guerra*. Madrid: M.N.C.A. Reina Sofía, 2008.

MONEGAL, Antonio (ed.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.

MUIR, Peter. *Shimon Attie's Writing on the Wall. History, Memory, Aesthetics*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2010.

- NASH, Mary. *Rojas: Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid: Taurus, 2006.
- NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux. In: NORA, Pierre. *Les Lieux de la Mémoire, 1: La République*. Paris: Gallimard, 1984.
- PÀMIES, Teresa. *Quan érem capitans. Memòries d'aquella guerra*. Barcelona: Dopesa, 1974.
- PASCUET, Rafael; PUJOL, Enric (eds.). *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Viena Edicions, 2006.
- PLATÓN. *Diálogos, III*. Traducción Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 1986.
- QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- SCHABER, Irme. *Gerda Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg*. Marburg: Jonas Verlag, 1994;
- SCHABER, Irme; WHELEN, Richard; LUBBEN, Kristen (eds.). *Gerda Taro*. New York: International Center of Photography, 2007.
- SIGUÁN, Miquel. *La guerra als vint anys*. Barcelona: La Campana, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografia*. Barcelona: EDHASA, 1981.
- STEIN, Sally. Primeros planos desde la distancia. Encuadres polémicos de la Guerra Civil Española en los medios impresos estadounidenses. In: MENDELSON, Jordana (ed.). *Revistas, Modernidad y Guerra*. Madrid: M. N. C. A. Reina Sofía, 2008, p. 117-142.

Imágenes e imaginarios de la herida en Chile (siglos XIX y XX)

Gonzalo Leiva Quijada

Presentación General

La historia de un país presenta por lo general un sistema enmarañado de explicaciones de todo tipo. Pero sin duda, uno de sus ejes menos investigados es el dinamismo que asume la cultura y sus representaciones (Herskovits, 1952, p. 25), donde intervienen tradiciones particulares, lineamientos estables y percepciones históricas insospechadas que exhiben de manera explícita dicha complejidad.

Queremos realizar una incursión desde la historia cultural, para asentar en este preciso campo epistemológico, algunos recorridos que posibiliten descubrir la importancia inquietante de las heridas y la violencia en el imaginario cultural chileno, expresado visual e iconográficamente. Este texto surge de las iniciales reflexiones del Proyecto Fondecyt N°1110385, “Representación fotográfica e imaginarios visuales en Chile: 1840-2000” que mostraron sus primeros campos aproximativos en el espacio de esta publicación.

La propuesta analítica busca encontrar las representaciones (Moscovici, 1992) de la violencia en Chile, estableciendo momentos que denotan cambios substanciales en la escena social, cultural y política de nuestro país. Al respecto, se nos advierte que el ejercicio del poder y el poder mismo no se fundamentan únicamente en la violencia, sino por una compleja red de signos y símbolos. De este modo, la

representación de la violencia se manifiesta por las heridas y fracturas como violencia simbólica (Pross, 1980). Es justamente en este estrecho campo semántico, es decir, de violencia simbólica y heridas históricas, donde buscamos reconocer matrices que han afectado nuestro *ethos* constituyendo percepciones del imaginario cultural.

Chile presenta una emergente construcción de Nación en el siglo XIX, así cada sector buscará empoderarse y expresarse con sus ideales de reivindicación e identidad, desde los sectores políticos, movimientos organizados hasta las agencias culturales (Sommers, 2006, p. 7). Todos los actores sociales, individuales o colectivos, tendrán hitos que reseñan una espiral de enfrentamiento, ruptura y represión padecida a lo largo de la historia colonial y republicana (Salazar; Pinto, 1999, p. 20).

Algunos sectores artísticos y creativos marcharán dando cuenta de la violencia, que instalada inicialmente por las elites gobernantes irán emergiendo por medio de la acción, la palabra, la visualidad. Violencia que desde el siglo XIX toma los básicos canales expresivos, preliminares *mass medias* e industrias culturales, pero que sobre todo, transita germinalmente por calles y sitios públicos, afectando barrios e incluso introduciéndose en vidas familiares, cooperativas, organizaciones sociales. El sello común es el concepto indicial de herida histórica. La literatura nos trae desde un escritor chileno referencial, una pertinente reflexión sobre la herida como trauma de memoria personal y colectiva: “la herida te duele y amenaza abrirte o se abre cuando te olvidas de ella” (Rojas, 1974, p. 455), el narrador tras instalar la herida como categoría existencial desarrolla la perspectiva señalando:

[...] hay cerca de ti, muchos seres que tienen la misma apariencia de enfermos, enfermos de una herida real o imaginaria, aparente u oculta, pero herida al fin, profunda o superficial, de sordo o agudo dolor, sangrante o seca, de grandes o pequeños labios, que los limita, los empequeñece, los reduce y los inmoviliza. (Rojas, 1974, p. 455).

La herida como categoría de fractura social e histórica se instala tempranamente en el imaginario chileno, por esto convive y va

configurando complejas tramas estéticas y culturales, cuya perspicacia posibilita privilegiado ingreso a la “historia de las mentalidades”. Esta línea disciplinar, es retomada desde la perspectiva planteada por la Escuela de los Annales y sus fundadores: Lucien Febvre y Marc Bloch, así como sus discípulos Georges Duby, Robert Mandrou, Hubert Damisch, Roger Chartier, Marc Augé. Estos últimos fueron algunos de mis maestros, cuyos planteamientos han constituido las bases para desentrañar nodos epistémicos de una “historia cultural” en nuestro país (Leiva, 2007, p. 98). Pues, se investiga y comprende desde corpus visuales confeccionados y legados por artistas y actores sociales, analizando tanto desde la representación como de la simbólica del imaginario subyacente.

En definitiva, la investigación se centra en los hitos representacionales de la violencia en Chile y como se levantan memorias históricas: grandes tramas, refulgentes nudos, ocultos traumas, lo que hemos denominado “imaginarios de la herida”. Este complejo campo de memoria histórica y cultural por conocer y reparar, se dio a nuestro entender en cuatro momentos axiales definidos: el primer momento, hito que se desprende desde la conquista y que tuvo especial importancia en el siglo XVIII y XIX es la violencia por ausencia y discriminación de la “cuestión indígena”.

Un segundo momento de fuerte polémica y reflexión se da en torno a los festejos del Centenario de la Nación entre 1900 y 1920, la herida vuelve a aparecer con la llamada “cuestión social”.

Un tercer momento, está expresado en las luchas políticas de los años setenta y ochenta del siglo XX que culmina con restricciones culturales y vulneración de derechos humanos, disciplinamiento de la dictadura militar chilena.

Un cuarto momento, establecido entre finales del siglo XX y la primera década del nuevo siglo, con la construcción desde la fotografía con remembranzas dispares, todas hurgando desde residuos representacionales. Son ejercicios de síntesis de creadores tránsfugas de la memoria, que por medio de dispares fragmentos reconstruyen memorias dislocadas desde las “diferencias” visuales postmodernas.

En fin, cuatro hitos reconocibles como instancias mayores de violencia simbólica que trazaron vestigios reconocibles, patentaron heridas como sellos en la memoria y en el imaginario nacional.

1. Primer momento: la herida de la “cuestión indígena”

Los indígenas fueron la fuerza de trabajo de la colonización española en nuestras tierras. La guerra de Arauco proporcionaba un excelente campo para la obtención de los brazos necesarios tanto para las mercedes de tierra como para la extracción minera (Jara, 1981, p. 43). El indígena se constituía desde una percepción inferior, un estado de amplio esclavismo y de trabajo forzado que consolidaba la implementación del régimen señorial en el reino de Chile. Los indígenas fueron invisibilizados de la representación, salvo en aquellos lugares donde el sincretismo permitió simbolizar su presencia adosada a la ritualidad religiosa católica.

Las percepciones visuales tendrán en el siglo XVIII un momento distendido tras las irrupciones de la cultura borbónica, con un barroquismo que fue estilando un régimen visual particular. Pero ya sabemos que en este periodo colonial, la tradición visual chilena estuvo ligada directamente a la representación del poder. Por un lado, a los intereses del poder real. Por otro lado, al ideal evangélico de cristiandad sostenido por la Iglesia Católica. Estos dos poderes construyeron la inicial tradición visual chilena. La imagen estuvo, de esta manera, ligada al retrato del monarca o de sus símbolos reales y representantes. Pero, al mismo tiempo, encontramos la imagen piadosa con un sentido catequético al interior de los espacios religiosos, de los espacios públicos y privados.

La confluencia de pensamientos mestizos abundó por doquier, llevando dichos procesos de hibridaciones a mestizajes de la imagen y sus procesos creativos (Gruzinski, 1999). Pero, de un modo evidente, tanto los sectores mestizos como los sectores indígenas quedaron excluidos de las representaciones oficiales. La exclusión fue por ausencia, es decir no sólo ignorados sino que no fueron considerados. Así estos sectores sociales conformados por los grupos mayoritarios que

conformaban el grueso poblacional, no aparecieron en imágenes sino hasta bien entrado el siglo XIX en la representación iconográfica nacional. Pero, además fueron idealizados por los europeos, una manera directa de aumentar su invisibilidad. Pues las representaciones indígenas en cartografías y grabados realizadas por europeos idealizaron al “buen salvaje”, proyectando utopías de “Campos Elíseos” sobre nuestros territorios con “Apolo” y “Venus” que percibidos como objetos transicionales eran parte de su propia crisis representacional, tras el derrumbe del Antiguo Régimen (Leiva, 2004, p. 135).

Ahora bien, a lo largo del siglo XIX en toda América Latina se proclamó la importancia de una sensibilidad específicamente moderna, basada en la supremacía de la vista y la acumulación objetual de nuevos productos (Olalquiaga, 2007, p. 15), esto fue particularmente perceptible desde la segunda mitad del siglo en Chile. De los elementos de relevancia de la percepción moderna que se gesta en el país del fin del mundo, hay una noción remarcable que emergen desde la especificidad del imaginario cultural: búsqueda de singularidad legitimada (Benjamin, 2004, p. 111). La singularidad se da particularmente dentro de una sociedad alejada de los grandes circuitos, Chile una Capitanía menor dentro de la Corona española, requirió largos procesos para el empoderamiento de su elite. La singularidad implicó un deseo bastante vehemente de ser considerado alguien, “Don”. Chile fue tierra de Hijosdalgo, nobleza pobre española que buscaba en su botín junto con los recursos económicos, la gloria de la consideración. Además, hay que decir que el territorio no contó sino hasta el siglo XIX con artistas para retratarse, por esto los escasos viajeros y pintores que llegaron al país obtuvieron éxito tempranamente por la fuerte demanda de los grupos dirigentes. Así el género retratístico fue el modelo de representación de una “premodernidad chilena”, en la medida que se propone la captura y rescate de la individualidad. Pero, de un modo inédito por el aislamiento del territorio chileno, no será la pintura la primera tradición visual en instalarse sino la fotografía que captura con su modernidad industrial un mundo agrario, aislado y provinciano (Kay, 1980, p. 15). Así los débiles clichés de este médium

tecnológico, autenticarán dicha ansiada “singularidad individual” y explicitará diferencias entre la revolucionaria técnica industrial y sus aldeanos retratados. Pero, al mismo tiempo, lo que hará la fotografía en estos iniciales embates es junto con la instalación del proyecto de modernidad europeo, refundar una memoria visual, que funciona al margen o en paralelo con la historia general (Rilla, 2008, p. 9).

Tanto en la pintura como en la fotografía, los primeros en mostrar su singularidad serán los integrantes de las elites de familias de extrirpe tradicional. Se denotará una marcada asimetría entre hombres y mujeres, con prácticas sociales fuertemente victoriana expresadas en la vestimenta y la puesta en escena del estudio. Todas las elites urbanas de las principales ciudades de Chile: Santiago, Valparaíso, Copiapó, Concepción, rápidamente adaptaron la moda fotográfica desde el daguerrotipo hasta la tarjeta de visita.

Por el contrario, los grupos indígenas, al igual que importantes grupos mestizos que servían como empleados, servidumbres, oficios menores, tuvieron escasa inclusión en el circuito cultural enunciado por el aparato fotográfico, por motivos distintos: costos, lejanía de los centros productores, desconocimiento, temores y vergüenza.

Así la representación indígena, bajo la mirada positivista de la antropología física del siglo XIX, por medio de fotografías muestran los primeros rostros alucinados de “mapuches”. Es la presencia de la mirada civilizadora, que huyendo de la barbarie utiliza dispositivos culturales disciplinarios como las fotografías otros más institucionales como las misiones y escuelas decimonónicas para enunciar tras la categorización y reducción étnica, el sometimiento e intervención en las comunidades, las tierras ancestrales. De este modo, cuerpo, socialización y espacio indígena pasaban a integrar un proyecto nacional mancomunado.

Veremos algunos fotógrafos viajeros que retratarán tempranamente a los grupos originarios como los trabajos de la comisión científica española del Pacífico que recoge fotografías indígenas del fotógrafo local Emilio Chaigneau (Calatayud; Puig, 1992) hasta las fotografías de Pablo Tretler que en marzo de 1863 realiza etnografía

visual en las inmediaciones de los senderos entre Valdivia y Villarrica (Flores et al., 2008, p. 49).

Claramente el salvaje, el bárbaro, el indígena, era por medio de la imagen nuevamente reducido, la “cámara lúcida” hacía el papel enunciador de su aparición y sometimiento visual. La presencia indígena, en particular del grupo étnico más numeroso como lo constituye el pueblo Mapuche, no obedecía a la lógica del consumo conspicuo sino más bien a una nueva taxonomía positivista, la clasificación racial. No obstante las restrictivas formulaciones de la representación indígena a finales del siglo XIX, las fórmulas comerciales de los estudios de Heffer y Gustavo Milet (Azócar, 2005) van dando cuenta del imaginario del “indio bárbaro” y del “buen salvaje”, que aparece repitiendo iconografías, tímidamente mostrando su rostro, escondiendo su cuerpo, negando su individualidad.

2. Segundo momento: la herida del centenario por la “cuestión social”

Con el advenimiento del nuevo siglo, vemos como creadores, artistas y fotógrafos producen multiplicidad de imágenes, pues la cooptación de la mirada implicaba una estrategia dialógica de cableado de puentes hacia los sentido que desde la imagen fotográfica emanan para iluminar nuevas y prestigiosas parcelas de realidades que se comienzan a gestar (Bajtín, 2002). Ahora bien, sabemos que las bases sociales de representación de las identidades en la historia chilena surgen desde una elite social relativamente homogénea. En la época dicha representación (Moliner, 1996), fue definiendo de manera experiencial, ciertas estructuras cognitivas como estereotipos, prototipos, que establecieron en discursos, imágenes y proposiciones específicas - a modo de retazos - una suerte de modelo identitario chileno, pero circunscrito a la elites urbanas, que en el siglo XIX estaban tensadas entre los conceptos de barbarie y civilización.

Sin embargo, por más variadas que pudiesen ser dichas representaciones, fueron definiendo un campo de acción cultural que

se concentraba en torno a dos paradigmas fundantes (Kuhn, 2006), que asumen aspectos epistemológicos de los planteamientos extrapolados al nuevo siglo: tradición y modernidad. Por lo anterior, la genealogía de las representaciones visuales del centenario de la Nación de 1910, tempranamente acompañó las discusiones formuladas por escritores, críticos y nacionalistas sobre la identidad nacional y sus representaciones bajo la égida de estos dos paradigmas.

Una de las vertientes más usadas en la justificación de la “comunidad nacional”, corresponde a la aparición del mundo vernacular: es decir mostración de lo autóctono. Las densidades recogidas indican una fuerte indexación por medio de las fotografías encontradas en revistas, postales, libros, anuarios, etc. En todas se hace una directa referencia a la cultura popular (Bolleme, 1986).

En efecto, la cultura popular se instala en un mundo paralelo al de la elite, pero con una representación fantasmática, percible por el despliegue de diversos objetos simbólicos, que la comunidad le confiere sentidos formulando una inusitada densidad poética (Deleuze, 1977, p. 10). En efecto, los niveles simbólicos designan objetos concretos que asumen valores arbitrarios reconocidos, que comportan sentido para la comunidad. De este modo, el poncho, las ramadas, las carretas, los productos artesanales, el comercio informal, la comida y las bebidas, etc. no sólo constituirán un reservorio cultural, sino que son símbolos de una identidad desvuelta pero marginalizada. Pues, mientras tanto el modelo demostrativo de la elite eran las visiones “*belle époque*” europeas, su ensimismamiento alcanza ribetes inauditos en torno a las fiestas del centenario, con fiestas fastuosas e inauguraciones de edificios que continuaban la arquitectura ecléctica del viejo continente.

Sin embargo, las simbolizaciones calificaron procesos para estereotipar una nueva herida. Pues el estereotipo captura bajo los cánones estéticos e ideológicos de la época un contenido. Pues bien, aquí lo autóctono aparece para tipificar las expresiones sociales del pueblo ligado a las tradiciones campesinas del inquilinaje de la zona central, a los oficios manuales y artesanales, al mercado informal de cocinerías, chinganas, comidas de consumo masivo, productos de estación y minorías étnicas. Es la mirada desde el mostrador de la elite

que organiza, etiqueta y clasifica las acciones- de los otros- que en la época se denominaban “tradiciones típicas”.

Un autor que se escapa al proceso de estereotipar los resabios de cultura popular es Carlos Dorlhiac, autor de origen francés que realiza una configuración inédita con su vasto corpus fotográfico, que posibilita mostrar una compleja modernidad documental provocando curiosidad y recuerdos. Sus imágenes se constituyeron en una indagación verificadora de las rápidas transformaciones que sufría el país. Entre 1907 y 1920, la producción fotográfica de Dorlhiac establece un registro acucioso de temas tan destacados de la visualidad chilena como imágenes del Mercado de Chillán, de los pescadores de Tomé, del paisaje y los cielos en una búsqueda pictorialista tardía, pues buscaba el simbolismo y el impresionismo, y defendía la pertenencia del medio a las Bellas Artes para que pudiera ser así considerada la fotografía una expresión de su individualidad autoral (Sougez, 2007, p. 239-255).

Todas las fotografías de Dorlhiac con intenciones declaradamente “artísticas” establecen y dan cuenta del imaginario cultural de la provincia en las primeras décadas del siglo XX. Además, como el interés autoral de Dorlhiac era ingresar a los círculos académicos entre 1915 y 1916, participa en los salones artísticos obteniendo medalla de plata por dibujo de lápiz y medalla de oro por dibujo a pluma, desde sus imágenes fotográficas (Valle, 2011, p. 33)

La fotografía de Dorlhiac presenta una peculiaridad y excepción visual. Pues mientras vastos sectores de la representación nacional aparecen enclavados en estereotipos de miradas y prejuicios, se gestan los graves conflictos sociales conocidos como “la cuestión social”. La desigualdad y la fractura social exhiben las primeras muestras de conflictos con violencia inaudita en la matanza de Santa María (1907) en la ciudad de Iquique y en las numerosas huelgas que estallan, demostrando un conflicto no asumido: la pobreza y sus consecuencias. Los pobres al igual que los indígenas, no existieron en las representaciones visuales chilenas del Centenario, en los álbumes oficiales. Espacios suburbanos fueron desechados, dejados al abandono, olvidados por encontrarse en la periferia de los centros de modernidad. La larga geografía chilena sólo en algunos puntos significaba prestigio,

en la mayoría simplemente olvido. La perspectiva del estereotipo construido por la modernidad de la elite chilena era excluyente y posibilitaba el acceso de lo popular sólo bajo las categorías vernaculares o autóctonas. Esta nueva reducción era la evidencia de la herida abierta y regada de injusticias que los conflictos de la “cuestión social” habían dejado como evidencias de un malestar en el país en torno al Centenario de la Nación.

3. Tercer momento: Herida y violencia política de la dictadura militar

Una tercera visibilidad de la herida, que muestra la intolerancia nacional se gesta en torno a las transformaciones operadas en la escena política chilena de los años setenta. Durante el Gobierno de la Unidad Popular, entre los años 1970 y 1973, se instaló en Chile un proyecto de desarrollo artístico-cultural inspirado en corrientes ideológicas de izquierda, que fue respaldado de un modo militante por muchos artistas e instituciones del Estado. Los artistas, con nueva actitud provocaron una alteración de la función del arte; la opción crítica asumida frente al contexto chileno y latinoamericano implicó una práctica del arte muy distinta a la establecida. No se situaron al margen de los problemas cruciales que aquejaban a la comunidad, y no fueron observadores neutrales de espectáculos destinados a una exploración puramente visual o a una especulación sólo formal. Se ubicaron desde el centro mismo de los problemas para abordarlos desde el arte (Ivelic; Galaz, 1983, p. 154). En este contexto, expresiones como la pintura mural, el folklore, el teatro y la canción de protesta, entre otras, y también organismos dependientes del Estado tales como Chile Films, Editorial Quimantú y el sello discográfico IRT, se constituyeron en medios claves de difusión en el plano ideológico, no sólo con el objeto de reivindicar las creaciones artísticas nacionales y democratizar el acceso a la cultura, sino fundamentalmente con el propósito de crear una mayor conciencia y adhesión en pro de los cambios sociales que buscaba promover la vía democrática hacia el socialismo.

El gobierno del presidente Salvador Allende se constituyó desde su famoso programa de las cuarenta medidas en un verdadero impulso para poetas, escritores y medios culturales, generando un impacto avasallador, pues exponía los compromisos socioculturales con el mundo popular. Los diversos espacios, soportes y medios culturales se vieron reforzados por la música de raíz folclórica (Larrea, 2008), el muralismo, la gráfica, la actitud revolucionaria (Castillo et al., 2004). Sin duda, que todos estos factores de fuerte proselitismo militante fueron piezas claves para dar cuenta de un programa cultural específico: el rol del pueblo, la democratización del consumo cultural y en particular lograr franquear las diferencias establecidas, hasta ese momento, entre alta y baja cultura que pervivía en las clases gobernantes tradicionales de Chile.

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 no sólo abortó el poder político y administrativo del gobierno de la Unidad Popular, también inició un proceso de erradicación de su poder simbólico en el campo artístico-cultural. El propósito fundamental de esta operación era borrar cualquier indicio asociado al período de Allende. Se genera una verdadera operación limpieza, como lo remarcarían sugestivamente las grandes quemadas de libros de los primeros días, limpieza de los muros urbanos, según se informa en la prensa oficial, por las brigadas propagandistas que cubrían con leyendas, afiches o cartelones burdos los muros de propiedades y obras públicas.

El modelo autoritario que se había apropiado del país, se institucionalizó a lo largo de este primer periodo en cuatro planos culturales. El plano de la ideología y de los discursos, el plano de organización de los medios culturales, el plano de la organización del campo intelectual y el plano del reconocimiento e interacciones en la vida cotidiana (Brunner, 1984, p. 15-16). De estos cuatro universos, influidos intencional e inconscientemente los más destacados en esta primera fase hasta 1989 es el nivel ideológico de los discursos de la plana mayor del régimen militar y el de la vida cotidiana que recibió una fuerte impronta represiva con un temor agudizado en la población que llevó a muchas prácticas de autocensura (Gissi, 2001, p. 170),

persistente en la cultura chilena hasta bien entrada la democracia. Por lo tanto, la violencia dictatorial configura no sólo un golpe militar sino también un golpe estético (Mandoky, 2006, p.20).

Frente a la homogeneidad cultural que se quería imponer, se mantienen instituciones autónomas como la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) y la APECH (Asociación de pintores y escultores de Chile) empoderadas como agencias culturales, que fueron demarcando territorios de resistencia, estableciendo discursos democráticos al acentuar los roles del creador en los procesos sociales de transformación, implicando con esto fragmentariedad discursiva que se vieron particularmente violentada por las sospechas y persecuciones del régimen militar chileno (Richard, 2006). Las relaciones de estas agrupaciones culturales están unidas a las necesidades de provocar cambios, de dialogar y cuestionar el poder y los proyectos políticos dentro de prácticas relacionales no violentas y de base fuertemente democrática. De este modo, las agencias culturales, buscaron desestructurar órdenes de representaciones (Seligmann-Silva, 2003), para trazar nuevas relaciones o estrategias constructivas, desterritorializando procesos simbólicos del poder militar.

La herida establecida en la cultura y Nación chilena es explicitada visualmente, por el colectivo AFI, (Asociación de Fotógrafos Independientes), gremio que fue constituyendo un dispositivo argumental y de maduración en la cultura visual chilena (Leiva, 2008).

Es así como surge la AFI, creada oficialmente el 19 de junio de 1981 con la firma de 29 socios; sus estatutos indican el rol como Asociación Gremial que durará hasta 1993. Se reconocerán varias etapas en la historia de esta agrupación. La primera generación – “etapa fundacional” – constituida por veintinueve socios que fundaron la Asociación gremial, pero también por los que tempranamente participaron de ella, desde 1981 hasta 1983. En la segunda etapa, denominada de “afianzamiento” están los fotógrafos que ingresaron a partir tanto del auge que vivió la fotografía como de las coyunturas y urgencias políticas vividas con las llamadas “protestas populares” entre 1984 hasta 1987. La tercera etapa o de “proyección” está en relación

con los procesos de apertura democrática en Chile y las nuevas dinámicas establecidas en el campo cultural que dura hasta su disolución en 1993.

Pero, junto con su historia en el pulso cotidiano de los hechos y las protestas en la calle, la mayor señal de la AFI se realiza con la conformación del retrato del “detenido desaparecido”, recuperado por la acción y el gesto mayor de Luis Navarro y Helen Hugues. Al rehacer desde el fragmento perdido, familiar, el rostro del que “no está”, fue volver a la plenitud del retrato, género que captura el eje representacional y la dignidad. Pues al recuperar el rostro, o lo que llamamos rostro, es finalmente una excepcional presentación de uno por uno mismo (Levinas, 1961, p. 177).

La fotografía chilena es resemantizada en su tradición indicial y moral (Ewing, 2008) por el gesto reconstruido de los fotógrafos AFI. El silencioso ritual de tomar la fotografía de retrato y hacer que “el desaparecido no desaparezca” es un acto refundador de la comunicación visual en Chile (González et al., 2010). Si la imagen fotográfica vuelve a restablecer las consideraciones fundantes de la representación básica no es sólo su recuperación semántica, sino su sentido profundo donde la muerte y las fantasmagorías constituyen la primera autenticidad de la filosofía fotográfica. Por la desaparición se instituyeron áreas especiales escondidas a la mirada, centros clandestinos de detención que organizados por agentes de los aparatos del estado represor ya sea CNI o DINA buscaban la muerte y la desaparición posterior del rostro, del cuerpo en las geografías locales. Los campos de la muerte realizan de manera metódica una empresa de violación del rostro. Pues organizando una destrucción sistemática, busca borrar de sus rasgos toda marca de identidad (Le Bretón, 2010, p. 240).

No se trataba de una muerte en privado, sino de una muerte sin identidad, por lo que el centro clandestino no era sólo un espacio institucional de vulneración y muerte, sino de organización del olvido porque la muerte indeterminada y anónima solo explicitaba la violencia de la negación, de la inexistencia.

4. Nuevas heridas: las memorias de las “diferencias”

Tres ejemplificaciones de la variedad de corpus que van dando cuenta de las tránsfugas de la memoria, un motivo central que comparte una tradición de representación visual asentada en el imaginario chileno. Su heterogeneidad es la prueba de su vigor y solidez al momento de hacer aparecer en la escena visual, a los postergados y excluidos de la representación nacional.

4.1. Luis Prieto: el rostro excluido

Las imágenes de Luis Prieto son testimonio de un país desequilibrado. En efecto, el trabajo autoral de Lucho Prieto, denotan el país convulso desde la humanidad que él representa: “los expulsados del paraíso”.

Un fotógrafo esquizofrénico paseando con una cámara por la ciudad de Santiago en plena dictadura militar era un acontecimiento. En particular, podemos ver que el imaginario estético de Luis Prieto va construyendo mundos puntales desde las imágenes de los niños y seres humanos que pululan por la periferia de Santiago de Chile entre los 70 y los 80, sus vidas en contextos emocionales y las huellas sensibles que van dejando. Luis construye con una sensibilidad desmedida un verdadero discurso de “las diferencias” (Derrida, 1989). Con esto asienta una honda huella en su núcleo familiar inmediato y entre sus compañeros de ruta. Así, las fotografías construidas por Prieto sin ser sombrías, indican prácticas expresionistas inquietantes bajo escorzos visuales rapantes, primeros planos exagerados y planos de conjunto donde por lo general se escapa algo, construyendo implícitamente un “no lugar (Augé, 1994), un “fuera de cámara” (Aumont et al., 2005, p. 24).

El visionado de lo “no visto” así como su reordenación, significan la consolidación de un campo visual específico que posibilita dar cuenta de tradiciones sobre la imagen provocadora que en Prieto se constituyen en operaciones evidentes. Es en este universo más ficcional que real, donde el creador de manera documental o artístico-experimental, realiza marcas enunciativas estéticas e históricas,

demostrando el horizonte común en que estamos insertos, una suerte de visión donde no todo lo que se muestra es lo que aparece frente al ojo y la conciencia. Por lo mismo, podemos expresar que desde esta suerte de fricción entre la representación realística y la ficcional, se va dando paso a la representación poética, reinventando una iconografía nueva. Las imágenes nos devuelven aquellas partículas novelescas en la pertinencia dialógica de textos que únicamente viven si están en contacto con otro texto, conformando diálogos intertextuales, no son imágenes para transitar en la soledad sino en la compañía cultural.

La realidad visual en pleno es, por definición, social. Por esto las imágenes de Prieto son un reservorio original, lúcido de una memoria donde las ideas de libertad, de democracia, de solidaridad e incluso de sentido, son creación del colectivo, de lo que deviene la imposibilidad del saber que no tenga presente las subjetividades. Sin duda, que al centro del deambular como un cronista fotográfico por los barrios de Santiago va dando cuenta e indicando un tiempo, pues en las imágenes pervive aquella lejanía, aquel pasado que se renueva y se hace presente físico en cada autenticación que el retrato realiza. Si no fuese así, nadie se habría visto, por ejemplo, con lágrimas o con rabia y con las manos tensadas, con las colillas apagadas del cigarro, con el espejo que trae un rostro difuso, rasgando y realizando un acto simbólico de desplazamiento físico-emocional.

Aquí podemos encontrar una marca estética de las imágenes de Prieto: un testimonio de la dignidad de los anónimos y sus pequeñas angustias como símbolos de resistencia al olvido, a la invisibilidad. El gesto que quieren mostrar sus rostros duros, enajenados, lejanos frente a las amenazas oscuras de una memoria como urdiembre selectiva y excluyente en el Chile histórico coyuntural (Leiva, 2007, p.16).

4.2. Pepe Guzmán: Cartografía arterial

El trabajo de Pepe Guzmán es un registro acucioso que integra la memoria urbana a la vida barrial y la calle como escenario visual. Su trabajo inscrito en un proyecto postfotográfico donde se trabaja no con cámaras analógicas o digitales, sino que con scanner rediseñado y

adaptados para ser instalados en la calle, posibilitando con esto registrar multiplicidad de planos, objetos y personas conformando una particular captura visual.

Desde el punto de vista del contenido y el sentido, la serialidad de Pepe Guzmán se concentra en la memoria y la ciudad como un cuerpo social enfermo, que padece la pérdida de su conciencia ciudadana y una paulatina destrucción de su vínculo social. La baja organización y creciente fragmentación social durante este largo proceso democrático, generó una despolitización de la ciudadanía. Una ciudadanía disgregada frente a una ciudad que crece. La consigna autoral nos indica que mirar la ciudad es mirarse a sí mismo. La ciudad es la memoria de sus habitantes.

Pues bien, su trabajo de intervención urbana comienza al inyectar a las calles una pintura roja que se transforma en sangre, resemantizada el concepto de arteria de toda calle pavimentada, sus grietas darán una suerte de prueba del transitar, del uso, de la utilidad pero su intervención no solo nos vuelve la mirada sino que nos trae la memoria de lo útil, de lo nimio que sin embargo se potencia como mapa de los propios padecimientos urbanos.

Su trabajo es acucioso y explorativo, busca determinar los límites en la construcción fotográfica en los espacios públicos, por lo mismo el acto fotográfico es desacralizado, se transforma en una celebración colectiva. Dichas imágenes a pesar de surgir de una individualidad son emergentes del imaginario social, que una mente sin trabas logra captar con su sensibilidad porque suponen creación más allá de lo real mensurable, y se predicen sociales, en tanto son a partir de una colectividad que, como conjunto des-individualizado, las instaure y las comparte (Baqué, 2009).

Todos los trabajos de Pepe Guzmán tienen una fascinación del colectivo, es una indagación con levantamiento de información y reconstrucción de memorias en lugares inauditos. El resultado son imágenes artísticas, con fuertes connotaciones interactivas y de gran formato que impiden la indiferencia y que llaman a armar historias, desacralizando el imaginario poniéndolo en nuevos escenarios de inquietante y convulsa realidad.

4.3. Proyecto de la Victoria: la vida de la cultura popular

En el corazón del sector sur de Santiago, se ubica la emblemática población “La Victoria”, nacida desde una toma organizada de terrenos, gloriosa hazaña para obtener un espacio y cumplir el sueño de la casa propia. La rudeza y precariedad del momento fundacional en el año 1958 ha marcado a sus primeros habitantes y sus familias, construyendo valores solidarios permanentes que son el eje de conquista inicial y fundamento actual del proyecto comunitario.

El proyecto fotográfico denominado “La Victoria de todos” consistió en un registro de vida del compacto grupo de mujeres, hombres y niños que han sido actores históricos de la acción épica por la dignidad popular chilena, es también la acción múltiple y alternativa por construir sus propios espacios de identidad y libertad urbana. Es en este universo de significaciones, donde se gesta el proyecto fotográfico gestado y liderado por Lincoyán Parada que generosamente ampliando el círculo, invita a otros autores del FotoCine Club a compartir la experiencia fotográfica social.

Así este colectivo visual, compuesto por Samuel Shats, Teodoro Schmidt, Oliver Hartley, Arthur Conning y Lincoyán Parada recorre semana tras semana por más de tres años, el tejido de autoconstrucción palpable de la población “La Victoria”. Cinco fotógrafos que viniendo de contextos socioculturales distintos, logran asombrarse con la heterogeneidad vivencial de una población que es viva memoria histórica de los sectores invisibilizados del Chile mediático y ganador.

Entre la Feria Lo Valledor con su frontera línea del tren y la Avda. Clotario Blest, los autores se internan por calles, comercio, iglesias, casas y centros comunitarios, buscando los secretos arcanos de un sector poblacional que sorteando adversidades, represiones y estigmatizaciones logra construir una orgullosa y auténtica identidad popular.

La población “La Victoria” configura un espacio que no sólo cimentó hogares sino también generó fuerte sentido de pertenencia e identidad. Por esto, la exposición fotográfica es un ejercicio estético, un trabajo coherente de registro documental y artístico. Su objetivo buscando sintetizar en imágenes, al modo de un caleidoscopio

fragmentos estructurantes de la dinámica poblacional, pues “La Victoria” con sus particulares modos de vida social, político y cultural dispensa energía y luminosidad testimonial.

Conclusiones

Tras nuestro periplo, hemos investigado sobre corpus de imágenes que no buscan cerrar las entradas de los sentidos, pues una imagen es memoria presente cuando pone “el dedo sobre un problema, aportando a aquel que la mira, elementos de reflexión” en fin de aperturas de sentidos (Parr, 2004, p. 87). Así de un modo explícito, si bien “las imágenes – como señala Burke – son una forma importante de documento y memoria histórica”, estas no son una copia de la realidad sino construcciones de sentido sobre el hecho fotografiado. Lo “visto” informa, muestra, emite juicios de valor, mientras lo “no visto” oculta, esconde, cuestiona.

La fuerza simbólica de la memoria trae aparejados imaginarios sociales, el poder transformador o enunciador de la memoria depende de la calidad y capacidad de los recuerdos de soportar las versiones hegemónicas imperantes (Piper, 2005, p. 15). Así la memoria construida por las imágenes es un hecho colectivo, múltiple y que se va transformando o deviniendo, pues el recuerdo del pasado nunca es el mismo (Halbwachs, 1950), dependerá de cada generación corroborar, componer y ahondar en las cicatrices, las heridas, la sanación del cuerpo social.

En las imágenes analizadas vemos componentes del imaginario social compuesto por un conjunto de relaciones imagéticas que actúan como memoria afectivo-social de la cultura chilena, un substrato ideológico mantenido por la comunidad nacional. De Moraes argumenta que se trata de una producción colectiva, ya que es el depositario de la memoria que la familia y los grupos recogen de sus contactos con el cotidiano. “En esa dimensión, identificamos las diferentes percepciones de los actores en relación a sí mismos y de unos en relación a los otros, o sea, como ellos se visualizan como partes de una colectividad” (De Moraes, 2007, s.p.).

En este sentido he destacado algunos proyectos visuales que buscan readecuar las memorias culturales de la violencia, ejercicio que diseñado en cuatro hitos buscaba organizar los imaginarios de la herida desde una perspectiva dinámica y plenamente integrada a los contextos de donde surgen. Una mirada desde el imaginario histórico establecido en el siglo XIX y XX, que desde dentro va reflexionando iconográficamente sobre la cuestión indígena, la cuestión social, la dictadura militar chilena y la memoria reformulada como presente histórico por Prieto, Guzmán y el colectivo de la Victoria.

Por otro lado, señalamos que es por medio del imaginario que se pueden alcanzar las representaciones de las aspiraciones, los miedos y las esperanzas de un pueblo. Pues en él imaginario, las sociedades esbozan sus identidades y objetivos, detectan sus carencias, aún, organizan su pasado, presente y futuro. “Se trata de un lugar estratégico en que expresan conflictos sociales y mecanismos de control de la vida colectiva” (Baczko, 1984, p. 54).

No obstante que los “imaginario de la herida” ha sido mostrada con la violencia de las imágenes, ellas siempre buscan golpear, seducir el espíritu, aportar ideas y conocimientos, suscitar sentimientos humanitarios (Souriau, 2004, p. 902). He aquí, quizás, la piedra más brillante y sin duda la más áspera y dramática, pues los imaginarios de la herida en Chile fueron y son parte de una historia de exclusión, invisibilidad, dolor *testimoniabiles* hasta nuestros días.

Referencias bibliográficas

AUGE, Marc. *Los “no lugares” espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad.*, Barcelona: Gedisa, 1994.

AUMONT, Jacques et al. *Estética del cine.* Buenos Aires: Editorial Paidós, 2005.

AZOCAR, Alonso. *Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los Mapuches.* Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 2005.

BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs.* Paris: Payot, 1984.

BAJTIN, Mijaíl. *Estética de la Creación Verbal*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2002.

BAQUE, Dominique. *L'effor du present. Figurer la violence*. Paris: Flammarion, 2009.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su producción mecánica. En sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2004.

BOLLEME, Genieveve. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo «popular»*. México: Grijalbo, 2006.

BRUNNER, José Joaquín. *Cultura autoritaria y cultura escolar*. Santiago: Programa FLACSO, Junio, N°209, 1984.

CALATAYUD, M. de los Ángeles; PUIG, Miguel. *Pacífico Inédito*. Madrid: Lunweg Editores S.A., 1992.

CASTILLO, Eduardo et al. *Cartel chileno 1963-1973*. Santiago: Ediciones B, 2004.

DE MORAES, Denis. *Imaginario social y hegemonía cultural en la era de la información*. En: http://www.revistacontratiempo.com.ar/moraes_imaginario_cultura_hegemonia.htm, *Revista Contratiempo*, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Prefacio edición Zola et la fêlure*. Paris: Editions Gallimard, Folio, 1977.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

EWING, William. *El rostro humano*. Barcelona: Editorial Blume, 2008.

FLORES, Jaime; Azocar, Alonso; Ivars, María Jorgelina; Leiva, Gonzalo. *Fotografía y Ciencias Sociales: la construcción del otro a través del discurso fotográfico*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 2008.

GISSI, Jorge. *Asedios a la memoria, la experiencia de psicólogos bajo las dictaduras militares en América del sur*. Santiago: Cesoc, 2001.

GONZALEZ, Julieta et al. *Juan Downey, el ojo pensante*. Santiago: Ograma, 2010.

- GRUZINSKI, Serge. *La Pensée Métisse*, Paris: Fayard, 1999.
- HALSBWACHS, Maurice. *Memoria Colectiva*. Paris: Les presses Universitaire de France, 1950.
- HERSKOVITS, Malvilla. *Las bases de la Antropología cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- IVELIC, Milán; GALAZ, Gaspar. *Arte en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- JARA, Álvaro. *Guerra y Sociedad en Chile*. Santiago: Editorial universitaria, 1981.
- KAY, Ronald. *Del espacio de acá, señales para una mirada americana*. Santiago: Editores asociados, 1980.
- KUHN, Thomas. *La estructuras de las Revoluciones Científicas*. México: Editorial F.C.E, 2006.
- LARREA, Antonio. *33 1/3*. Santiago: Ediciones Nunatak, 2008
- LE BRETON, David. *Rostro*. Buenos Aires: Edit. Letra viva, 2010.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *El paraíso y sus naturales: visión de Chile en la cartografía y el grabado (siglos XVII-XIX)*. Revista Intus Legere, Universidad Adolfo Ibañez, (v. 2, 7), p. 133-149 Viña del Mar, 2004.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Multitudes en sombras, AFI*. Santiago: Editorial Ocho Libros, 2008.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Pioneros culturales y tecnológicos en Chile*. Santiago: Editorial Maval, 2007.
- LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Una luciérnaga ilumina mi corazón, Lucho Prieto y las filiaciones de autor*. Terceras Jornadas de Fotografía. Montevideo: CMDF, 2007.
- LEVINAS, E. *Totalité e infini: essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.
- MANDOKY, Katya. *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales*. México : Conaculta, 2006.

MOLINER, Pascal. *Images et représentations sociales*. Grenoble : Presses Universitaire de Grenoble, 1996.

MOSCOVICI, Serge. *Psychologie Sociale et All.* Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial Sobre la experiencia Kitsch*. Barcelona: G. Gilli, 2007.

PARR, Martin. *La Grand Fête de la Photographie*. Le nouvel Observateur N°2071, Juillet, Paris, 2004.

PIPER, Isabel. *La obstinación de la memoria. La dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo*. Tesis doctoral, Departamento de Psicología social, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

PROSS, Harry. *Estructura simbólica del poder*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1980.

RICHARD, Nelly. *Política y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.

RILLA, José. *Prólogo libro Pierre Nora, Los lieux de mémoire*. Montevideo: Editorial Trilce, 2008.

ROJAS, Manuel. *Hijo de ladrón*. Obras completas. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1974.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile I*. Santiago: Editorial LOM, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (ed). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Brasil: Editorial UNICAMP, 2003.

SOMMERS, Doris (ed). *Cultural Agency in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2006.

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF «Quadrige», 2004.

O olhar embarcado na História – a propósito de Gerhard Richter

Karl Erik Schøllhammer

- I. Falar do irrepresentável na imagem hoje é, segundo Jacques Rancière, confundir uma proibição com uma impossibilidade (2003, p. 127). No regime estético de arte que caracteriza o contemporâneo, não é a impossibilidade interna ao sistema de representação que exclui certa realidade da arte, senão considerações de teor ético platônico sobre a falta de dignidade de imagens acusadas de banalizarem a essência dos conteúdos ou evocarem efeitos nocivos e indesejados sobre o espectador. Certos temas históricos, principalmente aqueles ligados à representação dos campos nazistas de extermínio, evocam com frequência essa polêmica¹ discutida explicitamente por Rancière. Outros temas da história política do século XX são, por sua vez, submetidos à censura ou condenados ao silêncio de tal modo que a representação em si se confunde com uma apologia de seu sentido. Andreas Huyssen (2010, p. 213), ao comentar a situação das artes na Alemanha depois da Segunda Guerra, observou, por exemplo, o que chamou de negação psicossocial das imagens, uma espécie de

¹ Ver por exemplo a polêmica em torno da exposição *Mémoires des camps*, em Paris, que foi tema do livro de Georges Didi-Hubermann: *Images malgré tout*, Paris, Ed. Minuit, 2003.

paralisia da imaginação visual diante das representações dos fatos traumáticos da derrota – principalmente o extermínio dos campos e a destruição das cidades bombardeadas –, um bloqueio que resultou numa inabilidade de realizar o necessário trabalho de luto pelas vítimas do nazismo e deixou feridas que impediram ou desviaram o debate democrático. Durante décadas, outros eventos históricos incendiaram essa profunda desunião nacional e continuaram a trazer de volta os traumas da memória pública carregando imagens indesejadas com o peso do tabu e impedindo um debate de conciliação necessária em torno de antagonismos e eventos violentos do passado. O caso que vou discutir aqui envolve uma série de quadros do pintor alemão Gerhard Richter com o título *18. Oktober, 1977*. De imediato, este parece ser um trabalho que procura pôr o dedo na ferida causada por um dos eventos mais dramáticos da história política recente para evocar a necessidade de encarar esta realidade. A série foi exibida pela primeira vez em 1988 e é composta por quinze quadros pintados a óleo a partir de imagens fotográficas apropriadas da imprensa. Representam pessoas, lugares e situações relacionados à morte dos protagonistas do grupo de guerrilha urbana *Rote Armee Fraktion* (RAF; Fação do Exército Vermelho), ocorrida na noite de 18 de outubro de 1977. Sem oferecer esclarecimento, as pinturas retomam as imagens das fotos que se tornaram emblemáticas dos eventos sem, propriamente, representá-los diretamente. Desta maneira, as pinturas comentam um tipo de imagem que não mostra o que de fato aconteceu, apenas ocupa o lugar da ausência de verdade. São imagens que, deslocadas das ações centrais, provocam muitas dúvidas a respeito do esclarecimento dos acontecimentos. Ao escolher fotos da imprensa como objetos para as pinturas, Gerhard Richter questiona a maneira ideológica que certas imagens se imprimem na memória do público, de modo a substituírem os fatos ao invés de revelá-los ou representá-los. É assim que certas imagens de imprensa se tornam mitologias no sentido barthesiano. Não possuem registros do real

acontecimento: são apenas imagens metonímicas que, por proximidade, referem ao fato; são fotos do “antes e depois” que ajudam a reconstruir a cadeia narrativa dos acontecimentos sem, entretanto, oferecer evidência e testemunho. É por representar essa ausência que as imagens criam polêmica e litígio político. O evento continua despertando discórdia entre, de um lado, a explicação oficial que difundiu a versão de suicídio coletivo e, de outro, a acusação de que tudo teria sido um assassinato dissimulado, cometido por conspiração e ordem do Estado. Sem esclarecer os fatos, as imagens da mídia não representam o evento histórico; apenas apontam, de modo indicial, para o não explicitado. Em realidade, elas encobrem o não dito e ao mesmo tempo evocam o que está por trás, como uma crosta de ferida que não deve ser tocada.

- II. Na terça-feira, 18 de outubro de 1977, um pouco depois de meia-noite, o ataque de um comando antiterrorista ao avião de Lufthansa 737 pôs fim à operação “Feuerzauber” (Fogo Mágico) no aeroporto internacional de Mogadíscio, na Somália. Quatro dias antes, o avião tinha sido sequestrado por um grupo de militantes palestinos da organização *Popular Front for the Liberation of Palestine* (PFLP), que saiu de Palma de Mallorca com destino a Frankfurt na tentativa de liberar da prisão quatro membros condenados do grupo *Rote Armee Fraktion* (RAF), ou popularmente chamado de grupo de Baader-Meinhof. Durante as negociações, a Polícia Especial (GSG9) conseguiu se aproximar do avião, atacar e dominar o grupo palestino. Com essa ação, falhou o plano de forçar o governo alemão a negociar a liberação dos presos, que se iniciara com o sequestro do presidente da associação de empresários alemã Hans-Martin Schleyer. Os eventos que se seguiram durante a mesma noite dentro da Prisão de Stammheim foram examinados meticulosamente pelos legistas, mas até hoje pairam muitas dúvidas sobre o que realmente aconteceu. Três membros do grupo, presos em isolamento em

celas individuais no sétimo andar da prisão de alta segurança, foram encontrados mortos ou agonizando; um deles, gravemente ferido, morreu poucas horas depois do final do sequestro de Mogadíscio. Gudrun Enslinn foi encontrada enforcada num cabo de som; Andreas Baader, morto com um tiro na nuca. Alvejado na cabeça, Jan-Carl Raspe, que também estava vivo quando foi achado, morreu no mesmo dia. Apenas Irmgard Möller sobreviveu e até hoje insiste em afirmar que, na ocasião, foi atacada e recebeu várias facadas no peito desferidas por um desconhecido, tendo recuperado a consciência só três dias depois. Um ano e meio antes disso, a liderança intelectual do grupo, a jornalista Ulrike Meinhof, foi encontrada enforcada na sua cela, e os peritos determinaram que ela teria cometido suicídio. Outro membro do grupo da primeira geração, o cineasta Holger Meins, já tinha morrido em decorrência de uma greve de fome na prisão em 1974. No dia 19 de outubro, o corpo de Hans-Martin Schleyer foi encontrado no porta-malas de um carro depois da publicação de um comunicado do grupo no jornal *La Libération*. Schleyer foi executado com um tiro na cabeça. Já não havia mais nada a negociar.

- III. É possível fazer representação histórica na pintura moderna? Esta questão faz sentido se deslocada para o contexto da arte contemporânea? Poderá ainda a pintura tomar a história como objeto e assim intervir nela? A transformação geral da experiência histórica na modernidade numa experiência de catástrofe coletiva de certa maneira democratizou a experiência e liberou a arte de seu privilégio de ver, interpretar e representar a história. Diante da fotografia e de seu suposto acesso ontológico aos fatos e à objetividade, a pintura abriu mão de ser o instrumento principal de representação da história. A pintura do alemão Gerhard Richter desde cedo se opôs a essa desistência da pintura em assumir a tarefa da representação. No projeto *18 Oktober, 1977*, o artista deu continuidade a um interesse pessoal por temas históricos já abordados por ele no início da década de 1960, quando fez

algumas pinturas com temas explicitamente históricos, começando com *Bombardeiros*, de 1963, *Esquadrão Mustang*, de 1964, e outras obras com referências autobiográficas, como *Tio Rudi* ou *Herr Heyde*, ambas de 1965. Num nível mais abstrato, os 48 *Retratos* feitos entre 1971 e 1973 com personagens da história pública, como Thomas Mann e Franz Kafka, ou a série *8 Estudantes de enfermagem*, vítimas de um assassino em série em 1966, dialogam de certa maneira com os trabalhos contemporâneos de Andy Warhol como *Most wanted men* de (1962) ou a série *Death and Disaster* (1963). Esses quadros representam investigações da iconografia histórica e ao mesmo tempo da natureza dos fatos fotográficos como índices para uma memória pública. Percebe-se que Richter, desde cedo, se recusa a abandonar a pintura histórica e também a aceitar a ilusão de clareza e de veracidade na fotografia. Sua pintura da fotografia resiste à onipresença do fotográfico e à instrumentalização global do olhar humano. Ao tomar a fotografia como motivo da pintura, Richter introduz uma distância em relação às imagens públicas que revela sua conversão em iconografia e em culto. São imagens escolhidas pela força da memória pública e ao mesmo tempo pelo apelo biográfico da memória afetiva que se associam a ela. Nesse sentido, a pintura de Richter, ao embaçar a distinção entre o fotográfico e o pictórico, apaga a distinção entre esfera pública e privada, entre passado distante e percepção presente e entre memória e afeto, de modo que coloca o próprio ato de lembrar em foco. O método de trabalho de Richter tem como base a criação de um arquivo de imagens; o pintor guarda milhares de imagens fotográficas recortadas dos jornais, às vezes durante anos, no seu arquivo pessoal chamado *Atlas*, e depois, neste caso, dez anos mais tarde, recria as fotos na tela, em diálogo com gêneros pictóricos clássicos. Assim ele retoma a pintura histórica e leva sua expressão a um novo limite, nesse caso particular, pelo uso consciente da técnica de *grisaille*. O artista cria, assim, uma dimensão afetiva na pintura, uma distância que refaz a atração aurática de imagens de mídia

esvaziadas de sentido próprio e abduzidas de sua função no sistema ideológico do sentido comum. Nos dois quadros de Baader e nos três de Ulrike Meinhof, o *fade-out* da figura dos corpos expressa o esvaziamento em direção à dissolução das imagens na memória pública. Na sequência de três imagens de Gudrun Enslinn indo para a confrontação de identificação, pode-se notar que ela se recusou finalmente a ser fotografada. As fotos usadas por Richter foram tiradas pelos policiais por meio de uma câmera escondida, sem o conhecimento de Enslinn, e são, dessa forma, uma espécie de antifotografia que exhibe Gudrun de modo quase cinematográfico: no início relaxada e depois numa atitude endurecida antes de aparecer para o olhar público. No quadro *Cela*, a partir de uma foto *still* retirada de uma reportagem de televisão, os livros formam um muro de enclausuramento ideológico; já na imagem do toca-disco, que supostamente serviu para Andreas Baader esconder a pistola com a qual se suicidou, o registro é do tipo forense, em que os detalhes significativos estão à procura da história certa. Em seu fundamento, o projeto segue uma *estética forense*, que coloca o espectador numa posição semelhante à de um cientista forense, obrigando-nos a juntar os pedaços de modo especulativo para criar histórias que se mantêm invisíveis para o olhar. Os dois quadros intitulados *Detenção* (1 e 2), de modo abstrato, fazem referência a outra sequência de televisão da detenção de Holger Meins por um carro da polícia. É um momento dramático, no qual o jovem foi detido quase nu e a imagem perde figuratividade e desaparece na dissolução no monitor de tevê. No caso de Ulrike Meinhof, trata-se de uma cópia refeita de uma foto (*Retrato juvenil*) tirada quando ela ainda era uma bem sucedida jornalista da esquerda democrática e vivia uma vida burguesa com o marido e duas filhas gêmeas. A versão de Richter, entretanto, rejuvenesce Meinhof, que, nesse momento, já tem 36 anos e já estava divorciada. Pouco tempo depois, ela passaria para a ilegalidade, ajudando a Gudrun Enslin a libertar Andreas Baader da prisão. Na imagem do enterro, pode-se perceber

uma citação de Richter ao famoso quadro de Gustave Courbet – *O enterro em Ornans* (1850) –, a qual, mesmo partindo da imagem da imprensa, consegue explorar a dramaticidade icônica latente da cena histórica, assim como se pode observar no quadro *Morto a tiro*, imagem do cadáver de Andreas Baader que, segundo Robert Storr (2002), pode ser vista como uma referência ao quadro *Toreiro Morto* (1863-64) de Édouard Manet. Richter escolhia motivos fotográficos da imprensa e mostra como eles dão continuidade a uma iconografia histórica gravada na memória pública com a qual a pintura dialoga de modo privilegiado. Podemos observar que as alterações feitas na pintura em termos de tamanho, proporção, tonalidade, nitidez e propriedade da pigmentação colocam em questão a fonte fotográfica e com ela a pretensa verdade documental dessa fonte, sua capacidade de testemunhar os eventos e as situações históricos. Ao mesmo tempo, as alterações reduzem as imagens de detalhes insignificantes e introduzem uma incerteza em torno da imagem enquanto memória midiática pública que ameaça a independência e autonomia da memória individual. A exposição dessa série de Richter foi exibida pela primeira vez em 1988, na véspera da Queda do Muro e no auge da chamada “Historikerstreit” – a querela dos historiadores – em torno das questões polêmicas de como entender e representar o Holocausto. Ao invés de dar continuidade a essa polêmica, Richter recupera um tema da história recente para um público que, dez anos depois dos eventos, ainda tinha uma referência clara de sua natureza penosa e crítica para a autoimagem do Estado alemão social-democrático supostamente livre do passado autoritário nazista. Nesse momento, as imagens foram devolvidas a uma zona de incerteza e a uma distância que possibilitou um outro olhar reinvestido de emoções e interpretações. Utilizando assim a pintura, Richter liberou as imagens fotográficas da trivialização midiática e as reinvestiu de uma dimensão afetiva que atrai o olhar para uma inflexão renovada sobre a humanidade do sofrimento destes

indivíduos mesmo durante acontecimentos em que eles eram reduzidos e se autoreduziram a peças num jogo político de poder. Richter mostrou ser possível criar dúvidas críticas a respeito das imagens preservadas, que são mais tarde transferidas e ressignificadas pela mídia, pelo sistema político e pela academia.

- IV. O projeto de Richter foi, na época, duramente criticado tanto pela direita quanto pela esquerda. Por uns pela suposta cumplicidade do artista com os esforços dos militantes da RAF; Richter, ao não mostrar os crimes por eles cometidos, estaria considerando-os vítimas de um martírio político; por outros, os simpatizantes da causa, por não atacar os culpados, os membros do sistema repressivo que teriam encenado esse espetáculo macabro do suicídio para exterminar o problema levando à morte aqueles presos políticos. Mas o objetivo de Richter nunca foi o de criar uma nova hagiografia; tendo vivido uma grande parte da vida na Alemanha Oriental, sua crítica ao comunismo sempre foi explícita, mesmo que ele tenha expressado abertamente certa admiração pelo grupo da seguinte forma: “Eu era impressionado pela energia dos terroristas, pela determinação absoluta e pela bravura absoluta; mas não podia encontrar no meu coração uma condenação do Estado pela resposta severa. São assim os Estados e eu havia conhecido outros ainda mais cruéis.” Dez anos após os acontecimentos, a exposição devolveu aos militantes um rosto humano. Apesar das restrições do artista à sua radicalidade, os retratados aparecem aqui como vítimas da própria ideologia, das generalizações políticas rígidas e das explicações antagônicas. Em função das teorias redutoras que justificaram suas ações violentas, sofreram e causaram muito sofrimento a outros. No tríptico de Gudrun Ensslin, o quadro captura uma pessoa real com uma complexidade psicológica normalmente ignorada e num momento em que está francamente desarmada. Essa identificação real com a pessoa pintada, por um lado, e o reconhecimento da fotografia da mídia, por outro, traz o olhar do espectador para

dentro da história de modo ativo e sem demandar simpatias nem com uma nem com outra posição ideológica; o espectador se encontra implicado emocionalmente no drama vivido. Para entender esse envolvimento distanciada, podemos seguir a indicação do historiador americano Martin Jay, que distingue entre dois modos opostos de visão: uma visão epistemológica e outra ontológica. A primeira visão, a epistemológica, se caracteriza pela distância e pela exterioridade do espectador diante do objeto; para Jay, ela é uma visão agressiva, rígida, egológica e excludora (1993, p. 148). A outra visão, que corresponde ao modo ontológico, é a que se produz no modo “embarcado”, propriamente. O espectador assiste a tudo de uma posição “interior”, de dentro do campo escópico e não exterior a ele. A relação do olhar ontológico com o contexto em que se encontra embarcado é simbiótica; não é uma visão controlada pela exterioridade nem é reflexiva pela inclusão consciente. Jay chamará esse olhar de *alético*, seguindo a distinção que se faz em linguística entre o modo epistêmico, que define o julgamento individual da verdade, e o modo alético, que expressa essa mesma verdade no mundo. O olhar alético, diz Jay, é “múltiplo, consciente de seu contexto, inclusivo, horizontal e cuidadoso” (1993, p. 148). É a presença afetiva na experiência do espectador que cria o envolvimento alético e é a partir desse envolvimento que se convida à participação performativa do olhar embarcado. Richter se apropria de imagens epistemológicas de um evento de difícil aceitação, sempre marcadas pela distância e pela impossibilidade de compreensão dos motivos dos atores e dos acontecimentos que puseram um fim a suas vidas. Entretanto, o artista consegue uma aproximação a essas mesmas imagens usando técnicas que acentuam a dimensão afetiva e operam diretamente sobre a relação perceptiva.

- V. A oscilação entre fotografia e pintura serve de palco para a ambiguidade entre vida e morte, entre história oficial e experiência individual, entre o artista e o Estado; cria um “espaço-entre”, um

espaço cinza que aparece na imagem pintada como uma zona de indecisão entre desenho e cor, um *grisaille* que envolve as imagens em uma esfera densa e emocional, aberta para recolhimento e rejeição. Frances Guerin alega que essa zona cinzenta abre uma experiência visual desestabilizadora: “Essa experiência é caracterizada por um convite emocional ao engajamento de cada indivíduo e é a manutenção dessa possibilidade que no fim das contas garante um envolvimento intelectual com as pinturas” (Guerin, 2007, p. 122). Para Guerin, os quadros de Richter põem em evidência que a pintura pode testemunhar a história e, nesse sentido, contradizem a opinião de Shoshana Feldman e de Dori Laub, que alegam que o objeto visual só pode ser um meio e nunca um agente no ato de trazer testemunho. Segundo essa teoria, a pintura só poderia intervir na relação intersubjetiva entre o testemunho do sobrevivente e o testemunho do espectador, mas, para Guerin, Richter mostra como os quadros possuem agenciamento e estão envolvidos diretamente na relação intersubjetiva que serve para articular o processo de trazer testemunho. A camada cinza entre o branco e preto das fotografias estabelece uma interioridade nas imagens, tira o foco, embaça a nitidez do desenho e nessa indefinição turva cria dúvida sobre a veracidade do documento e sobre a demanda de verdade da fotografia.

Referências bibliográficas

BUCHLOH, Benjamin H. D. A Note on Gerhard Richter’s “October 18, 1977”. *October*, v. 48, Spring 1989, p. 88-109.

CRAWFORD, Karin L. Gender and Terror in Gerhard Richter’s “October 18, 1977” and John DeLillo’s “Baader-Meinhof”. *New German Critique* 107, v. 36, Summer 2009, p. 207-230.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Images malgré tout*. Paris, Ed. Minuit, 2003.

GUERIN, Frances. The Gray Space Between: Gerhard Richter's "18. Oktober 1977" (1989). In: GUERIN, Frances; HALLAS, Roger (org.). *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. London: Wallflower Press, 2007, p. 111-126.

HAWKER, Rosemary. The Idiom in Photography As the Truth in Painting. *The South Atlantic Quarterly*, v. 101, n. 3, Summer 2002, p. 541-554.

HUYSSSEN, Andreas. German Painting in the Cold War. *New German Critique* 110, v. 37, n. 2, Summer 2010, p. 209-227.

JAY, Martin. Sartre, Merleau-Ponty and the search for a new ontology of sight. In: LEVIN, David Michael. (org). *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley: University of California Press. 1993, p. 143-185.

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La fabrique editions, 2003.

STORR, Robert; RICHTER, Gerhard. *Gerhard Richter October 18, 1977*. New York: MoMa, 2002.

USSELMANN, Rainer. "18. Oktober 1977": Gerhard Richter's Work of Mourning and its New Audience. *Art Journal*, v. 61, n. 1, New York, Spring 2002, p. 4-25.

Lembranças fotográficas: mitologias pessoais e coletivas em Jean Le Gac e Sophie Calle

Márcia Arbex

No texto intitulado “Poesia e fotografia” Michel Butor observa que, quando um texto e uma imagem se encontram justapostos, dois polos são identificados: ou a fotografia ocupa o primeiro plano e o texto figura como legenda, ou o foco é o texto, e a fotografia torna-se sua ilustração. Entre esses dois polos, conclui o autor, “podemos imaginar vários tipos de equilíbrio diferentes” (Butor, 2009, p. 1164).

Tendo como ponto de partida essa última afirmação, propomos hoje examinar como a memória perpassa e determina as diversas relações de “equilíbrio” entre o texto e a imagem na obra de dois artistas plásticos-fotógrafos contemporâneos: Jean Le Gac e Sophie Calle. Ao recorrerem com frequência, tanto em suas “exposições romanceadas”, quanto nos livros/catálogos de suas exposições, à justaposição de fotografias e de narrativas, os artistas buscam não apenas fixar lembranças, mas, sobretudo inventar imagens, constituindo mitologias individuais¹ e mitologias coletivas, nas quais são encenadas histórias e situações que estabelecem uma relação paradoxal entre ficção e realidade, memória e invenção.

¹ Camart diz que a noção de “mitologia individual” foi proposta por Harald Szeemann, na Documenta 5. (Camart, 1972, p. 31).

Jean Le Gac e a saga do pintor: exposições romanceadas

Jean Le Gac é um artista bem pouco conhecido entre nós. Ele próprio se define como um “pintor de fotos e de textos para serem dependurados na parede” (Le Gac, 1979, contra-capá). Nasceu em 1936, na cidade francesa de Tamaris, perto de Alès (Gard). Inicia-se à pintura ainda jovem e, aos 23 anos, obtém um diploma de desenho e artes plásticas que lhe permite ser professor em escolas do ensino fundamental e médio, profissão que será explorada mais tarde em suas narrativas. Após várias tentativas de exposição fracassadas, decide abandonar a pintura em 1968 e define o projeto que desenvolverá a partir de então, projeto no qual o artista assume o papel de uma espécie de “repórter obstinado que vigia constantemente um pintor” (Dagbert, 1998, p. 116), e no qual a máquina fotográfica e a máquina de escrever serão suas fiéis companheiras.

No início dos anos 70, diversifica as manifestações artísticas que permitem a divulgação de seu trabalho: realiza “envios postais” individuais ou em grupo, intervenções em locais improvisados, fora dos circuitos institucionais, e participa de emissões de rádio e televisão. Um projeto de instalação sonora em espaço público é recuperado pela Bienal de Veneza de 1972. Desse período data ainda sua primeira exposição na galeria Daniel Templon, onde realizará diversas exposições, seguida de outras na Documenta de Kassel, no museu Guggenheim de Nova York. Paralelamente, realiza filmes e publica pequenos livros com tiragem reduzida e inúmeros fascículos que, como afirma Dagbert, são como uma “forma flutuante de adaptação de suas peças murais de fotos e textos” (Dagbert, 1998, p. 118).

Jean Le Gac é considerado um dos pioneiros da introdução da narratividade na arte (Leydier, 2002, p. 6). Encarna, portanto, “a figura do pintor-escritor (ou artista que pratica simultaneamente uma arte visual e a escrita de ficção)”, surgida apenas recentemente na história da arte (Arasse, 2002, p. 9). Em suas exposições, Jean Le Gac concebe e apresenta seu trabalho como unidade, emoldurando juntos a fotografia e o texto que a acompanha. E, assim como o fará Sophie Calle, pratica esse tipo de expansão da legenda a qual Benjamin previu tornar-se “a parte mais essencial da fotografia” (Benjamin, 1994, p. 107).

Dos anos 80, data a realização de grandes dípticos e trípticos de fotos, pastéis e textos que retratam a grande saga de um pintor imaginário que atribui a si a tarefa de recopiar humildemente as ilustrações dos livros de infância que estão na origem de sua vocação artística. Embora esses últimos trabalhos possam ser enfocados sob o tema da imagem e da memória, vamos nos deter, sobretudo, nos anos 70, período em que se encontra o que poderíamos chamar, com Günter Metken, de “embrião de lenda do artista”. As ficções de Jean Le Gac são construídas sobre as lembranças desse pintor que um dia ele foi, ao colocar em cena a personagem de um artista-pintor-professor de desenho, *alias* Jean Le Gac, herói de suas próprias aventuras, contadas por meio de textos e de fotografias. Não se pode crer, contudo, tratar-se de um resgate nostálgico de lembranças passadas, em resposta à morte do autor preconizada à época; o artista Jean Le Gac se afasta de sua pintura, se distancia dele mesmo, se dissimula por detrás de sua criatura, para melhor adotar a postura crítica que a prática artística demanda, e conciliar seu desejo de escrita com uma utopia da pintura que nunca se alcança, ainda que se corra atrás dela como obsessão e tenacidade, lançando *en passant* ataques ao mercado da arte.

Um dos traços que permanece entre todas as produções publicadas sob a forma de livro é o efeito de condensação, de coletânea de obras anteriores, de *mise en abyme* do próprio trabalho, uma vez que o livro inclui, em miniatura, as obras já realizadas e já expostas. Jean Le Gac afirma esse desejo de querer sempre “condensar aquilo que faz”, de se interessar pelos “efeitos de redução”, um pouco à maneira de Duchamp ao realizar sua *Boîte-en-valise* (1936),² por meio de um método de reprodução mecânica que permitiu-lhe assegurar sobre as obras “domínio” (Benjamin, 1994, p. 104) claramente assumido.

O outro traço pertinente a esses trabalhos é a personagem do pintor fictício – também fotógrafo e professor de desenho – cujas

² DUCHAMP, *Boîte-en-valise* (1936, Paris - 1941, NY). Caixa em papel cartão (dentro de mala de couro) contendo de 68 a 83 (de acordo com a edição) réplicas em miniatura, fotografias e reproduções em cores da obra de Duchamp.

aventuras nos são contadas na terceira pessoa, por alguém que, incógnito, por detrás de uma antiga câmara fotográfica, passa seu tempo a vigiar o pintor e a registrar suas ações, para, em seguida, nos “contar histórias”, expressão de duplo sentido em francês, pois “*raconter des histoires*” pode significar tanto contar histórias, de fato, quanto contar mentiras (Leydier, 2002, p. 7). À maneira do fotógrafo de *Blow up*, como nos sugere Geneviève Breerette, ou como Proust, que observava com “curiosidade detetivesca” as personagens de sua classe social, como sugere Benjamin (Benjamin, 1994, p. 44), o narrador de *Le Gac* persegue o pintor, acumula indícios e provas, recorre aos testemunhos verdadeiros e falsos sobre o homem e sua vida (Breerette, 1984); contudo, para o espectador, todos esses elementos se revelam inúteis, pois não há o que revelar, não há mistério a desvendar.

Ao reunir as recordações desse pintor sem nome próprio, “dito de Tamaris”, cidade natal de Jean Le Gac, seu objetivo talvez seja esse, evocado com ironia, de que “essas páginas deixariam supor que um pintor realmente existiu.” O artista se explica (na série intitulada “O Pintor professor de desenho”) dizendo que há algum tempo ele busca antecipar sobre o que poderia lhe advir como artista, por isso sua pressa em fazer sua retrospectiva e um catálogo exaustivo; nesse processo entra apenas seu desejo de se desvencilhar do peso da obra e de suas contingências para reencontrar a leveza da ficção (Le Gac, 1979, p. 73).

O livro *Le Peintre de Tamaris près d'Alès* (1979) é um exemplo do procedimento que consiste em seguir um itinerário de lugares que constituíram sua fonte de inspiração. Definido como uma coletânea de fotos e textos de 1973 a 1978, e com o subtítulo de “romance”, apresenta diversos capítulos referentes às diferentes exposições em que as obras foram expostas. Herói de uma saga, o pintor vê diversos episódios de sua vida serem retratados e descritos, episódios cujas semelhanças com os da vida de Le Gac nos permitem falar de autoficcionalização do texto e da imagem, como a fotografia legendada: *Le Chemin des douaniers qui domine l'anse de Treguez* (Finistère) (O caminho dos aduaneiros que domina a enseada de Treguez, no Finistério), em que o pintor, aos 4 anos de idade, teria sido encontrado

ensanguentado, sobre o banco, aterrorizado por hipotéticos leões. Ou ainda a fotografia do muro, cujas irregularidades, defeitos, e camadas superpostas de tinta – que remetem à famosa parede de Leonardo da Vinci, diga-se de passagem – teriam permitido ao pintor aferir o local exato de sua casa natal, como é relatado no texto: “Em várias fotos de família ele [o pintor] havia observado, com efeito, por detrás das pessoas sorridentes, a presença dolorosa dessa fissura no muro exposto ao sol que os separava da linha de ferro do outro lado da estrada”. Mas a essa lembrança de ordem biográfica vem se acrescentar uma outra, cuja natureza problemática desperta nossa incredulidade, ainda que seja sustentada por datas e nomes próprios, relatando que foi nesse mesmo lugar que o carro do pintor Francis Picabia enguiçou, quando ele se dirigia à casa de seu amigo e editor em Alès, por volta de 1948. A segunda informação, inopinada, desvia, portanto, a primeira, conduzindo-a para o domínio do improvável. “Toda a graça da autoficção, diz justamente Leydier, consiste em medir a distância entre o “eu” do narrador e o do autor de maneira a medir as capacidades de invenção” (Leydier, 2002, p. 7).

Os objetos são intermediários privilegiados desse inventário de lembranças e recordações, e participam da ficcionalização do passado do artista, vivido desta vez por seu duplo, o personagem do pintor. É o que vemos e lemos na foto do edifício onde o jovem pintor teria morado ao chegar a Paris, localizado na mesma rua Orfila em que Edith Piaf teria nascido, segundo o narrador; ou no “Carro do pintor” fotografado diante do restaurante de mesmo nome que a cidade natal do artista Jean Le Gac, *Aux Tamaris*, também em Paris; ou ainda em muitos outros objetos emblemáticos: a caixa de lápis-pastel, o pano sujo de tinta, o aparelho fotográfico.

Portanto, recorrendo a citações, personagens históricos e datas, misturados aos do próprio Jean Le Gac, a vida desse pintor ganha uma “continuidade narrativa”, uma espessura que possa lhe garantir, como ele mesmo diz, “que os detalhes de sua vida [sejam] mais tarde utilizados para explicar sua obra”, quando então terá se tornado um “grande pintor” (Le Gac, 1978, p. 10).

O efeito de simulacro tende paradoxalmente a aumentar na medida em que, justamente, as referências explícitas ao artista Jean Le Gac, “copista de sua própria vida”,³ vem autenticar a narrativa, por meio de “provas visuais” (Leydier, 2002, p. 8), tais quais os auto-retratos e as fotografias de seus familiares, assim como os desenhos realizados no passado por seus alunos, que contribuem com a criação da ficção.

Vejamos a série “O pintor professor de desenho”, que trata do método utilizado pelo pintor em suas aulas de desenho. Ela consiste em propor a seus alunos o que ele chama de um “pretexto”, seja uma imagem retirada da capa de um livro ilustrado, seja uma citação, uma foto de família – como a das filhas gêmeas de Jean Le Gac –, este “pretexto” visa “extrair dos pequenos cérebros paralisados, diz o professor, por suas instruções um tanto entusiastas, representações topográficas que fazem eco a suas próprias preocupações” (Le Gac, 1979, p. 73).

Ao propor a seus alunos a frase clichê: “É um ninho de verdura”, por exemplo, seu interesse não está unicamente na proposta pedagógica de um exercício que

[...] consiste a adotar dados formais, contidos na metáfora, para experimentar se o sentido verbal, embora desgastado por seu uso frequente, deixa transparecer efeitos de surpresa no nível da materialização pela imagem. (Le Gac, 1979, p. 73)

O que o professor de desenho busca de fato, através dos desenhos dos alunos, é algo que está além de uma recordação gravada na imagem da “exuberante vegetação”, “da cerca branca” do jardim, naquele mês de férias e de felicidade doméstica vividos numa casa de campo que nos revela a foto dos três filhos do próprio Jean Le Gac; algo que não está na foto e que talvez possa ser redescoberto com surpresa nos desenhos de seus alunos.

O auto-retrato é um recurso bastante utilizado por Le Gac na constituição de sua “lenda”. A série “Diferentes fotos do pintor

³ Saint-Lu (2007, p. 72) a respeito de Paul Léautaud.

interpretadas por ele mesmo” é inteiramente constituída de retratos de Jean Le Gac, às vezes acompanhado, em paisagens diversas, ainda que ele não se mostre clara e nitidamente. De costas, ao longe ou na penumbra, sua imagem é quase a de uma sombra, um espectro, um vagalume,⁴ uma maneira de reatar a fotografia a um de seus modelos – o da fotografia espírita surgida no século XIX – capazes de produzir efeitos de ficção, como nos sugere Poivert (2002, p. 15). O efeito de *mise en abyme* é, nesta série, recorrente, como vemos na foto da página 151, cuja “interpretação” diz que o pintor que desenha faz um levantamento das configurações que produz o musgo sobre as pedras, pois ele pensa que esses vegetais podem ter guardado, ainda que fracamente, a memória do que aconteceu naquele lugar (Le Gac, 1979, p. 151).

A introdução na narrativa da “retórica da documentação” visa, portanto, estabelecer um efeito de verdade que entra em choque com elementos que despertam a incredulidade do espectador, indícios colocados ali pelo pintor para garantir o contrato ficcional. A suspeita de que um cálculo minucioso determinou a construção daquilo que parecia um testemunho bruto (Poivert, 2002, p. 19), um instantâneo tomado por um amador, volta a corroborar o contrato. Assim, pode-se perguntar quem estaria por detrás da câmera fotográfica que registra todos os passos do Pintor imaginário, se a antiga câmera fotográfica e o tripé, necessários à tomada do clichê, não seriam um tanto pesados para serem carregados nessa perseguição sem fim; se a longa duração do tempo de pose não denuncia, enfim, o próprio artifício (Breerette, 1984).

O “mentir verdadeiro”

O título de uma novela do poeta Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, permite-nos melhor compreender os trabalhos de Jean Le Gac, bem como o de Sophie Calle, que veremos a seguir. Bem antes da célebre referência à autoficção de Serge Dubrovski (1977), Aragon

⁴ Cf. Didi-Huberman, 2011.

inventa essa expressão “para expressar sua visão da escrita de romance, concebida como desvelamento do real pela fabulação” (Tossou, 2007). Aragon utiliza em sua narrativa um material autobiográfico proveniente de sua infância, mas parte do princípio de que

[...] narração consiste na transformação de fatos reais guardados na memória do autor, em uma composição ficcional que, ainda que seja produto de uma mentira [...] transporta uma verdade que se aproxima mais da realidade do que a reprodução direta e imediata da realidade tal qual. (Babilas, s/d.)

Definição que se pode aproximar da autoficção de Dubrovsky, a qual consiste em uma “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (Dubrovsky *apud* Arnaud, 2007, p. 23).

Essas concepções encontrarão eco logo depois em Alain Robbe-Grillet, quando o autor de *O Ano passado em Marienbad* define o que ele chama de “nova autobiografia”. Para ele, o caminho da ficção é “muito mais *pessoal* que a pretensa sinceridade da confissão” (Robbe-Grillet, 1984, p. 16).

Reivindica-se uma “nova apreensão do material mnésico”:

A autenticidade não está nem na conformidade da narrativa a um esquema preexistente, nem na fidelidade aos acontecimentos do cotidiano, mas no fato de se considerar as falhas da memória, que se tornam geradoras de texto. (Allemand, 1997, p. 22.)

Sem retomar a longa tradição sobre a escrita autobiográfica e memória, lembremos apenas, com Walter Benjamin, que Proust também não “descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”, e sua memória involuntária estaria mais próxima do esquecimento do que daquilo que chamamos de reminiscência (Benjamin, 1994, p. 37).

No mesmo sentido dessas “autobiografias subversivas”, Michel Poivert mostra como o “contrato ficcional” estabelecido com o

espectador nas “Ficções de artista” é uma condição indispensável à ficção. Ele afirma que esse contrato se opõe à mecânica dissimulada do espetáculo ilusionista, uma vez que “a confissão do caráter improvável do sujeito representado responde à incredulidade do espectador. O conjunto dessas denegações abre então as portas de um sonho diurno” (Poivert, 2002, p. 15).

Sophie Calle e os rituais autobiográficos

De fato, o universo de Sophie Calle, assim como o de Jean Le Gac, se assemelha ao de um sonho diurno que nos é contado por meio de imagens e de textos. Sophie Calle (nascida em Paris, em 1953) tornou-se conhecida pelos trabalhos em que o discurso misto encena histórias e situações que recriam a vida cotidiana dos outros e a de si mesma, discurso que “decortina os mecanismos das relações sociais e afetivas”, diz Cécile Camart (1984, p. 30).

Suas “mitologias individuais” podem ser vistas/lidas nas narrativas de caráter mais autobiográfico (ou reivindicadas como tal) em *Douleur exquise* (Dor de cotovelo), *Suite vénitienne*, *Le Rituel d’anniversaire* ou *Le Carnet d’adresses* (Caderno de endereços). O contrato ficcional que ela propõe se assemelha ao de Le Gac não apenas na utilização do discurso misto, mas também dos objetos, dos auto-retratos, da retórica documental, das perseguições e de seu caráter detetivesco, tanto quanto na dinâmica da obra enquanto projeto. Nas palavras de Cécile Camart, “Sophie Calle não é uma fotógrafa no sentido próprio do termo, ela utiliza a mídia fotográfica.” Camart afirma ainda que, em suas ficções, as fotografias são de fato “rastros, impressões luminosas cuja contiguidade física com um real vivido permite ao espectador tomar parte do fingimento lúdico encenado a cada vez” (Camart, 1984, p. 30).

A ideia de constituir um álbum de imagens e textos está presente em livro de título significativo: *Histórias verdadeiras* (*Des histoires vraies*, 2002). Nele encontramos objetos que vão do sapato vermelho, do vestido de noiva, da xícara, a partes do corpo como o nariz, os seios ou o pescoço, que são imagens que funcionam como geradores da ficção.

O sapato vermelho, por exemplo, é aquele que a narradora diz ter roubado de uma loja, em companhia de uma amiga, quando tinha onze anos; o lençol bordado por sua avó pouco antes de morrer teria sido oferecido a um amigo gravemente doente, enquanto a fotografia do nariz serve de pretexto para contar que, aos 14 anos, a narradora teria escapado de uma cirurgia plástica pelo suicídio do cirurgião dois dias antes da operação.⁵ Podemos arriscar a dizer que o objeto, aqui, é apresentado como um “detalhe que constitui o próprio material do saber etnológico”, nas palavras de Barthes; como um *punctum* desvinculado do *studium*, para melhor ativar sua potência pungente, mortificadora do “detalhe que fere” (Barthes, 1984).

Os presentes de aniversário conservados e expostos em vitrines – equivalentes visuais dos álbuns de imagens – também constituem um inventário de lembranças, “provas de afeto” dos amigos convidados à comemoração. Sophie Calle constrói relicários, compõe ex-votos ao longo de treze anos, em *Rituel d’anniversaire* (1980-1993), projeto, portanto, ritualístico de acumulação de objetos paralela à acumulação dos anos, que encontra sua origem no medo de ser esquecida.

Projeto igualmente preocupado em reunir “provas da existência, rastros do desaparecimento, da ausência, do luto” (Camart, 1984, p. 30) é aquele que orienta a composição de *Douleur exquise* (1984-2003), registro de uma contagem regressiva dos 92 dias vividos na antecipação dolorosa de uma ruptura amorosa, durante uma viagem ao Japão, marcada por uma eficaz e suspeita retórica da documentação feita de carimbos, fotos de passaporte e do visto, recibos, imagens, enfim, que atestam sua presença naquele país.

A auto-representação em Sophie Calle é bem mais explorada do que em Le Gac, que se dissimula sob a máscara do Pintor fictício. Embora o recurso à máscara e à fantasia seja recorrente, Sophie Calle, prefere o exibicionismo, coloca-se facilmente sob os projetores das salas de strip-tease ou deixa-se fotografar por detetives particulares.

⁵ Alguns desses objetos fizeram parte de uma exposição, *Appointment with Sigmund Freud*, na casa de Freud em Londres, em 1998 (Calle, 2003).

Sua encenação teatral e artificial busca sua retórica no quadro-vivo – outro modelo da fotografia capaz de produzir efeitos de ficção, como sublinha Poivert – e no teatro, cuja relação com a fotografia foi assinalada por Barthes (Poivert, 2002, p. 15).⁶

Para a constituição de uma mitologia individual, Calle apela também para o coletivo, fazendo outras pessoas participarem de seus projetos ao convidá-las a dormirem em sua cama, enquanto as fotografa (*Les Dormeurs*, 1979); ao persegui-las nas ruas (*Suite vénitienne*, 1980); ao recolher seus depoimentos por meio de entrevistas (*Le Carnet d'adresses*). Sua iniciativa nos remete à ideia de uma “autobiografia solidária”, como a define Damien Zanone a respeito de George Sand, em que “a escrita do eu tem sentido na medida em que é troca, em que se compartilha experiências, sofrimentos e esperanças” (Zanone, 2007, p. 54).

Mas a série de trabalhos da artista que problematiza de maneira mais aguda a relação da imagem e da memória com as mitologias coletivas, aquela em que a noção de falta, de ausência, se faz perceber de maneira mais nítida, é, sem dúvida, a trilogia *L'Absence* (2002), composta por três breves narrativas que giram em torno dos temas do Desaparecimento, da Lembrança e dos Fantasmas, respectivamente.

Em *Souvenirs de Berlin-Est* (1996), Calle investiga o desaparecimento de símbolos políticos da ex-Alemanha Oriental. Eles são fotografados em sua ausência e justapostos a narrativas que Sophie Calle coletou junto aos passantes, convidados a “descreverem suas lembranças”. A respeito da ausência de uma placa comemorativa dedicada a Lenine na biblioteca da Bebelplatz, certos entrevistados afirmam ter apenas uma “vaga lembrança”, outros dizem não ter percebido tal ausência. Para outro, a placa dizia que Lenine havia estudado naquela biblioteca, mas que a considerava ridícula; que havia sido roubada ou que as autoridades a haviam retirado. A constituição da ficção individual se substitui, então, pela coletiva, conjunto de narrativas aproximativas, às vezes contraditórias, lembranças pouco nítidas que reconstituem pelo relato descritivo o monumento ausente.

⁶ Barthes também evoca a relação com o Teatro em *A Câmara clara* (1984), p. 52-53.

Em *Fantômes*, Calle procede de forma semelhante: solicita a diferentes pessoas que descrevam ou desenhem quadros de pintura provisoriamente ausentes dos museus que visita. Os quadros de Bonnard, Magritte, De Chirico, Seurat, Hopper, ausentes por algum motivo das salas de exposição, são descritos ou desenhados pelos seguranças, vigias, visitantes que por ali passam, e esse material é reunido numa moldura fictícia, desenhada sobre a parede do museu. Os textos e imagens anônimos retraçados pela imaginação ou memória de cada entrevistado – um pouco à maneira de Le Gac, ao retomar os desenhos de seus alunos – se referem tanto aos aspectos técnicos da obra desaparecida, quanto à vida do pintor ou impressões e críticas mais pessoais em relação ao quadro. Assim, um entrevistado dirá de um *Nu* de Modigliani que se trata de uma “pintura esplêndida”, que se lembra de seu rosto ocre; outro dirá que se lembra, sobretudo, de seu corpo demasiado longo, que para ele não constitui uma bela mulher.

Ritual fotográfico de uma lembrança, exumação do passado, arquivos para o futuro. Jean Le Gac e Sophie Calle exploram todas as formas de relação da imagem com a memória, passando de maneira transgressora da função documental da fotografia a suas funções arqueológica, estética e ritual. Ao se associar ao texto, a imagem surge ainda como catalisador da escrita, seja ela autobiográfica ou não, e a fotografia, em particular, coloca a literatura diante dela mesma, mostrando-lhe um espelho para que ela se veja ali refletida (Jopeck, 2004, p. 163).

Uma fotografia citada por Poivert, em seu artigo “Ficção e fotografia”, nos permitirá concluir esta breve reflexão. O conde Olympe Aguado, autor da imagem, é um fotógrafo do século XIX conhecido pelas encenações de quadros-vivos em que ele próprio se coloca ao lado de amigos e familiares em cenas inspiradas na pintura que representam os divertimentos e lazeres de seu meio aristocrático.

Intitulada “Admiration!”, a foto mostra pessoas de costas - estando o fotógrafo ao centro - ocupadas na contemplação de uma pintura, o grupo formando como uma barreira/écran entre o quadro e a câmera fotográfica. Essa espécie de *Meninas* (de Velásquez) invertida, comenta Poivert, mostra que a autonomia da fotografia é, aqui,

ênfaticamente na medida em que esta se ocupa em mimetizar o olhar sobre a pintura. A isso poderíamos replicar: nos trabalhos aqui apresentados de Jean Le Gac e de Sophie Calle, trata-se também de um jogo especular, em que a ficção de si mesmo e o “mentir verdadeiro” se afirmam na medida em que passam, também, a “imitar” a narrativa autobiográfica, tendo a imagem como um dos recursos dessa reinvenção da vida, e tendo o espectador, convidado a espiar o que se passa no texto e na imagem, como testemunho oculto, um confidente atento, um cúmplice submisso e um *voyeur* admirativo.

Referências bibliográficas

ALLEMAND, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

ARASSE, Daniel. Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable. *ArtPress*, Paris, hors série, avril 2002, p. 9-14.

ARNAUD, Claude. L'aventure de l'autofiction. *Magazine littéraire, Magazine littéraire. Les écritures du moi*, Paris, mars-avril 2007, hors-série, n. 11, p.23-26.

BABILAS, Wolfgang. Le Mentir-vrai. Louis Aragon on line. Disponível em: <http://www.uni-muenster.de/LouisAragon/werk/spaet/mv_f.htm>.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36-49. (Obras escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107. (Obras escolhidas, v. 1)

BREERETTE, Geneviève. Jean Le Gac. Le Peintre au sommeil. *Le Monde*, vendredi 14 septembre 1984, p. 34.

BUTOR, Michel. Poésie et photographie. In: BUTOR, Michel. *Œuvres complètes de Michel Butor*. v. X, Paris: Éditions de la Différence, 2009.

CALLE, Sophie. *M'as-tu vue*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003.

CALLE, Sophie. *Des histoires vraies*. Arles: Actes Sud, 2002.

CALLE, Sophie. *Douleur exquise*. Arles: Actes Sud, 2003.

CALLE, Sophie. *Souvenirs de Berlin-Est*. Arles: Actes Sud, 1996.

CALLE, Sophie. *Fantômes*. Arles: Actes Sud, 2000.

CAMART, Cécile. Sophie Calle, alias Sophie Calle. *ArtPress*, Paris, hors série, avril 2002, p. 30-35.

DAGBERT, Anne. *Jean Le Gac*. Paris: Fall éditions, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JOPECK, Sylvie. *La photographie et l'(auto)biographie*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

LE GAC, Jean. *Le peintre à cheval*. Centre international de poésie Marseille, 2003. (Catalogue d'exposition).

LE GAC, Jean. *Le peintre de Tamaris près d'Alès*. Roman. Belgique: Yellow Now, 1979.

LE GAC, Jean. *Le délassement d'un peintre parisien*. Galerie Daniel Templon, 1985. (Catalogue d'exposition).

LE GAC, Jean. *Le Peintre. Exposition romancée*. Introduction de Günter Metken. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978. (Catalogue d'exposition).

LEYDIER, Richard. Préface. Des histoires ordinaires et extraordinaires. *ArtPress*, Paris, hors série, avril 2002, p. 6-8.

POIVERT, Michel. Fiction et photographie. Brève histoire d'un contrat. *ArtPress*, Paris, hors série, avril 2002, p. 15-20.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

SAINT-LU, Jean-Marie. Paul Léautaud. Copiste de sa propre vie. *Magazine littéraire. Les écritures du moi*, Paris, mars-avril 2007, hors-série, n. 11, p. 72-74.

TOSSOU, Okri Pascal. Le Mentir-vrai de l'engagement chez Louis Aragon romancier. Thèse de Littérature française – Université de Limoges, 2007. Disponible em: <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article277>>.

ZANONE, Damien. Geroge Sand. L'autobiographie solidaire. *Magazine littéraire. Les écritures du moi*, Paris, mars-avril 2007, hors-série, n. 11, p. 53-55.

MEMÓRIA, LITERATURA E TEATRO

Memória: transitividade indireta

Vera Casa Nova

A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo reserva e para onde se retira quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda.

(Genet, 2001)

Quem lembra, lembra *de* algo ou *de* alguém. Paul Ricoeur pergunta: “De que há lembrança? De quem é a memória?” (Ricoeur, 2007, p. 23).

Ao relacionar nesse meu texto uma nomenclatura que é gramatical, sintática, ou seja, a da transitividade indireta, refiro-me à literatura enquanto linguagem que conserva, de alguma forma, a memória *de* algo ou alguém, ou de traços ordenados ou não, de objetos ou eventos que estão no presente ou no passado do mundo.

Penso no escritor, em sua linguagem e mais especificamente na escritura, lugar onde se cruzam a enunciação e o enunciado.

Na página em branco, que começa a ser preenchida, nesse papel ou tela ou qualquer outro suporte em que se transcrevem palavras, ideias, conceitos.

Proust, primeiro exemplo: “Durante muito tempo deitei cedo.”

Na primeira frase de *Em busca do tempo perdido*, há a irrupção de uma linguagem nessa página em branco, limiar de uma ausência que, ao dizer-se, se diz presença. O verbo traz a memória.

Nesse oco, nessa hesitação entre ausência e presença, o murmúrio (*le bruissement*) se faz como movimento da língua que se força como palavra transgressiva e como repetição.

O que Proust faz? Escava sua memória – e Kafka? Escava seus fantasmas. Anamnese material, anamnese em atos. A escritura guardaria assim as anamneses¹ em tempo presente, ou seja, as narrativas mostrariam percursos de momentos em que a vida desses autores (vida real) foi suspensa, interrompida, fechando-se sobre si mesma. E, na medida em que a vida se volta sobre si mesma, a escritura inaugura e abre seu próprio espaço.

Outro exemplo: *A besta humana*, de Émile Zola, data de 1890. Seu pai era engenheiro e construía linhas de ferrovia na Europa. Em 1858 (aos 18 anos), doente de tifo, delirando, Zola teve um pesadelo – um acidente num túnel. Vinte anos mais tarde, escreveu em “La mort d’Olivier Bécaille”: os viajantes agonizam, presos num túnel cujas saídas estão bloqueadas.

Mas não só aparece aí o trem. Em outro momento da obra de Zola, esse objeto simbólico aí se apresenta e impõe uma transformação propriamente literária: ele trata o trem sob uma forma épica.

Lembro Barthes:

A máquina (por uma sinédoque significativa, dá-se o nome genérico de máquina à locomotiva) recolhe todo esse simbólico: *A besta humana* é o romance do desejo (o filme que Fritz Lange adaptou chama-se *Human Desire*), do assassinato, do destino [...] Zola acrescenta uma imagem: a máquina é a mulher, quimera onde se reúnem a mulher e a besta. (Barthes, 1995, p. 418) (tradução própria)

¹ Chamo anamnese – a ação, mistura de prazer e de esforço – que leva o sujeito a redescobrir, sem aumentar nem vibrar um pedaço de lembrança – é o próprio *hai-ku*. O biografema é uma anamnese factícia: a que empresto ao autor que amo (Barthes, 1995, p. 178).

Assim, as imagens têm a capacidade de se transformar: a máquina, como em Kafka n' *A colônia penal*. A estrutura do espaço faz a escritura que passa pelo corpo.

O fantasma que é concomitante à consciência do real. O texto cria um espaço duplo, escalonado, no meio do qual uma voz se coloca em posição de indireto, algo se trança, se trama, eis aí um início de escritura: a ficção e seus efeitos.

Abro Walter Benjamin, “O narrador”:

Lat. Memor: que se lembra / memini: se lembrar
Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica [...]. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopéia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa.

[...]

Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração.

[...] a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa [...] (Benjamin, 1985, p. 211)

Vou agora a um narrador-filósofo, Jacques Derrida:

Não, a frase não diz o que ela é, mas o que foi, e como esse vocábulo foi empregado por vocês tantas vezes desde agorinha, não esqueça que resta a memória do fogo, da palavra fogo na expressão fogo um tal ou fogo uma tal. Cinza de todas nossas etimologias perdidas *fatum, fuit, functus, defunctus*. (Derrida, 1998, p. 19)

Ou a um narrador literário, João Gilberto Noll:

Um instante, nem antes nem depois, a princípio passando feito onda fraca logo amortecida pela praia. Um instante que ainda poderia se recuperar dentro de outro, caso não se dissolvesse logo na primeira falha da memória. (Noll, 2003, p. 95)

Desdobrar as dobras do tempo. O narrador investe todos os sentidos do tempo. Escava também e abre sua memória para tirar dela coisas, extrair os significantes e trabalhá-los na narrativa – tratando-se mesmo de uma arqueologia do sujeito ou de uma fenomenologia da memória.

Ao estudar a obra do escultor Penone, em seu livro *Ser crânio*, Didi-Huberman chega à *frottage*: “Técnica arqueológica por excelência: capta os traços mais antigos e menos visíveis que sejam. Traz à luz fósseis de gestos, tempos breves ou tempos longos, endurecidos como em um carvão” (Didi-Huberman, 2009, p. 63).

Eu diria também as dobras e os desdobramentos da memória. Das ruínas dos objetos do tempo, das cinzas que restam desses objetos, nascem as narrativas e os poemas que lemos.

O poeta e suas imagens da memória. Se ele é capaz de dizer o indizível, cabe a sua memória roçar o imemorial, sentir o insensível, imaginar o inimaginável.

Vozes, cheiros, perdas, visões – avessos da memória como potência vital que ultrapassa os domínios e os atravessa, a memória deriva no ato da criação. O passado persiste no presente através dos índices, nos lugares da memória, nos restos, nos traumas, em resíduos.

Lembro Carlos Drummond de Andrade:

De tudo ficou um pouco
Do meu medo, Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco
[...]
Mas de tudo fica um pouco
Da ponte bombardeada,
de duas folhas de grama,
do maçõ
– vazio – de cigarros, ficou um pouco
Pois de tudo fica um pouco
[...] (Andrade, 1992, p. 125)

Fica como imagem do pensamento como imagem – dilaceramento, de que nos fala Didi-Huberman, quando teoriza em *La peinture incarnée* ou *Devant l'image*. Ou aquela de Georges Bataille na *Experiência interior*, ou a de Blanchot, imagem que “*nie le néant*”: idéia de uma “dupla versão” do imaginário.²

Ou ainda podemos pensar em arquivo hipnômico ou inconsciente, ou seja, a memória que vem de baixo para cima, está sob.

De qualquer forma, para o escritor fica a pergunta: Como escrever o que sofreu, como construir um *logos* com seu próprio *pathos* do momento?

Retorno às cinzas com Derrida, nem sempre pensando na destruição de onde pode advir a arte. Luto, fantasmas, faltas, morte, mas também sopro, ritmo, respiração que fazem parte dos processos de criação e colocam o mundo em movimento.

Lembrar e esquecer fazem parte de um mesmo código – do fogo, das cinzas. Um certo fogo (se) reacende, se dirige através da mão, chega ao quadro (tela) e sobre a tela jorra brilhos (faísca) lá de onde veio.

A metáfora do fogo e das cinzas serve para mostrar a gênese da criação e seu criador, mas também aponta para o centro obscuro, não mostrando o segredo de seu nascimento.

O movimento da memória no ato de criar vem dos rastros, signos que se manifestam a partir de lugares e de não-lugares – tácteis, visuais, olfativos, auditivos... Aparições incertas do humano na sombra ou na luz – a potência do lugar (nosso corpo, por exemplo). O lugar que habitamos é suficiente para formar imagens em nossa memória. O que chamo aqui de fantasma é a imagem da memória que se encontra em lugares variados e que coloca nossa memória em movimento.

Didi-Huberman, estudando a obra de Giacometti, mostra como seu amigo morto estava em toda parte, no ar. Jean Genet conta que o escultor “certa vez teve a ideia de modelar uma estátua e de enterrá-la [...] Enterrá-la seria propô-la aos mortos” (Genet, 2001, p. 44)

² Ver: Blanchot, *Espaço literário* (1987).

Lembrar dos fantasmas, de formas humanas e deslocá-las, atualizá-las pela arte. Tudo passa pela imagem e por seu sopro, depois palavra.

Vertigem, porque as imagens da memória são como ventania que nos arrasta pela intensidade de fluxos a lugares do imaginário – (arquivo), e, por isso, a sobrevivência.

O “sopro da palavra” e o “sopro da imagem” desencadeiam obras.

“*Parole deplore mémoire, mémoire suppose image, image recouvre nom et retourne à la chose*” (Didi-Huberman, 2005, p. 54).³

Feito de pulsões, alternâncias, avanços e recuos, o trabalho poético se caracteriza pelas imagens poéticas que não podem ser explicadas por um passado, mas ao contrário, pelo brilho da imagem, o passado longínquo ressoa em ecos da memória e não se sabe em que profundezas esses ecos vão repercutir, se se apagarem ou sobreviverem. Com uma dinâmica própria, memória e poesia dão a ver uma nova realidade, que não saberíamos apreender. A imagem está na relação que o poeta estabelece entre uma sensação, um sentimento, uma impressão, uma percepção e as palavras, por exemplo: “*Il est des parfums frais comme les chairs d’enfants*”, nas correspondências de Baudelaire. Constatamos que elas são imagens que a memória do poeta dá a ver, e a sentir. Imagens construídas sobre uma tripla relação: primeiro, diferentes sensações, entre elas as olfativas, visuais, auditivas; relações entre essas sensações e sentidos de palavras que as exprimem uma pela outra ou uma por outra; relação entre essas sensações e os sons que constituem as palavras.

A poesia é memória. É a imagem que ela dá a ver e a ouvir através das palavras nos alimenta de valores poéticos e nos permite a interpretação.

Se a palavra desdobra a imagem, é pelo ritmo, pela música que isso acontece, não só do ponto de vista fonético, mas de uma escuta dos traços. Não esqueço Michel Butor (1964), a propósito das *Improvisações sobre Mallarmé* de Pierre Boulez: “fazer um retrato musical desse autor”.

³ “Palavra desdobra memória, memória supõe imagem, imagem recupera (recobre) nome e volta à coisa.” (tradução própria)

O apagamento ou o esquecimento que Waltercio Caldas realiza em *Velásquez* faz surgirem as imagens do artista. Negar a representação pelo apagamento, pela sombra.

Ancestral da arte, Velásquez é camada da memória, imagem remanescente que faz obra. Imagens de Velásquez, significantes residuais, a partir das quais Waltercio pulveriza a representação. As obras de Velásquez não são mais as obras de Velásquez, mas sua emanação: proximidade e distância simultaneamente. Ressonância material que perturba a representação. As sombras do reflexo obscurecendo, destruindo o reflexo da própria obra.

Memória em movimento ou sopro, como Mallarmé diz sobre o túmulo de Igitur: “*Plus rien, restait le souffle*” (Mallarmé, 1945, p. 434).

Trata-se então de “*arracher à l’image sa dernière ressemblance: en faire la sépulture sensorielle de l’absence*”, como afirma Didi-Huberman (2005, p.79).

Regina Vater relembra Sousândrade n’*O Guesa em Restos da passagem* (Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado – MAB-FAAP, 2000). O primeiro verso de *O inferno de Wall Street* é fotografado na paisagem. *Punctum* do poema, *punctum* da fotografia. A imagem se torna presença sensível do poeta, através do poema.

No conceito de imagem dialética de Walter Benjamin encontro um suporte teórico para o que venho desenvolvendo aqui. No que consiste essa imagem dialética? Ela produz uma colisão do Agora e do Outrora. Não se trata de relação temporal de passado e presente, mas da natureza figurativa.

Por ser de natureza figurativa, é dada a multiplicidades, a desvios, alterações variadas, bifurcações, constelações, metamorfoses e montagem. Enfim, a imagem dialética, por ter essa natureza, nos faz conhecer “*quelque chose d’autre*”, algo diferente.

Memória e imagem transitivas indiretas que são, parecem mesmo pertencer a uma potência genealógica – se penso na origem etimológica: *imago-imitari*, representar, e daí a “semelhança por contato”, por algum traço remanescente ou de “imanência figural” (Didi-Huberman).

Para finalizar, deixo aqui um momento de reflexão que Didi-Huberman realizou, quando de sua homenagem ao amigo Pierre Fedida, na época de seu falecimento:

Como turbilhões de pó levantados pelo vento que passa, os vivos voltam-se sobre eles próprios suspensos pelo grande sopro da vida [...].

Às vezes entretanto se materializa a nossos olhos, numa fugitiva aparição, o sopro invisível que os traz. Nós temos essa iluminação súbita diante de certas formas do amor materno que nos mostra cada geração curvada sobre aquela que a seguirá. Ele nos deixa entrever que o ser vivo é sobretudo um lugar de passagem, e que o essencial da vida guarda-se no movimento que a transmite. (Bergson *apud* Didi-Huberman, 2005, p. 84)

Volto a Ricoeur para terminar:

Sob a história, a memória e o esquecimento
Sob a memória e o esquecimento, a vida
Mas escrever a vida é outra história.
Inacabamento. (Ricoeur, 2007, p. 513)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Resíduo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 125.

BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 1995. t. 3.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, v. 1).

BLANCHOT, Maurice. *Espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BUTOR, Michel. *Repertoire II*. Paris: Édition de Minuit, 1964.
- DERRIDA. *Feu la cendre*. Paris: Des Femmes, 1998.
- DIDI-HUMERMAN, Georges. *Gestes d'air et de Pierre*. Paris: Éditions de Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- GENET, Jean. *O atelier de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MALLARMÉ. Igitur. In: MALLARMÉ. *Œuvres complètes*. Texte établie et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.
- MUSEU DE ARTE BRASILEIRA. FAAP, São Paulo, out. 2000. (Catálogo de exposição)
- NOLL, João Gilberto. Águas tensas. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003. p. 95.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

Noções espaciais em imagens literárias

Luis Alberto Brandão

O presente ensaio faz parte de uma investigação mais ampla sobre os principais aspectos que definem a noção de espaço nas obras de Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, sobretudo no que diz respeito ao emprego dessa noção na abordagem de textos literários. Em outro momento da pesquisa, apresentei um quadro geral do modo como, nas referidas obras, as noções de espaço e de imagem se conjugam. Para tanto, busquei caracterizar, comparativamente, as linhas mestras de três concepções: a *imagem espacial*, estabelecida segundo a perspectiva fenomenológica de Gaston Bachelard; a *imagem cronotópica*, formulada por Mikhail Bakhtin; e a *imagem dialética*, operador proposto por Walter Benjamin (Brandão, 2010, p. 99-113).

Dando continuidade a tal caracterização, retomo aqui, com vistas a um maior detalhamento, os regimes de espacialidade dessas três concepções de imagem, mantendo o pressuposto de que todas elas podem ser entendidas como tentativas de compreensão da *imagem literária*. A estratégia comparativa é adotar a imagem benjaminiana como matriz, ou seja, as indagações sobre os aspectos espaciais cabíveis na noção de imagem segundo Walter Benjamin são tratadas como balizas para que se discutam a imagem bakhtiniana e a bachelardiana.

A principal justificativa para o emprego dessa estratégia é a constatação de que o debate benjaminiano sobre imagem se distingue, notadamente, por lidar com a problemática espacial não somente em

termos “externos”, isto é, no que concerne aos espaços percebidos, concebidos, representados, ou cuja vivência é testemunhada, mas também em termos “internos”, no sentido de que se concede grande destaque às operações que determinam as formas de percepção, concepção, representação e testemunho – formas de pensamento e de linguagem –, operações igualmente designáveis como *espaciais*.

A ênfase na categoria espaço como objeto de indagação e, simultaneamente, como regime que define a forma segundo a qual a indagação ocorre, é, sem dúvida, tributária da intenção, patente em Walter Benjamin, de não aceitar que objeto e método, conteúdo e forma e, em especial, ciência e arte sejam independentes e estanques. A intenção claramente se expressa no seguinte fragmento:

Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado científico tem um e *somente* um método. (Benjamin, 2006, p. 515-517)¹

Walter Benjamin define seu método de investigação, no qual a imagem dialética se revela operador fundamental, como o da montagem literária, no qual o “dizer” cede primazia ao “mostrar”, a ação de inventariar objetos (sobretudo os que podem ser qualificados como “resíduos” ou “farrapos”) cede lugar à ação de utilizá-los:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (Benjamin, 2006, p. 502)

¹ Em outro segmento, a expressão “método científico” é substituída por “método dialético”. (Benjamin, 2006, p. 516-517)

É nesse sentido que se pode afirmar que, para Walter Benjamin, paralelamente ao interesse pela categoria espaço como objeto, há o interesse de que o próprio método de abordagem se espacialize. Nem em Gaston Bachelard nem em Mikhail Bakhtin verifica-se esse duplo interesse, embora, no primeiro, haja disposição a um exercício escritural que, abrindo-se à liberdade ensaística e a uma espécie de “contaminação” pela poeticidade das imagens evocadas, é passível de ser entendido como *literário*. Dos três autores, apenas em Benjamin a preocupação em discutir de modo explícito o “método de composição” (Benjamin, 2006, p. 499) é levada ao extremo de incorporar, ao movimento do pesquisador-criador, aspectos detectados ou projetados nos objetos pesquisados-criados.

A noção de intervalo

Na explicitação da relevância, qualificada como *literária*, do elemento composicional do pensamento encontra-se uma noção espacial que, a meu ver, é estruturante do projeto intelectual do pesquisador alemão, sobretudo nas *Passagens*: a noção de intervalo. Segundo Walter Benjamin, tal projeto “deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora” (Benjamin, 2006, p. 499). Proponho abordar a noção de intervalo a partir de três desdobramentos, três noções intimamente concernentes à espacialização do pensamento. São elas: a) a noção de *descontinuidade*, que problematiza a categoria da extensão espacial; b) a noção de *simultaneidade*, tributária das relações entre espaço e tempo, e que remete à categoria da adjacência, aos segmentos dispostos lado a lado; c) a noção de *externalidade*, resultante das operações de delimitação e de posicionamento (que geram o *dentro* e o *fora* mediante um *limite* e uma *posição*).

As duas primeiras noções – *descontinuidade* e *simultaneidade* – comportam subdivisões, as quais são muito importantes na obra de Benjamin, porque introduzem uma dimensão valorativa, em larga medida vinculada à consciência do inescapável caráter político presente

em qualquer operação cognitiva e/ou linguageira. A *descontinuidade* pressupõe *corte*, *ruptura*. A *simultaneidade* acarreta *tensão*, por vezes *polarização* entre os segmentos adjacentes, submetidos à clave sincrônica. As duas noções espaciais – tanto a *descontinuidade* quanto a *simultaneidade* – são, assim, resultantes ou produtoras de ações intensas, violentas, e exigem operações denegadoras.

Esse detalhamento conflituosamente valorativo (e, nesse sentido, rigorosamente político) das noções de *continuidade* e de *adjacência* inviabiliza, portanto, a expectativa de que o espaço possa ser tratado como categoria “neutra”. Além disso, expõe o vínculo com a terceira noção que destaquei acima, a de *externalidade*, já que a ação que produz certa interferência no espaço (o *corte* em uma *extensão*) e a que resulta da interação agonística entre segmentos aproximados (a *tensão* decorrente da *simultaneidade*) são, sem dúvida, ações provenientes de um alhures, espaço outro, distinto, exógeno no que diz respeito aos espaços nos quais a interferência e a interação ocorrem.

Nos itens expostos a seguir, proponho-me a sucintamente refletir sobre a primeira noção, qual seja, a *descontinuidade*, e alguns de seus desdobramentos na obra de Walter Benjamin.

A noção de descontinuidade

Walter Benjamin define imagem dialética da seguinte maneira: “A imagem dialética é uma imagem que lampeja” (Benjamin, 2006, p. 515). Em outros momentos o autor reitera a associação entre imagem, conhecimento e *lampejo*. Este último termo, por sua vez, articula o visível e a condição de visibilidade, vigor e efemeridade, manifestação e apagamento, unicidade e proliferação, atualidade e iteração. Ressalte-se que todos esses pares de significados traduzem, de certo modo, os muitos aspectos da noção de descontinuidade. Eis alguns excertos: “Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos” (Benjamin, 2006, p. 499); “[...] a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (Benjamin, 2006, p. 504).

Pode-se afirmar que o *lampejo* sintetiza a apologia, recorrente na obra benjaminiana, da descontinuidade como noção-chave do tipo de saber que se pretende exercitar, o qual abarca desde a definição dos objetos, o estabelecimento dos métodos de abordagem, até a escolha da linguagem com que o saber se formula. É compreensível que a operação descontinuada se projete justamente sobre o significado de termos que, no contexto intelectual em que Benjamin pretende intervir, estão impregnados do pressuposto de continuidade, como é o caso de *tradição*, *história* e, é claro, do próprio *tempo*.

É bastante conhecida a afirmação sobre o caráter aparente da continuidade da tradição (possibilitado pelo caráter contínuo da própria aparência): “Pode ser que a continuidade da tradição seja uma aparência. Mas então é a permanência desta aparência que cria nela a continuidade” (Benjamin, 2006, p. 528). Também muito difundida é a proposição de “fazer explodir a continuidade histórica” (Benjamin, 2006, p. 517). Porém, o intuito de instaurar a *especialização* radical da categoria tempo se apresenta, em certas passagens, de modo ainda mais peremptório e inequívoco, decretando a descontinuidade como condição obrigatória: “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles” (Benjamin, 2006, p. 512).

O desejo, o propósito ou o compromisso de gerar descontinuidade não equivale, entretanto, a uma operação que se autojustifica e se autovalida como método (como se a descontinuidade fosse, por si só, meritória). Pelo contrário, ela é tomada como base para outras operações, estas sim atribuidoras de mérito. Uma delas é a que, retomando o princípio da montagem, propõe que no campo dos elementos descontínuos se realize a comparação entre pequeno e grande, entre unidade e multiplicidade, parte e todo, entre a trivialidade e a redenção. Essa proposta exige do observador a análise específica das forças valorativas que atuam na articulação dos segmentos.

Divisões sucessivas

Há, em Walter Benjamin, o intuito de investigar, a partir da disposição descontínua, o modo como potenciais continuidades, com

seus sistemas hierárquicos, se insinuam, se fortalecem, se impõem, se naturalizam, ou seja, o modo como os segmentos são imantados para formar este ou aquele edifício, esta ou aquela construção. Trata-se de examinar a maneira como, em qualquer conjunto de segmentos, ocorrem *escalonamentos* cujas naturezas podem ser várias. Citando Benjamin:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção histórica como tal. (Benjamin, 2006, p. 503)

Desnaturalização e construção são operações-chave, e incidem prioritariamente sobre categorias consideradas elementares, como tempo e espaço, as quais podem ser, e não raro o são, tomadas como sinônimos de *natureza*, ou como indiscutíveis manifestações desta. Tais operações, contudo, ganham explicitação metodológica ainda maior na proposta benjaminiana de evitar a cristalização, em determinadas séries, dos segmentos. Trata-se de evitar que os elementos descontínuos sejam meramente agrupados em domínios específicos, configuradores de dicotomias, sobretudo aquelas que contrapõem princípios positivos a negativos.

A operação descontinuada não deve ser tímida, parcial, estancada após uma primeira intervenção. Pelo contrário, deve seguir incidindo sobre agrupamentos que conquistam estabilidade e sobre os pontos de vista que os fundam. A descontinuidade deve instaurar, assim, um procedimento de divisões sucessivas, virtualmente infinito, que viabiliza a “mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!)” (Benjamin, 2006, p. 501).

O que se sugere, portanto, não é que a segmentação seja aleatória, já que deve atender a critérios, mas que seja usada para colocar em movimento, deslocar a perspectiva de observação dos segmentos,

impedindo que se reúnam em domínios fixos e estanques. Parece inegável a preocupação de Walter Benjamin em se esquivar do mero relativismo suscetível pela noção de descontinuidade, sobretudo quando associada à ideia de que os elementos descontínuos se expõem simultaneamente, e que a simultaneidade seria, por si mesma, não judicativa, ou paratática, isto é, valorizaria indistintamente todos os segmentos, numa espécie de ambivalência generalizada.

A noção de corte

Com a deusa de que há sempre uma dimensão valorativa atuando na imagem como campo descontínuo, retomo a subdivisão antes mencionada, que postula quanto relevante é, para a descontinuidade da imagem, o fator *ruptura*, o fator *corte*. Não casualmente, Walter Benjamin destaca, na obra de Marcel Proust, a cena de abertura do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*. É uma longa descrição espacial marcada pelas muitas oscilações perceptivas e avaliativas do narrador, uma espécie de reconstituição, hesitantemente aproximativa, do espaço. O esforço reconstitutivo sem dúvida é deflagrado por uma ruptura na ordem do sono, pela ação de *despertar*, fundamental na caracterização política da imagem benjaminiana: “Assim, em Proust, é importante a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar. Proust inicia com uma apresentação do espaço daquele que desperta” (Benjamin, 2006, p. 505-506).

Eis uma boa sùmula, em léxico espacial, da imagem benjaminiana: espaço daquele que desperta. O *despertar* traduz, para o autor alemão, um parâmetro fundamental, que sintetiza de certo modo o eixo de sua concepção de tempo submetido à espacialização. Esse parâmetro é o *agora*, ou a *atualidade*, definidor da própria condição do conhecimento, da possibilidade de conhecer. A famosa formulação é incisiva: “O agora da cognoscibilidade é o momento do despertar” (Benjamin, 2006, p. 528).

Observe-se que a segmentaridade inerente à noção de agora demonstra, relativamente ao conceito de tempo como fluxo ou linha

contínua, que o método das divisões sucessivas é, de fato, imprescindível. Quando é que começa o agora? Quando é que acaba? São perguntas que não admitem respostas triviais. Paralelamente ao destaque à atualidade, Walter Benjamin também concede, por intermédio do despertar, especial atenção ao movimento pelo qual tanto a abordagem naturalista quanto a mitológica são convertidas em abordagem histórica – lembrando-se que, nas palavras de Adorno sobre a imagem dialética, transcritas por Benjamin, natureza e mito se equiparam: “o mito como passado muito antigo: a natureza como história primeva” (Benjamin, 2006, p. 503). A conversão é certamente disruptiva, pois é fruto do confronto entre as abordagens, dos muitos cortes executados nas concepções por elas veiculadas.

Vem à tona, assim, a diferença (ou a *linha de corte*) do pensamento benjaminiano em relação ao dos surrealistas, como se constata neste comentário sobre o livro *Le paysan de Paris*:

Delimitação da tendência deste trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a “mitologia” – e a esse impressionismo se devem os muitos filosofemas vagos do livro – trata-se aqui da dissolução da “mitologia” no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido. (Benjamin, 2006, p. 500)

É importante sublinhar que a referida dissolução se baseia em uma mudança de estatuto espacial, a qual justamente permite que a história seja identificada a um “espaço”: enquanto o sonho e a “mitologia” que se lhe vincula constituem um *domínio*, o despertar configura uma *constelação*.

Registre-se, por fim, que todo o debate sobre o sentido espacializante (e axiologicamente politizador) da força de corte presente na imagem (debate que, como se viu, implica na ênfase à atualidade e à conversão do mito em história, por intermédio do despertar) concerne

também ao significado atribuído ao conceito de *citação*, já que, para Benjamin, citar é arrancar de um contexto: “Escrever a história significa, portanto, *citar* a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto” (Benjamin, 2006, p. 518). Citar é, portanto, criar uma descontinuidade mediante ação altamente judicativa. Além disso, é uma ação, em sentido lato, infinita, pois também provoca um processo de subdivisões sucessivas quando, do texto, objeto ou evento citado se busca circunscrever o contexto, desenhar suas fronteiras.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRANDÃO, Luis Alberto. Notas a contrapelo de imagens e espaços: Bachelard, Bakhtin, Benjamin. In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andréa Casa Nova (org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 99-113.

1936-1937: imagens e memórias de um cotidiano *virtualmente abolido*

Elisa Maria Amorim Vieira

Não entende que o passado, começando ontem mesmo, foi virtualmente abolido? Se é que ele sobrevive em algum lugar, é por causa de objetos sem nome nem significado, como aquele pedaço de vidro que está ali [...].

George Orwell, 1984.

Uxbal, personagem interpretado por Javier Bardem em *Biutiful*, filme de Alejandro González Iñárritu, está à beira da morte numa Barcelona igualmente agonizante – não a dos turistas norte-americanos que desfrutam as “excentricidades” da cidade mediterrânea, como no filme de Woody Allen,¹ mas a dos imigrantes ilegais que apenas sobrevivem nas encantadoras ruas da capital da Catalunha.

Tragados por um cotidiano hostil, quais desses personagens marginais contemplariam os edifícios de Gaudí ou interrogariam os muros da *ciudad de los prodigios* em busca de suas memórias? Por outro lado, esses corpos diariamente arruinados, sínteses de tantas tragédias contemporâneas, não seriam também eles restos de um passado *virtualmente abolido*? Enquanto imagem que ultrapassa sua condição de produto da percepção para tornar-se símbolo coletivo, os excluídos do

¹ *Vicky Cristina Barcelona*, de 2008.

filme de González Iñárritu unem-se aos do romance de Eduardo Mendoza² ou, ainda, aos de Juan Marsé,³ para nos remeter, por sua vez, às várias camadas soterradas da cidade, aos lugares convertidos em imagens.

Nossos corpos, afirma Hans Belting, possuem a capacidade natural de transformar em imagens os lugares e as coisas que escapam no tempo, ícones que armazenamos na memória e que ativamos através da recordação. Os lugares perdidos, convertidos em imagens em nossa memória corporal, funcionam como um lugar em sentido transposto. Nessa translação, representam o mundo em sua encarnação como imagens em nossa memória. O intercâmbio entre experiência e recordação, diz Belting, é um intercâmbio entre mundo e imagem. Dessa forma, tais imagens participam em cada nova percepção do mundo, uma vez que se superpõem às impressões sensoriais. (Belting, 2007, p. 83)

Corpos igualmente carregados de histórias – lugares recordados e pessoas que os recordam, diz Belting, são relações complementares (Belting, 2007, p. 86) – podem ser percebidos nas cartas de Lois Orr, uma jovem de dezenove anos que passou os primeiros meses da revolução catalã em Barcelona como integrante do POUM,⁴ assim como nos relatos de seu marido, Charles Orr,⁵ escritos cinquenta anos depois daqueles acontecimentos.

À Barcelona do século XXI encerrada no filme de Iñárritu, soma-se, pois, aqui, a do documentário realizado pelo anarquista Mateo Santos, em julho de 1936, e a dos relatos de ativistas norte-americanos

² *La ciudad de los prodigios* apresenta a trajetória de Onofre Bouvila, filho de camponeses pobres do interior da Cataluña, numa Barcelona repleta de conflitos e de divisões territoriais, no período que se estende entre duas Exposições Universais: a de 1888 e a de 1929.

³ Refiro-me a *Si te dicen que catí*, romance situado na Barcelona do pós-guerra e protagonizado por um grupo de crianças e adolescentes marginalizados.

⁴ Partido Obrero de Unificación Marxista.

⁵ Charles Orr, Ph.D. em Ciências Econômicas pela University of Michigan, foi durante 32 anos professor em diversas universidades norte-americanas e europeias, entre elas, University of Michigan, University of Texas, University of Wales e Webster University.

que a vivenciaram naquele mesmo período. Sobreposmos uma imagem à outra, como numa *refotografia*, para que os “pedaços de vidro” achados em arquivo ainda tenham algo a dizer e possam participar de nossa percepção da cidade.

O cotidiano nos relatos de Charles e nas cartas de Lois

Os relatos imagéticos de Lois e as imagens da memória de Charles referem-se ao cotidiano em constante mutação de uma cidade absolutamente inusitada, onde uma legião de estrangeiros unia-se a uma parte significativa da população barcelonesa para por em funcionamento suas concepções, muitas delas divergentes, a respeito da revolução e dos novos códigos sociais. Em meio a um cenário de ascensão de regimes totalitários em diversos países europeus, Barcelona se tornara, para muitos, “o lugar mais livre do mundo”. Este cotidiano, percebido e vivenciado desde perspectivas diversas, ao longo dos anos formará a imagem de um espaço que será um dos alvos privilegiados do apagamento praticado pelos vencedores da Guerra Civil Espanhola. Imagem essa que será fossilizada pelo mito da cidade iconoclasta por excelência, expressa na famosa *leyenda negra* de Barcelona.

Palco de intensos conflitos sociais desde o século XIX, a capital catalã passara a ser conhecida não só como um importante centro industrial e cultural,⁶ mas também por sua iconoclastia. A chamada “Semana Trágica”, de 1909, durante a qual a população expôs múmias retiradas dos conventos diante dos palácios do conde Güell e do marquês de Comillas, explica o surgimento da “lenda negra” da cidade. Episódios

⁶ Em seu livro *Barcelona's Vocation of Modernity: rise and decline of na urban image*, Joan Ramon Resina analisa a configuração da imagem da Barcelona moderna ao longo da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, assim como o papel fundamental exercido pela cidade no âmbito econômico, político e cultural. Já no ensaio “Barcelona 1917-1928: de 391 al “Manifest groc”, Xavier Antich destaca a relevância de Barcelona como uma das capitais da arte moderna, sendo, por volta de 1917, “um hervidero intelectual, artístico, literario, musical y arquitectónico de primera magnitud” (Antich, 2007, p. 177).

semelhantes aos de 1909 voltam a ocorrer após o 18 de julho de 1936, quando a população em armas reage ao golpe militar contra o governo republicano, momento em que tem início a disputa efetiva pela cidade, assim como uma guerra civil em todo território espanhol, que se prolongará por três anos.

Nos dias posteriores ao início dos enfrentamentos entre os defensores da República e os militares golpistas, a imprensa internacional publicará incessantemente matérias sobre os acontecimentos na Espanha, com ênfase em Madri e Barcelona. Em *We saw Spain die*, o historiador britânico Paul Preston descreve a atuação de diversos correspondentes internacionais na Espanha e a forma como narram o que veem (e até mesmo o que não veem). Tom Delmer, do *Daily Express*, escreve desde Perpignan, na França, suas aventuras na zona republicana espanhola e dá o tom dessas primeiras reportagens. Com a manchete “Armed reds bar way to city of terror” ele retransmitia notícias infundadas (“especulações”, segundo Preston) sobre milhares de mortos em Barcelona, apesar do fato de ter sido impedido de visitar a cidade.⁷ Nos dias seguintes, diz Preston, os relatórios do correspondente da agência Reuters foram igualmente chocantes, alegando que os corpos eram empilhados nas estações do metrô e que as forças que compunham o governo civil vitorioso, formadas por anarquistas, comunistas e socialistas, haviam queimado e saqueado praticamente todas as igrejas e conventos de Barcelona. Além disso, dizia o correspondente da Reuters, “a turba embriagada com a vitória, desfilava pelas ruas da cidade vestida com as roupas das autoridades eclesiásticas” (citado por Preston, 2009, p. 8).⁸

Apesar dos prováveis exageros e imprecisões dos relatos dos correspondentes internacionais, os ataques às propriedades da Igreja e

⁷ “Soldados vermelhos barram o caminho para a cidade do terror”.

⁸ “the mob drunk with victory, afterwards paraded the streets of the city attired in the robes of ecclesiastical authorities”.

Todas as traduções presentes neste artigo são de autoria própria, com exceção das duas obras citadas de George Orwell: *Lutando na Espanha*, tradução de Ana Helena Souza, e 1984, tradução de Alexandre Hubner.

aos seus representantes foram registrados pelos próprios revolucionários, como no documentário “Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona”, dirigido por Mateo Santos, em 1936. Neste podem ser vistas igrejas transformadas em casas da CNT-FAI⁹ e imagens da exposição de múmias de freiras diante do convento das Salesianas. A locução que acompanha tais imagens afirma que os corpos retorcidos são a comprovação de que as freiras eram submetidas à tortura por suas próprias companheiras. Em um artigo intitulado *Historical discourse and the propaganda*, Joan Ramon Resina analisa o documentário de Mateo Santos, observando a limitada concepção da linguagem fílmica dos anarquistas e a confiança ingênua no poder de sua mensagem ideológica. Aquelas imagens, que haviam sido tomadas com o objetivo de expor uma severa crítica às práticas inquisitoriais utilizadas pela Igreja Católica na Espanha, circulam pela imprensa do mundo inteiro e acabam sendo ressignificadas, conforme nos conta Resina:

Menos de um mês após o filme ter sido produzido, uma cópia caiu nas mãos dos amigos de Franco, em Berlim. Nos estúdios Babelsberg, as imagens de múmias e igrejas incendiadas foram retiradas do documentário de Santos, submetidas a uma montagem inteligente e providas de uma nova trilha sonora. Essa manipulação produziu resultados impressionantes. Siegfried Kracauer afirma que ‘para ser eficaz, a propaganda deve completar seu poder de raciocínio com insinuações e incentivos para influenciar os músculos do estômago ao invés da cabeça’. As reconstruções nazistas – que forneceram a imagem da Espanha republicana que o mundo viu na época – contrastavam com os desfiles disciplinados, a ordem hierárquica e os costumes tradicionais da ‘Espanha Nacional’ com uma visão perturbadora da ‘barbárie vermelha’ transmitida por meio da técnica do choque. É a partir dessas reconstruções que surgiu o fascínio

⁹ CNT (Confederación Nacional del Trabajo); FAI (Federación Anarquista Ibérica).

inquietante das múmias. Separadas de sua relação com a ação histórica circundante e do comentário verbal que as ligava à lógica dessa ação, as imagens assumem um caráter alucinatório, que ainda seria predominante em posteriores recontextualizações, como as do documentário de Frédéric Rossif, *Mourir à Madrid* (1963). (Resina, 1998, p. 9)¹⁰

Dentre as imagens da Barcelona revolucionária, as de múmias expostas diante do convento e as de igrejas incendiadas talvez sejam as que mais persistam na memória coletiva. Distantes das justificativas dadas por Mateo Santos para realizá-las, durante muito tempo a sua reutilização pelos nazistas e pela grande imprensa de diversos países ocidentais, inclusive a brasileira, favoreceu a perpetuação da *leyenda negra* e legou ao esquecimento diversas versões sobre o cotidiano da cidade durante o período revolucionário, que se estendeu de julho de 1936 a maio de 1937. A mais conhecida dessas versões é, sem dúvida, a de George Orwell em *Homenagem à Catalunha*, na qual o escritor inglês comenta diversos aspectos do funcionamento de Barcelona — desde as vestimentas usadas pela população até a mudança nas formas de tratamento —, num momento em que os anarquistas ainda detinham

¹⁰ Less than a month after the film was produced, a copy had fallen into the hands of Franco's friends in Berlin. In the Babelsberg studios the pictures of mummies and burnt churches were lifted from Santos's documentary, subjected to a clever montage and supplied with a new soundtrack. This manipulation yielded impressive results. Siegfried Kracauer says that "[r]o be effective, propaganda must supplement its reasoning power with insinuations and incentives apt to influence the 'stomach muscles' rather than the 'head'" (140). The Nazi reconstructions—which supplied the images of Republican Spain that the world saw at the time—contrasted the disciplined parades, hierarchical order and traditional mores of "National Spain" with a disturbing vision of the "red barbarity" conveyed by shock techniques. It is from these reconstructions that the unsettling fascination of the mummies arose. Cut off from their relation to the surrounding historical action and from the verbal commentary attaching them to the logic of that action, the images take on a hallucinatory character, which is still predominant in later recontextualizations, such as Frédéric Rossif's retrospective documentary, *Mourir à Madrid* (1963).

o poder efetivo das ruas da cidade. Apesar de sua atual difusão, é preciso lembrar que, durante a vida de Orwell, o livro nunca chegaria a ter uma segunda edição inglesa.

Outros relatos, igualmente valiosos no sentido do testemunho propriamente dito, tiveram um destino absolutamente obscuro e acabaram tornando-se material de arquivo. É o caso das cartas de Lois Orr e dos artigos de Charles Orr.

Num desses artigos, intitulado *The Spanish revolution: as I saw it in Catalonia*, de 1990, o professor Charles Orr, aos 84 anos, rememora as circunstâncias que o levaram à Catalunha em 1936 e analisa diversos aspectos da revolução e do espaço por ela transformado. Na primeira parte do texto, *In route to Spain*, Charles Orr comenta brevemente a situação política e econômica da Espanha e da Europa nos primeiros anos da década de 1930, desde o nascimento da República Espanhola até a ascensão de Hitler na Alemanha. Nesse contexto, recorda o professor Orr que, em julho de 1936, aos trinta anos de idade, deixava Nova York com destino a Europa, de onde provavelmente seguiria para a Índia. No continente europeu, viaja de carona pelo norte da França, Bélgica, até chegar à Alemanha. Era a época dos Jogos Olímpicos de Berlim, diz Orr, quando os estrangeiros ainda eram bem-vindos. Sua intenção era visitar o país e, ao mesmo tempo, verificar por si mesmo o que se contava nos Estados Unidos sobre a Alemanha nazista. Orr confessa que durante todo o tempo que passou na Alemanha sua cabeça esteve na Espanha, onde a luta contra o fascismo efetivamente já começara. O problema, porém, era a escassez de notícias. Charles Orr analisa a forma como os jornais estrangeiros que tinham permissão para circular na Alemanha se referiam aos conflitos na Espanha: tratavam a situação simplesmente como uma guerra civil entre “republicanos” e “nacionais” e mencionavam “excessos” do lado republicano, sem dar nenhum detalhe, o que confirmava para ele suas suspeitas de que havia uma genuína revolução social em curso na Espanha.

Ao relatar sua viagem à Catalunha, Charles Orr menciona a forma como conseguiu permissão para entrar na Espanha e seus primeiros contatos com os milicianos anarquistas, após cruzar a fronteira entre França e Espanha. Somente no último parágrafo desse texto de

trinta páginas, Orr revela que não viajara sozinho. Durante todo o percurso, esteve acompanhado de Lois Culter, sua esposa na época. Por meio da pesquisa realizada por Gerd-Rainer Horn, que compilou as cartas escritas por Lois Orr em Barcelona,¹¹ sabemos que aquela aventura era a viagem de núpcias de Charles e Lois e que, naquele momento, esta tinha apenas dezenove anos de idade. De sua chegada a Barcelona, o primeiro que recorda Charles Orr é o gigantesco cartaz afixado na estação de trem dando as boas-vindas aos estrangeiros. Os milicianos anarquistas que examinaram sua documentação enviaram-no ao Hotel Colón, na Plaza de Catalunya, sede do PSUC.¹² Ao ser entrevistado por uma mulher que falava inglês, Orr declara que havia ido à Espanha como revolucionário e que oferecia seus serviços de tradutor ou jornalista à causa dos trabalhadores. Recebe, então, uma resposta taxativa: ali não havia revolução, mas uma guerra civil contra o fascismo. Para ele fica claro que isso, mais do que uma interpretação dos fatos, significava uma posição tática. É enviado, então, à *Generalitat* de Catalunha,¹³ onde mais uma vez oferece seus serviços, sem sucesso.

Pelo seu relato e descrição, nota-se a divisão territorial da cidade entre os que trabalhavam pela revolução e os que privilegiavam a guerra. Percebe-se claramente que não havia espaços neutros e que cada fragmento desse território tinha suas estratégias, seus signos materiais e seus códigos linguísticos. Pode-se ressaltar aqui a instabilidade da imagem de um espaço que está sendo radicalmente transformado e que é, ao mesmo tempo, ameaçado interna e externamente. Em meio à Babel na qual Barcelona se convertera, Orr perambula em busca de um lugar que aceite sua solidariedade até encontrar casualmente Ernie

¹¹ As cartas de Lois Orr foram selecionadas e publicadas em: HORN, Gerd-Rainer (Ed.). *Letters from Barcelona. Na American woman in revolution and civil war*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

¹² Partido Socialista Unificado de Catalunya.

¹³ *Generalitat de Catalunya* é o nome em catalão que designa o sistema institucional no qual está organizado politicamente o autogoverno da Catalunha. Sua origem remonta às Cortes Catalãs do século XIII.

Erber, secretário do *Young Peoples' Socialist League of America*, que o levará ao POUM. Aí começará a colaborar com Mary Breá, ou Mary Low, “Uma jovem loura australiana, acabada de sair da escola na Inglaterra, e casada com um refugiado cubano trotskista” (Orr, 1990, p. 9),¹⁴ responsável pela edição de *The Spanish Revolution*, jornal do POUM em inglês, e conhecerá, meses depois, Eileen O’Shaughnessy e seu marido Eric Blair, mais conhecido como George Orwell.¹⁵

Ao ler os relatos, observações e análises desses estrangeiros que chegavam a Barcelona nos primeiros meses da revolução, tem-se a certeza de que à paisagem descrita é preciso acrescentar quem a descreve, formando assim um espaço de uma impressionante diversidade de línguas, culturas e pontos de vista.

Em seu exercício de rememoração, mais de cinquenta anos depois da experiência vivida na Catalunha, Charles Orr se refere ao verão de 1936 em que a velha ordem fora varrida e novas responsabilidades eram dadas aos trabalhadores catalães e espanhóis e às suas organizações. A Espanha antifascista, em suas palavras, havia se tornado um mosaico de experimentos sociais e, em Barcelona, isso acontecia sob um regime de liberdades civis:

[...] em Homenagem à Catalunha, George Orwell tenta descrever o indescritível. Ele, assim como todos, tentou acreditar em algo inacreditável e inesquecível. Em Barcelona e, atravessando a Catalunha, ao longo da costa de Valência, a revolução foi um vendaval. (Orr, 1990, p. 10)¹⁶

¹⁴ “a young, blond Australian lady, just out of school in England and married to a Trotskyist cuban refugee” “Uma jovem loura australiana, acabada de sair da escola na Inglaterra, e casada com um refugiado cubano trotskista”.

¹⁵ Eric Blair adotou o pseudônimo de George Orwell em 1933, quando publicou seu primeiro livro, intitulado *Down and out in Paris and London*.

¹⁶ “In *Homage to Catalonia* Orwell tries to describe the undescribable. He, like all there, tried to believe in something unbelievable, and yet unforgettable. In Barcelona throughout Catalonia, down the coast to Valencia, it was a whirlwind revolution”.

Essa revolução, que para ele só podia ser comparada à Comuna de Paris, caracterizava-se pela ausência de líderes. A influência anarquista, no entanto, era sentida em todos os âmbitos da vida social, algo muito mais profundo e que ia muito além das vestimentas e das formas de tratamento. Orr se refere a uma infinidade de movimentos, começando pelas reformas sociais e econômicas e alcançando questões como os direitos das mulheres, seitas protestantes, vegetarianismo, pacifismo, arte moderna, nudismo, esperanto e outros ideais progressistas. Há, ainda, comentários sobre encontros organizados para estudar fotografia ou, inclusive, para exibição de filmes pacifistas em meio à guerra civil. Relata que, no metrô, podiam-se ver trabalhadores que voltavam para casa lendo folhetos anarquistas e afirma que o que ele descreve é o aspecto público da revolução, aquilo que qualquer um podia observar na rua:

As pessoas comuns foram profundamente afetadas. Era comovente vê-las. Elas queriam aprender. Liam, discutiam e iam às reuniões. Milhares delas apareciam nas assembleias e comícios quase todas as noites e, nas manhãs de domingo, os trabalhadores levavam suas famílias para os enormes desfiles ao ar livre e encontros de massa para exaltar a revolução mundial. (Orr, 1990, p. 11)¹⁷

De acordo com esse relato, na Barcelona dos primeiros meses da revolução, as liberdades civis eram respeitadas, exceto para os fascistas e os considerados como tal. Qualquer tipo de expressão individual ou comportamento era permitido, no entanto, a roupa “burguesa” era mal vista e, portanto, evitada. Nada de gravatas, chapéus ou vestidos elegantes. Quanto ao imaginário da população, circulava um repertório de contos de heróis em batalhas e prostitutas regeneradas, além de

¹⁷ “The common people were profoundly moved. It was touching to see them. They wanted to learn. They read, discussed and went to meetings. Thousands of them turned up for meetings and rallies almost every evening, and on Sunday mornings, workers brought their families to huge outdoor parades and mass meetings, to be harangued about the world revolution”.

relações picantes entre padres e freiras. Na imagem da cidade que vai sendo configurada através da rememoração desse norte-americano que chegara à Catalunha sem saber sua língua e, possivelmente, sem conhecer sua história, é curioso observar que os elementos por ele destacados são, até esse momento, os que indicam a mudança, a transformação material e simbólica dessa sociedade, além da diversidade cultural que permitia a um estrangeiro, impregnado pela sua própria transitoriedade, sentir-se “em casa”. Sua capacidade de observação, por outro lado, é suficiente para notar aquilo que nem mesmo uma revolução profunda era capaz de mudar. “In the midst of revolution, an outsider could clearly see that a Catalan worker was still a Catalan worker – revolution or no!” (Orr, 1990, p. 13). Como exemplo da persistência de velhos hábitos culturais, Charles Orr se refere a um evento dedicado à “liberdade das mulheres”, celebrado em um auditório cheio de trabalhadores – “all men of course” –, pois quem iria levar uma mulher a uma reunião política numa quinta-feira à noite?¹⁸

O quadro que nos oferece Orr é o de uma cidade que se tornara ponto de atração para milhares de ativistas estrangeiros e de outras partes da Espanha. Barcelona é, naquele momento, cenário de uma impressionante diversidade de grupos políticos das mais variadas tendências, provenientes de todos os países europeus, assim como de alguns países do continente americano e, inclusive, do africano. A capital da Catalunha é também abrigo para refugiados e exilados vindos da Polônia, Alemanha, Hungria, Romênia, Grécia e Albânia. Em sua conclusão acerca do papel que desempenharam todos eles nos acontecimentos políticos daquele período, não deixa de reconhecer a honestidade da maioria, assim como a virtude dos que os receberam.

Os governantes anarquistas da Catalunha acolheram a todos e garantiram sua liberdade de expressão e reunião. Barcelona tornou-se o centro do debate político. Tudo ocorria

¹⁸ Nos relatos escritos por Mary Low, em *Red Spanish Notebook*, também há referências às dificuldades das mulheres em conquistar suas liberdades individuais em meio ao processo revolucionário.

rapidamente. Foi um laboratório perfeito para os revolucionários, cujas teorias políticas e militares foram postas à prova nos meses seguintes, semanas e até mesmo dias. Barcelona foi uma escola para os revolucionários honestos, e a maioria deles permaneceram unidos, sendo a principal exceção os comunistas stalinistas, para quem um herege é pior que um pagão. No entanto, os verdadeiros revolucionários foram os trabalhadores catalães. (Orr, 1990, p. 14)¹⁹

A essa paisagem de mesclas culturais, linguísticas e ideológicas, era preciso acrescentar mudanças profundas e incessantes no aspecto visual da cidade e no cotidiano de cada um de seus habitantes. A visão do *outsider* fornece um testemunho das novas formas de perceber e vivenciar os espaços urbanos que rompiam radicalmente com suas funções tradicionais. No início de setembro de 1936, quando Orr chega a Barcelona, as coletivizações das propriedades privadas já haviam sido realizadas. O professor comenta que os detalhes desse processo não eram mencionados, mas seu efeito era bastante visível, especialmente devido aos cartazes e aos muros pintados com as iniciais das organizações sindicais. Luxuosas mansões privadas transformaram-se em clínicas e hospitais; todos os carros foram coletivizados e até mesmo a alimentação que os ativistas recebiam nos partidos era “melhorada” com o produto das expropriações. No POUM, por exemplo, durante as refeições, bebia-se bom vinho proveniente das adegas dos ricos. “Se a milícia operária havia tomado tais bens de forma objetiva e ordenada ou se tinha havido violência e saques pessoais, para mim, era impossível saber” (Orr, 1990, p. 15).²⁰ Todos os edifícios em Barcelona estavam

¹⁹ “The anarchist rulers of Catalonia welcomed them all and granted them freedom of speech and assembly. Barcelona became a hot house of political debate. Events moved rapidly. It was a perfect laboratory for revolutionaries, whose political and military theories and predictions were put to the test within months, weeks, even days. Barcelona was a school for honest revolutionaries, and most of them got along together, the chief exception being the Stalinist communists, for whom a heretic is worse than a heathen. The real revolutionaries, however, were the Catalan workers”.

²⁰ “Whether the workers’ militia had seized such property in an objective and orderly way, or whether there had been violence and personal looting, it was impossible for me to know”.

marcados com a palavra “expropriado”. Não só as fábricas e serviços públicos, mas também bancos, escritórios, hotéis, restaurantes e todo tipo de negócios. Com respeito à queima das igrejas, para um estrangeiro que vinha de um país onde a religião e o Estado sempre estiveram separados, esse era um capítulo incompreensível. Orr comenta que, apesar da propaganda contra a Igreja Católica, os anarquistas permitiam outras religiões, seitas e filosofias.

Ao lado dos relatos e análises de Charles Orr, abro um parêntese para comentar brevemente alguns aspectos das cartas escritas por Lois Orr durante os meses em que o casal viveu em Barcelona. Essas cartas, assim como um texto que Charles escreveu sobre George Orwell, foram compiladas por Gerd-Rainer Horn, que as encontrou na University of Michigan's Labadie Collection, em 1990. No terceiro capítulo de seu livro, no qual se refere à linguagem dos símbolos e às barreiras linguísticas presentes nos textos dos estrangeiros que presenciaram e participaram da revolução na Catalunha, Gerd-Rainer Horn analisa a importância de formas simbólicas para os que chegavam de fora e não podiam comunicar-se com fluência em catalão ou espanhol:

Quando confrontados com a tarefa de analisar o processo de cognição e, mais concretamente neste caso, a importância dos símbolos para a compreensão de um determinado contexto social, a literatura de memória dos estrangeiros constitui um dos melhores meios possíveis para esta problemática particular. Pois, mais frequentemente incapazes de ler a literatura ou iniciar conversas com a população local, os observadores foram obrigados a prestar uma atenção desmedida a outras formas de comunicação. (Horn, 2009, p. 25)²¹

²¹ “When faced with the task of analyzing the process of cognition and, more concretely in this instance, the importance of symbols for the comprehension of a given social context, the literature of foreigners’ memoirs constitutes one of the best possible media for this particular problematic. For, most frequently unable to read the literature or engage in conversation with the local population, these observers were forced to pay inordinate attention to other forms of communication”.

A percepção visual que os estrangeiros terão da cidade e da revolução pode ser observada em diversos textos de ativistas das mais variadas origens, no entanto, as cartas de Lois Orr são, nesse sentido, um material excepcional e fascinante. Também em *Homenagem à Catalunha*, as primeiras descrições feitas de Barcelona por Orwell enfatizam os símbolos de poder dos operários espalhados pela cidade, os cartazes coloridos, as roupas usadas por milicianos e pela população em geral, além de aspectos do cotidiano, particularmente os que se referem à alimentação. Como salienta Gerd-Hainer Horn, as dificuldades de comunicação não só exacerbavam a percepção de símbolos e aspectos visuais, como isolavam os estrangeiros em universos particulares e os impediam de compartilhar o cotidiano com os habitantes da cidade de forma mais integrada. Orwell se refere às suas constantes batalhas com a língua espanhola e a necessidade de levar seu dicionário a todas as partes. Ainda assim, ele observa que era mais fácil ser estrangeiro na Espanha que em outros países: “Como é fácil fazer amigos na Espanha!” (Orwell, 2006, p. 35) Por outro lado, as cartas de Lois Orr mostrarão suas dificuldades não só com o castelhano, mas também com o catalão, além de dar detalhes dos aspectos simbólicos e cotidianos daquela que para muitos era “the strangest city in the world today” (Langdon-Davies *apud* Horn, 2009, p. 38). Outro assunto que não passou inadvertido ao olhar desses estrangeiros foram os resultados do anticlericalismo, seja o estranhamento sentido por Charles Orr diante da destruição das igrejas ou a fascinação e curiosidade com que a inglesa Mary Low contemplava aquelas ações. Por último, aquilo que ao longo dos meses seguintes será visto por jornalistas ou diplomatas estrangeiros como uma “volta à normalidade” significará para ativistas como Orwell, Harry Milton,²² Mary Low, Charles e Lois Orr a perda de Barcelona e sua expulsão da cidade.

Em contraposição ao processo de supressão dos referenciais coletivos levado a cabo nas sociedades capitalistas desde o final do século

²² As cartas e documentos de Harry Milton, o amigo americano de Orwell durante o período em que esteve na Espanha, também estão no Hoover Institution Archives.

XIX, a experiência que se produzia em Barcelona, entre 1936 e 1937, provocava uma explosão de novos hábitos sociais que indicava uma reafirmação dos valores comunitários e uma tendência à exteriorização da vida cotidiana. Nas primeiras cartas de Lois Orr, é clara a sua percepção das diversas manifestações desse movimento, tanto nas observações feitas sobre a convivência com os demais ativistas do POUM no Hotel Falcón, quanto através de seus comentários sobre as formas de vestir, as atividades das mulheres e a organização da cidade. Um dos aspectos mais visíveis dessa exteriorização é a radical afirmação da rua como espaço nuclear da vida social. Os constantes desfiles dos partidos e das centrais sindicais são percebidos pelos ativistas estrangeiros como um dos elementos fundamentais da vida em Barcelona, aquilo que impregna a cidade de sons, cores e que constantemente atrai pessoas para os espaços públicos. Diversas vezes em suas cartas, Lois Orr se refere a essa espécie singular de carnavalização da vida urbana.

A relação entre o ambiente interior e o exterior fica evidente em diversos trechos de suas cartas, assim como uma espécie de visão compartilhada. Outros aspectos do cotidiano comunitário, especialmente o que se refere às comidas, também podem ser observados. Entre 27 e 30 de setembro, duas semanas depois de haver chegado a Barcelona, Lois escreve à sua família, explicando-lhe desde a questão da dualidade do poder na cidade,²³ até seu trabalho na edição do jornal *The Spanish Revolution*²⁴ e na transmissão em inglês das

²³ Lois Orr explica a sua família que, depois das Jornadas de Julho, o poder em Barcelona passou a ser dividido entre os Comitês de Milícias Antifascistas e a *Generalitat* da Catalunha, uma vez que os anarquistas se recusavam a participar deste último por considerá-lo um governo da burguesia. No entanto, diz Orr, os anarquistas haviam decidido reconsiderar sua decisão, concordando em compor uma secretaria do governo catalão. Explicava também a posição contrária do POUM, que não admitia nenhuma participação no governo. Mais adiante, também este mudará sua posição.

²⁴ Publicação semanal do POUM, em inglês. O número 1 é de 21 de outubro de 1936 e foi publicado até 1937.

notícias da rádio do POUM, além da vida no Hotel Falcón. Suas primeiras referências ao ambiente comunitário são sobre as refeições diárias que, pela quantidade de participantes, excluam qualquer ideia de privacidade:

Nós fazemos nossas refeições de graça no POUM. Tudo é gratuito. Na que havia sido a elegante sala de jantar do hotel. Agora há duas sessões de cada refeição, com cerca de 200 pessoas em cada. A mesa é colocada com garfo – alguns são de madeira – uma colher de sopa, se houver, pão e copos de vinho. A refeição em si consiste em dois pratos, fruta à vontade e vinho. (ORR, Lois, 2009, p. 71)²⁵

É curioso observar que o assunto da alimentação denota não só a coletivização dos hábitos pessoais, como a progressiva mudança do menu indica a proximidade da guerra e a posterior derrocada da revolução. O enlace desses aspectos prosaicos da vida de Barcelona com as mudanças sociais e políticas, tão evidentes nos relatos e comentários de Lois Orr, levam-nos às questões formuladas por Nadia Seremetakis: “Que elementos em uma cultura permitem a experiência sensorial da história? Onde a historicidade pode ser encontrada? Em que formas sensoriais e práticas?” (Seremetakis, 1996, p.3).²⁶ As cartas de Lois podem dar-nos algumas respostas a essas perguntas, ao unir certas

²⁵ “We eat our meals at POUM free - all is free. In the once elegant dining room of the hotel. Now there are two servings of each meal - 200 or so people at each. The table is set with fork - some are wooden - spoon if there is soup - bread and wine glasses. The meal itself consists of two dishes and fruit for dessert, and wine”.

²⁶ “What elements in a culture enable the sensory experience of history? Where can historicity be found? In what sensory forms and practices?”

experiências sensoriais às circunstâncias históricas daquele momento. São muitos os exemplos, mas dentre eles se destacam a carta de 7 de outubro antes mencionada e um fragmento escrito no final desse mesmo mês. Na primeira, Lois descreve as comidas no POUM e diz que eles só têm um copo de vinho por dia, às vezes nenhum, mas elogia a comida: “Mas, por outro lado, a comida é muito boa e farta” (ORR, Lois, 2009, p. 74).²⁷ Já no fragmento, Lois também faz alguns comentários sobre os cozinheiros e garçons: “As refeições no Hotel Falcón são uma maravilha. Os funcionários, incluindo um cozinheiro, são do período pré-revolucionário e os alimentos que temos são, no geral, muito bons” (ORR, Lois, 2009, p. 82).²⁸ Porém, na carta do casal Orr para a família de Lois, com data de 9 e 10 de novembro, já se menciona a diminuição da provisão de alimentos. Nessa primeira seção de cartas, a última referência ao tema da comida é feita em uma carta de Lois, também para sua família, escrita entre 28 e 30 de novembro, onde se lê:

A comida ficou tão terrível na seção livre do Falcón, que tínhamos resolvido sair para comer, assim que eu tenho pago, mas eles abriram ali uma espécie de cooperativa restaurante para o pessoal do POUM, onde por duas pesetas você poderia ter três pratos, incluindo vinho e frutas. A comida é muito boa e barata. Mas eles ainda mantém o outro local aberto e isso é discriminação burguesa. É assim que eu chamo a essa divisão entre quem pode e quem não pode comer bem, dependendo de quanto dinheiro a pessoa tenha. Estabelece barreiras artificiais. Mas, de qualquer maneira, pelo bem de nossa saúde, nós fazemos uma refeição por dia lá. (ORR, Lois, 2009, p. 95)²⁹

²⁷ “But otherwise the food is very good and we get quite too much”.

²⁸ “Meals at the Hotel Falcón are a Marvel. The staff, including a cook, are of pre-revolutionary vintage and the food we get is rather good on the whole”.

²⁹ “The food got so terrible in the free section at the Falcón that we had resolved to go out and eat, as soon as I got paid, but they opened there a sort of cooperative restaurant for POUM people where for 2 pesetas you could get a three course meal with wine and

A mudança na qualidade da alimentação e a existência de dois tipos diferentes de refeitórios no partido, um livre e outro não, demonstram a dificuldade em manter as conquistas do início da revolução no interior de um dos partidos que a sustentavam. Além dessas dificuldades, haverá outras que afetarão a própria permanência de muitos ativistas do POUM na Catalunha e na Espanha e colocarão em risco sua integridade física. Na mesma carta citada anteriormente, Lois Orr se refere a um texto do embaixador soviético publicado nos jornais três dias antes, no qual fazia um violento ataque ao POUM, acusando seus membros de serem agentes de Hitler e contrarrevolucionários. Esse seria um dos primeiros sinais da campanha difamatória que o governo da URSS lançaria contra o POUM, utilizando para isso seus funcionários, agentes e militantes do PSUC e do PCE. Naquele momento, Lois considerava que “mesmo que só os anarquistas nos apoiassem, estaríamos seguros” (ORR, Lois, 2009, p. 97).³⁰ Meses depois, no entanto, Lois e Charles Orr saberão por experiência própria que nem sequer o apoio dos anarquistas – que nos primeiros meses da revolução tinham o controle das ruas de Barcelona e de grande parte da Catalunha - será suficiente para livrar os ativistas do POUM da calúnia, perseguição e até mesmo da morte. No início de dezembro, já se nota que o aumento da tensão afeta o cotidiano e o ânimo desses estrangeiros que ainda tinham a ilusão de assegurar as conquistas da revolução em Barcelona. Os hábitos de socialização da vida cotidiana adquiridos ao longo de meses passam a conviver agora com um crescente sentimento de frustração que, aos poucos, começa a afetar as atividades diárias, como Lois expressa em carta de 7 de dezembro:

fruit. Very good food and very cheap. But they still keep the other place open and it is rank discrimination – bourgeois, I call it, to decide who can eat and who can't eat well by how money he has. It sets up artificial barriers. But we eat one meal a day in there anyhow for the sake of our health”.

³⁰ “If only the Anarquists would back us, we would be safe”.

Estou trabalhando na *Generalitat* há um mês e meio, e isso não representa nada mais que um simples trabalho: levanto-me todas as manhãs às nove horas para começar a trabalhar às dez, saio à uma e meia, volto às três e meia e trabalho até às sete ou sete e meia. Janto às nove e, depois, a vida começa novamente. O lugar continua sendo inundado por pessoas interessantes, que têm muito a dizer. Conversamos no Hotel, falamos no café, nas Ramblas. Todo mundo tem sua própria fonte de informação e todo mundo tem sua própria interpretação sobre o que está acontecendo. E como os jornais são irrealis, nós, assim como os camponeses da Catalunha, aprendemos sobre os acontecimentos por meio de discussões. (ORR, Lois, 2009, p. 99-100)³¹

A diversidade de sentimentos e de percepções dos distintos espaços cotidianos que podem ser observados nos escritos de Lois Orr não deixa de ter sua correspondência com as diferentes instâncias de poder existentes em Barcelona naquele momento. Apesar do tédio que começa a invadir as horas passadas na atividade burocrática do escritório da *Generalitat* – símbolo das velhas relações de trabalho e da antiga ordem –, os espaços públicos e, especialmente, a rua ainda preservam o espírito comunitário que entusiasma os que se dispõem a construir uma nova experiência de cidade. Na última carta escrita por Lois em dezembro, com data do dia 14 e dirigida à família de seu marido, sua percepção do espaço e das atividades do dia-a-dia parecem totalmente imbricadas em sua interpretação dos acontecimentos

³¹ “I have been working at the Generality for a month and a half now, and it has reduced itself to a mere job, up every morning at nine o’clock, to work at ten, off at one thirty, back at three thirty, and work till seven or seven thirty. Eat at nine, and then life begins again. The place continues to be flooded with interesting people, who all have lots to say, so we talk at the Hotel, we talk in the café, we talk on the Ramblas. Everybody has his own source of information and everybody has his own interpretation of what is happening. And, as the newspapers are unreliable, we, just like the Catalan peasants, learn what is going on by discussions”.

históricos. Ao princípio, fala do frio, da chuva, da falta de calefação e conclui:

E, claro, não há aquecimento nas casas ou nos escritórios, de modo que o único lugar onde você pode estar mais confortável – todos os bons revolucionários concordarão – é na cama. Num dia especialmente frio, todo mundo fica em companhia de si mesmo, sem muito intercâmbio de ideias. (ORR, Lois, 2009, p. 102)³²

Logo depois, compara a vida dos intelectuais do Hotel Falcón - cada um deles com uma opinião política diferente - com a dos camponeses catalães. Todos passam longas horas em discussões coletivas, uns por não saber ler e outros por não saber espanhol ou catalão: “Esses catalães que não sabem ler aprendem tudo nas longas discussões com seus amigos, no café ou na praça pública” (ORR, Lois, 2009, p. 102).³³ Quanto a ela e seus companheiros do Hotel Falcón, escreve Lois: “Cada um tem, normalmente, sua fonte confiável de informação, seu “contato” no POUM, um contato espanhol. Então, nós aprendemos através das longas discussões, quando cada um expõe sua linha, sua fonte de informação, e o que foi aprendido. Primitivo, mas eficaz” (ORR, Lois, 2009, p. 103).³⁴ O espírito comunitário e os espaços públicos compartilhados formam a imagem da cidade eleita, a “contra-imagem” tanto da Barcelona da velha ordem como das cidades dos totalitarismos que começavam a assolar diversos países da Europa. Lois pressentia, no entanto, que “a guerra se arrasta, mas a revolução não faz

³² “And, of course, there is no heating, in houses or offices, so the only place where you can be really comfortable, all good revolutionaries agree, is in bed. On a especially cold day, everyone keeps to his own company, and not much interchange of ideas”.

³³ “These Catalans, who can’t read, learn everything from long discussions with their friends in the café or in the public square”.

³⁴ “Each has, usually, one trusted source of information, his ‘contact’ in the POUM, Spanish contact. So we learned by long discussions when each expounds his line, his source of information, and what he has learned. Primitive. But effective”.

muitos progressos” (ORR, Lois, 2009, p. 103).³⁵ Nas cartas posteriores, as do inverno e da primavera, cada vez mais essa percepção se impõe.

No início deste texto, buscou-se sobrepor essas “contra-imagens” de Barcelona, presentes em cartas e relatos dos dois ativistas norte-americanos e no documentário de Mateo Santos, às imagens do filme de González Iñárritu. A intenção era aproximar diferentes tempos e representações de Barcelona e perceber a possibilidade, ou impossibilidade, de manifestação de uma memória que ultrapassasse as contingências da vida de cada indivíduo. Por um lado, fica patente a transitoriedade daquele passado virtualmente abolido, cacos escondidos em arquivos; enquanto, em *Biutiful*, evidenciam-se os efeitos de um longo processo de exclusão e de ausência de memória nos próprios corpos dos personagens que tentam sobreviver na metrópole contemporânea. A cidade vivenciada e imaginada por Lois e Charles Orr não seria jamais lugar de melancolia para Uxbal, personagem que parece despossuído de referenciais do passado coletivo e, portanto, sujeito a um espaço com o qual não estabelece vínculos afetivos. Diante da impossibilidade de interlocução, sobrepor as representações da cidade de uns e outros chega a ser uma arbitrariedade. Fazê-lo, porém, ressalta a impermanência das imagens do passado e nossa própria precariedade enquanto portadores de tais imagens.

Referências bibliográficas

ANTICH, Xavier. Barcelona 1917-1928: de “391” al “Manifest groc”. In: ALARCÓ, Paloma et al. *Capitales del Arte Moderno*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

EALHAM, Chris. *Anarchism and the city: Revolution and Counter-Revolution in Barcelona*. Oakland, Edinburg, Baltimore: AK Press, 2010.

³⁵ “The war drags on but the revolution doesn’t make much progress”.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HORN, Gerd-Hainer (Ed.). *Letters from Barcelona: an American woman in revolution and civil war*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Trad. Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MARSÉ, Juan. *Si te dicen que catí*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

MENDOZA, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

ORR, Charles. *The Spanish Revolution: as I saw it in Catalonia* (texto de arquivo). Hoover Institution Archives, 1990.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha: Homenagem à Catalunha, Recordando a Guerra Civil Espanhola e outros escritos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

PRESTON, Paul. *We saw Spain die: foreign correspondents in the Spanish Civil War*. New York: Skyhorse Publishing, 2009.

RESINA, Joan Ramon. *Barcelona's vocation of Modernity: rise and decline of an urban image*. Stanford: Stanford University Press, 2008.

RESINA, Joan Ramon. Historical Discourse and the Propaganda Film (Reporting the Revolution in Barcelona), *New Literary History*, 29 (1998), 67-84.

SEREMETAKIS, Nadia. *The senses still: perception and memory as material culture in modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Imagen, imaginación, historia: *La Odisea de César Brie*¹

Sara Rojo

Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. [...] Tomar posición es desear algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. (Didi-Huberman, 2008, p. 11)

Cuando analizamos una obra tenemos que intentar pensar qué hacer y cómo hacerlo a través de una reflexión que no quede sólo en un estudio del contenido (historia) y que contemple las formas de sensibilidad, agrupamiento y de relaciones que el objeto artístico propone dentro de un sistema artístico (poética) para poder situarnos como críticos, para que nuestras imágenes reflexivas tomen una posición.

Todo esto en función de intentar acceder al arte actual latinoamericano y a sus especificidades. Por ejemplo, las de la imagen, entendiéndola como representación (y a veces presentación) determinada por un conjunto de relaciones espacio-temporales. Sabemos lo difícil que es utilizar una imagen en este momento en que por un lado la polución de un mismo tipo de imágenes casi nos deja sin capacidad de

¹ Este trabajo forma parte de un estudio mayor sobre la imagen que será publicado en 2012 en portugués.

pensarlas o retenerlas y, por otro, el apagamiento de otras no nos posibilita alcanzarlas con nuestra mirada.

El arte, nos guste o no nos guste, cada vez más tiene una relación directa con los medios de comunicación y con lo que estos nos permiten o nos niegan. Esa situación nos exige pensar las imágenes que usamos cuando creamos o reflexionar sobre el uso que hacen de ellas las obras que nos interesan. Preguntarnos, como lo hace Adriana Valdés, si es posible una reflexión crítica o una resistencia política dentro de la actual situación de la imagen (VALDÉS, 2007, p.8). Mi respuesta sería que eso es posible si se consigue desplazar el objeto artístico del plano de lo indiferenciado, del puro concepto monolítico hacia el de los cuerpos de enunciadores y receptores haciéndolo entrar en contacto con ese universo. Si nos negamos a esta posibilidad, le damos al mundo de las comunicaciones el poder central de la manipulación total y eso, en la práctica, es negarle la capacidad modificadora al arte y asumirlo como puro vacío.

Se trata, en definitiva, de entender que si lo que nos conmueve forma parte de una manipulación ejercida sobre nuestra sensibilidad por la industria cultural o es una manera particular y artística de presentar una imagen. La primera opción, es un recurso conocido en las telenovelas y espectáculos sensibleros y que termina en la propia representación de lo que se quiere, no la trasciende. La segunda, que por cierto también parte de una toma de posición y, por lo tanto, de perspectiva, se diferenciaría de la primera no en su carácter imparcial (puesto que no lo tiene), sino en su capacidad de representación de una imagen que nos lleva a esa zona de indeterminación que sólo el arte puede crear.

Esta última imagen, cuando conseguimos crearla o acceder a ella a través de una lectura analítica, nos permite pensar que es posible atravesar la negación y la saturación hacia otro tipo de imagen. Una en la cual su particularidad, su precisión de sentido, su encuadre, su forma de poner en contacto los cuerpos, su capacidad modificadora es la que hace que se sobreponga a las otras a través de mecanismos que incorporan el diálogo entre quien la produce y quien la recibe como sujetos individuales y no como una masa indiferenciada. Ese tipo de imágenes, según Didi-Huberman, es

[...] para organizar nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua. Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado. (Didi-Huberman, 2011, p. 160)

Adorno y Horkheimer tenían conclusiones pesimistas sobre este mismo tema:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*, que o hóspede há de se contentar com a leitura do menu. [...] Expondo continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista. (Adorno; Horkheimer, 2002, p. 21).

Especificamente, en el arte latinoamericano pienso que nuestra salida está en desplazar el eje de esos deseos incumplidos hacia la satisfacción que produce el espectáculo artístico. Ir del deseo no satisfecho por la industria cultural para la lucecita que nos ofrecen las luciérnagas como diría Didi Huberman (2011).

El arte puede y debe crear esas pequeñas luces, aunque sea en un terreno movedido determinado por el espacio y el tiempo de los sujetos enunciadoreos y receptores específicos de cada obra en cuestión. Pero es necesario tener claro que: “Hacen falta imágenes para hacer historia, sobre todo en la época de la fotografía y del cine. Pero también hace falta imaginación para *volver a ver las imágenes y, por lo tanto para volver a pensar la historia*”² (Didi-Huberman, 2008, p. 310). Por tanto,

² La cursiva está en el texto original.

si el arte debe crearlas, la crítica debe crear mecanismos para leerlas, para construir la historia. Me parece que Cesar Brie (Argentina, 1954) crea esas pequeñas luces y en este trabajo buscaré acercarme a ellas.

César Brie fue uno de los fundadores del grupo teatral argentino *Comuna Baires*. La dictadura argentina lo llevó a buscar, como salida a la represión, el exilio. En 1980 funda el grupo Farfa bajo la dirección de Iben Nagel Rasmussen. En 1991, decide volver a América Latina y crea Teatro Los Andes en Yotala, Bolivia. Después de 18 años y debido a los conflictos políticos que suscitó su polémico documental *Humillados y ofendidos*, sobre la masacre de los indígenas en Pando-Bolivia en 2008, abandonó ese país y el grupo que había fundado. De ese tiempo quedaron infinidad de experiencias teatrales y piezas como *El sol amarillo*, *Otra vez Marcelo*, *La Iliada* (2000) y *La Odisea*.

Nos detendremos en esta última (2009), escrita y dirigida por Cesar Brie. En *La Odisea* se conjugan la re-escritura o traducción intersemiótica del clásico griego de Homero con la historia política de la modernidad latinoamericana. Eso se realiza por medio de un diálogo entre la mitología griega y la precolombina, posición imagética y conceptual del autor ya experimentada en obras anteriores como la *Iliada*. Las imágenes que suscita este entrecruzamiento (entre el mundo occidental y el indígena) nos permiten pensar que es posible crear un nuevo lugar de enunciación para el arte latinoamericano.

La obra parte con Zeus en una playa servido por los otros dioses y una llamada de Ulises para Hermes, el dios de las comunicaciones, con el objetivo de informarle que está con problemas de visa en el aeropuerto. La conversación de los dioses deriva hacia Ulises, quien hace diez años abandonó un zapato en Guatemala cuando fue atrapado por Calipso para la vida eterna. Zeus se cuestiona el porqué Ulises desea volver de ese paraíso al espacio terrenal:

Los hombres son tontos. La vida eterna
no les sirve para nada. Nunca son felices.

[...]

Volver es la cifra de todos los hombres
volver a ser niños, volver a su casa

volver a nacer o sea morirse
y reaparecer sin ningún recuerdo.
(wwwcelcit.org.ar *Dramática Latinoamericana* 316)

La llamada telefónica cambia la situación dramática, quebrando la “paz” de los dioses con el cuestionamiento existencial de por/para qué volver. Independiente de la tecnología (la llamada) y de la fecha de 2006 que se informa en el texto (contextualización), en la propia obra de Homero, por medio de otros mecanismos, el tópico del retorno a las raíces ya existía como hecho estructurador de la narración. De esta manera, el motor del retorno tanto en el texto clásico como en el de Brie no está sólo en la mujer que espera, sino en la propia acción de volver.

A su vez, Penélope es la imagen de la mujer que espera, en ella el deseo de presencia del ausente se confundió con el deterioro del propio cuerpo, poseyendo como único bien la imagen-recuerdo del que se fue y sin una “Odisea” propia para contar. Este último aspecto es intensificado en la pieza:

Nosotras viajamos dentro de nosotras.
¿Quién relata ahora nuestras odiseas?
¿El llanto en la noche, el eterno insomnio?
Nosotras viajamos sin salir del pueblo.
Nosotras sabemos, por eso esperamos.
Es nuestra esperanza la que los protege,
allí donde están les llega como eco,
se vuelve nostalgia y los hace volver.
[...]
¿Mi cuerpo? Una tumba
donde cada día entierro a un ausente.
Música y palabras no pueden bastarme,
dan vida a un fantasma que no me desviste,
que no me acaricia, que no me sostiene.
(wwwcelcit.org.ar *Dramática Latinoamericana* 316)

Este buceo en la intimidad de Penélope se desplaza a lo público, transformando el personaje de Ulises en todos los Ulises que partieron desde distintos puntos de la tierra. El tiempo mítico se transforma,

por la historización brechtiana, en el presente socio-político contemporáneo y el micro espacio de la esposa en el macro que viven los miles de seres que esperan a los que se fueron. Segundo Agamben (2010), el refugiado (sin duda la otra cara de los invasores) genera un estado de excepción en las estructuras de la ciudadanía y de la soberanía moderna:

É necessário desembaraçar resolutamente o conceito do refugiado (e a figura da vida que ele representa) daqueles dos direitos do homem, e levar a sério a tese de Arendt que ligava o destino dos direitos àqueles do Estado-nação moderno de modo que o declínio e a crise deste implicam o tornar-se obsoleto daqueles. (Agamben, 2010, p. 130)

La pieza muestra tanto la violencia de las murallas levantadas en los países de destino que repelen el extranjero como la ejercida por las estructuras que expulsan a los hombres de sus comunidades de origen (Estados Unidos y México son uno de los ejemplos utilizados en la obra). La pieza muestra ambos movimientos, a la vez que enfatiza el dolor de los seres que esperan a los que un día partieron y tal vez nunca retornen:

ATENEA:

Penélope esposa, tu cama vacía son cientos de camas
tu hijo pequeño no es único hijo.

Edificios llenos de niños sin padres,
casas acosadas por los pretendientes.

por deudas, parientes, por falsos amigos.

Penélope, un nombre y miles los rostros
que esperan, que miran la nave que nunca
traerá de regreso a sus seres queridos.

(wwwcelcit.org.ar *Dramática Latinoamericana* 316)

Penélope es multiplicada e intensificada en la espera inútil, sólo que antes que el lector/espectador se identifique y la resguarde con su piedad dentro de un proceso de virada semántica e imagética, Atenea descalifica el objeto del deseo de Penélope:

ATENEA:

Penélope pobre mujer, desde tu hogar destruido
añoras al hombre que fue a destruir otros hogares.
Tu luto refleja el luto de aquellos que recibieron
la furia de los guerreros que mandaba tu marido.
(www.celcit.org.ar *Dramática Latinoamericana* 316)

Por tanto, podríamos, siguiendo la terminología de Federico Irazábal, decir que la metáfora epistemológica no se estableció sólo en el espacio de la emigración y sí en el entrecruzamiento entre ésta y la invasión. Se trata de los hombres que salieron tanto para invadir como de aquellos que fueron en busca de refugio. La inutilidad de la espera por Ulises es también la inutilidad de los lazos amarillos que esperaron los soldados de los Estados Unidos que fueron a la guerra de Irak, es el absurdo generado por todas las guerras, entre esas y las del hambre, la religión, la política.

La pieza, paralelamente a esta acción dramática que colectiviza, presenta diálogos personales y crisis afectivas privadas como la de Ulises y Calipso; que nos remiten a recuerdos-imágenes subjetivos: ¿a quién amamos, lo olvidamos cuando ya no está? ¿Qué sentimos con la ausencia? Esto tan personal acontece, simultáneamente a la discusión relativa a la *polis*. La forma transita entre lo privado y lo público al igual que los hacemos los seres humanos. Por eso, es que podemos entender que la búsqueda de Telémaco es la que realizan los hijos de todos los padres desaparecidos:

TELÉMACO

Entré a los quirófanos, busqué en los repartos.
Los niños de Troya, de Bosnia, de Irak,
de Rwanda, Vietnam, los que se salvaron
luego del incendio allí se encontraban.
Los rostros quemados, llagas de napalm.
Otros habían creído que llovían del cielo
uvas de metal y allí estaban, ciegos, sin brazos, sin piernas.
Habían jugado con frutos prohibidos de dioses siniestros.
Lo encontré a Néstor, en silla de ruedas,
su mano temblaba, los ojos perdidos miraban afuera, los

muertos quemados, la hoguera y el humo, el jardín, las casas, la línea del mar.

Limpia a Néstor y susurra.

¿Has visto a mi padre? ¿Ha muerto en la guerra?

¿Se perdió al regreso?

(wwwcelcit.org.ar *Dramática Latinoamericana* 316)

La estética de la pieza posibilita estas conjugaciones factuales y también de tiempos, quebrando la cronología. El tiempo mítico y el del presente son simultáneos, a través de la inserción de distintos discursos y niveles de lenguaje. Incluso los del deseo y la manipulación:

NAUSICA:

Quiero despertarme, tenerlo a mi lado, oír sus ronquidos

Limpiarle la baba de la boca abierta cuando está dormido,

Besar esa boca, escupirle dentro, quiero que me toque.

Me arranque el vestido, me apriete los pechos.

Quisiera lamerlo, chuparlo, arañarlo.

(...)

ULISES:

Se consolará creyendo que me acordaré de ella.

¿Cómo me había dicho que era su nombre?

(wwwcelcit.org.ar *Dramática Latinoamericana* 316)

En esta cita, la imagen del héroe es desmitificada aún más, pues vemos que para él “el fin justifica los medios”. Ulises manipula el deseo físico del otro, el deseo de registro en el cuerpo del amado, en la memoria del otro. Así, la pieza abre un abanico de posibilidades para denunciar los usos y abusos que los seres humanos hacen con sus propios congéneres, para luego irse centrando en el tema de la emigración, en el del recuerdo de lo que se quedó atrás y en el peso del retorno.

El segundo acto trae un tema recurrente en las obras de Brie: el de los muertos que invocan a los vivos. En otro trabajo ya nos referimos a esto como un eje del pensamiento indígena precolombino³ y, por

³ O teatro de César Brie e a apropriação dos mitos da morte, 2009.

ello, entiendo que es aquí donde se conjugan la mitología griega y la precolombina. Sólo que, paralelamente, se desmitifica el retorno del héroe (Ulises) como algo benéfico y se repite una y otra vez que la venganza es lo que lo trae de vuelta:

TODOS:

Ulises ya regresó.

Vieran cómo quedó el patio de casa lleno
de tripas, brazos cortados.

Y también a las esclavas las exterminaron todas.

Y a los siervos, los traidores, les cortaron la lengua,
los castraron, mutilaron, muéranse hijos de puta, mueran
todos de una vez.

Alzan todos sus brazos para golpear se apaga todo.

(wwwcelcit.org.ar *Dramática Latinoamericana* 316)

Tanto el Imperio Inca como el imperio Azteca esperaron la vuelta de sus dioses. Los españoles que llegaron (confundidos con el ausente) sembraron la destrucción y la muerte. El retorno del esperado, del ausente idealizado, se transforma en la pieza de Brie y en la de Homero en la sangrienta venganza. El sueño del regreso termina en muerte y el héroe en un vengador de los poderes y obligaciones de las que había huido:

Ulisses por assim dizer se perde a fim de se ganhar. Para alienar-se da natureza, com a qual se mede em toda aventura, e, ironicamente, essa natureza inexorável que ele comanda triunfa quando ele volta - inexorável - para casa como juiz e vingador do legado dos poderes de que escapou. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 50)

En la obra de Homero, el héroe huye de sus deberes de estado en un viaje infinito en pro de domar la naturaleza y su instinto, pero es ella misma la que lo trae de de retorno para cumplir lo que le fue impuesto por el sistema: gobierno, poder, paternidad, familia. Él acepta, descargando sobre los otros la violencia que esa acción le produce. En la obra de Brie, este tópico se mantiene, pero ampliándolo; se cuestiona

tanto las posibilidades que tenemos de domar la naturaleza, fuera y dentro de nosotros mismos, como el sentido del abandono del hogar en pos de guerras que asolan distintos puntos del orbe e inclusive el sentido del retorno.

La pieza latinoamericana pasa de un cuestionamiento en el espacio de lo trascendente (el sujeto y la naturaleza) para un debate de las prácticas políticas en nombre del *Bios*, cuerpo político, (Agamben, 2010). De esta forma, muestra como la invasión y la violencia del *Zoé*, cuerpo desnudo, (Agamben, 2010) han sido constantes a través de los tiempos.

La venganza de Ulises en nombre de una mujer que abandonó hace 20 años y de quien ni recuerda el color de sus ojos y de un territorio del cual tampoco recuerda cual es la capital, pierde todo sentido. En *La Odisea* de Brie se “eclipsan las imágenes” (Carmagnola, 2010, p. 93) del héroe, de los que esperan, del sentido de la guerra, de la condición del inmigrante, de la lucha inútil contra la naturaleza externa e interna. Ese tratamiento de las imágenes hace que ellas muestren toda su potencia ética, potencia nacida del estado de crisis en sí mismo. La obra de Brie no entrega una síntesis brechtiana ni aspira a otra fuera del escenario, marca la tensión de la resistencia a un sistema social y de soberanía en crisis, en definitiva a la muerte a través de las imágenes eclipsadas.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marx. O iluminismo como mistificação das massa. *Indústria cultural e sociedade. Seleção de textos*: Jorge M. B. de Almeida. Traduzido por Juba Elisabeth. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 70 p.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marx. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985. 223 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. 197 p.

BRIE, César. *La Odisea*. Disponível em: <www.celcit.org.ar>. Acesso em: 15 oct. 2010.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad. Genovena Dieterich. Barcelona: Alba, 2004. 345 p.

CARMAGNOLA, Fulvio. *Abbagliati e confusi. Una discussione su'll ética dele immagini*. Milán: Ed. Marinoti, 2010. 182 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toma posición*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Ediciones, 2008, 323 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

ROJO, Sara. O teatro de César Brie e a apropriação dos mitos da morte. *Olhares críticos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 216-227.

VALDÉS, Adriana (Ed.). *La política de las imágenes*. Trad. del Francés: Alejandro Madrid. Trad. del Inglés: Adriana Valdés. Santiago: Ed. Metales pesados, 2008. 132 p. Minas Gerais, 2010. 197 p.

MEMÓRIA E CINEMA

Chris Marker: *Bricoleur* em busca de imagens perdidas

Emi Koide

Desde os livros da coleção *Petit Planète* (1954-1958) - livros de viagem, em que cada volume era dedicado a um país, mas de modo muito distinto e atípico do que conhecemos como guia de viagem - sob direção de Chris Marker,¹ o uso de imagens de arquivo proveniente

¹ Chris Marker, cineasta francês, fotógrafo, escritor e viajante, ou antes, *bricoleur*, como se autodenomina, cria novas relações e efeitos de sentido através de articulações entre imagem, som e texto na montagem. Sua exploração da linguagem borra as fronteiras entre o denominado cinema documentário e ficcional, criando uma autorreflexão sobre o próprio cinema e o estatuto da imagem. É considerado um dos principais autores do cinema documentário reflexivo ou cinema ensaio. Conhecido como o “mais célebre dos cineastas desconhecidos”, Marker faz jus à fama de recluso: pouco se sabe a seu respeito, pois o artista frequentemente recusa entrevistas e aparições na mídia. Diz-se que ele teria estudado o secundário no Lycée Pasteur, nos anos 30, tendo entre seus professores o filósofo Jean-Paul Sartre. Nos anos 40, o jovem, então Christian Bouche-Villeneuve, teria se inscrito no curso de filosofia na Sorbonne. Mas, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, há rumores de que ele teria entrado para a Resistência e com a chegada do exército americano, ele teria se juntado às forças armadas como paraquedista, sendo responsável pelas anotações escritas durante os sobrevoos. Tal experiência o marcaria profundamente, dando origem ao seu pseudônimo Marker — aquele que marca e anota — e tema de seu primeiro livro *Le coeur net* (1949). Após a guerra, ele teria participado da associação *Travail et Culture*, que surgiu durante a Resistência em 1944, reunindo artistas, intelectuais e sindicalistas, dentre os quais o crítico de cinema André Bazin (fundador do *Cahiers du Cinéma*) e o cineasta Alain Resnais, com quem

das mais diversas fontes já se fazia presente no trabalho deste *bricoleur*. Histórias em quadrinhos, fotografias da imprensa, imagens da História da Arte, *stills* de filmes, criam novas relações de sentido em conjunto com o texto. No CD-Rom *Immemory* (1998), um grande arquivo de imagens, filmes e textos, organizado em zonas que se entrecruzam, faz com que naveguemos, transitando por percursos possíveis deste arquivo markeriano. Acerca deste projeto, o autor nos diz:

Minha hipótese de trabalho era que toda memória um pouco longa é mais estruturada do que aparenta ser. Que fotos tiradas aparentemente ao acaso, cartões postais escolhidos segundo o humor do momento, a partir de certa quantidade começam a desenhar um itinerário, começam a cartografar o país imaginário que se estende dentro de nós. Ao percorrê-lo sistematicamente, tinha certeza de descobrir que a aparente desordem de minhas imagens escondia um mapa, como nas histórias de pirata (Marker, 1998).

Uma versão da instalação *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men* está presente na exposição virtual do *Second Life* (organizado pelo Museu de Design de Zurique) e apresenta em suas telas, de maneira intercalada, imagens de rostos que se desintegram e se deformam, ao mesmo tempo em que apresenta um texto de Marker que retoma, cita e desenvolve reflexões a partir do poema *Os Homens Ocos* (*The Hollow Men*, 1925), de T. S. Eliot, no qual os ecos da Primeira Grande Guerra se fazem presentes. Imagens das mais diversas origens compõem esta instalação: trechos e *stills* provenientes da televisão, da mídia e fotografias de família, entre as quais fotos de soldados no hospital do álbum de seu pai. Na entrada da instalação *The Hollow Men*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 2005, encontra-se a seguinte descrição sobre o seu trabalho:

Marker realizou seus primeiros filmes. O autor colaborou com artigos na revista *Esprit* e nos anos 60 forma, juntamente com Resnais, Agnès Varda, Henri Colpi e Remy, o grupo denominado *rive gauche*, de cineastas engajados politicamente e marcados pela literatura do *nouveau roman*.

Corujas ao meio-dia, pássaros noturnos de dia, coisas, objetos, imagens que não pertencem, mas que ainda assim estão lá. Folhetos, cartões postais, selos, *graffiti*, fotografias esquecidas, fotogramas roubados do fluxo contínuo e sem sentido da TV. [...] Trazendo à luz eventos que normalmente nunca se acessa. É deste material cru, do fundo de pequenas despensas da história, que tento extrair uma viagem subjetiva ao longo do século XX. Todo mundo concorda que o momento de fundação daquela era, seu lugar de cunhagem, foi a Primeira Guerra Mundial, e que este foi também o pano de fundo no qual T. S. Eliot escreveu seu belo e desesperado poema *The Hollow Men (Os homens ocios)*. Assim, o Prelúdio para a viagem será uma reflexão sobre este poema, misturado com algumas imagens colhidas dos limbos de minha memória (Marker, 2005).

Recuperando constantemente seus próprios filmes e fotografias, Marker faz emergir novas tensões e relações, como na exposição de fotografias intitulada *Staring Back* (2007), em que *stills* de seus filmes, tais como *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), *La sixième face du Pentagone* (1968), *Le fond de l'air est rouge* (1977) – que, por sua vez, também retoma imagens do filme anterior -, *Chats Perchés* (2004), entre outros, são retrabalhados e manipulados digitalmente e apresentados como fotos. Sobre tal processo, Marker em *e-mail* enviado ao curador Bill Horrigan, diz que realiza há anos experimentos com imagens da televisão e de vídeos diversos, na tentativa de encontrar e “extrair imagens significativas do fluxo ordinário” (Marker *apud* Horrigan, 2007, p. 138), criando os conceitos de “imagem subliminal” – que seria um “*frame* perdido em um fluxo de diferentes *frames*” – e “imagem superliminal” – que, por sua vez, seria “um *frame* perdido em um fluxo de outros quase idênticos” (Marker *apud* Horrigan, 2007, p. 138). Tais fotogramas, que seriam imagens despercebidas ao próprio autor, formam o conjunto de imagens desta exposição, na qual outra história em constelação se cria, relacionando os anos 60 à atualidade.

Se em *Staring Back* partiu-se do cinema e da imagem em movimento em direção à fotografia, à fixidez de um fotograma, o

caminho inverso se faz presente desde *La jetée* (1962), passando por *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) e *Le souvenir d'un avenir* (2001), filmes realizados com *stills*, sendo que os dois últimos com imagens de arquivos. Em *Si j'avais quatre dromadaires* são inúmeras fotos de Marker tiradas em diferentes lugares do mundo que compõem o filme. A montagem associa imagens heterogêneas a partir de suas qualidades formais ou pelo próprio comentário que anuncia temas por aproximações. Já em *Le souvenir d'un avenir*, realizado com Yannick Bellon, ele rearranja as fotos tiradas pela fotógrafa Denise Bellon nos anos 30, de modo que as imagens, ao mesmo tempo em que testemunhavam o mundo do pós-Primeira Guerra, eram também aquelas de uma pré-Segunda Guerra, anunciando, sem que se soubesse, os horrores que se seguiriam, pois “o passado decifra o futuro”. Em sua recuperação de imagens de arquivo, sejam estas provenientes de sua própria produção ou de outrem, Marker procura sinais latentes ou perdidos que anunciam eventos e relacionam-se de maneira a suscitar novas significações e interpretações da história.

No que concerne à realização de *Le fond de l'air est rouge* (1977), remontado algumas vezes depois, em um filme que traz uma série de imagens dos movimentos sociais e políticos que marcaram os anos 60 e 70, a partir de um extenso e variado arquivo de imagens - há filmes de anônimos que registram acontecimentos de maio de 68, trechos de entrevistas de Salvador Allende, trechos de outros filmes, como o documentário *Minamata: a vitória das vítimas* (1972), de Noriaki Tsuchimoto, bem como o trecho de uma imagem de arquivo que aparece no *cine-tract* *On vous parle du Brésil: Torture* (1969), do próprio autor (Lupton, 2005, p. 141). Marker nos diz que o primeiro projeto buscava o que haveria de comum nas imagens esquecidas, recalçadas – “estas sequências montadas que, em certo momento, desaparecem da montagem, estes ‘não utilizados’” (Marker, 1978, p. 5). Ele comenta, também, que outro conjunto de imagens recalçadas, oriundas da televisão - ou seja, imagens gastas, conhecidas e midiaticizadas, que se substituem umas às outras, caindo depois no esquecimento –, em conjunto com as imagens desconhecidas, descartadas, formariam a

dialética constitutiva do filme, apresentando uma “história polifônica” que mobilizasse o espectador para que este criasse seu próprio comentário acerca das imagens.

Em *Le fond de l'air est rouge*, Marker recupera dois trechos de filmes sobre as Olimpíadas, o primeiro retirado de *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl, e o segundo filmado pelo próprio Marker nas Jogos Olímpicos de Helsinque (1952). Nos jogos de 1952, o cineasta filma o cozinheiro da equipe coreana, lembrando que ele ganhou a maratona de 1936 em Berlim, e cuja imagem foi registrada por Riefenstahl. No entanto, devido à ocupação japonesa em 1938, o coreano aparece como japonês. O comentário de Marker afirma: “nunca se sabe o que filmamos”. Então, ele retoma a imagem de uma corrida de cavalos em Helsinque, em que pensava ter filmado um jóquei, no entanto, filmara um golpista, pois este mesmo cavaleiro comporia em 1973 o golpe de Estado comandado por Pinochet no Chile. A significação de uma imagem jamais é definitiva, não se trata de um registro petrificado e objetivo de um dado evento, sua significação está colocada na história, no decorrer do tempo, ao entrar em conjunção com outros tempos, com o presente de quem a olha e lhe confere outra dimensão.

Marker confere à imagem abertura a outras leituras, como se houvesse um tempo de produção de imagens e outro, *a posteriori*, de sua interpretação, como se de alguma maneira sinais do futuro já estivessem presentes de alguma forma no momento de captação da imagem. Tal atividade de ler, por meio da montagem, as imagens em um tempo posterior é propriamente o trabalho markeriano em seus filmes, cujo método se calca no *leitmotif* de olhar de novo as imagens captadas por ele mesmo e por terceiros, bem como imagens de arquivo e da televisão. De modo similar, também para Walter Benjamin haveria uma disjunção temporal – uma da ação política possível imediata para evitar a catástrofe e outra da compreensão e da interpretação do momento histórico, sempre *a posteriori*, de modo que esta dissonância entre tempo de agir e tempo de interpretar se desdobraria na crise dos tempos modernos, a ascensão do fascismo e a eclosão da Segunda

Grande Guerra. Se os sinais da catástrofe já estavam presentes, a ação não chegou a tempo para interromper o eterno retorno do tempo de dominação e de barbárie, e a compreensão dos sinais que se alcança depois ocorre tarde demais para evitá-la.

Vislumbrar o tempo oportuno, *kairós*, poderia interromper o tempo histórico progressivo, figuração de *kronos* do tempo regular da sucessão e da repetição. *Kairós* irrompe como tempo do instante e da ocasião (Matos, 1997, p. 135). Na tese 5, Benjamin (1993, p. 224) afirma que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. [...] só se deixa fixar, como imagem que relampeja, irreversivelmente no momento em que é reconhecido”. Esta imagem do passado que carrega consigo a possibilidade da felicidade é como o *kairós*, sempre rápido, representado pela figura de um jovem com um tufo de cabelos na testa, para que aquele que o encontre possa agarrá-lo, e careca atrás,² para que, caso ele já tenha passado, não seja mais possível agarrá-lo. Na retórica, também, segundo Aristóteles, é preciso aproveitar este momento oportuno do *kairós*, pois deixá-lo fugir equivaleria a uma “ocasião perdida” (Matos, 1997, p. 136). Benjamin parece se utilizar desta ideia para resgatar a possibilidade de um verdadeiro progresso: “Definições de conceitos históricos básicos: a catástrofe – ter perdido a oportunidade; o momento

² Dossier Kairos na Encyclopédie de l’Agora. Disponível em: <<http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Kairos>>. Acesso em: 31 jul. 2007. A descrição está presente também no diálogo do epigrama de Posidipo sob a estátua de Kairós de Lisipo, Disponível em: <http://www.sikyon.com/Sicyon/Lysippos/lysip_eggp07.html>. Acesso em: 31 jul. 2007.

*“[...] And who are you? Time who subdues all things.
Why do you stand on tip-toe? I am ever running.
And why you have a pair of wings on your feet? I fly with the wind. [...]
And why does your hair hang over your face? For him who meets me to take
me by the forelock.
And why, in Heaven’s name, is the back of your head bald? Because none whom I
have once raced by on my winged feet will now, though he wishes it sore, take hold
of me from behind.
Why did the artist fashion you? For your sake, stranger, and he set me up in the
porch as a lesson”.*

crítico – a ameaça do *status quo* ser mantido; o progresso – a primeira medida revolucionária” (2006, p. 517, N 10, 2).

Se para Aristóteles a ocasião perdida poderia ter péssimas consequências, em Benjamin, deixar o momento oportuno passar significa catástrofe. A ocasião ou momento crítico é o próprio *kairós*, que pode manter as coisas como estão ou modificá-las, trazendo nova configuração das coisas. O *kairós* benjaminiano é o “encontro secreto entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, 1993, p. 223, tese 2) e cabe ao historiador materialista reconhecer em um relâmpago esta constelação. É na interrupção do tempo aditivo e cíclico que se dá esta “configuração saturada de tensões”, em que aquele que estiver atento reconhece a “oportunidade de lutar por um passado oprimido” (Benjamin, p. 231, tese 17). Nesta parada necessária pode-se trazer à tona a história dos vencidos e as possibilidades do passado apropriadas pelo presente, por um “agora” que cria a imagem dialética – tempo de parada concomitantemente pleno de potencialidades a serem resgatadas. Mas, para capturar o momento oportuno, é necessário ter a “corpórea presença de espírito” (Benjamin *apud* Hansen, 2004, p. 10), tal como o jogador hábil que reage rápido no momento de perigo e sabe lançar a sorte a tempo, em seu favor:

O supersticioso prestará atenção a sinais, o jogador reagirá a eles antes mesmo de poder percebê-los. Ter previsto um lance de sorte, mas não tê-lo aproveitado, é um fato do qual o novato concluirá que “está em boa forma”, e que, da próxima vez, terá que agir com maior coragem e mais rapidez. Na realidade, porém, este acontecimento é um sinal de que o reflexo motor que o acaso provoca no jogador afortunado não chegou a ser ativado. Somente quando este reflexo não é ativado, é que entra nitidamente na consciência “aquilo que está por vir” (Benjamin, 2006, p. 533, [O 12^a, 2]).

A organização espacial da sociedade moderna nas cidades modificou consideravelmente a relação de distância e de proximidade. Os painéis de reclame com signos gráficos e luzes, bem como o cinema,

transformaram a percepção espacial de modo radical. O cinema seria o aparato técnico que permitiria a mimese como inervação criativa da técnica pela coletividade, revelando o inconsciente ótico (Benjamin, 1993, p. 191), pois o aparato revelaria o que não se apresenta na percepção do cotidiano, por meio dos movimentos de câmera, congelamentos e o desvelamento do tempo por meio da câmera lenta. Pode-se dizer que há uma relação entre o inconsciente, a percepção de similitudes extrassensíveis e a memória involuntária, que possuem o potencial de abrir brechas no sistema dominante. Os objetos que nos são familiares revelam outra face escondida, invisível aos olhos, que possibilita ao aparato “ler o que nunca foi escrito” (Hoffmanstahl *apud* Benjamin, 2006, p. 461) e que, por meio da montagem, cria constelações (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 17). Didi-Huberman (2010, p. 14-15), seguindo as considerações de Benjamin, considera que o cinema articula a “lisibilidade da história com sua visibilidade”, que pode tornar o passado compreensível *a posteriori*, na atividade interpretativa que constitui uma importante e necessária tarefa política de rememoração contra o apagamento e o esquecimento:

[...] O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir esta “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir (esta explosão, e nada mais, é morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras, é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do

ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 14- 15).

A imagem dialética, enquanto conjunção do “ocorrido com o agora”, torna legíveis e visíveis os acontecimentos da história, cujo método é o “princípio da montagem” (Benjamin, 2006, p. 505, N2, 6), sendo que o passado só se torna compreensível mais tarde, em outro tempo, em que este tempo de outrora forma uma constelação com o agora. Assim, também haveria, no caso do cinema e da fotografia, um tempo da captação da imagem e outro posterior da leitura. O que é registrado pelo aparato pode ser imperceptível e não intencionado no momento do filmar ou do fotografar, e tal aspecto pode vir a se tornar visível/ legível depois para um observador; a alteridade pode, deste modo, ser captada pela câmera (Hansen, 2004, p. 139). Assim, Benjamin considera que uma fotografia de Dauthendey, no momento de seu casamento, acaba por revelar, *a posteriori*, o que ocorreu de fato, o suicídio de sua esposa, ao olhar do observador que vê no olhar vazio da retratada seu futuro catastrófico. Ali pode ficar registrado algo que se revelará ao olhar do observador como “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora” (Benjamin, 1993, p. 94) que fica registrada na imagem, ainda que não revelada/interpretada, na qual é possível vislumbrar “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje, em momentos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás” (Benjamin, 1993, p. 94).

A relação entre imagem fotográfica e a morte, ou entre a primeira e o anúncio da catástrofe, bem como este método de interpretar *a posteriori* as imagens e olhá-las novamente para poder lê-las de outra maneira também está presente no filme *Level Five* (1996) de Marker, mistura de ficção e documentário – no qual a personagem Laura, interpretada por Catherine Belkhodja, tenta dar continuidade a um

jogo de computador, deixado por seu amante morto, que se propõe a reconstituir a batalha de Okinawa. Em suas investigações por meio da rede O.W.L. (acrônimo do substantivo “coruja”, em inglês, um dos animais do bestiário markeriano, e sigla de *Optional World Link*) –, que seria uma espécie de internet, mas que provê acesso a arquivos não só do presente e do passado, mas também do futuro - encontra livros, filmes e testemunhos sobre Okinawa e outras batalhas no Pacífico. A personagem Laura faz referência a outra *Laura* (personagem do filme *noir* de Otto Preminger de 1944 que é uma espécie de ausência presente na primeira parte do filme, pois só aparece como imagem fantasma), mas a ausência presente que a assombra é a figura de seu amante morto, assim como Okinawa. Segundo a personagem, supõe-se que um jogo estratégico que procura encenar uma batalha permita justamente que esta se desenrole de modo diferente daquele que efetivamente ocorreu. No entanto, suas tentativas de alocar tropas para lugares diferentes e dar à batalha e à história outros contornos falham. O sistema, o computador, a resistência do objeto e talvez da própria história não permitem que o jogo se faça de outra maneira. Ela chama Chris – “o ás da montagem” – para agenciar todo o material, as imagens de Laura e de seu amante sobre Okinawa. O comentário de Chris, dentro de um trem que percorre Tóquio, é de que as imagens dos outros lhe interessavam mais que as suas próprias, mas que, por gostar da cidade, havia se “tornado tão japonês, que participava da amnésia geral, como se a guerra nunca tivesse acontecido” (*Level Five*, 1996). O filme reúne imagens filmadas por diversos cinegrafistas, imagens de arquivo e testemunhos do pastor Shigeaki Kinjo, do professor de artes marciais radicado na França Kenji Tokitsu e do cineasta Nagisa Oshima, de quem há também trechos de filme documentários inseridos.

Mas o que nos interessa aqui é, sobretudo, como o trabalho de arquivo em Marker está diretamente relacionado às imagens e ao olhar sobre estas imagens. Deter-nos-emos em uma sequência na qual duas imagens, provenientes de arquivos de diferentes contextos, são mobilizadas: o suicídio de mulheres em Saipan registrado por soldados australianos na Guerra do Pacífico e uma tentativa de voo malsucedida

exposta no filme *Paris 1900*, de Nicole Vedrès. O trecho de Saipan mostra uma mulher se jogando em um precipício, repetidas vezes, colocando-a em câmera lenta. Então, a imagem é congelada quando a mulher se vira e olha para a câmera. O comentário nos diz: “Temos certeza de que ela teria pulado se no último momento ela não percebesse que era observada?” (Marker, 1996). Neste momento, sobrepõe-se à imagem da mulher de Saipan a cena do homem que tenta voar com um aparato saltando da Torre Eiffel. Aqui, também a imagem é parada no instante em que o seu rosto se volta para a câmera. A voz de Laura nos fala que se vê claramente, no último instante, o fato do homem perceber o fracasso que resultará de sua tentativa; no entanto, devido à presença da câmera, ele não pode se acovardar e salta. No momento em que o comentário cita a presença da câmera, a imagem retoma seu movimento e assistimos à queda do homem. Logo em seguida, a imagem da mulher de Saipan também recupera seu curso e desenrola-se até o momento em que ela salta. O comentário de Laura aproxima o olhar da câmera à arma: “ela saltou, e aquele que empunhava a câmera e a mirou como um caçador [...] e a abateu como um caçador” (Marker, 1996). A relação entre olhar e o aparato cinematográfico, entre o ver o e o ser visto, implica a morte. O ato *voyeur* daquele que registra e, de maneira indireta, do espectador que assiste, traz em si uma cumplicidade com a iminência da morte e da catástrofe, perante a qual continuamos passivos. Assim, o trabalho de recuperar imagens esquecidas, ou deixadas de lado, torna-se trabalho de denúncia e desvendamento de outras histórias que podem ser lidas nestas imagens.

O trabalho de desmontagem e montagem markeriano se relaciona com a imagem dialética benjaminiana, pois é através do “salto que se imobiliza”, em uma conjunção de tempos, que se torna possível construir uma história liberadora dos aspectos recalcados e reprimidos (Muricy, 1998, p. 217-219). Tal imobilização interrompe o fluxo na imagem dialética e captura configurações insuspeitas por meio do procedimento que se relaciona com a montagem fílmica. Agamben (1998, p. 65-76), ao analisar as estratégias de composição fílmica do cinema de Guy Debord e em *Histoire(s) du Cinéma* (1998), de Godard,

destaca a paragem e a repetição, que retiram a imagem desse fluxo contínuo, dotando-a de possibilidades críticas. A paragem irrompe revelando as injunções entre imagens e sentidos, entre imagens e sons ou palavras. Quanto à repetição com diferença, sua potência é a de desmascarar as imagens reificadas e destituídas de potência, reintroduzindo uma abertura para a interpretação, uma “zona de indizibilidade”, ao invés de afirmar algo como dado e ocorrido, como fazem os meios de comunicação. Diante das imagens do telejornal somos espectadores impotentes – pois elas exibem um fato consumado sobre o qual outras legibilidades não se apresentam como possíveis - que somente podemos constatar e reforçar o consenso disciplinador. Ao exibir novamente as imagens da mídia, o cinema pode restituir possibilidades interpretativas e desvelar os modos de representação dominante. Marker, em seus filmes, adota o procedimento de paragem como congelamento do fluxo da imagem, revelando os engodos, as mentiras e reintroduzindo uma nova legibilidade da imagem. Em *Level Five* (1996), ao recuperar imagens de arquivo filmadas por outros, torna também visível a apropriação indevida de imagens, como as do soldado em chamas registradas em Bornéu, utilizadas posteriormente em documentários sobre as guerras no Vietnã, nas Filipinas e em Okinawa. Primeiramente, ele exhibe a sequência tal como ela foi utilizada pelos diversos documentários, na qual assistimos ao soldado que queima tombar; depois, ele a repete, mas agora na versão original sem cortes, em que o final, que sempre fora excluído, mostra que o soldado queimado vivo, após a queda, se levanta ainda. No final de cada exibição, a última imagem é interrompida e congelada (Blüminger, 2000, p. 136). Ou seja, esta imagem tornada ícone de documentários de guerra é manipulada para criar *páthos*, enquanto a repetição e a paragem restituem-lhe o local de filmagem e uma outra legibilidade. A imagem ícone do hasteamento da bandeira americana em Iwojima,³ durante a Segunda Grande Guerra, conhecida como reprodução

³ Este mesmo tema será tratado, sob os moldes da ficção, por Clint Eastwood, dez anos mais tarde, em *A Conquista da Honra* (*Flags of Our Fathers*, EUA, 2006).

reencenada, também é recuperada no filme – tornando visível toda a manipulação operada na criação de imagens que visam captar a atenção e o consentimento do espectador.

A relação entre a fotografia e a morte, aparato de registro fotográfico e cinematográfico e arma de guerra, já se apresenta também em um trecho de *Si j'avais quatre dromadaires* (1967). Logo no início, vê-se a imagem de uma objetiva e do obturador e, em seguida, uma foto – como se fosse a imagem capturada por aquela câmera – em que a forma circular da objetiva e do obturador dialoga e rima com a forma de uma peça de construção. Ouvimos o comentário em *off* que nos diz: “a foto é a caça, é o instinto de matar sem a vontade de matar. Nós seguimos, miramos, atiramos e clac! No lugar de um morto, fazemos um eterno” (Marker, 1967). Imagens de superfícies redondas refletoras e de imagens refletidas se seguem. Então, a foto do rosto de uma estátua surge e a câmera se aproxima paulatinamente dos olhos da estátua. O comentário em *off* prossegue:

E eis ainda algo, um escultor eternizou certo rosto com certo olhar. Com a foto você eterniza seu próprio olhar sobre este olhar./ E eu, olho a foto que olha... / Em suma, uma espécie de arte inferior, a arte de olhar arte./ [...] Há a vida e há seu duplo, e a foto pertence ao mundo do duplo. Daí é ali que há uma cilada. Para se aproximar dos rostos, você tem a impressão de que você participa da vida e da morte de rostos vivos, de rostos humanos. Não é verdade: se você participa de algo, é na vida e na morte de imagens [...]. (Marker, 1967)

A fotografia, assim como toda imagem, traz a presentificação da ausência, de vestígios e ruínas do que não mais ali se encontra. A foto, como nos diz Susan Sontag (2004, p. 19-22), permite que nos apossamos do objeto ou de um momento, conferindo-lhes a eternidade. Cria-se outro mundo povoado de imagens. Sontag também aproxima a foto da arma e da morte, pois “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-

la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (2004, p. 26). Para Marker, além de a fotografia e o cinema estarem inscritos no tempo e na história, o olhar que se volta para estes pode lhe dar outra vida, outras significações, a partir de um presente que se confronta com tais imagens de arquivo.

Marker trabalha, deste modo, com o *kairós* benjaminiano, o “encontro secreto entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, 1993, p. 223, tese 2), em que cabe ao historiador materialista, ao cineasta ou ao espectador reconhecer em um relâmpago esta constelação. É na interrupção do tempo aditivo e cíclico que se dá esta “configuração saturada de tensões”, em que aquele que estiver atento reconhece a “oportunidade de lutar por um passado oprimido” (Benjamin, 1993, p. 231, tese 17). Neste ato de olhar novamente as imagens, de retirá-las do fluxo contínuo do tempo, esta parada necessária pode trazer à tona a história dos vencidos e as possibilidades do passado apropriadas pelo presente, por um “agora” que cria uma imagem dialética – tempo de parada concomitantemente pleno de potencialidades a serem resgatadas. Da mesma forma, no trabalho da montagem no cinema, que resgata e retrabalha imagens de arquivo, trata-se de despertar do tempo da fantasmagoria e reconhecer em um instante o encontro único de diferentes temporalidades, momento propício para uma leitura de outras histórias e possibilidades de interpretação no tempo presente. Ou, ainda, trata-se da reapropriação do aparato fotográfico e do cinema – que podem funcionar como armas de guerra – por meio da montagem, para uma tarefa política e histórica de ler e interromper a catástrofe.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, p. 65-76.
- ALTER, Nora. *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- BAZIN, André. Lettre de Sibérie. *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 257-260.

BELLOUR, Raymond. L'interruption, l'instant. *La recherche photographique – Le cinéma, la photographie*, décembre 1987, n. 3.

BELLOUR, Raymond; Laurent Roth. *Qu'est-ce qu'une Madeleine? À propos du CD-rom Immemory de Chris Marker*. Paris: Centre Pompidou, 1997.

BELLOUR, Raymond; MARTIN, Adrian. *Chris Marker – Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*. Brisbane: Institute of Modern Art, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política*. 5. ed., São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política*. 5. ed., São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNEWALD, José Lino (org.). *A idéia de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BENJAMIN, Walter. Thèses sur la philosophie de l'histoire. In: BENJAMIN, Walter. *Oeuvres II – Poésie et révolution*. Paris: Denöel, 1971.

BENJAMIN, Walter. *On the concept of history, thesis XIV (1940/2001)*. Translated and edited by Dennis Redmond. Disponível em: < <http://www.efn.org/~dredmond/Theses on History.html>>; acesso em: 15 Out. 2008.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings Volume 3, 1935-1938*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings Volume 4, 1938-1940*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

BLÜMLINGER, Christa. The imaginary in the documentary image: Chris Marker's Level Five. *IRIS*, n. 29, Spring 2000, p.133-142.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó, SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin entre a moda acadêmica e Avant Garde*. Disponível em: <>; acesso em: 3 Out. 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ;Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi: L'Œil de L'Histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent positions – L'œil de l'Histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DUBOIS, Philippe (org.). *Recherches sur Chris Marker , Théorème*, n. 6, Paris: Sorbonne Nouvelle, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2 . ed., São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

HANSEN, Miriam. Benjamin and Cinema – not a one way street. In: RICHTER (org.). *Benjamin's ghosts – interventions in contemporary literature and cultural theory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002. p. 41-73.

HANSEN, Miriam. Why Media Aesthetics. *Critical Inquiry*, vol. 30, n. 2, 2004-5. Disponível em: <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v30/30n2.Hansen.html>; acesso em: out. 2009.

HANSEN, Miriam. Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. *October*, n. 109, Summer 2004, p. 3-45.

HANSEN, Miriam. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*, v. 34, n. 2, Winter 2008, p. 336-375.

HORRIGAN, Bill. The revenge of the Eye. *Artforum* 44, n. 10, verão de 2006, p. 312-317.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker – Memories of the Future*. London: Reaktion Books, 2004.

MATOS, Olgária. *História viajante: notações filosóficas*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MISSAC, Pierre. *Passagens de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MURICY, Katia. *Benjamin - Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

PORVALI, Bamchade. *Chris Marker*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória e Literatura – O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003, p. 391-417.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Os “Melodramas Alemães” de Douglas Sirk

Luiz Nazario

Um dos casos mais estranhos de colaboração artística com o nazismo foi o do diretor Detlef Sierck. Nascido em 1897, em Hamburgo, filho de dinamarqueses, conheceu em 1923 a atriz Lydia Brinken, com quem se casou e teve um filho, Klaus, em 1925. Um ano mais tarde, Lydia entrou para o NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeitspartei* – Partido Nacional-socialista dos Trabalhadores Alemães) e, convicta fanática de Hitler, separou-se de Sierck, que não compartilhava de seu entusiasmo. Em 1929, Sierck desposou a atriz judia Hilde Jary. Assim que Hitler ascendeu ao poder, teve início a arianização da produção cultural da Alemanha: já em março de 1933, a companhia cinematográfica UFA – Universum Film AG rescindiu contratos de artistas judeus e os impediu de atuarem em suas salas.

Protegido pelo prefeito Dr. Carl Friedrich Goerdeler, Sierck, embora privado de passaporte devido à sua condição de *jüdisch Versippten* (parente de judeu), continuou a trabalhar no Altes Theater de Leipzig. E quando o Berliner Volksbühne convidou-o para encenar, em 1934, a comédia *Como gostais*, de Shakespeare, o sucesso da montagem foi tão grande que Hugo Corell abriu-lhe as portas da UFA, encarregando-o de dirigir alguns curtas-metragens. Logo ele passou aos longas-metragens: *April, April* (Abril, Abril, 1935); *Das Mädchen vom Moorhof* (A senhorita da Fazenda do Pântano, 1935); *Stützen der*

Gesellschaft (Bastiões da sociedade, 1935); e *Das Hofkonzert* (Onde Canta o Rouxinol, 1936), melodramas de fundo biológico ao gosto do regime. Com o sucesso desses filmes, Sierck obteve da UFA alguns projetos de prestígio.

O primeiro deles foi *Schlussakkord* (Nona Sinfonia, 1936). Após ouvir, na abertura, trechos da *Suite quebra-nozes*, de Tchaikovsky, o espectador é introduzido no turbilhão de um *Réveillon* em Nova York. Enquanto a cidade festeja a passagem do ano, um homem permanece sentado e imóvel num banco do Central Park. Um bêbado, de cigarro na mão, pede-lhe fogo. Logo ele percebe que o homem está morto. Para, então, um carro, aos gritos, em busca de socorro. Na pensão onde mora a melancólica Hanna (Maria von Tasnady), foliões fantasiados tentam forçá-la a participar da festa. No mesmo momento, chega a polícia para notificar o suicídio de seu marido, que se encontrava desaparecido. Hanna revela à polícia a identidade do marido, obrigado a deixar a Alemanha depois de cometer uma fraude. Logo Hanna cai doente. Agora, ela só pensa em recuperar o filho Peter, que teve de ser abandonado num sanatório alemão aos cuidados do Prof. Obereit (Theodor Loos).

Na Alemanha, os amigos do Barão Salviany (Kurt Meisel) assistem às predições astrológicas de Carl-Otto (Albert Lippert), um místico charlatão e lascivo. Entre suas freguesas, encontra-se Charlotte (Lil Dagover), esposa do maestro Garvenberg (Willy Birgel). Charlotte ama o marido, mas é dominada sexualmente por Carl-Otto. A infidelidade preenche o vazio de sua vida luxuosa e estéril. Enquanto o maestro rege a Filarmônica de Berlim interpretando a *Nona Sinfonia* de Beethoven, o astrólogo flerta com Charlotte. Ela tenta escapar às suas carícias, decidida a comparecer ao concerto, mas atrasa-se para a abertura; o porteiro não a deixa entrar na sala. Enquanto isso, na pensão americana da adoentada Hanna dois de seus amigos ouvem pelo rádio a transmissão do concerto de Garvenberg. Enquanto um deles acompanha a *Nona Sinfonia* com uma partitura, o outro se preocupa com o barulho, que poderia perturbar a doente. "Beethoven não é nenhum veneno!", replica o amigo. De fato, quando o outro entra no quarto de Hanna, surpreende a doente com o ouvido colado na parede, tentando captar os sons melodiosos.

Regida com gestos de ditador por Garvenberg, a *Nona Sinfonia* exerce sobre a doente um milagroso efeito curativo. Hanna lembra-se de já ter ouvido essa música na Alemanha. Por seu lado, Charlotte, barrada no teatro, volta para casa. Mas sua criada e confidente, Freese (Maria Koppenhöfer), lembra a data especial do concerto. Ela parte em disparada para cumprimentar o marido no final da apresentação, como se a tivesse acompanhado. Mas o porteiro, ao revê-la, sabendo agora tratar-se da esposa do maestro, pede desculpas por não a ter deixado entrar na sala. Charlotte é desmascarada. Mas isso não afeta Garvenberg. Ele já se encontra emocionalmente distanciado da esposa. É apenas Charlotte quem se esforça para salvar o casamento condenado. Ela diz a Garvenberg que ele tem a música, é um gênio, mas que ela não tem nada, nem musical ela é - se ao menos tivesse um filho!

Numa última tentativa de corrigir Charlotte, Garvenberg procura seu amigo Professor Obereit, a fim de adotar uma criança. O garoto Peter, de pais desconhecidos, é o escolhido. O menino sente-se imediatamente atraído por Garvenberg, mas rejeita Charlotte. Entrementes, Hanna, de volta à Alemanha, procura seu filho no sanatório e é informada de que Peter foi adotado. Diante do desespero da mãe, o Professor Obereit arranja para que ela seja empregada como enfermeira do menino por Garvenberg, desde que jamais revele sua verdadeira identidade. Hanna aceita o acordo. Professor Obereit leva Hanna ao teatro para que ela conheça Garvenberg. Ela está curiosa por saber quem adotou seu filho. Entra em cena um bailarino de gestos afetados. Hanna inquieta-se, mas o doutor a tranquiliza. Em seguida, salta no palco um dançarino em trajes de selvagem, pulando freneticamente. Hanna inquieta-se novamente, mas o doutor aponta para a orquestra, revelando ser o maestro o pai adotivo.

Mais que aliviada, Hanna sente-se atraída por Garvenberg, que corresponde à atração. Ela então se submete ao teste decisivo: o reconhecimento de Peter. Mas este logo cai de ternura pela nova “governanta”, que o abraça com todo seu amor. Charlotte, contando apenas com o apoio de Freese, que a protege de maneira doentia contra tudo e contra todos, vê-se agora às voltas com a chantagem de Carl-Otto, que precisa de dinheiro para deixar a Alemanha. Ele subjuga

sexualmente Charlotte e ela cede, cada vez mais perdida. "Você deve odiar-me", reflete Carl-Otto, com cinismo triunfante. "Não, só odeio a mim mesma", ela murmura, consciente da própria perdição.

Nem o filho adotivo impediu sua derrocada: é Hanna quem cuida de Peter, brincando com ele ao ar livre, em companhia de Garvenberg; patrão e governanta assistem juntos ao teatro de fantoches do menino, um mimo sobre a Branca de Neve e a Bruxa Má, que a envenena. A ideia do envenenamento retorna quando Garvenberg leva Hanna à ópera, e ela se impressiona com uma cena em que uma mulher é envenenada por outra. Em casa, Hanna revela ao maestro que ele salvara sua vida com o adágio da *Nona Sinfonia*. Ela confessa que fora aquela a segunda vez que ouvira a música, lembrando-se ainda de quando a ouvira pela primeira vez. Garvenberg espanta-se: nas duas vezes, fora ele o regente da Filarmônica!

O romance entre Hanna e Garvenberg parece predestinado. Nesse instante, Charlotte, escondida atrás da cortina, emerge da escuridão e abandona a sala em estado de choque, certa de que tudo acabara. Ela caminha em direção à câmara, até que seu rosto se dissolve por completo no quadro, gemendo: "Eu sabia...". Garvenberg deve agora partir para um concerto prestigiado pela Família Real, em Copenhagen, com entradas já esgotadas. Temendo uma investida de Charlotte, Hanna corre até o aeroporto para revelar ao maestro que é a mãe de Peter. O barulho da turbina impede que Garvenberg a ouça. O pressentimento de Hanna confirma-se: Charlotte a expulsa de casa.

Desesperada, Hanna procura apoio junto ao Professor Obereit, que tenta acalmá-la, assegurando que a volta de Garvenberg modificaria a situação. Mas Hanna não quer ficar nem um minuto separada de Peter. O médico teme que ela cometa uma loucura. Entrementes, o Barão visita Charlotte para chantageá-la, a mando de Carl-Otto. A pressão sobre a adúltera é tamanha que ela cai desfalecida. O médico receita morfina. Freese compra o remédio, com a recomendação de que não ministre mais que 10 gotas da droga, um veneno mortal em dose excessiva. Freese tenta consolar Charlotte dando-lhe, como na história da Bruxa Má, um espelho: "Veja como a senhora é bonita!". Envaidecida, Charlotte ordena a Freese que compre um "creme facial

noturno” em uma farmácia, em plena madrugada. Na ausência da criada, Charlotte atende a um telefonema de Carl-Otto, que a ameaça mais uma vez. Charlotte desmaia no leito. Hanna, que penetrara na casa para raptar o filho, vê Charlotte suspirando e procura um meio de aliviá-la. Depara-se com a morfina e... Depois, parte com o filho para um hotel. Quando Freese volta da farmácia, encontra Charlotte agonizante e o vidro do remédio vazio. Em seu quarto, Hanna tem sonhos estranhos, onde se vê como a personagem da ópera envenenando a mulher com 18 gotas de veneno. Logo a polícia a detém como suspeita da morte de Charlotte.

Durante o processo, todas as provas são contra Hanna. Ela própria tem dúvidas e diz ao juiz que deu dez gotas a Charlotte, mas não mais que isso. Acrescenta, contudo, que, naquele momento, com o vidro de morfina na mão, passou de fato por sua mente a ideia de ter nas mãos o poder de vida e de morte sobre Charlotte, e que poderia tê-lo usado. Freese acredita na inocência de Hanna, mas nega-se a prestar esclarecimentos. Quando Carl-Otto é chamado a depor, tentando, por cúmulo, culpar o maestro pelo assassinio da esposa, Freese não se contém e revela a verdade: fora Charlotte quem tomara a morfina, pedindo à criada que jurasse jamais revelar ao marido que havia se matado. Livre de toda culpa, Hanna inicia nova vida junto a Garvenberg e Peter. O maestro rege o oratório *Judas Macabeus*, de Händel, na barroca Hofkirche de Dresden. Hanna, bem vestida como nunca, abraça o filho. Os anjos barrocos, que pendem junto ao órgão da igreja, parecem cantar em sua homenagem.

Schlussakkord foi o primeiro grande sucesso de Sierck. O filme foi predicado “de valor artístico” e conquistou o prêmio de Melhor filme musical no Festival de Veneza. Foi também um dos únicos títulos a ter seu predicado prorrogado para nova exibição em 1940.¹ A crítica do regime descobriu em Sierck um “saudável instinto teatral e um igualmente saudável instinto para impressionantes efeitos cênicos”

¹ Junto a *Hitlerjunge Quex*, *Gold*, *90 Minuten Aufenthalt*, *Traumulus*, *Verräter*, *Der Kaiser von Kalifornien* e *Die Madeln um Schubert*. (Drewniak, 1938-1945, p. 648)

(Lippert, 1936). Entre esses efeitos, podemos citar: a sequência de abertura, filmada com planos inclinados à maneira de um pesadelo, com a irrupção dos mascarados no quarto triste de Hanna, efeito plagiado de *Sylvester* (1924), de Lupu Pick; a cena em que a música de Beethoven atravessa o oceano através da fusão de imagens das ondas do mar com as imagens das folhas onduladas da partitura; as diversas cenas de teatro (concertos, *performances* astrológicas, teatrinho de fantoches, balés, ópera) que dão ao filme uma dimensão quase fantástica. Lil Dagover foi elogiada por sua agonia, interpretada com surpreendentes expressões mímicas, cheias de tons e nuances (Schneider, 1936).

O filme foi pouco analisado pela crítica do pós-guerra. O historiador David Stewart Hull comentou-o sem sequer tê-lo visto, uma vez que apresenta Hanna como a *viúva* de Garvenberg (Hull, 1969). O título original é ambíguo: *Schlussakkord* significa, ao mesmo tempo, "acordo final" e "acorde final", sublinhando a importância da música na trama. O filme gira em torno de acordos pessoais e acordos musicais. Avança, no começo, através de montagens paralelas, que mostram a destruição de dois casais: na América, ao som do jazz, o casamento de Hanna é rompido com o suicídio do marido; na Alemanha, ao som de Beethoven, o casamento de Garvenberg é rompido pela infidelidade de Charlotte. As relações que surgem dessas ruínas são baseadas apenas em acordos: Garvenberg faz um acordo com Charlotte para adotar um filho; Hanna faz um acordo com o Professor Obereit para ser a governanta de Peter. O paralelismo que a trama estabelece já pressupõe o desaparecimento de Charlotte, "peso morto" correspondente ao marido morto de Hanna, mas que, por acidente, continua viva, impedindo a formação do triângulo perfeito formado por Garvenberg, Hanna e Peter. O inocente filho adotivo é o eixo que une o novo casal. Mas para que o novo acordo seja finalizado, segundo a lógica musical da trama sinfônica, a esposa infiel precisa matar-se, tal como o marido criminoso de Hanna. O "acordo final" é a destruição de Carl-Otto e Charlotte, que sela, ao som do "acorde final" de Händel, a união entre Garvenberg e Hanna.

Em um filme em que a música desempenha um papel essencial, como o efeito curativo exercido pela *Nona Sinfonia*, não é por acaso

que o oratório escolhido para selar o acordo final seja o *Judas Macabeus*: “Solte altos gritos de júbilo, filha de Sion...”² cantam os anjos do coro. Eles se dirigem à Hanna, a “filha de Sion”, interpretada pela esposa do produtor do filme, Bruno Duday, da UFA. A personagem parece ser uma judia imigrada, retornando à Alemanha em busca do filho internado num sanatório. O marido de Hanna é mostrado como um cadáver; dele só sabemos que “teve de deixar a Alemanha por causa de uma fraude no seguro”. A Nova York dos exilados é uma mascarada de São Silvestre. Na pensão de Hanna, seus dois amigos são cinétipos³ nazistas de intelectuais judeus – um deles acompanha o concerto com partitura na mão e ares de sabido; o outro teme que o barulho do rádio possa perturbar a doente – ambos têm um ar malsão, enquanto Hanna, atacada por misteriosa febre, só obtém a cura com a *cultura alemã*, ingerida sob a forma da *Nona Sinfonia*.

Assim, mesmo que o marido tenha se matado, que seus amigos pareçam pouco saudáveis, que seu filho esteja internado num sanatório, e que ela mesma padeça de certo mal, Hanna encarna o estereótipo antissemita tradicional da “bela judia”, que guarda alguma esperança de regeneração. O que conta a seu favor é a *maternidade*. Seu filho aparece, a princípio, como uma criança suja, tratada como doente mental por uma rude enfermeira no sanatório do Professor Obereit. Mas o Professor Obereit recusa o diagnóstico apressado, acreditando que o menino voltará a ter um comportamento normal junto a outras crianças. Deste modo, o filme acena com uma esperança também para as *crianças judias*. Já o charlatão Carl-Otto, secundado pelo finório Barão Salviany, que vive de golpes e chantagens, é um cinétipo nazista de judeu sedutor, corrompendo o sangue da infeliz Charlotte,

² Mais tarde, numa medida de “arianização” da cultura alemã, o oratório de Haendel recebeu um novo nome, mais adequado a seu “caráter germânico”: *Der Feldherr*.

³ O conceito de “cinétipo”, que desenvolvo em *Imaginários de destruição*, corresponde ao estereótipo comumente utilizado em imagens fixas e textos literários. O cinema nazista dedicou-se à criação de cinétipos de judeus, seguindo o modelo da criação de cinétipos de capitalistas pelo cinema soviético.

escravizando-a sexualmente e sugando suas economias, levando-a à loucura e ao suicídio. Esse judeu criminoso não escapará da Justiça. *Schlussakkord* não é, pois, um melodrama comum, mas um *melodrama biológico*, onde o sangue determina as relações pessoais, sendo o sangue adoentado só passível de ser recuperado por sua absorção em linhagens mais puras: o sangue de Hanna, a princípio contaminado pelo marido suicida, é regenerado pelo de Garvenberg, através da infusão do "antídoto Beethoven". E, mesmo ainda desconhecendo que Hanna é sua mãe, o menino reage negativamente ao sangue de Charlotte, contaminado pelo tráfico sexual com Carl-Otto, e positivamente ao sangue de Hanna.

O veneno é o *leitmotiv* da contaminação. O marido de Hanna parece ter se matado ao ingerir veneno, pois seu corpo não está destruído e ele permanece sentado no banco do Central Park. Durante a audição do concerto pelo rádio, um dos amigos de Hanna lembra ao outro que "Beethoven não é nenhum veneno". Peter encena sua *Branca de Neve* até o momento em que a Rainha Má a presenteia com a maçã envenenada. Na ópera, Hanna assiste a uma dramática cena de envenenamento. O médico de Charlotte receita-lhe um medicamento que pode transformar-se em veneno fatal se dosado excessivamente. Hanna medica Charlotte e, depois, sonha tê-la envenenado. Mas é Charlotte que se suicida, ingerindo o veneno. No tribunal, Hanna é suspeita de ser a envenenadora, mas outro culpado é apontado por Freese: Carl-Otto. Com impacto dramático, toda a carga de culpas é desviada para esse *bode expiatório*. Hanna livra-se da má consciência e mesmo da possibilidade de ter envenenado a rival: o sangue de Charlotte fora, na verdade, contaminado por Carl-Otto (note-se a semelhança dos nomes Carl-Otto/Charlotte); a mulher estéril já estava tão envenenada sexualmente que o "acordo final" seria selado mais cedo ou mais tarde.

A morte de Charlotte é uma fantasia de destruição que ilustra as medidas raciais do regime: a mulher corrompida em seu sangue torna-se doente incurável; nem a música de Beethoven, que regenerou a "bela judia" exilada, exerce sobre Charlotte efeito curativo. "Eu não sou musical!", ela se queixa, sem encontrar saída para o vazio de sua existência. Padecendo de esterilidade (um crime sob o regime nazista da proliferação premiada), dotada de uma sexualidade sadomasoquista

(“Eu só odeio a mim mesma”) e atraída pelas relações impuras (proibidas pelas Leis Raciais) com Carl-Otto (charlatão supostamente judeu, condenado a deixar a Alemanha), Charlotte *precisa* morrer: de sua agonia depende a felicidade do novo casal “purificado”.

Detlef Sierck rodou em seguida *Zu neuen Ufern* (Recomeça a vida, 1937), cuja ação inicia-se na Londres de 1840. A cantora Gloria Vane (Zarah Leander) escandaliza os puritanos do Teatro Adelphi com suas canções libertinas e seus decotes ousados, amando livremente Sir Albert Finsbury (Willy Birgel), filho de um lorde empobrecido. Quando o nobre comete um desfalque, ela assume a culpa, sendo condenada à prisão feminina de Paramatta, na Austrália. Em Sidney, Finsbury torna-se ajudante do Governador, mas nem pensa em tentar libertar Gloria, pois planeja um golpe do baú, casando-se com Mary (Carola Höhn), a filha do patrão. Como a Austrália tem falta de mulheres, a Rainha Vitória permite a libertação das detentas dispostas a casar-se com os colonos pretendentes. O fazendeiro Henry Hoyer (Viktor Staal) interessa-se por Gloria, que se casa com ele apenas para fugir. Ela chega ao palácio do Governador em tempo de assistir, pela janela, ao noivado de Finsbury e Mary. Desiludida, engaja-se no cassino de Sidney como cantora. Ao reencontrá-la ali, Finsbury vê renascer o velho amor. Mas, após muito sofrer, ela desiste da ilusão do amor e de sua carreira, recomeçando a vida como esposa do bom fazendeiro Henry. Tendencioso, o filme mostra os ingleses como puritanos, hipócritas e injustos; a prisão de Paramatta é um inferno do qual as detentas só escapam se aceitam deixar-se leiloar para um acasalamento animalesco que os colonos chamam de casamento. Pagando por amor um crime de desfalque cometido pelo estelionatário da cidade, Gloria encontra sua salvação como pioneira nos campos da Austrália: troca a corrupção sedutora de Finsbury pela pureza do amor que cria família com o camponês honesto, a nova margem da sofrida heroína após a purgação autoimposta.

Ainda mais engajado é o melodrama biológico *La Habanera* (La Habanera, 1937). Astrée Sternhjelm (Zarah Leander) é uma sueca que visita a ilha americana de Porto Rico, que tem características espanholas, em companhia da velha tia Ana (Julia Serda). Enquanto a

tia se queixa do calor, da sujeira das ruas, do primitivismo do povo e do desconforto do hotel, Astrée acha tudo pitoresco, romântico e encantador. Numa tourada, que horroriza a tia pela barbárie, Astrée conhece o rico e poderoso latifundiário Don Pedro de Ávila (Ferdinand Marian) e se excita sexualmente ao vê-lo matar o touro de um só golpe com uma estocada no meio do coração. Sob o feitiço de *La Habanera*, uma canção ouvida pelos quatro cantos da ilha, como numa reverberação totalitária, Astrée, já dentro do navio que a levaria de volta à Suécia, decide saltar momentos antes da partida e ficar na ilha para entregar seu coração a Don Pedro, ignorando as advertências da tia, abandonada dentro do navio, que parte. No dia do casamento, a tia envia-lhe um telegrama seco: "Como presente de casamento eu assumo os gastos de sua separação." Palavras duras e proféticas. Dez anos depois, Astrée continua bela como antes, mas perdeu a alegria de viver, arrependida de seu casamento: Don Pedro revelou-se um marido possessivo e um tirano para o seu povo.

O único consolo da sueca é o filho Juan (Michael Schulz-Dornburg), que nasceu incrivelmente loiro e de olhos azuis. Astrée incute na criança o desejo de voltar à Europa, cantando-lhe canções de Natal, falando-lhe da neve que torna o inverno nórdico tão bonito, brincando com ele de trenó no escaldante calor de Porto Rico. Don Pedro a proíbe, porém, de deixar o país, e estende sua tirania proibindo a difusão das notícias sobre a existência de uma doença estranha, uma febre que mata em poucos minutos, e que se alastra na ilha, levada pelo vento, atingindo dimensões epidêmicas. Por coincidência, entra em cena um velho amigo da família Sternhjelm, o médico sueco Dr. Sven Nagel (Karl Martell), que fora enamorado de Astrée, acompanhado pelo brasileiro Dr. Luis Gomez (Boris Alekin), que usa um bigode parecido com o de Hitler, demonstrando já pela sua aparência o seu posicionamento político. Os dois partem para Porto Rico no intuito de estudar o bacilo que causa a moléstia. Encontram resistência por parte das autoridades, que negam a existência da febre devastadora. Eles devem pesquisar o bacilo clandestinamente, instalando seu laboratório no próprio quarto do hotel, passando o tempo sob um calor sufocante, a examinar lâminas de sangue contaminado.

Uma noite, Dr. Nagel decide colher material no cais do porto. Nas proximidades deste local, depara-se com um guarda muito abatido que mostra sintomas da “contaminação”. O vento parece trazer o vírus, e, tendo o guarda permanecido durante muito tempo exposto à brisa, este acaba caindo na rua. “O que há com você?”, pergunta o médico, já sabendo a resposta. “Fui contaminado”, diz o guarda, suando frio. Enquanto ele agoniza, e, antes que seja carregado para um hospital, Dr. Nagel retira-lhe do braço, com sua seringa, uma boa quantidade de sangue. De volta ao hotel, Dr. Nagel admira, com o médico brasileiro, o vírus da febre ao microscópio, um vírus totalmente novo. Ele nunca tinha visto algo assim, e se surpreende com a rapidez com que o vírus acabava com as pessoas: “Uma virulência colossal!”. A amostra de sangue contaminado permitiu aos cientistas descobrir a causa da febre e identificar o “inimigo”, buscando o meio mais eficaz de “exterminar a fera”.

Entrementes, Don Pedro, sendo informado acerca do trabalho clandestino dos cientistas, manda seus agentes destruírem o laboratório. Ao mesmo tempo, convida os dois pesquisadores para uma festa em sua mansão. É nessa ocasião que Nagel reencontra Astrée, preocupada com a saúde de seu filho, que apresenta sintomas da doença. Don Pedro percebe algo da antiga relação entre o médico e sua mulher, e pede a ela que cante “La Habanera” para os hóspedes. É a grande cena do filme: em sua *performance* musical, Zarah Leander, com pega-rapazes colados na testa, move o corpo e as mãos espalmadas seguindo uma coreografia vagamente mórbida, vagamente erótica. Durante a execução da canção sintomaticamente intitulada “Der Wind hat mir ein Lied erzählt” (O vento contou-me uma canção), com letra de Bruno Balz e música de Lothar Brühne, Don Pedro dá sinais de ter contraído a febre; quando Astrée termina de cantar, ele agradece à *performance* da esposa: “Mil vezes obrigado! Foi um grande presente, o maior que recebi em toda minha vida!”. Mas essa *performance* que o intoxica corresponde a um assassinio simbólico. Contaminado pela febre, Don Pedro não pode mais ser salvo: tendo mandado destruir os equipamentos dos médicos, privando a si mesmo do soro, “ele cavou a própria cova”, concluem os circundantes. Morto o tirano, a doença poderá ser

controlada. Astrée parte com o filho e Dr. Nagel para a Europa, ouvindo ainda os acordes de *La Habanera*, que ecoam até no cais de Porto Rico.

Uma nova historiografia alemã representada, entre outros, por Eric Rentschler (1996), Karsten Witte (1995) e Sabine Hake (2001 e 2002), considera os rótulos de “cinema nazista” e “filme nazista” simplificações que sugeririam uma convergência completa do cinema narrativo com a política cultural e a ideologia nacional-socialista – fato que jamais teria ocorrido devido a fatores como: a popularidade contínua de filmes estrangeiros; a presença maciça de produtos comerciais norte-americanos; a falta de consenso entre os membros da indústria cinematográfica e o Ministério da Propaganda; as constantes mudanças de atitude em relação à propaganda antes e durante a Segunda Guerra e a dificuldade de controle de exibição nos territórios do Reich e demais países ocupados (Hake, 2002, p. 59). Negando realidade ao *totalitarismo*, os revisionistas do cinema nazista afirmam que, apesar dos inúmeros mecanismos de controle estatal e da firme orientação ideológica da produção cinematográfica do ‘Terceiro Reich’, é preciso “esclarecer as instabilidades e contradições que a permeiam”.

Seguindo essa corrente, orientado por Sabine Hake, José Rocha Filho considerou os produtos culturais da Alemanha nazista “velozes, dinâmicos [...] longe de ser estáticos e em total sincronia com o Ministério da Propaganda” (Filho, 2007). Ele considera “simplista” a ideia de uma cultura fascista planificada por um programa fascista “verticalizado e homogeneizante”, pois ela levaria a uma “perigosa demonização do nazismo”, provocando “o efeito ilusionista de isolar historicamente o nacional-socialismo [para] [...] transformar seus processos estéticos e mecanismos culturais em algo que difere completamente dos totalitarismos contemporâneos e de suas estéticas” (Filho, 2007). Mesmo sem esclarecer quais seriam os “totalitarismos contemporâneos”, ele procura, um tanto enigmaticamente, “engajar produtivamente o Terceiro Reich no desafio contínuo de analisar os debates contemporâneos”, e conclui:

A ênfase na fantasia e na ilusão torna o cinema popular um lugar privilegiado para a resolução imaginária de conflitos sociais e psicológicos (e assim ele foi devidamente instrumentalizado para uma tentativa de manutenção do *status quo*). No entanto, essa mesma experiência cinemática deu vazão a outros significados e efeitos que, se não eram literalmente subversivos, não raro ameaçavam o sistema organizado de proibições, restrições e de transgressões controladas, como é o caso dos filmes de Detlef Sierck realizados durante o Terceiro Reich. (Filho, 2007)

Partindo desses conceitos, a análise de *La Habanera* por Rocha Filho, seguindo a interpretação de Rentschler, para quem a ilha de Porto Rico “torna-se também o estado ariano” (Rentschler, 1996, p. 134), resulta incoerente. Embora perceba estarem presentes no roteiro “a separação racista entre um mundo civilizado e superior e um mundo primitivo, o anticapitalismo e principalmente a retórica *Heim ins Reich*”, o autor atribui à “direção magistral” de Detlef Sierck uma trama subterrânea crítica:

Esse jogo de reflexões põe à prova a doutrina oficial que o filme deveria representar e apresentar. A discussão banal sobre as supostas diferenças entre os povos no filme vai servir de base para comentar a política racial que estava tomando formas cada vez mais aterrorizantes [...]. A própria situação da ilha em quarentena pode ser pensada num sentido ambíguo, como uma nação isolada internacionalmente [...]. Porto Rico aparece como um Estado semilegal, governado por um tirano que controla todas as atividades locais e dirige uma polícia secreta de caráter paramilitar. As atividades de recreação da ilha, não diferentemente do Reich, são atrações abarrotadas de kitsch, com espetáculos encenados. As mulheres do filme são praticamente escravas domésticas, ligadas de maneira definitiva a estruturas familiares e patriarcais pesadíssimas. Os jovens são criados para o atletismo ou para o combate militar. (Filho, 2007)

Assim descrito, o filme adquire um caráter provocador, com alusões críticas à Alemanha nazista que "ameaçariam o sistema organizado de proibições, restrições e de transgressões controladas". Infelizmente, esse pressuposto otimista choca-se com as intenções do autor do roteiro, um nazista convicto; e com a aprovação do filme pela censura do regime. A leitura de uma trama subterrânea crítica em *La Habanera* é uma ilusão revisionista a "desculpar" Sirk de seu engajamento na indústria cultural do nazismo. Mensagens críticas ocultas podem passar despercebidas numa ditadura militar, onde a produção cultural não está submetida a tantas instâncias de controle, mas não num regime de controle total. O regime nazista não foi uma simples ditadura, e é infame definir sua cultura estatal de massa, antissemita e controlada em todas as instâncias, como "cultura popular"!

A Alemanha sustentava as falanges de Franco na Guerra Civil Espanhola e o filme foi rodado em Tenerife, a maior das ilhas do arquipélago das Canárias, pertencente à Espanha, no ano do bombardeio de Guernica pela Legião Condor. A presença do médico brasileiro também significava um flerte com a ditadura de Getúlio Vargas. A estranha epidemia que devasta Porto Rico é uma metáfora visual correspondente à metáfora verbal da doença dos discursos nazistas sobre a "contaminação judaica". A fantasia racista convertida em realidade jurídica através das Leis Raciais encontra em *La Habanera* uma materialização imaginária. A "peste" propaga-se livremente na ilha dominada pelo tirano que nega a existência do perigo, sob a cumplicidade dos médicos locais. Como na Espanha, com a Legião Condor, ou no Brasil, com o treinamento da polícia política de Felinto Müller pela Gestapo, os nazistas intervinham para liquidar o "bolchevismo judaico internacional". Essa intervenção é representada no filme pelos médicos que vão para a ilha pesquisar secretamente o "vírus".

Identificado no microscópio o vírus da moléstia, o "antídoto" pode ser desenvolvido. Os métodos dos cientistas são arriscados. Eles montam um laboratório clandestino no quarto do hotel e trabalham como espões ou militantes de uma causa proibida. A procura do vírus leva o Dr. Nagel, certa noite, até as proximidades de um sórdido cabaré do cais, frequentado por marinheiros. No cabaré, brancos e negros

misturam-se ao som do jazz – música “degenerada” para o nazismo. No local, Nagel encontra um guarda que mostra sintomas da “contaminação”. O vento parece trazer o vírus; e tendo o guarda permanecido durante muito tempo exposto àquele ambiente, cai ao chão e agoniza. É no seu sangue contaminado de fresco que os cientistas identificam o “inimigo”. Os judeus estavam proibidos de participar do cinema nazista, mas essa proibição não atingia os negros, que às vezes eram escalados como figurantes para fornecer “cor local”, na qualidade de membros de “raças inferiores”, em aparições rápidas que tinham a função de aludir à “degeneração racial”, segundo a doutrina nazista.

Em *La Habanera* todas as relações pessoais são determinadas pelo sangue. Don Pedro de Avila, interpretado por Ferdinand Marian, um dos atores do cinema nazista que se especializaram em encarnar cinétipos do judeu, é o “tirano sedutor” que conquista o coração da romântica Astrée, a qual paga depois, com muito sofrimento, o erro de sua escolha. O filho de Astrée, que nasceu loiríssimo, é o elo que a liga à pátria. Ela o educa à sua moda, imbuindo-o de valores europeus, como a nostalgia da neve, a tal ponto que o garoto não se desgruda de seu trenó, “esquiando” na escadaria do palácio tropical. O calor de Porto Rico, o vento marítimo e a própria canção *La Habanera* são associados à doença, que produz um “envenenamento” geral. Don Pedro exerce sua tirania como “protetor do vírus”. A censura à imprensa; o controle sobre as práticas médicas; o bloqueio à pesquisa científica; a perseguição aos especialistas; a destruição do laboratório clandestino e do soro que Dr. Nagel e Dr. Gomez haviam descoberto; tudo isso só têm sentido a partir da suposição de um pacto secreto entre o “judeu” e o vírus. As novas especulações antissemitas, assim como as pesquisas técnicas de caráter exterminador encontraram justificações no cinema de Goebbels.

Nesse cinema, “liberdade de pesquisa” significa liberdade para inventar novas calúnias antissemitas e experimentar técnicas de extermínio dos judeus. Democratas, liberais, humanistas e piedosos que recusavam o antissemitismo e a eutanásia de massa deviam se calar ante a identificação de suas atitudes “retrógradas” e “moralistas” com o tirano totalitário que impedia de maneira irracional o avanço da ciência; isto é, o avanço do antissemitismo. Censurando os jornais, destruindo

os laboratórios, perseguindo os pesquisadores, o tirano faz proliferar o “vírus”, até cair vítima da “peste” que protege. Don Pedro é o cinétipo do judeu dominador, tirano totalitário que controla a imprensa, seduz mulheres incautas, prejudica o povo e proíbe a pesquisa científica de um vírus que se espalha na ilha a partir de um cais frequentado por negros. A epidemia é a metáfora da “contaminação judaica do sangue”. E, esse vírus, cujo nome jamais é mencionado, também é uma metáfora da contaminação judaica, ou seja, *o vírus é o judeu*. Por isso o tirano, aparentado ao vírus, deixa de proteger seu povo do contágio, preferindo proteger a doença que o dizima. No final, ele se torna vítima da própria atitude, recebendo “aquilo que merece” (*Jedem das seine* – “a cada um, o que lhe cabe” – era a inscrição no campo de Buchenwald).

A interpretação exagerada de Zarah Leander parece querer evocar a febre (trazida pelo vento) para matar o marido. É essa contaminação a razão oculta pela qual o tirano, cinétipo do “judeu”, protege o vírus impedindo a fabricação do soro, caindo, por fim, vítima de sua loucura. Don Pedro precisa desaparecer para que se forme o triângulo perfeito Astrée / Dr. Nagel / Juan. Sua morte é uma fantasia de destruição: enquanto Zarah Leander canta a mórbida e erótica canção, misteriosamente “contada pelo vento”, Don Pedro mostra-se simultaneamente fascinado e atingido pela *performance* da esposa, que ele deseja e maltrata, incapaz de experimentar o amor que une Astrée ao Dr. Nagel, consolidado por “autênticos” laços de sangue. A canção parece intoxicar Don Pedro, como uma evocação secreta e mágica ao vento, vento que traz o vírus, vírus que traz a febre, febre que consome quem destruiu os meios pelos quais poderia ser salvo, cavando a própria cova. É notável que autores como Curt Riess e Elisabeth Läufer tentem redimir *La Habanera* de qualquer caráter propagandístico. Mesmo os que identificam algumas situações do filme com a ideologia nazista não perceberam a transposição cinematográfica da metáfora biológica que dissimula os propósitos de extermínio apregoados de maneira indireta e alusiva pelos líderes nazistas.

A direção de Detlef Sierck conferiu brilho à trama absurda imaginada pelo romancista Gerhard Menzel, membro do NSDAP e fecundo roteirista do cinema nazista. Sierck transformou a história

mediocre em imagens fascinantes que transfiguraram de forma expressiva, de modo consciente ou não, as metáforas escritas em poderosas metáforas visuais, transmitindo com sucesso a mensagem subjacente ao drama vivido pelos protagonistas. Ainda que de forma meramente profissional, ao colocar seu talento a serviço da transposição visual do ideário nazista, Sierck acabou colaborando – antes de fugir da Alemanha nazista e se tornar Douglas Sirk em Hollywood – para a construção de uma estética antisemita, criando em seus “melodramas alemães” um universo mórbido que só funciona “logicamente” segundo a *Weltanschauung* nazista.

Referências bibliográficas

DREWNIAK, Boguslaw. *Der deutsche Film 1938-1945*. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf: Droste, 1987.

FILHO, José Rocha. Douglas Sirk e o cinema popular do Terceiro Reich. *Trópico*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2619,1.shl>>. Acesso em: 1 set. 2007.

HAKE, Sabine. *German National cinema*. London: Routledge, 2002.

HAKE, Sabine. *Popular cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press, 2001.

HULL, David Stewart. *Film in the Third Reich: A study of the German Cinema 1933-1945*. Berkeley: University of California Press, 1969.

LIPPERT, A. *Das 12-Uhr-Blatt*, n. 23, Berlim, 13 Mar. 1936.

NAZARIO, Luiz. *Imaginários de destruição*. O papel da imagem na preparação do Holocausto. Tese. Universidade de São Paulo, 1994.

RENTSCHLER, Eric. *Ministry of illusion*. Nazi cinema and its afterlife. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

SCHNEIDER, Albert. *Licht-Bild-Bühne*, n. 127, Berlim, 25 Jul. 1936.

WITTE, Karsten. *Lachende Erben, Toller Tag*. Berlim, 1995.

Imaginários e refigurações da memória histórica: a Guerra do Paraguai no cinema argentino

Silvia Cárcamo

1. Cinema, nação e conflito de interpretações

A guerra do Paraguai foi revisitada com certa constância pelo cinema da Argentina, do Brasil e do Paraguai. Talvez tenha sido o acontecimento histórico que mereceu maior atenção por parte de mais de uma nação latino-americana. A princípio, poderíamos pensar que essa insistência se deve à própria importância do conflito ocorrido entre 1865 e 1870. Como observou Francisco Doratioto, a guerra desempenhou um papel decisivo na consolidação dos Estados nacionais argentino e uruguaio, evidenciou a capacidade diplomática do Império do Brasil e da sua força militar, mas também acentuou, de maneira paradoxal, as contradições que conduziram à crise do Estado monárquico. No que diz respeito ao Paraguai, não é necessário insistir no trauma coletivo que significou para esse país a sua derrota de 1870. (Doratioto, 2006)

No entanto, a presença do tema da guerra no cinema, ao longo do tempo, indica que estamos diante de um núcleo conflituoso. As figuras da memória, do testemunho, da reparação e da busca da verdade se apresentam com frequência nesses produtos da cultura de massa tão fortemente alentados pelo propósito nacional pedagógico. Os filmes intervêm numa discursividade atravessada por discursos históricos,

políticos ou literários, vão em busca de imagens fotográficas e pictóricas do passado para propor outras imagens. Ficcionalizam para contar a História, recorrem à História para seguir criando ficções. Propõem-se interpretações da guerra em que pesam, notadamente, requerimentos do presente. Nacionalismos e latino-americanismos emergem entre as imagens e os discursos do passado e as elaborações do presente. No arco estendido entre os dois tempos, realiza-se a tentativa de forjar o passado comum, que é o fundamento da memória histórica, como bem viu Maurice Halbwachs.

A revisão de algumas das realizações fílmicas deixa em evidência um conjunto verdadeiramente variado: documentários e cinema de ficção, obras de propósito artístico ou sem preocupações estéticas, filmes para serem exibidos no cinema, audiovisuais para a televisão, e outros que prevêm âmbitos mais restritos como o escolar.¹ Nos últimos anos, a internet tem se mostrado o meio de circulação de materiais organizados a partir de captura de imagens que aproveitam conhecidos filmes do circuito comercial, o vasto acervo fotográfico e de pintura da guerra, com nítida preferência pelos quadros de Cândido López.²

Essas criações absorveram o conflito de interpretações que tomou conta do campo historiográfico sobre a guerra. A historiadora Liliana Brezzo fez notar que, depois da derrota paraguaia, as historiografias

¹ Já em 1932, *Alma do Brasil* recriou o episódio da guerra conhecido como “*Retirada da Laguna*”. Cenas deste filme reaparecem em *Guerra do Brasil*, documentário de 1987 que faz parte do projeto artístico-político de revisão da história, resgate da memória coletiva e reparação moral pelas injustiças do cineasta brasileiro Sylvio Back. No Paraguai, o diretor argentino Alberto Dubois filmou, em 1959, *La sangre y la semilla*, uma história ambientada na guerra, com roteiro do escritor paraguaio Roa Bastos, sob um conto do também paraguaio Mario Halley Mora.

² O pintor argentino Cândido López (1840-1902) participa como soldado da Guerra do Paraguai. Alista-se nas tropas como voluntário, luta em vários confrontos, até que é ferido na batalha de Curupayti (1866) e perde a sua mão direita. Longe dos cenários da guerra, aprende a pintar com a mão esquerda. Trinta anos depois, baseado em apontamentos, notas e desenhos da guerra, Cândido López pinta cerca de cinquenta óleos sobre o conflito. Além do valor artístico, a crítica ressaltou o extraordinário valor documental dos quadros que mostram aspectos antropológicos interessantes da guerra.

dos países vencedores e do vencido admitiam uma única versão que consistia em condenar, como responsável absoluto, ao ambicioso e ególatra Francisco Solano López (Brezzo, 2004). No século XX, no entanto, propõem-se outras leituras que propiciam a possibilidade de registrar vozes dissonantes. A revisão que culmina com a reivindicação total de Solano visualiza na sua morte a derrota de um projeto de economia não dependente do imperialismo inglês, cujos interesses estariam por trás dos vencedores. Liliana Brezzo e Francisco Doratioto situaram a trajetória dos discursos interpretativos da guerra em seus contextos políticos (Doratioto, 2006).³ Interessa especialmente saber que as teses revisionistas de tendências populares, anti-imperialistas, nacionalistas e de defesa da autonomia latino-americana gozam de plena divulgação a partir das décadas de sessenta e setenta, coincidindo com a gestação dos projetos que questionam as políticas de dependência. Porém, tanto a direita paraguaia quanto tendências do revisionismo nacionalista argentino, situadas longe das esquerdas, também questionaram a versão oficial dos Estados que intervieram no conflito. (Rodríguez Alcalá, 2007)

A jovem cineasta Paz Encina rememora do seguinte modo o que representou no Paraguai o filme *Cerro Corá*, do diretor Guillermo Vera Díaz:

[...] un engendro de 1970 financiado por el gobierno de Stroessner, una película sobre la guerra de la Triple Alianza, que es muy mala, pero a la que todos queremos porque es la película de nuestra infancia. Es la última que se filmó en 35 mm en Paraguay y con un director

³ F. Doratioto traça a história do “revisionismo” como uma versão exitosa da Guerra do Paraguai. Cita como livro emblemático dessa corrente interpretativa *La Guerra del Paraguay: ¡Gran Negocio!* (1968) do argentino León Pomer. Doratioto considera a obra *Genocídio americano: a Guerra do Paraguay* (1979), do brasileiro Julio José Chiavenato uma simplificação da obra anterior. Doratioto interpreta que o revisionismo foi uma versão que buscou no contexto das ditaduras militares das décadas de sessenta a oitenta, defensoras do pensamento econômico liberal, a desmoralização das referências históricas locais do liberalismo: Mitre (na Argentina) e Duque de Caxias (no Brasil).

paraguayo. Actuaban los hijos de los funcionarios y estaba todo mal hecho. (Encina *apud* Kairuz, 2006)

As palavras de Paz Encina indicam que o filme ruim e de estereotipado nacionalismo, verdadeira figuração metonímica de um país arcaico, permaneceu vinculado, significativamente por razões sentimentais, à infância e ao Paraguai. Esse “engendo”, como o filme é designado pela cineasta, fazia parte da educação sentimental de uma geração que assistiu a uma ficção dramática amoroso-familiar e de tragédia nacional. Por outro lado, devemos dizer que Guillermo Vera Díaz usava os modelos do melodrama e se apropriava da versão revisionista da guerra, que, provocando identificações nacionalistas, convinha à política interna do regime de Stroessner. Essa manipulação alerta sobre a complexidade dos revisionismos, tão presentes no cinema sobre a guerra do Paraguai.⁴

O cinema se debruçou sobre um acontecimento decisivo do passado, mediado por interpretações múltiplas; o relato e as imagens deixaram transparecer cartografias reais ou imaginárias e as agendas que escrevem preocupações do presente. Diante de criações culturais determinadas fortemente pela ideia de nação, ou diante de obras que

⁴ Um outro melodrama histórico, *Argentino hasta la muerte. Un hombre hasta la muerte*, data da década de setenta. Entre as recentes realizações, podemos mencionar ainda alguns documentários: *Contradanza, los campos de la guerra* (2005-2008), do cineasta paraguaio Manuel Cuenca, *La guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay*, (2008), com a participação do historiador mediático argentino Felipe Pigna, e *Cándido López, los campos de batalla* (2006), do argentino José Luis García. O audiovisual curto intitulado *Guerra del Paraguay - Yataity Cord* mostra encontros decisivos e fantasmiais entre os chefes da contenda (Mitre e Solano López) observados por uma figura enigmática que poderia ser o poeta Carlos Guido y Spano. Os discursos interpretativos estão de tal modo ancorados no presente que escutamos da boca de Solano López frases que jamais poderiam ser pronunciadas no século XIX: “La historia, escriba quien la escriba, siempre será ficción”, ou ainda, “Siempre me he identificado con la Patria Grande”. O mesmo acontece no filme protagonizado por Pigna, a ficção superpõe passado e presente, figurinos atuais e do século XIX, cenas da guerra e sacoleiros atravessando a fronteira. São filmes que colocam em jogo analogias: para Pigna, por exemplo, Bush no Iraque equivale aos ingleses no Paraguai.

colocam em jogo problemáticas referidas às identidades nacionais, parece conveniente lembrarmos algumas noções que se tornaram familiares nas últimas décadas do século XX. Em primeiro lugar, impõe-se a famosa expressão “comunidade imaginada” proposta por Benedict Anderson nos começos da década de 1980. Como observou Hilda Sabato, a sua definição da nação tinha o grande mérito de reconhecer “a dimensão subjetiva do fenômeno nacional” (Sabato, 1991, p. 29), acentuando também o caráter histórico dessa comunidade. A nação, objeto de constantes investimentos do imaginário, compromete a ordem dos sentimentos e provoca identificações – Anderson afirma que as nações inspiram amor, que os indivíduos podem estar dispostos a morrer ou se sacrificar pela sua pátria como não o fariam pela Comunidade Econômica Europeia, e nós acrescentamos, tampouco pelo MERCOSUL, para pensar num exemplo mais próximo ao universo do presente estudo. Ao longo da obra, Anderson insiste em afirmar o papel decisivo da imprensa e da educação na formação e no fortalecimento das nações. Por outro lado e de maneira complementar, ao caracterizar o papel dos “imaginários sociais”, Bronislaw Baczko ressaltava que forjar uma identidade coletiva implicava, entre outras coisas:

[...] definir suas relações com os ‘outros’, formar imagens de amigos e inimigos, de rivais e de aliados; do mesmo modo, significa conservar e modelar as recordações do passado, assim como projetar em direção do futuro seus temores e esperanças. (Baczko, 1991, p. 28)

As identidades não são compreensíveis fora do discurso e, portanto, como assinalou Stuart Hall, “devemos considerá-las produzidas em âmbitos históricos e institucionais específicos no interior de formações e práticas discursivas específicas, mediante estratégias enunciativas específicas” (Hall, 2003, p. 18). Perspectivas como as mencionadas, que pensam identidades coletivas e imaginários, mostram-se adequadas para averiguar o modo como foi tematizada a guerra do Paraguai no cinema.

Transitando de um filme a outro, prestando atenção às cenas, às imagens, aos discursos e ao plano da recepção, decidimos buscar os

pontos de inflexão existentes em três filmes argentinos. Perguntamos sobre o modo como *Su mejor alumno* (1944), *Argentino hasta la muerte: un hombre hasta la muerte* (1971) e *Cándido López, los campos de batalla* (2005) construíram uma memória histórica a partir das determinações do presente nesses três momentos da Argentina e na cultura de massa.

2. *Su mejor alumno*

Na história do cinema argentino, *Su mejor alumno*, com direção de Lucas Demare, pertence à série de filmes realizados segundo o espírito de uma épica nativista que era a expressão do nacionalismo ascendente dos anos trinta e quarenta. Um dos seus roteiristas foi Homero Manzi, o famoso letrista de tango, de destacada atuação no cinema nacional. O nome de Manzi associa-se a clássicos como *La guerra gaucha* (1942), *Pampa Bárbara* (1945) e *Rosa de América* (1946).⁵

Su mejor alumno não é, na realidade, um filme “sobre” a guerra do Paraguai, no entanto, esse acontecimento está no começo e no final da história; sem dúvida, o seu sentido nacionalista encontra a justificativa, a razão de ser e a culminação dramática no conflito bélico.

O filme apresenta-se como a versão cinematográfica de *La Vida de Dominguito*, a obra breve escrita por Domingo Faustino Sarmiento em 1866, um ano depois da morte de seu filho Domingo Fidel Sarmiento, na batalha de Curupayti, a grande derrota dos aliados da guerra do Paraguai. De caráter autobiográfico e exemplar, o escrito de Sarmiento pode ser lido como a homenagem póstuma que o pai dedica a seu filho ausente. Dominguito, em *La vida de Dominguito*, é o sujeito em quem Sarmiento testa com sucesso as suas ideias pedagógicas. O fato de que os princípios educativos aplicados ao seu filho tenham dado bons resultados significava que os mesmos seriam igualmente

⁵ Homero Manzi pertenceu ao grupo FORJA (*Fuerza de Orientación radical de la joven Argentina*) fundado em 1935, de base nacionalista e popular, que daria apoio ao primeiro peronismo. (Alen Lascano, 1974)

válidos para o resto dos argentinos. Lembremos que Sarmiento foi um fundador de discursividade da Argentina moderna, o célebre idealizador do par Civilização/Barbárie como chave interpretativa da América e da Argentina. Fazia parte do seu programa civilizatório a transformação dos indivíduos pela educação, condição imprescindível para construir uma nação moderna.

Em carta dirigida a Mary Mann no mesmo ano de *La vida de Dominguito*, Sarmiento confessa que “[Dominguito] Para mí era todo y una muestra de lo que puede la educación” (Sarmiento *apud* Fernández, 1999, p. 16) A revelação de sentimentos íntimos com que Sarmiento finaliza a carta enviada a sua amiga educadora explica o tom adotado ao longo do livro para falar do seu filho já falecido: “aunque el recuerdo de sus gracias infantiles, sus juegos conmigo me hagan llorar más que la idea de su trágica y sangrienta muerte. No puedo recordarlo sino alegre y riendo y esto me hace sufrir más.” (Sarmiento *apud* Fernández, 1999, p. 17) Coerente com esse sentimento, Dominguito é evocado em *La vida de Dominguito* como um menino ou um jovem astuto, alegre e vital. Por isso, embora esse livro fosse escrito por causa da morte do filho, não há nessa rememoração da vida muito interesse em se referir à sua morte. Apenas ao final da obra manifesta-se o tom elegíaco, quando Sarmiento alude ao filho herói da guerra do Paraguai:

Sacrificóse en prosecución de la gloria, como tantos millares de soldados segados en yerba para que un General florezca. Cuán orgulloso debió sentirse de morir por la patria al pie de una trinchera al frente de su compañía de granaderos. Dicen que no consintió al principio en que lo alzarán de donde cayó herido. (Sarmiento, 1999, p. 76)

Em 21 de setembro de 1866, poucas horas antes da sua morte, Dominguito escreve a sua mãe uma carta que é um impressionante presságio do seu destino:

No sientas mi pérdida hasta el punto de sucumbir bajo la pesadumbre del dolor. Morir por su patria, es dar a nuestro nombre un brillo que nada borrará; y nunca

jamás fue más digna la mujer, que cuando con estoica resignación envía a las batallas al hijo de sus entrañas. Las madres argentinas transmitirán a las generaciones, el legado de la abnegación y del sacrificio.

Essas palavras que acabamos de citar, que não pertencem a *Vida de Dominguito* e sim ao próprio Domingo Fidel Sarmiento, são as que ouvimos em *Su mejor alumno* na última arenga de Dominguito, imediatamente antes da sua morte.

A entrega sacrificial vincula mãe e pátria; são as mães as que oferecem seus filhos para que a pátria viva. Por outro lado, Sarmiento como pai, tanto no livro quanto no filme, inculca no filho o “sagrado dever de defender a pátria”. A personagem do filme lembra mais de uma vez a sentença paterna segundo a qual só é digno de vestir o uniforme militar alguém disposto a morrer pela pátria. A morte de Dominguito é a culminação de um processo de aperfeiçoamento, como o é a educação.

Seria impensável no filme uma reflexão sobre o sentido da guerra do Paraguai, ou algum sinal de lamentação pelo fato de que o filho estivesse justamente na batalha de Curupayti. A versão fílmica de *Vida de Dominguito* não questiona a versão estatal do acontecimento do século XIX, embora se pudesse esperar do roteirista Homero Manzi, figura comprometida com um pensamento popular e democrático, uma revisitação crítica da guerra.⁶

A estreia, em 1944, de *Su mejor alumno*, a que assistiu um seleto grupo de convidados, foi um acontecimento do cinema e da política. Ficaram do evento imagens eloquentes de *Noticias Argentinas*, o espaço de novidades que antecedia a exibição dos filmes nas salas de cinema de todo o país. Essas imagens mostram, em meio aos atores e políticos, um jovem e enérgico Coronel Juan Domingo Perón que sobe as escadas rumo à sala da exibição. O filme apresentou-se no contexto da campanha de arrecadação de fundos e solidariedade às

⁶ Levamos em conta os comentários de Rita De Grandis sobre o grupo FORJA no contexto do revisionismo argentino. (De Grandis, 2006)

vítimas do terremoto acontecido na cidade de San Juan, terra natal de Sarmiento. *Su mejor alumno* fica inscrita, dessa maneira, na política de monumentalização do passado nacional. Um ano mais tarde o peronismo seria a novidade que irromperia na vida política argentina, de modo que a cena de *Noticias argentinas* bem pode ser vista como uma metáfora antecipadora. Um dos convidados mencionados – aliás, o único nome de diplomata – é, curiosamente, o embaixador do Paraguai na Argentina. O representante do país derrotado na guerra em 1870 assiste, ao lado dos argentinos, a um filme em que os heróis lutam contra o Paraguai. A situação está de tal modo naturalizada que não merece nenhuma reflexão: há uma única versão da História.

3. *Argentino hasta la muerte*

No que diz respeito ao gênero, *Argentino hasta la muerte* fazia parte do cinema de ambientação histórica das décadas de sessenta e setenta. Era contrastante a diferença entre essas propostas ingênuas de representação da história e a nova estética emergente do gênero documental da mesma época. No mesmo período, o documentário político de Fernando Solanas, Octavio Getino, Raymundo Gleyzer e Jorge Cedrón trazia “la intención de generar una contracultura que cuestionara el orden imperante” (Lusnich, 2007, p. 95).

O enunciado do título do filme de 1971 dirigido por Fernando Ayala, com roteiro do próprio diretor e do historiador Félix Luna, encontra-se carregado de particular densidade semântica na cultura argentina.⁷

⁷ Félix Luna dedicou parte das suas atividades à divulgação da história argentina para o público mais amplo. Fundou em 1969 a revista *Todo es Historia*, de notável sucesso de venda nas bancas de jornal e escreveu inúmeros livros com o mesmo propósito divulgador. No Brasil foi publicado *Breve história dos argentinos*, no qual lemos a seguinte avaliação da guerra do Paraguai: “uma guerra bastante absurda que irrompeu em 1865. Foi o resultado muito complexo de um problema de equilíbrio de poder no Rio da Prata” (Luna, 1996, p. 76). Também foi autor de composições poéticas de enorme sucesso como *Alfonsina y el mar* e do best-seller *Soy Roca*, romance que ficcionaliza o importante personagem da história argentina.

Argentino hasta la muerte reproduz um verso do famoso poema do poeta Carlos Guido y Spano (1827-1918), caracterizado pela exaltação patriótica e pela erotização da pátria identificada com a mulher amada – compartilhando, portanto, com *Su mejor alumno* a alusão ao feminino que, nesse último filme, operava pela assimilação da mãe-mátria.⁸

Muitos anos depois, em 1963, César Fernández Moreno escreveria um longo poema intitulado *Argentino hasta la muerte*. A composição pode ser interpretada, na trama intertextual, como réplica irônica ao poema escrito por Guido y Spano no século XIX. Com poesia conversacional, memória familiar e íntima, identidade mesclada, vacilante e plural, Fernández Moreno desconstrói qualquer identidade demasiadamente afirmativa, opondo à expressão *argentino hasta la muerte* a muito resignada *y bueno, soy argentino*.

O filme de Ayala, pelo contrário, exagera até o extremo a reafirmação patriótica do verso de Guido y Spano e a ressignifica em clave do dramático. De maneira análoga ao que ocorria em *Su mejor alumno*, a história acaba com a morte do herói em combate. O equivalente da arenga de Dominguito é uma voz em *off*, de tom solene, que conclui gritando reiteradamente o verso de Guido y Spano:

Yo quiero clavar la lanza de este homenaje a mi pueblo en el pecho de las guerras y gritarle al mundo entero que aquel que tuvo la suerte de haber nacido en mi tierra liberada por centauros ya puede gritar bien fuerte aquellos versos ardientes de Carlos Guido y Spano: Argentino hasta la muerte! Argentino hasta la muerte! Argentino hasta la muerte!

Fazendo contraponto com esse final, o filme se abre com outra fala em *off* que transmite um discurso pedagógico de conteúdo conciliador e latino-americanista:

⁸ Carlos Guido y Spano passou parte da infância e adolescência no Rio de Janeiro. O escritor condenou Solano López, mas se opôs à aliança de Mitre com o Brasil. Segundo Beatriz Sarlo, Guido y Spano uniu o verso pouco solene à reafirmação patriótica, sendo homenageado como o poeta nacional (Sarlo, 1968, p. 533).

Entre 1865 y 1870 cuatro pueblos americanos se enfrentaron. Argentina, Brasil y Uruguay, unidos por la Triple Alianza, lucharon contra el Paraguay, conducidos por el Mariscal Francisco Solano López. Esta película intenta expresar lo que muchos argentinos sintieron ante una guerra que abundó en valor y en muerte por ambos lados. Es un homenaje a todos los que cayeron peleando por su bandera, y traduce el anhelo de que nunca más los campos de nuestro continente vuelvan a regarse con sangre americana.

Durante o filme, manifesta-se de maneira constante a contradição entre a intenção de impor uma versão oficial estatal da guerra e a necessidade de introduzir uma reflexão crítica sobre a contenda. A nação, em última instância, se representa ainda como valor sagrado em si próprio, e convoca o *pathos*, a operação retórica de apelar aos sentimentos.

A presença de Guido y Spano como referência de autoridade moral dos jovens da burguesia da cidade de Buenos Aires, protagonistas da ficção, permite incluir a discussão em torno da guerra. Na realidade encena-se uma situação cênica dinâmica para que seja possível dizer que é necessário defender a pátria, mesmo lamentando a aliança com o Brasil, “um império escravista”, e o confronto com o Paraguai, “uma nação irmã”, especialmente para os argentinos do interior. É visível o peso do revisionismo, que como dissemos, era amplamente divulgado e aceito nos anos setenta.

A história amorosa de *Argentino hasta la muerte* duplica o drama das nacionalidades, mostrando, alegoricamente, na separação dos amantes que pertencem a bandos enfrentados (ela, paraguaia; ele, argentino), o sacrifício necessário exigido pela pátria.

A ideia de pensar a zona do Prata em uma outra cartografia que não seja a cartografia atual se manifesta quebrando a identificação estereotipada dos paraguaios com o Guarani, e dos argentinos com o Espanhol. A primeira fascinação do argentino Gervasio por Ofelia, a jovem paraguaia que ajuda ativamente os seus compatriotas, ocorre quando ele a escuta falar em Guarani. Mas essa língua não constitui no

filme o traço de identidade privativo do Paraguai; ao contrário, falando em Guarani, Ofelia consola aos soldados agonizantes de Corrientes, província da Argentina, e esse uso da língua americana reafirma uma identidade regional que abraçaria aos argentinos não portenhos com os paraguaios. Enquanto Ofelia diz a Gervasio que “el guarani me acerca a muchos de sus compatriotas”, esta recebe do argentino o galanteio “el guarani suena tan dulce en su boca”.

Como um elemento funcional ao melodrama, a música ganha relevo. Logo após a derrota do Paraguai, Ofelia canta a segunda estrofe de *Nenia llora, llora urutaí*, outro poema de Guido y Spano. As serestas de Roberto Rimoldi Fraga, famoso cantante de temas telúricos ou nacionalistas nos anos setenta, gênero do General Lanusse, presidente de fato da Argentina precisamente durante esses anos, reforça o sentimental patriótico bélico.

Apesar do fato de o melodrama sentimental buscar comover o espectador ao mostrar o amor frustrado por causa da guerra, esta última não é verdadeiramente discutida por quanto predomina a ordem da fatalidade. Uma vez alistados e em território de combate, lutar pela pátria é a única ação possível. O melodrama político, tão do século XIX, postula a necessidade da coragem na guerra, de dar a vida pela pátria apesar de indicar, nos momentos que assinalamos, a consciência da destruição de um país irmão. O amor triunfa, mas desaparecem na guerra os corpos que o encarnavam.

Surpreende constatar que *Argentino hasta la muerte*, assim como *Cerro Corá*, filme paraguaio igualmente nacionalista, e as canções de Rimoldi Fraga, o ator cantante do filme argentino, conservam intacta a capacidade de interpelar argentinos, brasileiros ou paraguaios na atualidade. Esses materiais suscitam na rede comentários cujo conteúdo permite observar que a representação da guerra do Paraguai entra numa cadeia associativa que conecta passado e presente. De um modo geral, estamos talvez diante do que Horacio González chamaria “discursos degradados” e Mempo Giardinelli, “massa textual descartável”. Ocorre, nesses diálogos descontínuos, o predomínio do clichê, das palavras de ordem de reafirmação patriótica, com simplificações da perspectiva revisionista e a encenação de batalhas verbais que colocam em jogo

identidades e identificações nacionais. As manifestações vão desde o tom paciente e a atitude compreensiva até a franca agressão obscena, desde as manifestações de conciliação até expressões de patriotismo, xenofobia e racismo. Quando já não existe reparação possível, a guerra mobiliza identificações, identidades, imaginários.

4. *Cándido López, los campos de batalla*

Quase trinta e cinco anos depois da realização de *Argentino hasta la muerte*, José Luis García volta a tratar do conflito da região do Prata em *Cándido López, los campos de batalla*. O documentário está concebido como o resultado de uma viagem de reconhecimento aos lugares pintados pelo artista argentino, que perpetuou nos seus quadros as cenas da Guerra do Paraguai. Um percurso de aprendizagem transcorre entre o relato dos antecedentes da viagem e as suas motivações e o regresso a Buenos Aires. A experiência presta-se a ser interpretada como uma imersão do diretor e roteirista no território em busca de ruínas e rastros da guerra do século XIX. Discursos históricos, políticos, míticos, didáticos, eruditos ou populares compõem uma multiplicidade de memórias.

A voz em *off* de José Luis García alterna assuntos que, embora estejam vinculados, configuram várias narrativas simultâneas: a história do próprio documentário a que estamos assistindo, a biografia de Cándido López, relacionada a sucessos e situações do século XIX e as histórias dos encontros da equipe de filmagem com os entrevistados que propiciam a recordação de tradições familiares e interpretações ou juízos políticos da guerra.

Em primeira pessoa, o diretor narra o encontro casual em Buenos Aires com Adolfo López, o neto de Cándido. O ponto de partida da trama mostra que o acaso reúne o cineasta que projetava um documentário sobre Cándido López com o descendente do artista que está escrevendo um livro de memórias da família. Adolfo planejava uma viagem aos espaços das cenas pintadas pelo avô em companhia do seu amigo paraguaio Cirilo Batalla Hermosa. Por causa de um problema de saúde do neto do artista, José Luis García, o cineasta, irá em seu

lugar. O eu protagonista concebe a viagem mais como uma experiência exploratória que repete o périplo de Cândido López do que como uma busca da verdade da história.

A viagem, projetada em Buenos Aires por Adolfo López e Cirilo Batalla, representa a grande metáfora da tolerância, da conciliação. Como explicita a voz em *off*, o objetivo de ambos consistia em “recorrer juntos los campos de batalla donde se habían enfrentado sus abuelos”. Nos antípodas do triste encontro de Juan López y John Ward, do poema de Jorge Luis Borges, a situação inicial de *Cándido López, los campos de batalla* abre a possibilidade de reparação simbolizada na amizade entre netos de homens que estiveram em posições opostas da guerra e que conservaram certa memória familiar.⁹

Durante a viagem, Cirilo Batalla assume o papel de guia cordial da equipe argentina de filmagem. Somente ao final, depois de exibir seu museu particular com restos de objetos que evocam as batalhas – os objetos de memória, para nos aproximar da célebre expressão de Pierre Nora, “o inventor dos ‘lugares de memória’” como disse Ricoeur (2000, p. 518) –, ele rememora lacônica ou resignadamente a história de perdas da sua família paraguaia nos anos posteriores a 1870. De um modo geral, Cirilo não polemiza, não interpreta, como esperando que os outros, as testemunhas, façam emergir o que permanece ainda sem enunciação.

O que pode ser indagado tantos anos depois, segundo o documentário de José Luis García? Os entrevistados instruídos (historiadores, professores, pessoas com referências de fontes escritas) expõem no filme as suas interpretações e os não letrados, o povo mais humilde, guardam crenças míticas: buscam os tesouros escondidos pelos vencidos (os famosos “enterros”) ouvem vozes, veem aparições. Por esse lado, José Luis García aproxima-se do trabalho memorialístico de Roa Bastos, que fez de Solano López, Elisa Lynch, Sir Richard Burton

⁹ Logo depois da Guerra de Malvinas, em 1982, Borges publicou o poema intitulado “Juan López y John Ward”, no qual aludia, por metáforas, à recente guerra e ao modo como ela separou homens dos exércitos enfrentados que poderiam ter-se tornado amigos em outras circunstâncias. O poema foi incluído em *Los conjurados* (1985).

ou o padre Matz figuras alucinadas ou fantasmais, e vem coincidir com Paz Encina, a diretora de *Hamaca paraguaya*, que registra essa base mítica do Paraguai, ao concluir que “en Paraguay la gente se guía por mitos, por presentimientos” (Encina *apud* Bianco, 2006, p. 1).

O documentário polifônico é também plurilíngue; além do Espanhol e do Português, intervém o Guaraní, constatando aquilo que explicita a voz do narrador: apesar de a língua originária ter sido proibida depois da guerra, hoje ela é falada pela maioria dos paraguaios. O “portunhol” também está presente quando o documentário registra a zona de fronteira. Os discursos dos homens que se expressam em *Cándido López* aludem à superposição de identidades nacionais e regionais, aos desajustes e entendimentos entre ambas. Um entrevistado da província de Corrientes, por exemplo, faz notar que, no século XIX, os correntinos estavam mais vinculados a Assunção do que a Buenos Aires por razões histórico-culturais. Como Jorge Carlos Guerrero postulou a partir de um corpus literário, podemos dizer que o filme de 2005 coloca em discussão “los mecanismos letrados constituyentes del relato nacional” (Guerrero, 2010, p. 166), projetando uma cartografia de integração regional, sem deixar de apontar para um episódio problemático do passado.

José Luis García aspira a mostrar, como argentino, a responsabilidade do General Mitre na destruição do Paraguai. Para esse propósito, expõe no filme um discurso plural composto de muitas vozes que atualizariam as vozes do passado. Nos cenários da guerra, o filme indaga aos contemporâneos, usando a entrevista para compor o discurso plural formado por discursos historiográficos e presenças do imaginário na forma de sonhos, relatos mais ou menos verdadeiros e mitos. Guerrero observa que desde a década de noventa, quando começa a se gestar o que seria mais tarde o MERCOSUL, foi se desenvolvendo um discurso de integração regional dos países rioplatenses. Segundo o crítico, esse discurso “recupera la tradición latinoamericanista y señala la precariedad epistemológica que sustenta la demarcación cultural nacional para reivindicar la pervivencia latente de una nación regional” (Guerrero, 2007, p. 238).

Esses materiais ajudam a revisitar a memória nacional e regional. Esse contexto histórico, de sobreposição de lógicas nacionais, regionais e globais sugere que há vozes que ainda esperam ser ouvidas.

Chegando ao final do nosso estudo, gostaríamos de reiterar que os três filmes considerados estão impregnados dos discursos do presente. A leitura relacional levou-nos dos anos quarenta até a primeira década do século atual. Notamos o trânsito que vai desde o domínio de uma História oficial baseada na épica nacional ao questionamento da mesma; percebemos a distância que separa a História como tragédia ou drama nacional da História como construção discursiva e plural; por último, advertimos o deslocamento produzido desde a dominância absoluta do discurso nacionalista aos discursos de integração regional das últimas décadas, “a outra cara da globalização”, no dizer de Jorge Carlos Guerrero.

Se em 1944 podia-se referir à guerra com a segurança dos vencedores, no século XXI não é possível evitar a reflexão sobre o ocorrido. As imagens da arte – os quadros de Cándido López – estimulam a construção de discursos múltiplos, a busca das vozes não ouvidas, a relativização das fronteiras e das versões da história.

Referências bibliográficas

ALÉN LASCANO, Luis C. *Homero Manzi: poesía y política*. Buenos Aires: Nativa, 1974.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

BIANCO, Ana. En el Paraguay nos guían los mitos. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos>. Publicado em: 2 Nov. 2006. Acesso em: 13 nov. 2011.

BREZZO, Liliana M. La guerra de la triple Alianza en los límites de la ortodoxia: mitos y tabús. *Universum*, Talca, v. 1, n. 19, p. 10-27, 2004.

DE GRANDIS, Rita. *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra*. Nueva historia de la Guerra del Paraguay. Buenos Aires: Emecé, 2006.

FERNÁNDEZ, Javier. La vida de Dominguito. Domingo Faustino Sarmiento. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. *La vida de Dominguito*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

GUERRERO, Jorge Carlos. Augusto Roa Bastos y “Los conjurados del quilombo del Gran Chaco” (2001): un legado literario para la integración latinoamericana. *Revista Iberoamericana*, v. LXXIII, n. 218-219, jan./jun. 2007, p. 237-251.

GUERRERO, Jorge Carlos. *La literatura en las cartografías regionales del Cono Sur*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

GUIDO Y SPANO, Carlos. *Prosa y poesía de Guido y Spano*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

HALL, Stuart. Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Org.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 13-39.

KAIRUZ, Mariano. Esperando el milagro (entrevista com Paz Encina). Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-11-02>>. Publicado em: 29 out. 2006. Acesso em: 13 nov. 2011.

LUNA, Félix. *Breve historia de los argentinos*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil Argentina, 1995.

LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-histórico: el universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos, 2007.

RIKOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura, 2000.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido. Fascismo e revisionismo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/histpar_7.htm>. Acesso em: 13. nov. 2011.

SABATO, Hilda. Qué es una nación?. *Punto de vista*, n. 41, dez. 1991, p. 29-34.

SARLO, Beatriz. Los últimos románticos. In SARLO, Beatriz. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor, 1968, p. 526-552.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *La vida de Dominguito*. (Prólogo de Javier Fernández). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.

SARMIENTO, Domingo Fidel. *Correspondencia de Dominguito en la guerra del Paraguay*. Buenos Aires: El Lorraine, 1975.

Referências filmográficas

Argentino hasta la muerte. 1971. Diretor Fernando Ayala.

Cándido López, los campos de batalla. 2005. Diretor José Luis García.

Hamaca paraguaya. 2006. Diretora Paz Encina

Su mejor alumno. 1944. Diretor Lucas Demare.

Na trilha do testemunho: Imagem, violência e memória no cinema e na literatura pós-ditatorial

Augusto Sarmiento-Pantoja

Let us start from an example which is not a face: a clock which is presented to us in close-up several times. Such an image does indeed have two poles. On the one hand it has hands moved by micro-movements, at least virtual ones, even if we are only shown once, or several times at long intervals: the hands necessarily form part of an *intensive series* which marks an ascent towards... or tends towards a critical instant, prepares a paroxysm. On the other hand it has a face as receptive immobile surface, receptive plate of inscription, impassive suspense: it is a *reflecting and reflected unity*.¹

Gilles Deleuze

¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: The movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 87. Tradução livre: “Vamos começar a partir de um exemplo que para nós não seria somente de um rosto: observemos um relógio apresentado por imagens em close-up em diversos momentos. Tal imagem, de fato, tem dois polos de análise. Por um lado, observamos as mãos movidas por micro-movimentos, pelo menos virtuais, mesmo que elas sejam mostradas uma só vez, ou várias vezes, em intervalos de tempo: as mãos fazem necessariamente parte de uma *série intensiva* que marca uma ascensão, de um rumo ... ou tende no sentido de um instante crítico, que prepara um paroxismo. Por outro lado, ele tem um rosto como superfície receptiva imóvel, placa receptiva de inscrição, suspense impassível: é uma unidade que *reflete e é refletida*.”

Imagem e Memória

A dupla leitura que se pode abstrair do exemplo apresentado por Deleuze em *The Movement-Image* expressa perfeitamente o paroxismo de representações das imagens, já que uma imagem pode ser exatamente aquilo que se deseja representar e esta interpretação está alicerçada pelo nível de reflexão sobre ela.

A imagem deveria estar diretamente ligada à ideia de verdade e durante muito tempo esteve. Com o passar do tempo e o desenvolvimento de diversas técnicas de tratamento e de produção de imagens, deixamos pouco a pouco a ilusão de que uma imagem representa a verdade dos fatos, daí a necessidade de utilizarmos peritos para caracterizar a originalidade e autenticidade das imagens.

Entretanto, na sociedade da imagem em que estamos imersos, não somos todos peritos capazes de garantir o teor de verdade das imagens. Por isso, a reflexão sobre tudo o que se vê deve estar pautada por um constante e impassível questionamento da imagem e de suas verdades construídas.

Deleuze assevera que a imagem “is a *reflecting and reflected unity*” (grifo nosso). Ela reflete porque representa aquilo que se tem interesse em perceber; ao mesmo tempo é refletida, pois representa em si um conjunto de interesses constituídos no limiar da produção. Esse prolixismo fica evidente quando recuperamos Bergson ao analisar que “nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” (*apud* Deleuze, 2005, p. 31-32). Nesse sentido, para Deleuze o que conseguimos abstrair das imagens são somente os clichês das imagens, o que facilmente é identificável “porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo que há na imagem, porque ela é feita para isso (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem)” (Deleuze, 2005, p. 32)

Aproximaremos Deleuze em sua postulação sobre “clichê da imagem” com o que E. H. Gombrich chama de estereótipo, pelo fato de julgarmos pertinente a postulação de que na comparação entre

imagens de uma mesma cena ou cenário não há uma semelhança objetiva, trata-se de um estereótipo adaptado, posto que a apreciação da arte ou aquilo “que chamamos de ‘ver’ é condicionado por hábitos e expectativas” acerca da imagem. Neste sentido,

[s]e toda a arte é conceitual então a questão é simples. Porque os conceitos, como as pinturas, não podem ser verdadeiros ou falsos. Podem ser mais ou menos à formação de descrições. As palavras de uma língua, como as fórmulas pictóricas, destacam do fluxo dos acontecimentos umas poucas indicações que nos permitem orientar os nossos parceiros naquele jogo das ‘Vinte Perguntas’ em que estamos empenhados. Onde as necessidades dos usuários são semelhantes, as indicações que são como postes de sinalização parecem corresponder-se (Gombrich, 2007, p. 77).

Consideramos, tal como Gombrich, que imagem e memória estão em pé de igualdade, uma vez que encontramos na memória um prolixismo parecido ao da imagem e da arte, que sobrelevam as incertezas dispostas na mente, principalmente porque as lembranças surgem “como raios, iluminações que são despertadas pelo nosso espaço/presente imediato” (Seligmann-Silva, 2003, p. 410), como uma espécie de “placa fotográfica da recordação”. Neste sentido, corroboramos a análise de que as imagens ficaram cristalizadas na memória, o que não significa que essas imagens cristalizadas sejam a expressão da verdade, como já se discutiu anteriormente. Isso porque as “ruínas da memória, em partes soterradas, guardam o esquecido, que choca aquele que recorda com o segredo que ele (isto é, o esquecido) encerrava” (Seligmann-Silva, 2003, p. 410-411). A imprecisão da memória está ligada à imprecisão da imagem, pois existem inúmeras variáveis para o desenvolvimento de uma leitura, entre elas a violência, a dor, o sofrimento e o trauma, as quais não são as únicas, mas em si próprias produzem os efeitos de ausência e de impossibilidade de remissão da memória, deixando claro certo estado *flâneur*.

Na Trilha do Testemunho

O testemunho desde muito tempo vem sendo debatido por várias instâncias da crítica contemporânea, seja pela natureza jurídica, que salienta o estatuto de verdade que permeia a execução do testemunho, seja pela incorrência de dúvidas sobre esta mesma verdade exigida pelos juristas, diante do julgamento e das provas. Neste debate encontramos a narrativa de testemunho decorrente de um grande embate epistemológico sobre a certeza dos fatos. Por isso, a tentativa de determinar a presença de duas formas de narrador, que pudessem dar conta desta complexidade: o primeiro narrador, o *superstes*, entendido como aquele responsável por um depoimento marcado pela experiência direta com os eventos violentos e traumáticos pelos quais passou, cujo testemunho se caracteriza como uma verdade de vozes anteriormente caladas pela impossibilidade de narrar o fato traumático, mensurado pela dor de uma memória encoberta; e o segundo narrador, o *testis*, que se expressa pela narrativa de um testemunho indireto sobre as experiências violentas sofrida por outrem, gerando, neste caso, uma voz contribuinte para a denúncia de atrocidades vividas por indivíduos acometidos de traumas produzidos por violências tão lancinantes que impossibilitam a verbalização de sua experiência, seja pela dor que provoca sua lembrança, seja pelos vãos de memória constituídos como resultado da violência e do trauma.

Esta dificuldade de exatidão da narrativa testemunhal causa um embate sobre os estatutos de verdades que a sociedade contemporânea tende a prezar, pois um destes narradores vivenciou a experiência, mas não consegue narrá-la plenamente e o outro, por não ter vivenciado os fatos que narra, poderia postular interpretações pessoais sobre as imagens dessa violência. Dessa forma, ambos teriam suas particularidades e restrições narrativas.

A contemporaneidade, ao desmistificar a noção de verdade indubitável, traz consigo percursos que sistematizam pluralmente e transformam a verdade em verdades. Mais que isso, a História passa a recuperar vozes de sujeitos que verdadeiramente nunca tiveram espaço para se pronunciar, fazendo com que possamos entender que qualquer

verdade pode ser construída e implantada à medida de sua insistência e do valor dado a quem a profere. Neste sentido, teríamos narradores confiáveis e narradores não confiáveis, sujeitos com propriedade de causa e sujeitos sem esta mesma autoridade.

Esta concepção de valor do sujeito testemunhal, de certa feita, será analisada por Freud em “Das Unheimliche”,² quando analisa perspicazmente a narrativa literária “Der Sandmann” (“O Homem de Areia”), de E.T.A. Hoffmann, em que esta narrativa fantástica e catártica gera o efeito de estranheza provocado pela dúvida quanto à verdade do testemunho da personagem Nataniel, esta estranheza singulariza a narrativa de horror e violência como expressão viva da natureza do testemunho e do narrador testemunhal; vejamos como Freud analisa tal situação:

Reconheceu o visitante como sendo o advogado Copélio, uma pessoa repulsiva que amedrontava as crianças quando, ocasionalmente, aparecia para jantar; e ele agora identificava esse Copélio com o temido Homem da Areia. No que diz respeito ao resto da cena, Hoffmann já nos deixa em dúvida se o que estamos testemunhando é o primeiro delírio do apavorado menino, ou uma sucessão de acontecimentos que devem ser considerados, na história, como sendo reais. (Freud, 1991, p. 143)

² Em “O Estranho” Freud analisa o conto de E. T. A. Hoffmann “Der Sandmann” (O Homem de Areia), em que discute a neurose infantil e, principalmente, a compulsão à repetição. Fica definida pelo texto de Freud a seguinte perspectiva de Estranho: “O tema do ‘estranho’ é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador” (Freud, 1991, p. 143).

O estatuto de verdade passa a ser questionado no conto da mesma forma que acontece em situações de testemunho de narradores não ficcionais, pois esta categoria de narrativa literária foi construída especificamente para gerar dúvida; o conto fantástico se alimenta desta dúvida da mesma maneira que a história se alimenta do testemunho. Nesta perspectiva da interrelação Testemunho/História, Valéria de Marco conclui que o testemunho “desenha-se (...) com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à ‘história oficial’, isto é, à versão hegemônica da História” (De Marco, 2004, p. 46).

Entretanto, o sujeito que desenvolve a narrativa precisa ser entendido como aquele que detém propriedade jurídica para narrar o evento traumático. No caso da novela de Hoffmann, a narrativa literária apresenta como sujeito narrador uma criança. Como, para efeitos jurídicos, diferencia-se o depoimento e a violência sofrida “segundo a idade, o sexo, a condição das pessoas” (*apud* Michaud, 1989, p. 9), resulta daí a ambiguidade do testemunho, pois o narrador passa de vítima à condição de um narrador não confiável, pelo fato de ser uma criança. Afinal, “embora o pequeno Nataniel fosse sensível e tivesse idade bastante para não dar crédito à figura do Homem de Areia com tais horríveis atributos, ainda assim o medo fixou-se no seu coração” (Freud, 1991, p. 143). Por isso, não haveria possibilidade de considerar verdadeira a narrativa de Nataniel, principalmente, porque o encontramos em um estado psíquico vulnerável, o medo leva o narrador a um discurso que o aproxima dos estados oníricos, gerando dúvidas sobre sua real natureza.

Considerar a criança suficientemente crescida para não criar fantasias e justificar a criação delas impulsionadas pelo medo ou pelo trauma gera uma condição de anormalidade para esta personagem que, neste momento, seria para Michel Foucault, em “Os Anormais”, compatível com o indivíduo a ser corrigido, ligando-se a anormalidade em questão a uma necessidade de “técnicas de adestramento”, que se daria pela interdição de seu discurso:

Ora, se a criança torna-se, assim responsável por seu próprio corpo e por sua própria vida, no “abuso” [...] os pais são denunciados como os verdadeiros culpados: a falta de vigilância, a negligência e, sobretudo, a falta de interesse pelas crianças, seu corpo e sua conduta levam-nos a deixá-los aos cuidados de babás, domésticas e preceptores, todos esses intermediários denunciadores regularmente da devassidão. (Foucault, 2002, p. 417)

Consideramos na passagem acima algumas questões, entre elas, a responsabilidade da criança para com seus atos, que para Foucault relaciona-se à sua sexualidade, mas neste ensaio aproximamos a toda forma de saber sobre si, inclusive o sexual. Neste sentido, os atos e os discursos proferidos por uma criança são resultados ora daqueles que lhes imputam a “devassidão”, sob a responsabilidade das verdades construídas pelos adultos (no caso de Nataniel, a “verdade” sobre Coppola/Coppelius/Homem de Areia é construída pela babá, que seria o narrador com propriedade de narrar e não o próprio menino). Outro aspecto está ligado à falta de vigilância e à negligência dos pais, as quais geram a criação da fantasia, pois à medida que os corpos são adestrados não haveria espaço para a criação. Nesses termos, temos duas perspectivas dadas pelo narrador: a de Nataniel, que se crê à mercê de uma força estranha superior; e a de Clara e Lothar, vozes que acham que as forças malignas existem apenas no interior das pessoas, revertendo-se em perigo quando transferidas ao mundo exterior, ao qual perecemos. Coppelius, neste sentido, remeteria à distância entre Nataniel e seu pai; Coppola também provoca seu afastamento, mas em relação ao seu amor (Clara).

Entendemos o fato de Nataniel precisar se esconder para descobrir os segredos e a identidade do Homem de Areia como uma tentativa de libertar-se das amarras familiares e encontrar-se com a verdade de seu subconsciente; entretanto, a ação do garoto coincide com o trauma da perda do pai, no instante desse ato de liberdade. A concomitância dos fatos – a fuga do controle familiar e a morte do pai – proporciona o estado psíquico ideal para o acirramento do discurso de testemunho não confiável, posto que trauma, violência, medo, dor,

sofrimento e loucura encontram-se juntos e misturados, permitindo ao leitor desconfiar da confiabilidade do narrador.

Acredito que, no Brasil, o testemunho durante muito tempo esteve entreposto por esta perspectiva de garantir estratégias de descrédito dos narradores, uma vez que, dessa maneira, fica mais fácil entender o porquê da desenvolva campanha de desqualificação das vítimas da ditadura civil-militar, que tiveram poucas chances de revelar fatos da história nacional que costumeiramente são anistiados e relegados ao esquecimento e ao ostracismo público.

O Testemunho no Cinema

O cinema pode apropriar-se do testemunho de diversas maneiras para o desenvolvimento de uma obra de arte. Entre elas, destacamos o documentário, que pretende povoar o imaginário do espectador com a certeza da verdade dos fatos, comprovada, quase sempre, com cenas extraídas de cenários reais, ou por meio da presença física de um sobrevivente como o testemunho vivo da História. Entretanto, sabemos que a imagem extraída pode ser uma concepção estética e ideológica daqueles que dirigem, produzem, financiam etc. Neste sentido, a verdade dos fatos que o documentário traria pode ser questionada, como todas as verdades construídas na contemporaneidade. Isso pode parecer uma forma de desqualificação do testemunho; porém, acreditamos que essa problematização por nós elencada discute alguns subterrâneos do testemunho. A “verdade” buscada e alardeada pelos juristas pode ser apenas uma construção implantada, criada e recriada conforme os dispositivos desenvolvidos pelo narrador do testemunho, para ter condições de narrar os fatos decorrentes de uma memória traumática da violência sofrida.

A “verdade” construída não consegue dar conta de toda subjetividade ali presente, por isso, liga-se a outros fatores preponderantes, como os interesses particulares, que buscam na leitura da narrativa a interpretação ideal para suas punções e recalques. Dessa forma, a objetividade e a isenção, desejadas tanto no testemunho quanto

no documentário, não existem. O que resta são apenas verdades possíveis de serem contadas.

Para representar este tipo de cinematografia, analisaremos o documentário *Que bom te ver viva* (doravante QBTVV),³ de Lúcia Murat, que nos apresenta com uma estratégia híbrida composta por depoimentos de sobreviventes dos porões de tortura da ditadura brasileira e pela dramatização da vida de uma ex-militante anônima também torturada, encenada na forma de um monólogo pela atriz Irene Ravache, que faz as vezes de narradora intrusa, com posições acentuadas de análises do comportamento das narradoras/depoentes/testemunhas. Muitas dessas posições contrapõem a ideia da existência de uma conciliação (anistia) do passado violento com o presente das depoentes.

Neste caso, temos uma narrativa comprometida com a denúncia das atrocidades sofridas por centenas de mulheres que, presas como subversivas, responderam às violências sofridas, fundamentalmente, com um mesmo discurso: a sobrevivência e manutenção da luta resistente, com a vida gerada pela maternidade. Tal discurso está marcado pela necessidade de dar uma resposta aos torturadores e ao processo de anistia brasileiro. As sobreviventes, no documentário, consideraram que a melhor resposta que poderiam dar contra a ditadura foi o nascimento de um filho, seja na prisão ou fora dela. Pois para elas a luta partilhada contra a ditadura e a resistência aos interrogatórios e às sessões de torturas valeram a pena, mesmo que não apaguem o peso da dor e da culpa de terem sobrevivido:

Eu me senti muito culpada de não ter morrido. Eu tenho impressão que eu descobri que esse tiro que eu dei neles era de saúde e me reconciliei com esta situação na minha

³ Todas as transcrições que compõem este estudo foram realizadas no Laboratório de Linguagem do programa de PPGLetras da Universidade Federal do Pará, junto ao projeto “Narrativas de Resistência”, coordenado pela Prof. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja.

primeira gravidez. Descobri que a melhor coisa do mundo era ser mulher. [...] a gente produz vida, uma coisa... Não é uma frase, nem um troço intelectualizado, foi uma descoberta tão bonita. Aí que eu descobri que ser mulher era o maior barato. (Maria, QBTVV, 1989, 10'22" – 12'00")

Quando eu fiquei grávida e aí eu tava até fazendo terapia... e aí... o terapeuta disse agora eu acho que você já está bem, vai embora pra casa, vai ter seu filho, vai criar seu filho. Porque é uma vida nova que surge, é uma esperança grande que vem junto. E aí você se desloca do social para o individual e aí vai viver uma outra coisa. (Pupi, QBTVV, 1989, 33'30" – 34'01")

Quando fui presa tava grávida e perdi esse nenê que seria o meu primeiro filho lá. Durante a cadeia toda o que realmente me segurou era a vontade de ter um filho, era a certeza que eu ia ter um filho. Isso representava para mim vida. Se eles tavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida. E ter um filho simbolizava e simboliza até hoje a resposta, que a coisa continua, que a vida está aí, que as coisas não acabam [...] Se alguém um dia quis me matar por estar lutando, eu dei uma resposta com a vida, a vida dos meus filhos. (Regina, QBTVV, 1989, 38'25" – 39'39")

Vemos que os diversos testemunhos formulam muito bem a ideia da resposta à ditadura. Entendemos que um dos objetivos do documentário era exatamente este, mostra a sobrevivência da dor e do sofrimento através do bem mais precioso das mulheres, sua capacidade de gerar vida. Mas essa posição não alijou a diretora de apresentar outras posições mais críticas sobre a maternidade, como a de Criméia de Almeida, que, diante do trauma vivido por ela, considera impossível gerar uma criança novamente, pois não seria lógico trazer uma criança ao mundo em um estado de insegurança, sem saber exatamente o que poderia acontecer com elas:

Eu vejo assim, como uma marca muito grande do que eu vivi e que eu não quis repetir depois, foi a questão da gravidez, isso sim, para mim a gravidez foi... marcou muito. Tem seus aspectos positivos. [...] É claro que teve as marcas negativas e essas marcas negativas me marcaram. Uma segunda gravidez era uma coisa assim de pavoroso. Nove meses de gravidez era muito tempo, muita coisa podia acontecer em nove meses. Então isso aí me marcou, uma segunda gravidez jamais. (Criméia, QBTVV, 1989, 1:02'07" – 1:03'40")

Outra obra cinematográfica discutida neste estudo é *Batismo de Sangue*, que também assume o discurso da denúncia e de reconciliação com a história. Sua proposta gerou inúmeros debates sobre os procedimentos de denúncia da violência provocados pela ditadura, dois lados que questionam o que nomeamos de “*performance do sofrimento*”,⁴ gerada por meio de mecanismos de “*espetacularização da violência*”.⁵ Neste sentido, parte da crítica considera que as cenas de violência que jorram no filme de Helvécio Ratton são exageradas, fruto de uma estratégia mercadológica de impacto do público pela *espetacularização* da violência e do sofrimento. Do outro lado, temos críticas que consideram necessário que se desmascare a história oficial com todos os detalhes, entre eles a violência das cenas de tortura, o que gera uma espécie de reconciliação com a história, como destaca Souza Júnior (2000, p. 28) ao discutir a falácia da intrínseca relação entre o sujeito que narra a história, a própria história enquanto narrativa que

⁴ A “*performance do sofrimento*” é uma categoria em desenvolvimento que deve ser entendida como o ato em que o *performer* constrói enunciados performáticos que aproximam o corpo acometido de dor e culpa a uma expressão do sofrimento que submete o discurso às dores psíquicas, sem necessariamente haver a descrição da violência sofrida.

⁵ A “*espetacularização da violência*” é outra categoria em desenvolvimento e deve ser entendida como “[a] aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares”, que “esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes: uma segunda natureza parece dominar o nosso meio ambiente com as suas leis fatais” (Debord, 1997, p. 24), produzindo um anseio por cenas violentas, como um efeito catártico para suas vidas.

remete a fatos e o discurso da ficção, narrando ou não fatos históricos. Temos sua análise:

Walter Benjamin, numa perspectiva bem mais ampla, já se estendia sobre este assunto de forma brilhante. Em meio as suas considerações é possível localizar um desejo latente de vencer os limites que a construção estética da ‘verdade’ factual dos acontecimentos impunha ao escritor. Não é abusado pensar que a história, uma disciplina ‘compromissada’ com a verdade, mesmo que não saiba dizer que verdade é essa, sempre procurou privilegiar certo ponto de vista em seu discurso. (Souza Júnior, 2000, p. 28)

No meio deste debate, considero que as *performances* do sofrimento desenvolvidas nas obras da cinematografia contemporânea de recuperação histórica não são tão diferentes de diversas outras produções que não estão preocupadas com uma dialética do testemunho da história recente do Brasil. A violência, a dor, o sofrimento e o trauma descritos na película de *Batismo de Sangue* não possuem o irrestrito sentido de gerar heróis ou compaixão, como propõe a análise veiculada no artigo “A Estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil”, o qual considera que “personagens que sofrem castigos físicos, e principalmente aqueles que conseguem sobreviver a eles, tornam-se uma espécie de heróis. E para aqueles que não resistem, como é o caso do Frei Tito, sobrevém nossa compaixão” (Gutfriend; Stigger; Brendler, 2008, p. 271). O caso do filme de Ratton, não pode ser reduzido a construções de heróis e à compaixão para com as vítimas. A narrativa, além de promover uma reflexão constante sobre a história velada pela ditadura, destaca os efeitos psíquicos provocados pela violência e pelo terror, a impossibilidade de literalização do evento traumático e o efeito de *shade*,⁶ ou seja, um estado constante de perseguição dos fantasmas

⁶ O “*shade*” é uma categoria em construção que se relaciona à manutenção de uma memória traumática gerada pela insistência de marcas sinestésicas, que produzem um estado de assombramento do indivíduo acometido de um trauma.

propulsores do trauma. Neste sentido, Peter Pál Pelbart (2000, p. 176) compreende esta impossibilidade no caso de Auschwitz e considera:

Contra essa tentação crescente, a frase mais justa vem de Blanchot: '[...] a meu ver, e de outra maneira que o decidiu Adorno, de resto com a maior razão, eu diria que não pode haver relato-ficção de Auschwitz [...]'. Ninguém pode pretender representar, ou ser representante de Auschwitz. (2000, p. 176)

Compreendemos, como Pelbart, que os eventos traumáticos da ditadura brasileira não são narrados para criar ou representar o heroísmo, apesar de observamos a insistência desta perspectiva em várias obras da literatura e do cinema, que instigam o leitor a encontrar esse herói ou a compadecer-se de seu sofrimento. Entretanto, não falamos de uma experiência catártica, verdadeiramente; nos deparamos com a narrativa da catástrofe que gera o que Susan Sontag (*apud* Pelbart, 2000, p. 180) assim descreve: “ouvir estas vozes graves e inteligentes embargadas pela dor constitui uma experiência civilizadora”, ou seja, precisamos assistir a cenas que foram anistiadas e ouvir as vozes dos testemunhos calados pelo tempo para civilizar-se e compreender o valor da vida.

O último caso de leitura cinematográfica encontra-se em um filme de ficção, *Cabra-Cega*, de Toni Venturi, com importante contribuição do cineasta Renato Tapajós, que também é autor de um dos romances mais instigantes do período da ditadura civil/militar brasileira, *Em câmera lenta*, que se destaca por uma técnica lítero-cinematográfica de composição narrativa. A contribuição de Tapajós se deu com a produção de um documentário-pesquisa em conjunto com Venturi, *No Olho do Furacão*, matriz deste longa-metragem de ficção.

Retomamos esta história para trazer à baila outro aspecto do cinema ficcional, a pesquisa, que neste caso está associada a duas experiências diferentes, o romance e o documentário de Tapajós. Ao ler o romance e ao assistir ao documentário, entendemos como eles

foram matéria farta para a concepção do filme de Venturi, que apesar de ficcional, traz consigo o que Karl Erik Schøllhammer define como “uma relação íntima entre política e estética, dentro de uma partilha historicamente concreta do sensível; isto significa uma relação determinada entre o visível e o dizível que define o regime da arte” (2009, p. 173). A imagem, em *Cabra-Cega*, se constrói desde o título, uma mistura do que não se vê, mas se deseja ver, daquilo que se diz e o que se deseja dizer. As cenas de tortura dão lugar ao mesmo efeito encontrado em *Batismo de Sangue*, o trauma psíquico gerado pela violência e o horror; a impossibilidade de literalização e o *shade*. Observemos, a seguir, as cenas dos filmes:⁷



Cena 1: A Hóstia Sagrada 1



Cena 2: A Hóstia Sagrada 2



Cena 2: A Hóstia Sagrada 3



Cena 4: A Hóstia Sagrada 4

⁷ As imagens foram extraídas diretamente do filme através do recurso Print Screen.

Nas imagens sequenciadas encontramos uma referência ao *shade*, quando Frei Tito não consegue participar da comunhão, uma vez que a imagem da hóstia sagrada desencadeia a memória traumática que o aproxima do delegado Fleury, seu torturador, como o estopim de um fantasma que o acompanha e gera o terror. Da mesma forma, a alusão à comunhão do religioso com a igreja e com a tortura se dá quando três torturadores indicam que o choque elétrico que será aplicado em sua língua está associado à imagem da cerimônia religiosa da comunhão, ambos levariam aos céus: um pela espiritualidade e dor da compaixão com Cristo; outro pela dor infligida sem compaixão pelos torturadores.

No filme *Cabra-Cega*, encontramos o *shade* expresso por um estado melancólico insistente, desencadeando na personagem Tiago um estado de prontidão, que só será interrompido com a memória gerada pelo liga e desliga da luz de um abajur, efeito cinematográfico para representar o estado de digressão e tormento pela memória que não quer ser lembrada. Da mesma maneira que o liga e desliga, o *flashback* expressa um instante de divagação na cena engendradora do trauma de Tiago. Esse estado traumático vivido pelas personagens torna-se tão impossível de literalizar que no filme a expressão de impossibilidade é desenvolvida pelos grandes vácuos narrativos, em que Tiago não diz nenhuma palavra e, sob o reflexo do estado de prontidão, age e se prepara para o confronto no intuito de vingar a morte de Ana, ferida e capturada em uma ação que deflagraria a derrocada do movimento revolucionário.

Fica claro que Tiago vai desencadear esta memória traumática de diversas maneiras: diante da solidão do aparelho que o leva a um estado melancólico, expresso no click das luzes do abajur; na leitura da notícia da invasão do aparelho que resultou na captura de Ana; na situação de baleado e na dor do ferimento durante os curativos.



Cena 5: Apaga a Luz



Cena 6: Acende a Luz



Cena 7: Notícia de Jornal



Cena 8: Dor do Ferimento

Todas essas *performances*, desenvolvidas no filme, são marcas silenciosas do sofrimento da personagem Tiago, que ora busca uma iluminação para sua vida, que se encontra apagada por estar distante da luta armada, ora pelo sofrimento da lembrança que não o deixa, fazendo com que o momento de dor, na cena do curativo do ferimento à bala sofrido na ação em que Ana é capturada, rememora a dor do calvário de um Cristo sofredor. De braços abertos como um Cristo e de frente caída, temos aqui mais uma forma performática da dor e do sofrimento em *Cabra-Cega*.

Dor e Violência na Literatura

Uma questão determinante sobre a dor é sua profunda ligação com a violência. Apesar de inicialmente considerar o entrecruzamento violência e história diretamente associado aos eventos de guerras e revoluções, encontramos uma posição muito interessante sobre esse entrecruzamento, no fato de que na “era dos extremos” verificamos uma espécie de necessidade da guerra e da revolução para desmascarar a violência. Quando nos reportamos a essa posição de evidência dos atos

violentos deixamos claro que não desejamos valorizar a violência como uma prática necessária, mas sim, evidenciar que sua existência fica mais latente e presente no itinerário humano quando das situações de extremo, pois nelas o homem passa a compreender o quanto é vergonhosa e cotidiana a violência produzida na sociedade, em que há a identificação com o tirano, a qual deixa de ser uma relação de poder com a tirania do Estado e passa a ser compreendida como uma relação de poder entre os indivíduos. Isso porque a tirania que gera a violência está presente em cada um de nós, independentemente de posição social e de condição humana. Neste sentido, precisamos falar da violência aglutinada ao sofrimento, adjunto inegável da condição humana.

Entendido o liame existente entre violência e sofrimento, buscamos compreender de que maneira podemos encontrá-lo expresso nas obras embebidas pela história dos regimes de exceção, como a ditadura brasileira de 1964 a 1985, um período marcado por diversas mostras de como a violência e o sofrimento nutrem-se e justificam o discurso de intolerância na sociedade brasileira. Compreendemos que há uma grande dificuldade de encontrarmos as pegadas que direcionam o entendimento do cenário histórico deste passado recente, pelo fato de a anistia ter se tornado uma das principais ferramentas do sufrágio das vozes sofredoras das violências cometidas diariamente em nome de uma posição política, assimilada pela Lei de Segurança Nacional.

Ser a violência a parteira da História significa que as forças ocultas do desenvolvimento da produtividade humana, na medida em que dependem da ação humana livre e consciente, somente vêm à luz através de guerras e revoluções [...] nestes períodos violentos a História mostra sua autêntica face e dissipa a névoa de mera conversa ideológica e hipócrita. Novamente, o desafio à tradição é evidente. A violência é, tradicionalmente, a *última ratio* nas relações entre nações e, das ações domésticas, a mais vergonhosa, sendo considerada sempre a característica saliente da tirania. (Arendt, 2001, p. 49)

Um caminho interessante capaz de dar conta desta vazão sobre as cenas de violência está na estratégia literária desenvolvida por inúmeras obras que recuperam e dão forma à cena traumática. Para nós, esse processo de constituição de significado visual e literário para o sofrimento pode ser entendido sob uma dinâmica performática, com o intuito de “literalizar”, nas palavras de Seligmann-Silva, a dor e a culpa pela sobrevivência diante da violência sofrida por homens e mulheres que viveram de perto os horrores desta história recente do Brasil. Encontramos fragmentos demarcatórios desta violência na literatura, nas páginas da narrativa de testemunho *Batismo de Sangue*, de Frei Betto, em cenas hiperrealistas de tortura:

Fernando não respondeu. Fios desencapados foram ligados em seu corpo e a corrente elétrica inoculada nos músculos, qual serpente mortífera desenrolando-se nas entranhas. As pontas dos fios prendiam-se às extremidades das mãos e dos pés. Rodavam a manivela do telefone de campanha, o corpo do prisioneiro estremece em espasmos e dores. Multiplicavam-se as perguntas e, ante as negativas, as sentinelas do arbítrio aumentavam o ritmo da tortura. Despejavam baldes d'água no corpo da vítima, a fim de torná-lo mais sensível à intensidade das descargas elétricas (Betto, 1982, p. 175).

Outras técnicas narrativas serão construídas para forjar o testemunho, entre eles uma recuperação histórica através do tangenciamento narrativo. Esta forma se dá na peça de Teatro *A Ilha da Ira*, de João de Jesus Paes Loureiro, que descreve a violência, de certo modo, tangenciada, pois ela não será vivida pelas personagens, mas será descrita, como se incorporasse a imagem de um ditador, pela personagem da Velha, que na peça é a responsável pelo naufrágio do navio de uma companhia de teatro que estava em viagem para Belém, mas que fica aprisionado numa ilha encantada, na qual há inúmeras proibições, entre elas o veto ao amor, à memória, à revolução. A passagem abaixo mostra como a Velha coagiu seus prisioneiros a verem o que lhe interessava:

LEO – um garoto que disse não estar vendo nada, ela mandou espancar até que ele começasse a ver. Daí em diante, reuniram-se muitas pessoas ao lado dela, e todos começaram a ver.

HEITOR – Canalha!

ULISSEU – E o menino, está passando bem?

LEO – Não saiu mais da frente do mar. (reforçando a fala). Os olhos bem abertos, as mãos crispadas. Ficou falando baixinho dos naufrágios que foi vendo. Não comeu nada. As crianças estão ajoelhadas diante dele. Os velhos começam a dizer que ele está santificado. E todos agradecem à Velha. (Loureiro, 2001, p. 171)

O jovem, o garoto, o novato, será sempre uma das denominações do medo intenso que existe entre os militantes mais experientes, uma vez que por muito tempo as diversas derrotas sofridas pela resistência à ditadura e aos movimentos de oposição políticas estariam ligadas diretamente a uma juventude incapaz de resistir à dor e ao sofrimento da tortura, como na passagem de Frei Betto descrevendo quão cruéis foram as investidas contra o jovem dominicano Frei Tito:

Nele a tortura não foi apenas um método para se obterem confissões ou informações, como é hábito nos cárceres administrados pelos homens formados pelo serviço de inteligência norte-americano. Nem consistiu numa espécie de vingança, de castigo que se aplica ao marginal derrotado nas disputas que o crime estabelece entre ele e a polícia. Tito foi sangrado na carne até que a dor e o pânico atingissem o âmago de sua alma. Como fiéis guardiães (sic) de um sistema iníquo, delegados e militares esvaziaram a humanidade do jovem dominicano. (Betto, 2001, p. 289)

O discurso regurgitado sobre a juventude, sua inconsciência e sua incoerência ecoa nos discursos oficiais objetivando desvalorizar a luta contra a ditadura, mesmo sabendo que os militantes tinham plena segurança e lucidez da necessidade da luta armada.

A tortura traz novamente o *shade* à tona, representante da sombra que persegue a personagem acometida da memória traumática, como descrita por Frei Betto quando retoma o resultado das torturas sofridas por Frei Tito:

Destruíram-lhe o universo psíquico, roubaram-lhe a paz, inocularam em sua subjetividade o veneno do medo e da angústia, profanaram seus signos religiosos, fizeram-no órfão de sua própria loucura. Viraram-no pelo avesso. Como uma fruta madura, ele foi sugado até que restasse apenas o bagaço triturado. Deixaram-no sobreviver para que experimentasse o horror de si mesmo. Dentro dele alojaram-se torturadores cujas vozes infernais ecoavam pela boca da legião de fantasmas. Sua consciência derreteu-se sob a pressão do delírio que, emergindo dos corredores profundos do inconsciente, reboava terríveis ameaças. Sua interioridade foi devassada como o lar sem portas e janelas exposto a ventania que traz a tempestade, a neblina e, por fim, a noite implacável. (Betto, 2001, p. 289)

O limiar entre a lucidez e a loucura fica claro nas palavras de Betto, uma vez que o objetivo dos torturadores era virar do avesso e destruir o universo psíquico do Tito e infiltrar uma legião de fantasmas, que, para o religioso, são materializados de diversas formas, como já vimos anteriormente. A luta pela manutenção da lucidez, junto à resistência à ditadura, é o discurso da persistência de uma memória traumática, pois a violência, apesar de destruir a integridade dos militantes e produzir traumas irrecuperáveis, gera um sentimento constante de resposta contra os torturadores, motivado ora pelo anseio de trazer vida, quando a ditadura produz morte e destruição psíquica, como ocorreu com o filme QBTVV; ora pela necessidade de resistir à dor e ao sofrimento mediados pela impotência diante da derrocada da resistência política, como ocorreu em *Batismo de Sangue* e *Cabra-Cega*; ora pela revolta diante da violência e a assimilação do discurso ditatorial como ocorre em *A Ilha da Ira*. Todas as estratégias desenvolvidas tanto no cinema quanto na literatura refletem um pouco do debate iniciado

neste estudo sobre a imagem e a memória, uma vez que sabemos que o testemunho das vozes caladas pela história oficial constrói um panorama de verdades que precisam ser revisitadas para que reflitamos sobre a ditadura brasileira e entendamos melhor a importância do testemunho para, a contrapelo, ressignificar a história.

Referências bibliográficas

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Revista Lua Nova*, n. 62, São Paulo: CEDEC, 2004. p. 45-68. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/lua/n62/a04n62.pdf>. Acesso em: 01 Mai. 2011.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: The movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Obras Completas. v. XVII. (1917-1919). São Paulo: Imago, 1991. [versão On-Line]

GOMBRICH, Ernst Hans. *A arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; STIGGER, Helena; BRENDLER, Guilherme. A Estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil. *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, jul./dez. 2008, p. 261-274.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001.

PELBART, Peter Pál. Cinema e Holocausto. In. NESTROVSKI, Artur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-183.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O realismo político ou a política do realismo. In. OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e Crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 165-175.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, 2008. p. 65-82.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Local do Testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, jan./jun. 2010, p. 3-20.

SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. *O narrador, a literatura e a história: questões críticas*. In. BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (org.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: CESP/FALE/UFMG, 2000, p. 27-44.

Filmografia

MURAT, Lúcia. *Que bom te ver viva*. Produção Lúcia Murat, Distribuidora Nacional: Taiga Filmes e Video; Distribuidora Internacional para os EUA: Woman Make Movies, Brasil, 1989. VHS (98 min.).

RATTON, Helvécio. *Batismo de sangue*. Produção: Helvécio Ratton. Roteiro: Dani Patarra e Helvécio Ratton, baseado no livro *Batismo de Sangue*, de Frei Betto. Distribuidora: Downtown Filmes / Quimera Filmes / V&M do Brasil Brasil, 2007. DVD (110 min.).

VENTURI, Toni. *Cabra-Cega*. Produção Toni Venturi. Distribuição: Europa Filmes, Brasil, 2004 (107 min.).

Sobre o olhar do (in)vulnerável: a criança, a ditadura e as memórias (in)suspeitas

Tânia Sarmiento-Pantoja

Representações da infância e da adolescência têm estado no cerne de algumas narrativas de resistência voltadas à deflagração e ação de regimes militares. Mais do que a possibilidade de funcionar como alegoria de processos da identidade nacional, amplamente relacionados às intervenções de um estado de exceção (Tal, 2005, p. 134), tais representações mobilizam problemáticas diversas e, na associação com os paradigmas de funcionamento do autoritarismo de Estado, é possível mesmo se pensar numa economia narrativa em que alguns elementos surgem em permanente diálogo com a pauta de problemas suscitados por essa experiência histórica, em âmbito coletivo e individual.

Nessas condições, elementos caracterizadores do universo infanto-juvenil têm se mostrado pertinentes para os processos de atualização da memória através das artes. O fundamento da vulnerabilidade, o fundamento da inocência, a noção de infância como etapa da vida profundamente diferente da etapa adulta, ideias que Philippe Àries aponta como sendo recentes, mas que têm norteado de maneira contundente os discursos acerca da infância, inserem-se nesse processo como legado precioso na montagem de problematizações sobre o quanto a violência pode ser tentacular, alcançando mesmo aqueles que estariam mais protegidos pelos fundamentos de uma cultura que

tem pensado a infância, em diversos âmbitos do saber, como reduto singular da vulnerabilidade. Assim, além de manter o debate sobre a função e a atualidade da memória, em tais narrativas a infância e a adolescência se apresentam fundamentalmente através de personagens atingidas pelas contingências anômicas do estado de exceção.

Desse modo, temos a presença das condições de perseguição, clandestinidade, desaparecimento e perecimento, que solapam, no cinema, filmes como *Kamchatka*, *Machuca*, *O ano em que meus pais saíram de férias*, *A língua das mariposas*, *O labirinto do Fauno*, *Postales de Leningrado*. Na literatura, este é um veio menos explorado, mas podemos destacar os elementos supracitados como presentes em narrativas, como *O 25 de abril contado às crianças... e aos outros* (1999), de José Jorge Letria; *A fábula dos feijões cinzentos* (2000), de José Vaz; *O rapaz da bicicleta azul*, de Álvaro Magalhães (2004); *Romance do 25 de abril em prosa rimada e versificada*, de João Pedro Mésseder; *A língua das borboletas*, de Manuel Rivas, *Retahilas* (1974) e *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité; *Carapintada*, de Renato Tapajós; *O outro lado do paraíso*, de Luís Fernando Emediato; *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto; *Quixote*, de Alfredo Garcia-Bragança, respectivamente pertencentes às literaturas portuguesa, espanhola e brasileira.

Para o presente estudo, apresento uma análise do filme *Kamchatka*, direção de Marcelo Piñeyro (2002) e o conto *Quixote*, do escritor paraense Alfredo Garcia, que se encontra no livro *Aqueles meninos que fomos* (2007). Em *Kamchatka*, as crianças se vêem envolvidas em situações assustadoras, fundamentalmente, pelo fato de os pais serem militantes sob perseguição policial em função de suas atividades políticas, ligadas à resistência ao regime militar, instalado na Argentina. No conto *Quixote*, é possível identificar diversas referências à guerrilha do Araguaia. Vale destacar ainda que ambas são construídas a partir da perspectiva de um tempo presente – o narrado resulta de uma retrospectiva, desencadeando um processo rememorativo marcado por pelo menos dois expressivos aspectos: o perigo e o enigma, aos quais me detenho mais adiante. Antes de mais nada, é preciso dizer que, em ambas as narrativas, se acusa a presença de uma encenação bio-

gráfica, ou dito de outro modo, de narrativa que simula, pelo uso enfático da primeira pessoa, efeitos bio-gráficos bastante incisivos, sem serem de fato biografias, esta sendo uma particularidade que no conjunto citado aproxima as duas narrativas.

Nessa constituição destaco como elemento importante o efeito de partilhamento das lembranças. A narração é realizada a partir da perspectiva de uma atualidade: o narrador, sempre em um tempo presente, articula sua narração, atrelando-a a um tempo que já não é mais o da experiência narrada, com o miolo da narrativa ocupando o interior de todo o processo de rememoração. O que é contado é repartido com o outro e os interlocutores somos todos nós, que fazemos uma pausa para travar conhecimento dos acontecimentos narrados. Além disso, é dado a esse narrador uma identidade fortemente alicerçada na individuação, na medida em que narra e é ao mesmo tempo o núcleo desses acontecimentos. A apropriação dos códigos do testemunho, no caso de *Kamchatka* e do diário, no caso de *Quixote*, inserem efeitos próprios das narrativas íntimas, com as respectivas narrações se comportando como derivações desses modelos narrativos. Essa característica é ainda reforçada pela ambientação, marcada por ostensivas referências ao tempo histórico relativo à ditadura de 1964.

Entendo que estratégias implicadas no manuseio de tais efeitos são substanciais para a formulação de certas significações presentes nas duas narrativas. Há na autobiografia um primado do indivíduo que agrupa as diversas formas de literatura íntima – memórias, confissões, testemunhos, cartas e diários. Comportar-se como derivação dessas formas faz prevalecer em *Kamchatka* e *Quixote* o trabalho memorialístico e estatutos de veridicção.

1. O enigma e a mirada míope

Nessas duas narrativas, a palavra da criança é uma palavra portadora de *a-letheia*, “termo grego para verdade que significa literalmente: não-esquecimento” (Seligmann-Silva, 2006, p. 37). Mas, na constituição dessa verdade, o conhecimento é parco: a criança sabe pouco, sabe apenas

o que a atinge de maneira inevitável. Em *Kamchatka*, sabe o que chega até a sua experiência sensível em função da vida dissidente e clandestina: é preciso deixar a casa e se estabelecer em um sítio nos arredores da cidade, é preciso mudar de nome e de escola, é preciso não atender telefones, não procurar os amigos, aprender a fugir e a se esconder e, finalmente, a nunca mais ter os pais por perto. Em *Quixote*, a ter uma mãe que desapareceu “no mês de abril”, um pai “que perdeu o emprego sei lá porque”, livros que precisaram ser enterrados no quintal, assim como fugir para um arraial, um lugar fora da cidade (Garcia-Bragança, 2007, p. 48). Mas a experiência mais vivaz, aquela detonadora de todas as outras é a chegada de dois estranhos a esse espaço de camuflagem e das conversas ora “em sussurros sobre um certo Araguaia”, ora em uma língua estranha, que posteriormente o narrador informa ser o espanhol. Dessas poucas informações recolhidas pelo menino, o leitor depreende que os dois estranhos são militantes da guerrilha do Araguaia que estão no arraial de passagem, provavelmente fugindo da perseguição. Eles chegam e partem deixando para o menino um rastro de mistérios que aos poucos vão sendo desvelados:

[...] vi as fotos de Saavedra e Pança. Eram procurados pela polícia de todo o país como perigosos terroristas. Saavedra comandara um assalto a um banco. Pança era especialista em explosivos e desertara do Exército. Ambos teriam se refugiado na região do Araguaia, onde o governo do país havia detectado um foco de guerrilha rural (Garcia-Bragança, 2007, p. 52-53).

Em *Quixote*, para a criança que o narrador um dia foi, existe algo muito importante acontecendo, mas cujo acesso naquele momento se dá de modo fragmentário, formando um amplo mosaico de reminiscências, cheio de fissuras. Todos ao seu redor e principalmente o pai tentam protegê-lo do acesso a algo grandioso, mas ao mesmo tempo perigoso. Essa mesma condição se repete em *Kamchatka*. Os adultos pouco revelam aos meninos sobre o que está realmente acontecendo, mesmo os recém-adultos, como é o caso do personagem Lucas, que se apresenta cheio de mistérios a Herry, recusando-se ou

esquivando-se de responder objetivamente as perguntas que o garoto lhe lança.

É em função desse conhecimento, constituído como mosaico esfarrapado que, em *Quixote*, o menino do momento pretérito e o adulto-narrador, no presente da narrativa, reconstroem essa experiência preenchendo os vácuos do mosaico a partir da mescla de elementos, que funcionam como elos de suplementação da memória, tornando-a um pouco menos elíptica. No passado, a intertextualização com os protagonistas do *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes, e no presente, a reminiscência de uma imagem marcante para o narrador: o momento em que o pai e um dos estranhos cantam *Sonho Impossível*, música cuja versão em português foi especialmente composta para o musical *O Homem de La Mancha*, de Ruy Guerra, e está aglutinada, em mais de um momento, à narrativa do conto, além de, na culminância, um trecho mais extenso ser inserido como espécie de *atafinda*:

Nunca mais soube dos dois estranhos cavaleiros que vi
naquele tempo remoto, mas deles e de meu pai guardo
no peito os versos que ainda hoje canto:

É minha lei, é minha questão

Virar esse mundo

Cravar esse chão

Não me importa saber

Se é terrível demais

Quantas guerras terei que vencer

Por um pouco de paz (Garcia-Bragança, 2007, p. 53)

O que o narrador mais considera permanente são os fundamentos éticos que movem a letra da música e que ele julga serem os mesmos que regiam as ações de seu pai e dos homens que estiveram no arraial. Os cavaleiros andantes desse tempo servem, para o menino-adulto, como *exemplas* de como se deve conduzir a vida em situação de guerra. Em *Kamchatka* é o T.E.G. e a reminiscência das batalhas jogadas com o pai, os elementos que exercem a função de elo de suplementação da memória e que igualmente deixam registrado, no

discurso do narrador, determinados norteamericanos éticos relacionados à resistência.

O jogo para a criança está ligado historicamente a elementos de aprendizagem e formação de caráter. Wellens (*apud* Meira, 2003, p. 80) lembra que, já na pré-história, as crianças jogavam e os brinquedos estavam ligados a objetos sagrados e religiosos, sendo o brincar assim constituído como dispositivo de formação. Esse aspecto é recuperado no filme pelo papel que o jogo de estratégia exerce na constituição do conhecimento sobre a vida.¹ Antes difuso, Kamchatka, “lugar onde a gente pode resistir” – conforme diz Herry, ao final do filme –, representa aquilo que até então se colocava para ele como um enigma: poder falar de como sobreviveu, sem esquecer as condições em que essa sobrevivência se tornou possível.

A ideia desses elos, para mim, evoca a noção de suplemento. Para Jacques Derrida o suplemento não completa e sim adiciona alguma coisa a algo já completo, mas que na sua completude revela insuficiência. Assim, a tarefa do suplemento é fundamentalmente *suprir* (Derrida, 1967, p. 178). E apesar de ser perturbador e deslizante, é uma estrutura que permite a *re-petição*, o acréscimo, o desdobramento (Derrida, 2005, p. 56). Elos de suplementação, como os registrados na narrativa de Piñeyro e Garcia-Bragança, se interligam aos efeitos de real: podem estar acoplados em datas, ambientações, músicas, e inúmeros vestígios de elementos simbólicos representativos dos resistentes políticos, como é o caso da bicicleta durante a Revolução dos Cravos em Portugal (Ramos, 2006, p. 6) e o fusca, para o bem e

¹ Em outro trabalho (Sarmiento-Pantoja, 2010), observo que a utilização do jogo como artifício para construir uma mirada acerca da relação entre a infância e os efeitos da violência de estado se faz presente em outras narrativas cinematográficas, como é o caso de *O ano em que os meus pais saíram de férias*, em que o futebol exerce esse papel mediador. Além do jogo, típico artefato do mundo dos meninos, elementos do mundo feminino infanto-juvenil também se apresentam com a mesma função em películas protagonizadas por meninas, como é o caso de *O labirinto do Fauno* e *Postales de Leningrado*. Para além da relação com a apreensibilidade da violência tais elementos estão efetivamente ligados às ideias de amadurecimento e elucidação.

para o mal, nas ditaduras do Cone Sul.² Ao lidarem com elementos de afetividade, os elos de suplementação estabelecem com o receptor da obra relações de empatia ou repulsa.

Desse modo, por um lado são relatos, sobretudo, carregados de enigma para a criança, enigmas estes resultantes do escamoteamento, por parte dos adultos, acerca das condições violentas em que todos estão mergulhados, com o intuito de tornar suas crianças mais protegidas. Porém, a proteção erguida pelos adultos, a partir de decisões e escamoteamentos para tornar a criança – esse ser vulnerável – invulnerável à violência tentacular, exercida pelo braço policial do Estado, mostra algo que, apesar de óbvio, não deve estar fora do debate sobre a barbárie: no universo da catástrofe não há espaço para a invulnerabilidade, uma vez que todos acabam atingidos.

Por outro lado, no enigma “verdade e engano são complementares e não excludentes” (García-Roza, 1998, p. 8). Assim, ao articular evidência e enigma, essas narrativas nos oferecem a possibilidade de pensar sobre esse aspecto. O conjunto de referências ao tempo histórico, inseridas no filme e no conto, celebram a reminiscência de evidências sensíveis, que ao longo do tempo passaram ao arquivo sobre a presença do regime militar e pertencem ao mega-texto das catástrofes do século XX. Mas evidências são “certezas objetivadas” (García-Roza, 1998, p. 10). Para nós, indivíduos do período pós-ditadura, o acesso a essas reminiscências através de produções artísticas traz vidências, mais do que evidências, o que certamente não retira das artes a força de serem também reconhecidas como um meio de conhecer o passado.

Para tornar esse aspecto ainda mais complexo, os narradores aqui narram algo ocorrido na infância, etapa da vida em que o indivíduo ainda está aprendendo a elaborar coerentemente o mundo à sua volta e, por isso, nem sempre a sua palavra é considerada com credibilidade. Revisitando Platão, em um ensaio sobre infância e pensamento, Jeanne

² Esse modelo da Volkswagen surge nos cenários da ditadura associado tanto ao transporte de militantes, nas várias ações do movimento de resistência, quanto ao braço armado do regime, como veículo de patrulhamento e apreensão.

Marie Gagnebin nos lembra que os “infantes” são seres humanos privados de *fala*, no sentido de que não há “linguagem sem uma racionalidade nela inscrita” e que essa condição permeia a etimologia da palavra infância:

[...] a palavra infância não remete primeiro a certa idade, mas sim àquilo que caracteriza o início da vida humana: a incapacidade, mais a ausência de fala (do verbo latim *fari*, falar, dizer, e do seu particípio presente *fans*). A criança, o *in-fans*, é primeiro aquele que não fala. (Gagnebin, 1997, p. 86-87)

Remetendo seu relato à infância, os narradores de *Kamchatka* e *Quixote* se colocam primeiramente como narradores não confiáveis, pois na infância, pelas suas limitações em relação ao brotamento do *logos*, o indivíduo teria dificuldade para elaborar com acuidade um discurso transparente. A verdade que elas narram é uma verdade que não é evidência, mas presença velada de algo que se repete, cuja rememoração não consegue tocar plenamente, algo não sabido pela criança pretérita, mas dito de outra forma pelo narrador que narra da perspectiva do presente, como tentativa de fazer a implausibilidade da experiência se tornar linguagem, e nesse processo de aprendizagem se tornar um saber menos oblíquo, tornando-se enfim sabedoria a ser partilhada. Nessa luta, o aparato do mosaico esfarrapado associado à imagem da criança narradora funda nessas narrativas aquilo que chamo de mirada míope.

Essa mirada míope emerge a partir da falta de nitidez, da necessidade de reorganizar a experiência de uma outra forma, que não a baseada (tão somente) em evidências. A miopia (*hipometropia* no vocabulário especializado), popularmente conhecida como “vista curta”, tanto para o senso comum quanto para o saber médico, se constitui numa diminuição da capacidade de ver, ou a inaptidão para enxergar claramente os objetos mais distantes, que se revelam embaçados, desfocados, o que, em termos emblemáticos, pode desembocar numa ausência de discernimento que torne mais eficaz o entendimento da

realidade apreendida. O olhar ganha aqui o *status* de categoria de interpretação ao qual se agregam o lugar do sujeito, ao mesmo tempo mirador de um determinado real e retor da realidade, a partir de dois horizontes: o do passado e o do presente. É como diz o narrador do conto *Joli*, também de autoria de Alfredo Garcia-Bragança: “nitidamente vejo tudo como a memória embaçada me mostra. É aquela coisa: a história nem sempre é contada como acontecida, mas sim como é lembrada” (2007, p. 27).

Nessa linha de leitura, destaco ainda que o lembrado nas duas narrativas emerge colado a uma variação do olhar. Pois, ao lembrar daquilo que um dia foi primeiramente olhado, o olhar implicado se reformula. Passa por mediações. Na literatura brasileira temos dois exemplos que facilitam essa leitura, pois utilizam justamente a miopia como metáfora das transformações implicadas na mediação. Miguilim, personagem de Guimarães Rosa, descoberto com miopia, após passar a usar óculos vê tudo com nova claridade, “tudo novo e lindo e diferente” (Rosa, 1992, p. 149). Ao contrário, no conto *Zeus ou a menina e os óculos*, de Maria Lúcia Medeiros, a protagonista, uma menina entediada com as normas e repetições do mundo adulto, vê melhor quando retira os óculos. Nesse caso, manter-se míope tem a função de possibilitar à menina transcender o mundo normatizador e demasiado sério dos adultos.

Esse conjunto de aspectos até agora apresentado remete ao pensamento de Walter Benjamin. Ao elaborar um ensaio sobre a criança e o brinquedo, Benjamin não faz exatamente uma biografia da infância, mas uma “memória do brincar” (Meira, 2003, p. 74). Ao refletir sobre a infância, Benjamin especula sobre essa etapa da vida como experiência (Gagnebin, 1997, p. 97) extraindo daí duas proposições: a infância é sempre um objeto acoplado à reflexão do adulto, que a recupera pelo prisma do presente e, nesse processo, reelabora criticamente tanto o passado quanto o próprio presente, mesmo naquilo que esteve recalcado. A outra proposição diz respeito à inabilidade da criança em elaborar com desenvoltura o mundo que a envolve. Benjamin se vale dessa condição não para menosprezar a criança como ser sem-fala, *in-fans*, mas para mostrar quase que num jogo de paralelos que, assim

como o é para criança, o mundo para nós é também inapreensível em suas tonalidades e questionamentos.

Sem esquecer Benjamin, logro pensar que a proposição fundamental das narrativas de *Kamchatka* e *Quixote* não é apenas admitir que há efetivamente a miopia em relação ao experimentado, mas, sobretudo propor-se “enxergar com miopia”, feliz expressão cunhada por Maria Cristina Ribas (2003, p. 66), miopia afim à dificuldade que crianças e adolescentes têm para elaborar o mundo de modo coerente, eficaz e lúcido. A mirada mtope se insinua, assim, como protocolo de captura do real que dialoga com a relatividade das versões testemunhais, com a provisoriedade das verdades, com a possibilidade de casar imaginação e evidência. Mas que, sobretudo, de outro modo, também se articula à ideia de uma memória infantilizada, ainda por amadurecer, e que se apropria do senso de partilha para repassar adiante, também através de uma mirada – agora a do leitor/espectador – um saber sobre a resistência, apreendido no processo de aprendizagem. Afinal aquilo que é narrado também é vivenciado por quem experimenta a narração, no papel de receptor, como atividade mental e assim para quem tem dessa forma acesso a essa experiência será possível organizar a memória desse tempo sombrio, manobrando seus próprios elos de suplementação da memória.

2. O perigo e a escrita da violência

Exílio, risco de perecimento e fratura do cotidiano são os elementos que, não necessariamente nessa ordem, se apresentam sem benevolência aos garotos que protagonizam *Kamchatka* abalando o universo infantil, até finalmente desencadear a mais inquietante experiência: o desaparecimento dos pais. Esse processo implica consequentemente a relação entre inocência e conhecimento. Em *Quixote*, a figura da mãe desaparecida paira como um fantasma que assombra o narrador, ora por ele não saber exatamente as circunstâncias do desaparecimento, ora porque o acesso à violência implicada nesse desaparecimento se apresenta na forma de uma digressão onírica em que ele vê a mãe sendo esmagada por um dragão verde-oliva.

A escolha pela perspectiva da criança, como agente construtor da mirada que se lança a essas condições catastróficas, em *Kamchatka*, é atravessada pela busca de componentes que as auxiliem a compreender os processos de perseguição, de privação e insulamento que as oprimem. É nesse panorama que a leitura, por parte do menino mais velho, do livro de Harry Houdini – uma espécie de mágico especialista em escapar de baús, correntes e piscinas – e o manuseio do T.E.G. ao jogá-lo com o pai, tornam-se formas de constituir uma vocação à resistência, que ganhará ressonâncias muito fortes ao final da narrativa.

Como narrativa cinematográfica *Kamchatka* filtra elementos da cultura de massa para forjar efeitos de afetividade, dentre as quais se pode destacar o próprio livro de Houdini, o T.E.G e as cenas da série americana *Os invasores*. Para uma crítica mais acurada desse aspecto remeto ao trabalho de Steve Tal (2005), para quem, aliás, a presença desses elementos reduz as nuances políticas à nostalgia. Para além dessa visão, conforme já dito em outro estudo (Sarmiento-Pantoja, 2010), entendo que as ações que se sucedem na narrativa instauram a diferença entre o mundo da brincadeira e o mundo da realidade: guerra e invasão passam a não ser mais para os garotos coisas que se vêem na TV ou que fazem parte de um jogo de estratégia, mas parte de um amplo espectro de perigos a que eles passam a estar sujeitos. Outras ligações intertextuais merecem destaque e se colam à atmosfera distópica presente em *Kamchatka* como forma de alavancar a tensão, o tempo todo fundada na ideia de perseguição e encularramento, como a destacada pelo trabalho de Maria Luíza Rodrigues Souza (2007, p. 119), que associa o personagem Lucas aos personagens do filme *La noche de los lápices* do diretor Héctor Oliveira (1986), em que se narra o sequestro e o assassinato de sete estudantes, que em 1976, na cidade de La Plata, organizavam protestos contra o valor pago no transporte estudantil.

A apreensão e a proscricção são condições que nas duas narrativas se encontram potencializadas e rondam os personagens deixando-os em estado de alerta. Essa experiência os coloca em confronto com males éticos e morais de um determinado período histórico. Sem dúvida o cenário que se apresenta a elas e que elas nos apresentam são cenários efetivamente inóspitos, onde reinam ao mesmo tempo a impressão de

um perigo iminente e a agonia. Mas se essa é uma experiência negativa em virtude da exposição ao Mal, tal experiência possibilita a elas uma espécie de ritual de passagem que as fará menos crianças talvez porque menos inocentes, após a culminância dessa experiência.

Em um estudo sobre Rubem Fonseca, Ettore Finazzi-Àgro e Roberto Vecchi observam que a escrita da violência se dá em um plano retórico, a partir de uma

[...] gama de possibilidades que vai do grau zero da escrita até as implicações de ordem ideológica, política, emocional e psicológica por parte de quem narra, passando pela eventualidade de um manejo irônico dos fatos, que permite aproximar-se do horror se afastando dele. (Finazzi-Àgro; Vecchi, 2011, p. 70)

Nas narrativas aqui analisadas, observo que não há exatamente um afastamento do horror, mas a filtragem, melhor dizendo, a mediação através do olhar da criança que suaviza o horror sem abrir mão dos efeitos afetivos provocados pela abjeção. O horror não é negado, porque se instala definitivamente na experiência das crianças, tornando-se sensível, na medida em que é apreendido por elas, em função das faltas, das ausências e exílios a que são submetidas.

O clandestino político, resistente a um estado de exceção, vive um tipo particular de infâmia, que o coloca como parte de uma linha de fuga em relação à norma, e principalmente ao conjunto de dispositivos morais, jurídicos e policiais do estado de exceção, que exerce nesses casos, direta e indiretamente, vários mecanismos punitivos (Foucault, 1997).³ É pelos efeitos da “retalhação” da vida (Santa Bárbara, 2004, p. 13) que atinge os adultos envolvidos na resistência política e que os joga na clandestinidade, que a infâmia se abate também

³ Para os limites do presente trabalho, não será possível uma introdução mais sólida à questão da infâmia. Para uma discussão sobre esta categoria remeto a Foucault (1992), que mostra como a infâmia se constitui entre um discurso de verdade e o modo de ser dos indivíduos.

sobre a criança e, com ela, o horror. Ainda que elas não sejam objeto de tortura e de outras ações abjetas, a infâmia as alcança, como desdobramento da infâmia dos pais. Esse manejo se insere de maneira muito singular, pois justamente por haver a mediação do olhar infantil, vejo um afastamento da ironia. No lugar dela se instaura outra estratégia narrativa tão eficiente quanto a ironia: a naturalização da violência para os que estão envolvidos na vida dissidente. Dessa forma, as crianças pressentem o perigo nos silêncios, nas omissões e nas histórias mal contadas pelos adultos, nas fraturas do cotidiano, mas não sabem exatamente como foram inseridos nessas condições.

Para o menino de *Quixote*, por exemplo, o mundo dito normal parece ser justamente aquele narrado por ele, em que a mãe desaparece, o pai foge com o filho na calada da noite, deixando seus rastros enterrados no quintal da casa abandonada. Um mundo em que a guerrilha do Araguaia é algo cuja violência chega embalada por uma música, que fala em guerras a serem vencidas por um pouco de paz. Diante da irreversibilidade da perda dos pais, Herry, o narrador em *Kamchatka*, mostra em plenitude a dimensão sensível do humano diante da catástrofe, mas expressa isso com suavidade. Ainda que essa suavidade não diminua a tragicidade implicada.

Referências bibliográficas

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992, p. 89-128.

FOUCAULT, Michel. A sociedade punitiva. In: FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 25-44.

FINAZZI-ÀGRO, Ettore e VECCHI, Roberto. *Pior do que ser assassino...* Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/view/2077>>. Acesso em: 4 abr. 2011. Originalmente publicado na *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29, Brasília, janeiro-junho de 2007, p. 67-86.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Infância e pensamento*. In: GHIRALDELLI, Paulo. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

GARCIA-BRAGANÇA, Alfredo. Joli. In: GARCIA-BRAGANÇA, Alfredo. *Aqueles meninos que fomos*. Ananindeua: Populivros, 2007, p. 27-30.

GARCIA-BRAGANÇA, Alfredo. Quixote. In: GARCIA-BRAGANÇA, Alfredo. *Aqueles meninos que fomos*. Ananindeua: Populivros, 2007, p. 47-54.

GARCÍA-ROZA, Alfredo. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RIBAS, Maria Cristina. *Depoimentos à meia luz: a Janela da Alma ou um breve tratado sobre a miopia*. *Alceu*, v. 3, n. 6, p. 65-78, 2003.

MEIRA, Ana Marta. Benjamin, os brinquedos e a infância contemporânea. *Psicologia & Sociedade*, n. 15 (2), p. 74-87, julho-dezembro de 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/psoc/v15n2/a06v15n2.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2011.

RAMOS, Ana Margarida. *Memórias da Revolução de Abril na Literatura para a Infância: diferentes formas de contar a mesma história*. Disponível em: <http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot_am_25a_a.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2011.

ROSA, Guimarães. *João Guimarães Rosa: ficção completa*. v. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTA BÁRBARA, Daniele Ribeiro do Val de Oliveira de Lima. *Diários sobre a ditadura: o que seus filhos têm a dizer*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2004.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América

Latina. *IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana-JALLA* (Anais). Niterói: UFF, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, n. 26 (1), p. 2006.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1965) e na Argentina (1976-1983)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas do Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas (CEPPAC), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TAL, Tzvi. Alegorias de memoria y olvido em películas de iniciación: “Machuca” e “Kamchatka”. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/27952546/TZI-TAL-Machuca-y-Kamchatka-Alegorias-de-memoria-y-olvido-en-peliculas-de-iniciacion>>. Acesso em: 06 jun. 2010. Originalmente publicado in: *Aisthesis*, 2005, n. 38, p. 134-149.

Filmografia

KAMCHATKA. Direção: Marcelo Piñeyro. Produção: Oscar Kramer, Pablo Bossi, Francisco

Ramos. Roteiro: Marcelo Piñeyro, Marcelo Filgueras. Argentina, 2002. DVD (105min).

Imagem e Memória em torno de Futebol e Política no Cinema

Elcio Loureiro Cornelsen

Introdução

O presente ensaio visa a uma abordagem das formas de tratamento dos temas “futebol” e “política” nos filmes *O milagre de Berna* (2003; *Das Wunder von Bern*), dirigido pelo cineasta alemão Sönke Wortmann, com roteiro do próprio cineasta em parceria com Rochus Hahn, e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), dirigido pelo cineasta brasileiro Cao Hamburger, também com roteiro do próprio cineasta em parceria com Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani e Anna Muylaert. De modo breve, pretendemos discorrer sobre a transposição estética para a tela do cinema de contextos sociopolíticos específicos – a Alemanha Ocidental de 1954, no período de reconstrução do país, e, respectivamente, o Brasil de 1970, em plena ditadura militar –, e o modo como o futebol se relaciona com a história e a memória cultural de ambos os países.

O enfoque comparativo aqui proposto se justifica, pois os filmes *O milagre de Berna* e *O ano em que meus pais saíram de férias* apresentam aspectos em comum, a começar pela construção narrativa associada ao ponto de vista de seus protagonistas, Matthias, de 11 anos, e, respectivamente, Mauro, de 12, em que não só o futebol, mas, sobretudo, os impasses e dilemas dos adultos são vistos através do olhar inocente. Baseada em considerações de Tzvi Tal, e tomando

exemplos do cinema contemporâneo, entre outros, os filmes *A língua das mariposas* (1999), *O labirinto do Fauno* (2006), *A culpa é do Fidel* (2006), *Kamchatka* (2002) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), Tânia Sarmento-Pantoja (2010, p. 1901) ressalta que

[...] a infância e a adolescência ... têm sido frequentemente utilizadas como alegorias que refletem processos da identidade nacional. Assim, não são os adultos os agentes a revelar determinadas condições ou versões dos conflitos sociais que desencadeiam situações violentas, mas as crianças. [...]

Quanto à especificidade do tema, na historiografia do Cinema, a lista de filmes de ficção que enfocam a relação entre futebol e política não é muito longa. No âmbito internacional, cabe um destaque para *Fuga para a vitória* (1981; *Escape to Victory*), de John Huston, não obstante certas ressalvas ao filme apontadas por parte da crítica. Por sua vez, o Cinema brasileiro tem como um de seus maiores exemplos o filme *Pra frente Brasil* (1980), de Roberto Farias. Porém, como constataremos a seguir, o modo de tratamento estético e memorialista proposto por Cao Hamburger para apresentar o mesmo momento histórico focado no filme *Pra frente Brasil*, ou seja, o da euforia despertada com a conquista do Tricampeonato Mundial no México em 1970, de um lado, e o da repressão política, de outro, se estabelece de modo diverso.

Futebol e Política em *O milagre de Berna*

O filme *O milagre de Berna*, dirigido pelo cineasta alemão Sönke Wortmann, estabelece a relação entre o triunfo da Seleção Alemã no Campeonato Mundial de Futebol de 1954, disputado na Suíça, e a reconstrução do país e da sociedade, arrasados tanto pelos doze anos de desmandos promovidos pelo regime nazista quanto pela destruição e conseqüente derrota na guerra, bem como pela política de ocupação e divisão do país frente aos impasses da chamada Guerra Fria.

De início, o filme se constrói pela ausência de Richard Lubanski, pai do protagonista Matthias, antigo soldado do exército alemão, que estava preso em algum campo da Sibéria, na União Soviética. Quando retorna para casa, em Katernberg, no subúrbio de Essen, na região das minas de carvão do Ruhr, assim como milhares – os últimos prisioneiros de guerra alemães foram libertados pela União Soviética no início de 1956, após a Alemanha Ocidental, no ano anterior, ter retomado relações diplomáticas com o país (Bühler, 2003, p. 16) –, Richard Lubanski não consegue se reencontrar no seio da família. Bem ao estilo do dramaturgo Wolfgang Borchert, e de sua magistral peça intitulada *Draußen vor der Tür* (1947; “Do lado de fora, diante da porta”), que tem por tema o retorno de um soldado que não mais se encontra na própria casa e, por extensão, na sociedade, sem sequer conseguir ultrapassar a soleira da porta, Richard Lubanski, longe de casa por mais de 11 anos, não compreende as atitudes e valores adotados por sua esposa e filhos no pós-guerra. Traumatizado pelas vivências de guerra, embrutecido pelo longo período de confinamento na Sibéria, e revelando em seu comportamento resquícios de outra época de doutrinação ideológica, ele também não se faz compreender.

Sem dúvida, o maior conflito se estabelece entre Richard Lubanski e seu filho caçula, Matthias. Além de não tê-lo conhecido, pois nascera no final da guerra, Matthias, aos olhos do pai, materializa justamente aquele hiato de sua vida em família – dos anos da guerra e da prisão na Sibéria.

Nesse sentido, o futebol surge no filme como o elemento que promove o estabelecimento de um diálogo entre pai e filho. Se Matthias, de certo modo, parece preencher o vazio deixado pelo pai ao se tornar uma espécie de auxiliar e mascote do jogador Helmut Rahn – figura histórica que marcou o gol da vitória na Final da Copa da Suíça –, também é o futebol que possibilitará a reaproximação entre pai e filho. Com o peso na consciência por ter matado os coelhos de estimação de Matthias – Atze e Blacky –, para fazer um jantar especial no dia do aniversário de sua esposa, Christa, Richard pede ao padre que lhe empreste o automóvel para levar o filho até Berna, no intuito

de que Matthias não só presencie a Grande Final, como também possa trazer sorte a Helmut Rahn e à Seleção Alemã.

Sendo assim, como bem aponta Marcelino Rodrigues da Silva (2011, p. 6) no artigo intitulado “Futebol e Cinema”, a conciliação entre pai e filho ao final de *O milagre de Berna* sinaliza, ao mesmo tempo, com a conciliação da nação no pós-guerra e, diríamos, por extensão, nos dias atuais:

[...] Tomando o futebol como metáfora, o longa de Sönke Wortmann faz dele uso pedagógico, construindo convergências que apontam para uma significação inequívoca. O acontecimento esportivo se torna lugar da memória – ponto de referência que conecta as lembranças individuais e coletivas, fornecendo as bases para a memória nacional. [...] (Silva, 2011, p. 6)

Ao considerarmos esse aspecto, devemos pensar o filme de Sönke Wortmann também no contexto de seu lançamento, ou seja, numa Alemanha reunificada, pós-Guerra Fria. A reconstrução do país e o triunfo da Seleção Alemã, na atualidade, ganham um amplo sentido de superação. Cabe ressaltar que a histórica vitória da seleção de Fritz Walter, sob o comando do legendário técnico Sepp Herberger, contra a favorita seleção da Hungria, liderada por seu capitão Ferenc Puskás, na final do Mundial de 1954, foi o primeiro triunfo esportivo da Alemanha Ocidental após o término da guerra. Um país material e moralmente arrasado ressurgia no cenário internacional. Paralelamente, a economia sob a batuta de Ludwig Erhard, então ministro da economia, dava sinais de recuperação, atingindo o seu ápice com o chamado *Wirtschaftswunder* (“milagre econômico”).

Sendo assim, o termo *Wunder* (“milagre”), no título do filme, parece reverberar mais de um sentido: é o milagre de uma nação dividida que se reconstrói, no âmbito da macro-história; é o milagre do triunfo de uma Seleção diante de outra, franca favorita, elevando a auto-estima do país; por fim, também é o milagre da celebração familiar, no âmbito da micro-história. De acordo com Philipp Bühler, “os acontecimentos e vivências daquele ano de 1954, constituindo-se como um mito nacional,

se fixaram na memória coletiva dos alemães de tal modo que, mais tarde, só ocorreria talvez com os distúrbios em torno do movimento estudantil ou mesmo com a Reunificação” (2003, p. 10).¹

Cabe lembrar, entretanto, a magnitude de tal acontecimento, que elevou uma partida de futebol ao status de mito. Pois tão maior é o “milagre”, quanto menor forem as probabilidades de sucesso. O historiador alemão Thomas Raithel fala de uma “dramaturgia esportiva”, fundamentada em aspectos que permitiram a sua mitificação: “o azarão atingiu o sucesso a partir de uma situação de fraqueza; numa guinada surpreendente, consolidou-se aquele ‘milagre futebolístico’ de que tanto se falou na época” (Raithel, 2004, p. 32-33). Por um lado, até então, a Alemanha, que décadas mais tarde se tornaria uma das potências mundiais no âmbito do futebol, autorizada no pós-guerra a disputar torneios internacionais a partir de 1950, havia feito uma campanha medíocre nas eliminatórias para a Copa da Suíça, além de ter perdido para a Seleção Húngara na primeira fase do Mundial pelo vexatório placar de 8 x 3 (Kasza, 2004, p. 7). Por outro lado, naquela época a Hungria trazia ótimas credenciais: há quatro anos não sabia o que era derrota, numa série de 32 jogos invictos; fora Medalha de Ouro nos Jogos Olímpicos de Helsinki, em 1952; e vencera a Seleção Inglesa no chamado “Jogo do Século”, em pleno Estádio Wembley, pelo placar de 7 x 1 (Kasza, 2004, p. 7-8). Naquele 4 de julho de 1954, a vitória contra a Hungria, liderada por Puskás, “nosso Napoleão, nosso Marechal”, como era chamado pela imprensa esportiva de seu país, assim definida por Peter Kasza (2004, p. 8), “foi além do aspecto futebolístico. A vitória tornou-se um milagre da sociedade como um todo”. Para o jornalista alemão, o mito construído em torno daquela partida legendária, vencida pela Seleção Alemã de virada pelo placar de 3 x 2, *a posteriori*, fez com que se pensasse que o “milagre econômico” não teria tido as proporções que teve sem o triunfo em Berna, “como se a vitória numa partida de futebol pudesse elevar o Produto Social Bruto” (Kasza, 2004, p. 8). Alguns chegaram até mesmo

¹ Salvo outra indicação, a tradução de citações de textos em língua alemã é de nossa autoria.

a falar de um “ato de fundação da República Federal da Alemanha” em solo suíço, tendo como seus fundadores o chanceler Konrad Adenauer no âmbito político, o ministro Ludwig Erhard no âmbito da economia, e Fritz Walter, o capitão e craque maior daquela Seleção, no âmbito do esporte (Kasza, 2004, p. 8).

Retornando à análise de *O milagre de Berna*, em termos estéticos, cabe ressaltar que, ao longo do filme, cenas em preto e branco das transmissões pela TV contrastam com cenas em cores. O futebol surge em diversas facetas: tanto como prática – treinos e partidas da Seleção Alemã e do Rot-Weiss Essen, as peladas com uma bola toda em farrapos nos terrenos baldios do subúrbio de Essen, onde Matthias, torcedor do Rot-Weiss-Essen, procura ganhar seu espaço junto aos coleguinhas, e onde não falta sequer uma garota boa de bola, Carola. A atmosfera daquele Mundial é reconstruída também através da montagem de áudios das partidas, na voz do legendário radialista Herbert Zimmermann. Numa delas, de modo magistral, estabelece-se uma montagem do áudio da partida Alemanha x Áustria com um jogo de pelada, em que as crianças, em câmara lenta, como que reproduzem o andamento da partida de semifinal da Copa. Nota-se, também, a utilização de computação gráfica para produzir determinados efeitos tanto no fluxo da partida quanto na própria tomada de imagens do estádio em Berna. No bar em Katernberg, uma TV garante aos trabalhadores das minas e aos desempregados alguns momentos de emoção, com a transmissão, em preto e branco, das partidas direto da Suíça

Além disso, o ponto alto do filme também se constitui a partir do futebol. Após conversar com o padre, Richard Lubanski vivencia uma guinada em sua vida, marcada cenograficamente pelo futebol: no caminho para casa, ao passar pelo terreno baldio onde as crianças costumam jogar futebol, o pai de Matthias encontra a bola em farrapos. Exímio jogador no passado, antes da guerra, Richard começa a fazer embaixadas e até dá um lance de bicicleta, marcando um gol nas traves improvisadas do campinho. Na cena seguinte, sentado à mesa, ele começa a narrar para seus filhos e esposa como teriam sido os onze anos na Sibéria. De certo modo, ele rompe o silêncio e parece estar tentando vencer o trauma como processo de apaziguamento dentro da família.

Por fim, O elo de Matthias com a Seleção Alemã, que, levado pelo pai, consegue chegar ao Estádio a tempo de trazer sorte a Helmut Rahn, é marcado pelo lance em que este sofre uma falta e a bola sai pela linha lateral, indo parar nos pés do garoto. Sem acreditar no que via, Rahn recebe de Matthias a bola de volta e logo depois marca o gol da vitória. De certo modo, a superação dos 11 anos desde o final da guerra materializa-se no próprio Matthias, símbolo da esperança e fé em dias melhores para a Seleção Alemã e para a sua família.

Futebol e Política em *O ano em que meus pais saíram de férias*

“Anos 70, com suas crises e repressão política, vistas pelos olhos de um menino que joga de goleiro em seu timinho” (Oricchio, 2006, p. 471): com essa frase, o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio indicou um filme do cineasta Cao Hamburger, que se chamaria “Goleiro”, e que se encontraria “em produção” naquele ano de 2006, em que Zanin publicou o livro *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil* (São Paulo: Imprensa Oficial, 2006), um dos principais estudos sobre o tema, já publicados no país.

Como já sabemos, aquele filme “em produção” ganharia muito mais corpo do que aquele presente na breve sinopse apresentada por Luiz Zanin Oricchio, e também um título: *O ano em que meus pais saíram de férias*. Sem dúvida, a fascinação pela posição de goleiro aludida na breve sinopse permaneceu no filme e, de certo modo, tornou-se um de seus elementos estruturantes. Na introdução ao roteiro, o próprio Cao Hamburger mencionou a fonte de inspiração, quando se encontrava trabalhando em Londres, em 2001: “Foi quando li o livro *Minha Vida de Goleiro*, de Luiz Schwartz, que me deu muita inspiração. Cheguei até a pensar em escrever o roteiro baseado no livro” (Hamburger, 2008, p. 11). Visto de maneira correta por Christiane Riera, que colaborou para o filme nos trabalhos de dramaturgia, a figura do goleiro estaria associada à espera: “Esperar no gol, esperar os pais, esperar pela vitória do Brasil” (Riera, 2008, p. 18). O fascínio pela

posição de goleiro é alimentado também pela personagem Edgar, jovem negro, namorado da bela Irene, que atuava como goleiro pela equipe de futebol de várzea formada por judeus do bairro do Bom Retiro. Após presenciar uma grande atuação de Edgar, que chegou a defender até pênalti contra a equipe de italianos do bairro, Mauro, em voz *off*, revela: “E de repente, eu descobri o que eu queria ser. Eu queria ser negro e voador” (Gasperin, 2008, p. 151). Logo no início do filme, numa cena em que Mauro joga botão, pouco antes da família deixar a casa, ouvimos sua voz em *off*: “Meu pai diz que no futebol todo mundo pode falhar, menos o goleiro. Eles são jogadores diferentes, que passam a vida ali, sozinhos, esperando o pior.” E, mais tarde, na pelada com os garotos do bairro, num terreno baldio, em que também não faltava uma garota boa de bola, Hanna, Mauro não hesita em atuar no gol, usando luvas de frio improvisadas de seu avô. Mais uma vez, em voz *off*, Mauro reflete sobre a posição “íngrata” do goleiro: “Atacar é fácil... Difícil é ficar se defendendo o tempo todo... Ali onde a grama não cresce... [...] Ser goleiro não é fácil... Tem que ficar ligado no jogo o tempo todo. Se vacilar... a jogada que ele mais espera acontece na hora que ele menos espera” (Gasperin, 2008, p. 155-158). Não é por acaso que o escritor uruguaio Eduardo Galeano afirma que o goleiro “poderia muito bem ser chamado de mártir, vítima, saco de pancadas, eterno penitente ou favorito das bofetadas” (2010, p. 12). E pouco antes do final do filme ouvimos novamente a voz *off* de Mauro: “Meu pai diz que no futebol, todo mundo pode falhar, menos o goleiro. Será que ele imaginava que eu iria virar goleiro? Ou será que ele já sabia?” Ao avaliar corretamente o sentido do goleiro no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, Tânia Sarmento-Pantoja (2010, p. 1904) afirma que Mauro

[...] deve se tornar goleiro, a peça que no jogo de futebol nunca pode cometer uma falha. Defensor por excelência, a função do goleiro é impedir a realização do gol, o que significa em primeira instância a vitória e a sobrevivência do time. Defender bem o gol vale, portanto, como aprendizado sobre aprender a se defender e assim a sobreviver ao ataque, seja de que natureza for e ainda que o time se reduza a apenas um indivíduo: o próprio menino.

É importante salientar também que seu universo de brincadeiras e diversões se resume ao futebol: quando deixa Belo Horizonte, Mauro leva os jogos de botão, incompletos por sinal, pois na pressa acabou esquecendo justamente os goleiros, mas trouxe também a bola e o álbum de figurinhas da Copa.

Um dos aspectos que merecem destaque no filme de Cao Hamburger diz respeito ao modo como o cineasta trabalha com o tema do futebol relacionado à política. Ao invés da já desgastada visão do “futebol, ópio do povo”, reinante em vários segmentos da intelectualidade brasileira na década de 1970, o cineasta investe num outro tipo de olhar, o de um garoto de doze anos, ao mesmo tempo curioso e ingênuo, como que a descobrir novos mundos – por exemplo, o bairro do Bom Retiro em São Paulo, com seus imigrantes – e a si próprio. Aliás, como ressalta Luiz Zanin Oricchio (2006, p. 146),

[e]ntre a esquerda, que havia percebido o risco da utilização ideológica do futebol pelo regime, criou-se a ilusão de que seria possível fazer as pessoas torcerem contra a seleção. Era uma esperança que só poderia surgir na cabeça de quem não levava em conta a importância do futebol no imaginário do brasileiro – mesmo que esse brasileiro fosse politizado, consciente, de esquerda e contrário ao governo. [...]

Consideramos que Cao Hamburger evitou, justamente, construir uma imagem que reforçasse esse aspecto, o qual, aliás, havia sido explorado no filme *Pra frente Brasil*. De maneira correta, o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva salienta que, no filme de Roberto Farias, “[s]em dúvida, sua colocação como quadro, o *framework* do filme, de certa forma representa uma imensa injustiça com o futebol, porque, se não fosse ele uma forma de propor uma abordagem nacionalista e mesmo patrioteira (e isso foi feito, claro que foi feito), seria qualquer outro elemento da cultura de massas contemporânea” (Silva, 2005, p. 28). Ao contrário, no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, o próprio militante político, o

estudante Ítalo, descendente de italianos, prega aos companheiros no Centro Acadêmico da Faculdade de Odontologia que torçam pela Checoslováquia na partida contra o Brasil, o que significaria “uma vitória socialista” (Gasperin, 2008, p. 125), mas acaba por aderir à euforia do grupo a cada vitória da Seleção Canarinho.

É importante ressaltar também a constituição do olhar do protagonista em relação ao contexto político. De acordo com Christiane Riera (2008, p. 17),

[o]s anos ‘de chumbo’ da ditadura são mostrados pela contramão de nossa expectativa: através do olhar de um menino que sofre com o distanciamento de seus pais, ao mesmo tempo em que se angustia com sua entrada numa nova comunidade e com a participação do Brasil na Copa do Mundo. [...]

A repressão política se faz presente em diversos momentos do filme, e foi um dos motivos que levaram o cineasta a abordar esse tema cinematograficamente, pois seus pais, Ernst e Amélia Hamburger, um casal de físicos e professores da USP, foram feitos prisioneiros da ditadura militar quando Cao tinha 8 anos de idade (Soares, 2006, p. 38). Logo no início do filme, sem grandes explicações, os pais de Mauro – Miriam e Daniel Stein – arrumam as malas e têm de deixar às pressas a casa em que moravam, na cidade de Belo Horizonte. Na estrada a caminho de São Paulo, alcançam e ultrapassam um caminhão do Exército, com um contingente de soldados fortemente armados, ao olhar do filho que aponta e exclama: “Olha!” (Gasperin, 2008, p. 33). Enquanto os pais estão tensos, ao ultrapassarem o veículo, Mauro se volta para trás e faz gestos como se atirasse pelo vidro retrovisor contra o caminhão.

Nota-se também que Cao Hamburger evita cenas de violência explícita, que aparecem em outros filmes sobre a repressão durante a ditadura, rodados nas últimas duas décadas, como é o caso de *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto e *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Ratton. Ao longo do filme, há uma cena de violência que recebe maior destaque, sem, no entanto, cair no abjeto: a invasão da

faculdade e o ataque de policiais militares e civis contra estudantes, levando-os à prisão. Inclusive, a cena recebe um tratamento estético especial. Durante a festa do Bar Mitzva de Caco, um dos garotos da turma, as crianças dançam Iê-Iê-Iê ao som de Roberto Carlos, “Eu sou terrível”, e numa montagem paralela vemos, em plano detalhe, patas de cavalos trotando no asfalto. A cavalaria é captada indiretamente pela câmera como reflexo numa calota de roda de um veículo estacionado. Mauro percebe a movimentação, corre para a rua e presencia a prisão dos estudantes na entrada do prédio da Faculdade de Odontologia efetuada por policiais civis, enquanto os cavalarianos da Polícia Militar investem contra a multidão de curiosos, até que Edgar tira Mauro dali. Essa cena é de suma importância no filme, pois marca o momento em que Mauro se depara, abertamente, com a repressão, numa cena esteticamente composta quase como noticiário.

Todavia, isso não significa que no filme *O ano em que meus pais saíram de férias* a violência seja atenuada, pois, na maioria das vezes, surge como marca ou ausência: a mãe deitada na cama, alquebrada pelas sessões de tortura e pelas más condições do cárcere, que mal tem forças para abraçar o filho ao revê-lo; o apartamento de Belo Horizonte, o qual Shlomo, que acolhe Mauro após a morte de seu avô e do sumiço dos pais, encontra revirado e destruído; o próprio desaparecimento do pai é um índice de violência pela ausência.

Uma cena decisiva para o filme é quando Mauro está jogando bola com a turma num campinho, assumindo a posição de goleiro. Ouvimos a voz *off* de Mauro: “o goleiro não pode sair da área”. Logo depois, Mauro se distrai ao ver passar um fusca azul, como o de seu pai, abandona a meta e corre para tentar alcançar o veículo. O time adversário marca um gol. A cena é montada com o áudio de uma música melancólica, e notamos pelos gestos da boca de Mauro que o garoto parece gritar a palavra “pai” enquanto corre atrás do fusca; ao alcançar o veículo, Mauro vê uma criança com traços asiáticos no banco de trás e entende que não são seus pais que estariam “de volta”, como prometido. O mesmo ocorre mais tarde: Mauro e toda a turma assistem à partida final pela TV no bar do pai de Irene. Quando a Itália marca o gol de empate, Hanna, vê Shlomo passar diante do bar dentro de um táxi; bem

no momento em que a Seleção Brasileira marca o segundo gol, Mauro segue a pé para casa. Essas atitudes do garoto não têm nada de gratuito. Se o futebol exerce seu fascínio sobre ele, não supera o sentimento de ausência deixado pelos entes queridos desaparecidos.

Futebol e Política no Cinema: considerações finais

Por fim, se ambos os cineastas investem no olhar infantil para mostrarem momentos específicos e delicados do passado de seus países, os resultados são diversos: enquanto o filme de Sönke Wortmann celebra o reencontro da família e o momento de reconstrução do país após a Segunda Guerra Mundial, culminando com a euforia do triunfo da Seleção Alemã na Copa de 1954, na Suíça, no filme de Cao Hamburger não há qualquer possibilidade de “redenção”. Como bem aponta Marcelino Rodrigues da Silva (2011, p. 6), “[d]o ponto de vista político, podemos dizer, ele rompe metonimicamente a metáfora da nação, revelando as fissuras da comunidade nacional e se contrapondo ao discurso pedagógico da coesão social”.

Embora reconheçamos que o reencontro do pai com a família em *O milagre de Berna* signifique uma conciliação da própria nação, ao final do filme, a família não está completa: o filho Bruno, após várias discussões com o pai, decide abandonar a família e seguir para a RDA, onde acredita poder vivenciar outro *modus vivendi*, diferente daquele na Alemanha Ocidental. Integrante de uma banda de Rock'n'Roll e simpatizante do comunismo, sua última aparição no filme se dá justamente durante a partida final, quando o placar ainda estava 2 a 2: já na RDA, Bruno aparece assistindo ao jogo pela TV juntamente com outros camaradas, todos uniformizados com as camisas da *FDJ – Freie Deutsche Jugend* (Juventude Alemã Livre). Podemos afirmar que a cisão entre a Alemanha Ocidental e a Alemanha Oriental é tratada no filme a partir da própria família cindida. No contexto de seu lançamento, o filme de Sönke Wortmann parece, portanto, enfatizar esse caráter da divisão, em que membros de uma família – uma metáfora para a sociedade alemã como um todo –

estariam perseguindo ideais diferentes, mas que, no futuro, voltariam a se reunir por laços afetivos numa Alemanha unificada.

Por sua vez, a cena que exhibe as imagens documentais em preto e branco após o apito final da partida Brasil x Itália no Estádio Asteca de 1970, vencida pela Seleção Canarinho pelo placar de 4 x 1, com a invasão de campo e com a posterior entrega da taça Jules Rimet ao capitão Carlos Alberto, bem como com as imagens de comemoração nas ruas, é montada com o áudio de uma música melancólica, a mesma que havia sido montada na cena em que Mauro corria atrás do fusca azul. Tal montagem provoca uma disforia, um descompasso entre a comemoração do Tricampeonato e o fato de que Mauro se torna exilado político, juntamente com sua mãe, e sem o pai, desaparecido nos porões da ditadura militar. De maneira grandiosa, ao final do filme, Cao Hamburger apresenta uma imagem do futebol descolada do seu jingle “Noventa milhões em ação / Pra frente Brasil do meu coração...”, redimindo-a no presente, para pensarmos com Walter Benjamin. Mas, de maneira diferente daquela proposta por Sönke Wortmann no filme *O milagre de Berna*, não há possibilidade de conciliação em torno da nação. O que resta, é um pai atrasado, mas tão atrasado, que nunca volta, numa autêntica ferida aberta na sociedade brasileira ainda em nossos dias.

Referências Bibliográficas

BÜHLER, Philipp. *Das Wunder von Bern*. Filmheft. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2003.

GALEANO, Eduardo. *Futebol ao sol e à sombra*. Trad. Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Ed. atualizada, Porto Alegre: L&PM, 2010.

GALPERIN, Cláudio (et al.). *O ano em que meus pais saíram de férias*. Roteiro. Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

HAMBURGER, Cao. Introdução. In: GALPERIN, Cláudio (et al.). *O ano em que meus pais saíram de férias*. Roteiro. Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 11-15.

KASZA, Peter. *Fußball spielt Geschichte*. Das Wunder von Bern. Berlin-Brandenburg: be.bra verlag, 2004.

MELO, Victor Andrade de; ALVITO, Marcos (org.). *Futebol por todo o mundo: diálogos com o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RAITHEL, Thomas. *Fußballweltmeisterschaft 1954*. Sport – Geschichte – Mythos. München: Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 2004.

RIERA, Christiane. Um ano incomum. Introduzindo o roteiro. In: GALPERIN, Cláudio (et al.). *O ano em que meus pais saíram de férias*. Roteiro. Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 17-22.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América Latina. In: REIS, Lúvia (org.). *Anais da JALLA BRASIL 2010 – IX. Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana*. Niterói-RJ, 2010, p. 1900-1906.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da: Futebol e Política: 'Pra frente Brasil'. In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria (org.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2005, p. 21-30.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. Futebol e Cinema. *Estado de Minas*. Caderno Pensar, 26 de março de 2011, p. 6.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOARES, Sandra. O ano em que Cao Hamburger emocionou São Paulo. *VEJA SP*, 22 de novembro de 2006, p. 37-44.

Sobre os Autores

Andréa Casa Nova Maia (UFRJ)

Doutora em História Social da Cultura pela Universidade Federal Fluminense – UFF/RJ. Professora Adjunta do Instituto de História da UFRJ, atuando no Programa de Pós-Graduação em História Social (IFCS/UFRJ). É líder do Grupo de Pesquisa IMAM (Laboratório de Imagem, Memória, Arte e Metrópole) do CNPq. Possui diversos artigos e livros publicados, entre outros, *Ética e Imagem* (2010; co-organização), *Encontros e Despedidas* (2009), *Nos trilhos do tempo* (2003) (em co-autoria com Rogério Arruda) e *Apubh-20 anos. História oral do Movimento Docente da UFMG* (1998).

Augusto Sarmiento-Pantoja (UFPA)

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Pará, onde atua como Professor Assistente. Doutorando em Teoria da Literatura junto ao Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Coordena o grupo de Pesquisa Estéticas, Performances e Hibridismos na UFPA. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre as representações do trauma no cinema e na literatura pós-ditatorial brasileira. Tem experiência nas diversas modalidades de Arte, com ênfase em Dramaturgia e Literatura, realizando estudos sobre as articulações da literatura com outras artes e a performance em narrativas literárias e teatrais.

Elcio Cornelsen (UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – 2 (CNPq)

Doutor em Estudos Germânicos pela Freie Universität Berlin (1999), com Pós-Doutorado em Estudos Organizacionais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-EAESP; 2005) e, respectivamente, em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem, da UNICAMP (2010). Professor Associado da Faculdade de Letras da UFMG, e líder e co-fundador do FULIA – Núcleo de Estudos sobre Futebol, Linguagem e Artes, desde 2010. Entre outras publicações, co-organizou os livros *Literatura e Guerra* (2010; juntamente com Tom Burns), e *Passagens e Limiares em Walter Benjamin* (2010; juntamente com Georg Otte e Sabrina Sedlmayer).

Elisa Amorim Vieira (Faculdade de Letras da UFMG)

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), mestrado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000), doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005) e pós-doutorado em Stanford University (2009-2010). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, cinema, fotografia e estudos sobre a representação da memória histórica, particularmente sobre a Guerra Civil Espanhola.

Emi Koide (USP)

Doutora em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da USP e bolsista FAPESP (2007-2011). Possui mestrado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP em 2003. Graduiu-se em Artes Visuais (bacharelado e licenciatura) pela UNICAMP em 1999. Entre suas publicações destaca-se o capítulo de livro: “Percurso nos interstícios entre a memória e o esquecimento” (in: Maria Dora Mourão; Rafael Sampaio. (Org.). *Chris Marker - Bricoleur Multímídia*. Ed. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009, p. 50-57).

Gonzalo Leiva Quijada (Instituto de Estética, PUC de Chile)

Professor do Instituto de Estética da Pontificia Universidad Católica de Chile. Doutor em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, de Paris. Curador e museógrafo do Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional. Entre outras obras, é autor de *Pintura con historia* (1998), *Luces de Modernidad* (2002), *Álvaro Hoppe, el ojo en la Historia* (2003), *Luis Navarro, la potencia de la memoria* (2004), *Pioneros Culturales y tecnológicos* (2007), *Multitudes en Sombras: La AFI* (2008), *Contrasombras Leonora Vicuña* (2010), *Ignacio Hochhausler, por el alma de Chile* (2011), e *Horizontes y Abismo, Obra Visual Virginia Huneeus* (2011).

Isabel Capelo Gil (Universidade Católica Portuguesa)

Professora Associada do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, de Lisboa, onde se doutorou em Língua e Culturas Alemãs no ano de 2002. Suas principais áreas de pesquisa incluem os estudos germânicos, a arte visual, a teoria cultural, os estudos de gênero, bem como as representações de conflitos e guerras. Entre outras obras, é autora de *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no Drama de Expressão Alemã do Século XX* (2007) e *Literacia visual. Estudos sobre a inquietude das imagens* (2011), e co-organizadora dos livros *Landscapes of Memory. Envisaging the Past/Remembering the Future* (2004) e *Fleeting, Floating, Flowing. Water Writing and Modernity* (2008).

Joan Ramon Resina (Stanford University, USA)

Professor de Cultura Ibérica e Latino-americana da Stanford University, nos Estados Unidos. Especialista nas literaturas espanhola e catalã, com ênfase no período moderno. Seus temas de interesse incluem, entre outros, as narrativas europeias modernas e contemporâneas, teoria literária, cinema, e história política e cultura ibérica. Contribuiu com várias publicações em periódicos especializados, como *PMLA*, *MLN*, *New Literary History*, e *Modern Language Quarterly*. Dentre outras publicações, é autor das obras *Disremembering the dictatorship: the politics of memory in the Spanish transition to democracy* (2003), *After-images of the city* (2003), *Burning darkness: a half century of Spanish cinema* (2008) e *Barcelona's vocation of modernity: rise and decline of an urban image* (2008).

Karl Erik Schøllhammer (PUC-Rio)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq)

Professor Associado do departamento de Letras da PUC-Rio, pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq e *Cientista do Nosso Estado* da Faperj (2007-2009). É co-autor e editor de vários livros, entre eles: *Linguagens da Violência* (2000), *Novas Epistemologias* (2000), *Literatura e Mídia* (2002), *Literatura e Cultura* (2003), *Literatura e Imagem* (2005), *Literatura e Memória* (2006), *Henrik Ibsen no Brasil* (2008), *Literatura e Crítica* (2009) e *Literatura e Realidade(s)* (2010). De autoria integral os títulos mais recentes são *Além do visível - o olhar da literatura* (2007), *Ficção brasileira contemporânea* (2009) e *A crueldade do Real* (no prelo).

Lisa Block de Behar (Universidad de la República, Uruguay)

Professora de Análise da Comunicação na Universidad de la República, em Montevídeu. Doutorou-se em 1983 pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, de Paris. Entre outras publicações, é autora de *Una retórica del silencio. Sobre las funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria* (1983), *Al margen de Borges* (1987), *Borges, ou les gestes d'un voyant aveugle* (1998), *Borges, la pasión de una cita sin fin* (1999), *Medios, pantallas y otros lugares comunes* (2009), *En clave de be: Borges, Bioy, Blanqui y las leyendas del nombre* (no prelo), além de ter co-editado obras como *Cine y totalitarismo* (2007), *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra y una entrevista* (2004) e *Entre mitos & conocimiento* (2003).

Luis Alberto Brandão (Faculdade de Letras da UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq)

Autor dos livros de ficção *Manhã do Brasil* (Scipione, 2010), *Chuva de letras* (Scipione, 2008; Selecionado para o PNBE-MEC 2010; Finalista do Prêmio Jabuti 2009; Prêmio Nacional de Literatura João-de-Barro (2007), *Tablados - livro de livros* (7Letras, 2004) e *Saber de pedra - o livro das estátuas* (Autêntica, 1999; Bolsa Vitae de Artes 1997). Publicou os ensaios literários *Grafias da identidade* (Lamparina, 2005; Finalista do Prêmio Jabuti 2006), *Rituais do discurso crítico* (Memorial da América Latina, 2005) e *Um olho de vidro - a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (Fale/UFMG, 2000; Prêmio Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte 1995). Atua como pesquisador do CNPq e como Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG.

Luiz Nazario (Escola de Belas Artes da UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 1D (CNPq)

Professor Associado de Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutorou-se em História pela USP com a tese *Imaginários de destruição: O papel do cinema na preparação do Holocausto*, com pesquisas realizadas na Alemanha e em Israel. Publicou, entre outros, os livros *Da natureza dos monstros* (1999), *As sombras móveis* (1999), *Segredos* (2001), *Autos-de-fê como espetáculos de massa* (2005) e *Todos os corpos de Pasolini* (2007). Co-organizou as coletâneas *Catálogo FilMOTECA Mineira* (2003), *Os fazedores de Golems*

(2004), *A cidade imaginária* (2004), *Concepções contemporâneas da arte* (2006) e *Estudos judaicos: Brasil* (2007). Desde 1995 colabora com o relatório anual *Anti-Semitism Worldwide*, da Universidade de Tel Aviv.

Marcelo Brodsky

Fotógrafo e artista plástico argentino; formou-se como fotógrafo durante seu exílio em Barcelona, nos anos 1980. Suas obras *Buena Memoria*, *Nexo*, *Los condenados de la tierra*, *Memoria en construcción*, assim como *Correspondencias visuales*, série de diálogos visuais com outros artistas, têm sido exibidas em vários museus pelo mundo afora. Tem participado em projetos sobre a arte e a memória em diversas cidades do mundo, expondo e proferindo palestras sobre o tema. Mais informações disponíveis no site: <http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>.

Márcia Arbex (Faculdade de Letras da UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq)
Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literatura e Civilização Francesas pela Université Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1992), com Pós-doutorado na Université Paris 7 – Denis Diderot (2003). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Teoria da Literatura e Línguas Estrangeiras Modernas. Entre outras publicações, é organizadora de *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (2002), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), *Universos paralelos. Uma viagem fotoliterária de Michel e Marie-Jo Butor* (2011), e co-organizadora de *Interartes* (2010) e *Sobre a escrita e a imagem* (2011).

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 1C (CNPq)
Professor Livre-Docente de Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin (1996), com Pós-Doutorados pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999), pelo Zentrum für Literaturforschung Berlin (2002) e, respectivamente, pelo Department of German, Yale University (2005). Entre suas publicações, destacam-se *Para uma crítica da compaixão* (2009), *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (2009), *Palavra e Imagem, Memória e Escrita* (org.; 2006), *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução* (Prêmio Jabuti de Crítica Literária; 2005), *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes* (org.; 2003), *Catástrofe e Representação*. (co-org.; 2000), *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética* (1999), e *Leituras de Walter Benjamin* (1999).

Maria Angélica Melendi (Escola de Belas Artes da UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq)

Original de Buenos Aires, a artista plástica vive e trabalha no Brasil desde 1975. É Professora Associada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. É líder do grupo de pesquisa “Arquivo, memorial, monumento. Estratégias da arte na era das catástrofes”. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social. Entre outras publicações, é autora do livro *Lorenzato* (2011) e co-organizadora da coletânea de ensaios *Diálogos entre linguagens* (2009).

Rubén Chababo (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Professor em Letras pela Universidad Nacional de Rosario (1987), na Argentina, atuando na cátedra de Literatura Iberoamericana do séc. XX. Desde janeiro de 2003, dirige o Museo de la Memoria, da cidade de Rosario, uma das primeiras instituições governamentais dedicada à reconstrução e acumulação das memórias vinculadas aos anos da última ditadura militar na Argentina (1976-1983). Desde julho de 2005, dirige o Departamento de Direitos Humanos da cidade de Rosario. Seus trabalhos dedicados aos dilemas da memória em sua estreita relação com os Direitos Humanos têm sido reunidos em publicações de caráter acadêmico e de divulgação em massa.

Sara Rojo (Faculdade de Letras da UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq)

Pesquisadora do Programa Pesquisador Mineiro (FAPEMIG)

Professora Associada da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literaturas Hispânicas – State University of New York at SUNY (1991), com Pós-Doutorado em teatro italiano na Università degli Studi di Bologna (2000) e em Teatro chileno na Universidad de Chile (2007). Seus principais temas de pesquisa são: América Latina, teatro latino-americano e performance. Possui experiência em Direção Teatral, tendo montado e dirigido, entre outras a peça *A pequeninha América e sua avó \$ifrada de escrúpulos* (Mayombe Grupo de Teatro). Entre outras publicações, é autora de *La pulsión anárquica en el teatro latinoamericano: estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina* (2010), e co-autora de *Ejercicios críticos latinoamericanos* (2010).

Silvia Cárcamo (UFRJ)

Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se doutorou em Letras Neolatinas, em 1993. Possui estágios de pesquisa na Universidade Autônoma de Barcelona (Espanha) em 1991 e 2009. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Hispânicas Modernas, principalmente em literatura espanhola (a narrativa e o ensaio contemporâneos), literatura hispano-americana, com interesse nas relações entre literatura e sociedade. Entre outras publicações, é autora de *Ensayo y pensamiento* (1999), e co-organizadora da obra *Cuento español e hispanoamericano contemporâneos* (2003).

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. É Professora Adjunto da Universidade Federal do Pará atuando na Graduação e na Pós-Graduação. Desenvolve pesquisa sobre narrativas literárias brasileiras e portuguesas, desenvolvidas na contemporaneidade, atuando principalmente nos seguintes tópicos: narrativa de resistência, utopia e distopia. É líder do Grupo de Pesquisa NARRARES – Estudos sobre narrativa de resistência.

Thaís Flores Nogueira Diniz (Faculdade de Letras da UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq)

Professora Associada, aposentada, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG e pela Indiana University at Bloomington, nos Estados Unidos, com Pós-Doutorado no Queen Mary College, University of London em 2004. Suas áreas de pesquisa incluem a relação entre a literatura e as outras artes, especialmente o cinema, estudo sobre mitos e sobre a intermedialidade. Atualmente, é pesquisadora do CNPq e da FAPEMIG, e coordena o grupo de pesquisa Intermídia. Entre outras publicações, é autora dos seguintes livros: *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural* (1999) e *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005).

Vera Casa Nova (Faculdade de Letras da UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa 1D (CNPq)

Professora Associada de literatura brasileira e comparada na Faculdade de Letras da UFMG. Doutora em Semiologia pela UFRJ, e com pós-doutorado na Ecole des hautes etudes en sciences sociales, de Paris. Entre suas publicações encontram-se: *Fricções: Traço, olho e letra* (2008), *Estação Imagem: desafios* (2002; co-organizadora), *Comunicação, retórica e semiótica* (2010), *Ética e imagem* (2010; co-organizadora), além das seguintes traduções: *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, de G. Didi-Huberman (2009) e *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). É pesquisadora do CNPq com o projeto “Poéticas contemporâneas: texto e imagem: Regina Vater, Melo e Castro e Ana Hatherly”.

Xavier Antich (Universitat de Girona, Espanha)

Professor Titular de Teoria da Arte na Universitat de Girona. Doutor em Filosofia pela Universitat de Barcelona, onde é diretor do Programa de Mestrado em Comunicação e Crítica de Arte. Presidente da Fundació Antoni Tàpies, de Barcelona, e Diretor Acadêmico do Programa de Estudos Independentes do Museu d'Art Contemporani (MACBA), também de Barcelona. Dentre suas várias publicações, destacam-se as obras *Antoni Tàpies. Certeses sentides* (2000), *Barcelona, 1917-1928. Del 391 al Manifest Groc* (2007) e *Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo* (2007). É membro do conselho editorial do suplemento “Culturals” do jornal diário *La Vanguardia* (Barcelona), e colaborador do programa de televisão “L'hora del lector” (Televisió de Catalunya) e do programa de rádio “El cafè de la República” (Catalunya Ràdio).

as artes, a dor e a sua apresentação (pensada de modo múltiplo, como tentativa de inscrição, de elaboração e de politização)?

O presente livro, *Imagem e Memória*, organizado por Elcio Loureiro Cornelsen, Elisa Maria Amorim Vieira e também por mim, debruça-se de modo apaixonado sobre essas e outras questões semelhantes. Artistas, escritores e diversos autores de distintas áreas das humanidades voltam-se aqui para a reflexão sobre os novos desafios da memorização, impostos pela era das catástrofes e pela virada imagética e midiática.

Não procuramos uma falsa homogeneidade, pelo contrário, o que vemos aqui são visões distintas e multidisciplinares tanto do funcionamento do dispositivo artístico como das possíveis políticas da memória. Em comum, vemos nos autores o desejo de se opor a uma musealização do passado que o engesse e o ímpeto de tornar a memória viva e ativa, como um caldo primordial do qual podemos construir um presente menos calcado na violência. Existe, portanto, um saudável vento utópico soprando nas velas dessas naus feitas de textos e imagens.

Márcio Seligmann-Silva

Entendemos que a relação do passado com o presente e a necessidade de refletirmos criticamente sobre as experiências e vivências individuais e coletivas, a partir das quais se constroem os relatos sobre o passado, são preocupações que não se limitam ao âmbito profissional de historiadores, mas que estão presentes nos estudos literários, artísticos e culturais, perpassando linguagens e mídias diversas.

ISBN-978-85-7758-122-1



9 788577 581221

FAPEMIG

Fundação de Amparo à Pesquisa do
Estado de Minas Gerais



UFMG

Apoio:



Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL

BRASIL

PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA