

# Todos temos um retrato: indivíduo, fotografia e memória no contexto do desaparecimento de pessoas\*

*Ludmila da Silva Catela*  
Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
ludmilacatela@yahoo.es

## RESUMO

Como na construção de um origami, as imagens que representam o desaparecimento de pessoas na Argentina e a ação terrorista do Estado durante os anos 1970 dobram-se e redobram-se repetidamente, até compor uma nova figura. Essas dobraduras, como os papéis coloridos que são dobrados, têm a ver com as descobertas, as manipulações, a circulação e os usos de fotos que se propõem como representação da situação-limite do desaparecimento. Este texto percorrerá quatro cenas de análise sobre as modificações que as imagens sofrem a partir dos contextos de enunciação utilizados: o uso público da imagem do desaparecido como denúncia, a fotografia na esfera doméstica para diferenciar sua morte de outras, o uso do retrato do filho desaparecido sobre o corpo das Mães da Plaza de Maio e, finalmente, a circulação dos retratos fotográficos em instituições de memória, como museus e arquivos.

**Palavras-chave:** memória; situação-limite; fotografia; desaparecidos; Argentina.

## ABSTRACT

As in an origami, images representing missing people in Argentina and actions of State terrorism during the 1970s are bent and folded multiple times, until they create another image. Such folds relate to the findings, manipulation, circulation, and uses of pictures proposed as representation of the extreme situation of the disappearance. This article covers four frames of analysis about the modifications that images undergo according to the discourse contexts in which they are used: the public use of the missing person's image as denunciation, the photography within the domestic sphere to differentiate his/her death from other deaths, the use of the missing relative's portrait over the body of the Mothers of the Plaza de Mayo, and finally the circulation of photographic portraits in memory institutions such as museums and archives.

**Keywords:** memory; extreme situations; photography; missing persons; Argentina.

\* Tradução do castelhano de Leda Beck.

Artigo recebido em 23 de novembro de 2011 e aceito em 5 de abril de 2012.

Como na construção de um origami, as imagens que representam o desaparecimento de pessoas na Argentina e a ação terrorista do Estado durante os anos 1970 dobram-se e redobram-se uma e outra vez, para logo confirmar uma nova figura. Essas dobraduras, como os papéis coloridos que são dobrados, têm a ver com as descobertas, as manipulações, a circulação e o uso de fotos que se propõem como representação da situação-limite do desaparecimento.

Um mesmo rosto pode aparecer e desaparecer do papel que registrou seus traços, seja uma foto familiar em um álbum; uma imagem gerada para o Documento Nacional de Identidade (DNI); ou o registro policial da passagem da pessoa por uma delegacia ou um Centro Clandestino de Detenção (CCD). A dimensão material da recordação, que associa imagens fotográficas a corpos de assassinados e desaparecidos, permite percorrer pegadas e marcas e entender práticas sociais, políticas e religiosas associadas a objetos concretos, que passam a ser definidos e significados como símbolos ativos, passíveis de leitura e interpretação em diversos contextos. Nesse sentido, tanto a percepção como a representação da imagem fotográfica ligada à violência constituem atos sociais. Inicialmente, deve-se dizer que o conceito de imagem não pode ser separado, aqui, do conceito de corpo, seja em conexão com a tortura dos sobreviventes dos CCDs ou com os desaparecidos, já que não apenas representa o lócus do corpo ausente ou fragmentado pela violência, mas também o modelo do corpo da humanidade como um todo.

Este texto percorrerá quatro cenas de análise das modificações que as imagens sofrem a partir dos contextos de enunciação utilizados: o uso público da imagem do desaparecido como denúncia; a fotografia na esfera doméstica para diferenciar sua morte de outras; o uso do retrato do filho desaparecido sobre o corpo das Mães da Plaza de Mayo e, finalmente, a circulação dos retratos fotográficos em instituições de memória, como museus e arquivos<sup>1</sup>.

## Fotografia, memória e desaparecimento

O uso da fotografia como instrumento de recordação de um parente ausente recria, simboliza e recupera uma presença que estabelece nexos entre a vida e a morte, o explicável e o inexplicável. As fotos “vivificam”.

Por sua própria natureza de “documento”, a fotografia remete-nos ao passado, mas nos interroga no presente. Como as cartas, os objetos e os espaços de uma casa antiga ou as ruas coloniais de um bairro, também a fotografia preserva fragmentos do passado que podem ser atualizados e transportados para o presente. Como diz Halbwachs, a fotografia pode ser pensada como um espaço de memória, onde a memória social e coletiva busca referências, marcas e contextos de contenção. Halbwachs pergunta a si mesmo por que nos apegamos aos objetos. Uma das respostas possíveis é que o entorno material leva, ao mesmo tempo, nossa marca e a dos outros. Assim, “não há memória coletiva que não se desenvolva em um contexto espacial. O espaço é uma realidade durável: nossas impressões sucedem-se umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não seria possível compreender ou recuperar o passado se não se conservasse no meio material que nos rodeia”<sup>2</sup>. Por outro lado, se as memórias nos lavram em termos identitários e nós, por nossa parte, as modelamos, é central observar com quais materiais, quando e como se modelam essas memórias.

<sup>1</sup> Parte desta abordagem foi publicada em SILVA CATELA, Ludmila da. Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina. In: FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (Ed.). *El pasado que miramos*. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós. 2009. p. 337-361. O material empírico sobre o qual se reflete neste trabalho é parte de nossas investigações sobre situações-limite e memória e de nossos trabalhos de campo em La Plata, Jujuy e Córdoba. Resulta também de nossa experiência de trabalho, desde 2007, como diretora do Arquivo Provincial da Memória de Córdoba.

<sup>2</sup> HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. p. 143.

Embora, em sentido estritamente técnico, a fotografia fixe no papel ou na memória digital um conteúdo referente a uma temporalidade passada, o mesmo não ocorre com sua interpretação. Como em outras formas de imagem gráfica, os espectadores lhes atribuem um significado novo através de sua própria experiência cultural. É assim que indivíduo, fotografia e memória adquirem um sentido pleno e uma densa inter-relação. A imagem serve como *suporte para a recordação*, quando esse momento foi vivido por quem observa a fotografia, e como *veículo de memória*, quando se reconstrói a partir do presente de identidades comunitárias ou étnicas, em que participam tanto aqueles que viveram essa experiência como os que não a viveram. A fotografia pode atuar, assim, como uma “testemunha”. Não há memória sem imagens ou, como diz Huysen, não há conhecimento sem a possibilidade de ver, mesmo quando as imagens não podem proporcionar um conhecimento total do ocorrido<sup>3</sup>.

Os retratos fotográficos de jovens assassinados e desaparecidos durante a ditadura argentina constituem uma das formas mais usadas para recordá-los, representá-los, vivificá-los. A partir dessas imagens, enfrenta-se simbolicamente a categoria coletiva de “desaparecido”, “assassinado” ou simplesmente “morto” (a qual engloba todas as individualidades sem distinção de sexo, idade, temperamento, trajetória) e se pode mostrar uma existência individual, uma biografia. Essas fotos devolvem uma noção de pessoa, aquela que, em nossas sociedades, condensa os traços mais essenciais: um nome, um rosto, um corpo.

A relação entre fotografia que fixa um passado e memória que trabalha a partir do presente pode ser pensada a partir da metáfora de “retocar o retrato”. É justamente nessa ação de “retoque” que a memória imprime seu trabalho. No presente, essas imagens que chegam do passado se recobrem de novos significados a partir das relações sociais, das novas perguntas e das identidades que as interpelam. Ora, retocar um retrato implica, entre outras questões, uma reconstrução que não se realiza ao acaso e sim a partir de linhas já demarcadas pela recordação individual e coletiva e pelos processos de transmissão presentes em cada comunidade. Donde a relação entre indivíduo, memória e identidade deve ser pensada como construção social, permanentemente redefinida no quadro de uma relação dialógica com o/a outro/a, em que a fotografia atua gerando um duplo vínculo: por um lado, aquele que a própria comunidade outorga a essa fotografia e às recordações que ela evoca (silêncios e esquecimentos), em função das relações sociais do presente; por outro, permitirá observar e analisar como se constituíram os processos de transmissão das memórias e das identidades com relação ao encontro com esse “outro” que gerou as imagens. Nesse sentido, é essencial retomar a origem dessas fotografias, onde o contexto de sua produção permitirá entender seus usos posteriores e também a realidade à qual remetem, os sentidos que propõem e os mundos que classificam.

No caso estudado aqui, as pequenas fotos 3x4, em branco e preto, usadas para representar o desaparecimento de pessoas na Argentina, não foram pensadas para “fazer história”. Geralmente, pertenciam aos documentos de identidade ou às carteirinhas de filiação a clubes, bibliotecas, sindicatos, partidos políticos ou universidades. Passaram a ser um instrumento de denúncia da ausência de pessoas na Argentina. Inauguraram, assim, uma forma diferente de protesto contra a violência intranacional. Assim, o que se quis ocultar com o desaparecimento foi pouco a pouco revelado pelos retratos fotográficos de milhares de rostos que, em diversos rituais e lugares, interpelaram e interpelam o passado, o Estado, a Justiça e a nação como um todo.

<sup>3</sup> HUYSEN, Andreas. Prólogo. Medios y memoria. In: FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (Ed.). *El pasado que miramos*. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 15-24.

## *Indícios: a foto do desaparecido como ferramenta de busca e reconhecimento*

A foto com o rosto do desaparecido nos primeiros momentos do desaparecimento de pessoas na Argentina passou a ser rapidamente uma ferramenta de busca e uma esperança diante da incerteza. Muitas mães de desaparecidos nos relataram, durante nossos trabalhos de campo em La Plata e Jujuy, que iam às delegacias com a foto do filho para ver se alguém o havia visto por ali. A foto era uma estratégia para individualizar o ente querido de cujo destino nada se sabia.

Uma vez escolhidas no espaço privado para serem usadas como ferramentas de busca e denúncia do desaparecimento de pessoas no espaço público, essas imagens passaram a compor diversos fundos documentais, tanto no contexto nacional como no internacional. Deixaram, dessa forma, de pertencer à família do desaparecido para formar um *corpus* “de todos” os que denunciam ou se preocupam com o problema dos desaparecidos.

Se, inicialmente, identificavam um cidadão procurado por sua família, à medida que o tempo passou e, sobretudo, com o tratamento dos casos em juízo, essas imagens, geralmente fotocopiadas, passaram a ter um valor documental diferente. Pensemos, por exemplo, no julgamento das Juntas em 1983, nos Julgamentos pela Verdade (em meados dos anos 1990) e atualmente nas causas processadas depois de 2003: em todos os casos, a fotografia 3x4 em branco e preto dos desaparecidos foi usada e mostrada às testemunhas como um dos recursos fundamentais e “*indiciais*”, isto é, formadores de indícios<sup>4</sup> de busca da verdade sobre o que se está julgando<sup>5</sup>.

Para que o retrato destes indivíduos se torne indicial, a modificação das imagens é um dos elementos constantes. Assim, uma mesma imagem pode manter-se fixa como retrato, mas vai sendo modificada em sua contextualização, a partir dos elementos agregados ou dos contextos de ação utilizados. Se, inicialmente, era uma simples foto que identificava um cidadão em um documento público, com o tempo, à medida que a própria noção de desaparecido foi sendo construída politicamente, associaram-se à foto inúmeros dossiês, datas e processos judiciais, que ampliaram seu significado e seu valor, tanto simbólico como político e jurídico. Esta conversão do uso da fotografia, que originalmente retratou um *ciudadão* e, em seguida, retratou o mesmo indivíduo como *desaparecido*, mostra-nos que, para além da intenção de sua produção, o que interessa como dado etnográfico é o modo como passa a informar sobre esta nova *noção de pessoa que está desaparecida*<sup>6</sup>. Os diversos espectadores passam a lê-la e observá-la em seus novos contextos de significação, onde o que se dá é uma interpretação e uma transformação do real, uma criação arbitrária e codificada.

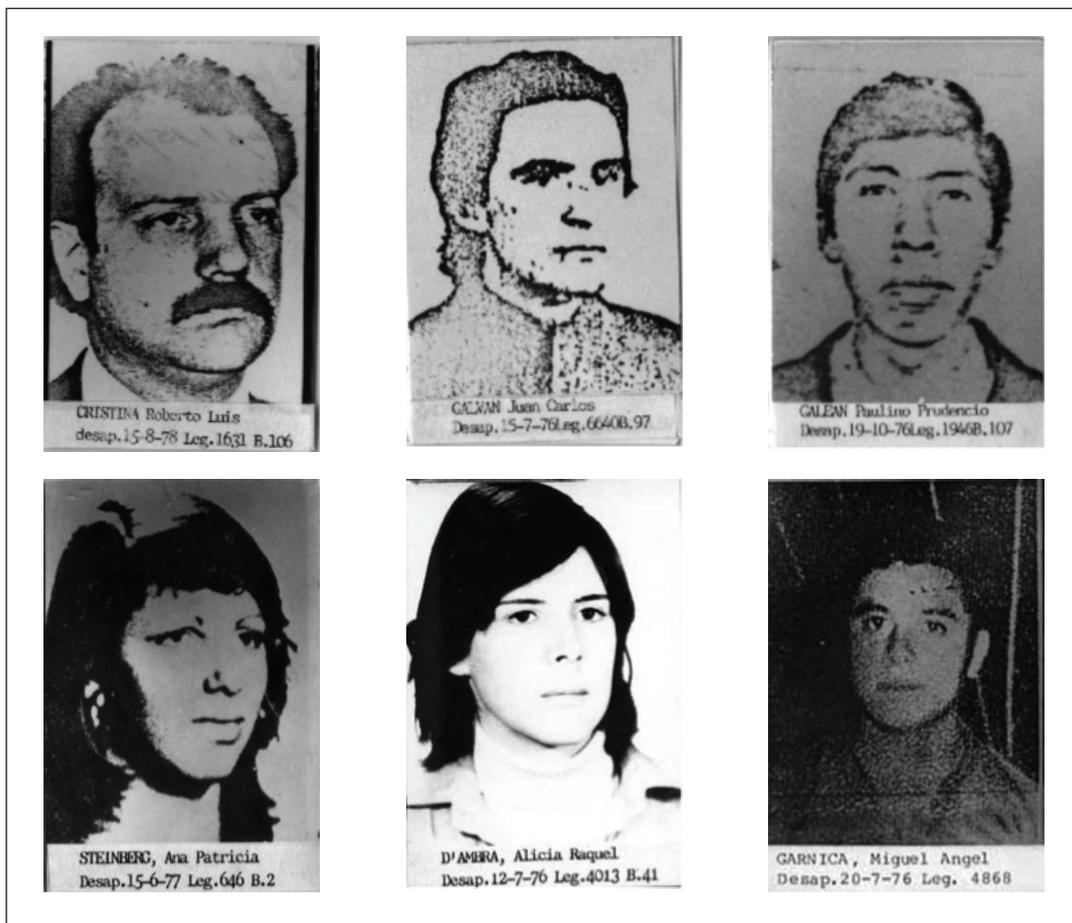
---

<sup>4</sup> Sabemos da força da fotografia como prova e, embora aceitemos que não pode ser analisada como um espelho da realidade, tampouco se lhe pode negar a relação com o caráter icônico e indicial, que, segundo Peirce, ao se tratar de uma representação por conexão física do signo com seu referente, não pode ser mais que a pegada de uma realidade. GARCIA DE MOLERO, Írida; FARIAS DE ESTANY, Jenny. La especificidad semiótica del texto fotográfico. *Opción*, v. 23, n. 54, p. 100-113, dez. 2007.

<sup>5</sup> Durante o julgamento ocorrido em Córdoba, entre maio e julho de 2008, onde se julgaram oito militares por crimes de lesa-humanidade, os familiares de desaparecidos levaram as fotos e, no momento em que se leu a sentença, elas povoaram a sala.

<sup>6</sup> Para uma reflexão sobre a ideia de que a noção de desaparecido passa a ser, na Argentina, uma nova noção de pessoa, moldada em leis e decretos, ver SILVA CATELA, Ludmila da. *No habrá flores en la tumba del pasado*. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos. La Plata: Al Margen Editorial, 2001.

**Figura 1**  
**Fotos de desaparecidos usadas inicialmente para montar seus dossiês de denúncia**



Fonte: Arquivo pessoal.

Não obstante, uma mesma imagem adquire diversos usos sociais; como diz Bourdieu<sup>7</sup>, juntas, as imagens continuam constituindo um *sistema convencional*. Elas não podem ser concebidas fora de suas circunstâncias de produção e circulação, mas fundamentalmente não podem ser pensadas fora de seus atos de recepção. Recortar uma foto para que “se assemelhe” a uma foto 3x4 implicará compartilhar um sistema simbólico que ordena finalmente sua contemplação e leitura. Assim, ao longo da história do uso destas fotografias, que representam os desaparecimentos, tornam visível o oculto e revelam o velado, não estão em jogo somente as dimensões técnicas que provocaram mudanças e criaram diversos circuitos de consumo e apropriação; também estão envolvidas as dimensões sociais, políticas e históricas que fizeram com que estas fotografias — inicialmente usadas para registrar cidadãos em seus documentos nacionais de identidade — tenham sido eficazmente simbólicas para representá-los igualmente em sua condição oposta, a de desaparecidos, negados pelo mesmo Estado que os registrou com uma fotografia em seus DNIs.

Não obstante, o uso dessas fotografias não se limita ao espaço inicial da busca e, posteriormente, aos processos judiciais. Com o passar dos anos e a criação de símbolos e rituais, o uso acompanhou esta nova forma de fazer política instituída pelos familiares de desaparecidos e especificamente pelas Mães da Plaza de Mayo. As imagens foram e são, uma e outra vez, usadas para despertar sentimentos e emoções, assim como para denunciar e recordar, tanto na esfera do doméstico como no espaço público.

<sup>7</sup> BOURDIEU, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen, 1989.

Desse modo, a imagem passa a adquirir tanto a condição de (re)apresentação como a de suporte, objeto e território<sup>8</sup> a partir do qual pensar o campo de lutas pelas memórias sobre o passado recente.

### *Recordar: a fotografia no espaço doméstico*

As fotos do familiar desaparecido ocupam um lugar central no interior dos lares, demarcando espaços de ritual. Podem ser expostas na sala, nos quartos, nos corredores ou em vitrinas ou estão acomodadas em álbuns. Entre outras fotografias de parentes, vivos ou mortos, com as que podem guardar uma proximidade de exibição, as do desaparecido ocupam um espaço central ou “de destaque”. Nos quartos, ocupam a parede central, estão na cabeceira da cama, nos criados-mudos ou destacadas por outros objetos, que contêm flores ou poesias. As do desaparecido são, geralmente, maiores que as outras. Sempre lhes é reservado um lugar próprio e distinto.

**Figura 2**

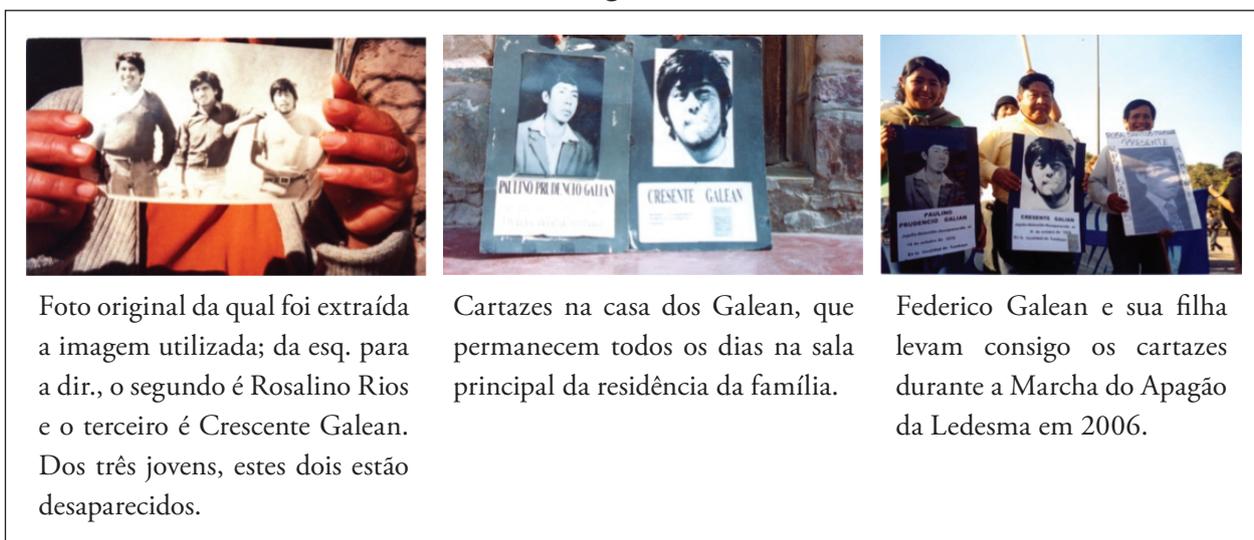


Foto original da qual foi extraída a imagem utilizada; da esq. para a dir., o segundo é Rosalino Rios e o terceiro é Crescente Galean. Dos três jovens, estes dois estão desaparecidos.

Cartazes na casa dos Galean, que permanecem todos os dias na sala principal da residência da família.

Federico Galean e sua filha levam consigo os cartazes durante a Marcha do Apagão da Ledesma em 2006.

Fonte: Arquivo pessoal.

Na exibição está em jogo uma lógica de classificações que remete ao extremo de uma interrupção violenta, traumática, prematura do ciclo de vida, uma *morte má*, por oposição às *boas mortes*<sup>9</sup>, aquelas ao final da vida. No limite, a total ausência de fotos no espaço doméstico pode representar tanto uma

<sup>8</sup> Diante da sensação estática, unitária e substantiva que costuma suscitar a ideia de *lugar*, a noção de território refere-se às relações ou ao processo de articulação entre os diversos espaços marcados e às práticas de todos aqueles envolvidos no trabalho de produção de memórias sobre a repressão; ressalta os vínculos, a hierarquia e a reprodução de um tecido de espaços que poderia ser representado por um mapa. Ao mesmo tempo, as propriedades metafóricas da noção de território levam-nos a associá-lo a conceitos como conquista, litígios, deslocamentos ao longo do tempo, variedade de critérios de demarcação, de disputas, de legitimidades, direitos, “soberanias”. Ensaíamos o uso desta categoria em SILVA CATELA, Ludmila da. *No habrá flores en la tumba del pasado*, op. cit.

<sup>9</sup> Os trabalhos que analisam as representações da morte fazem uma distinção polar entre o que é considerado “boa” ou “má” morte. A primeira resulta da velhice, é a morte ao final da vida. A segunda é associada às mortes violentas, prematuras ou inesperadas. Ver: ARIÈS, Philippe. *Essais sur l’histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1975; \_\_\_\_\_. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982; ELIAS, Norbert. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989; e HERTZ, Robert. *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Universidad, 1990 [1917].

forma de não reativar cotidianamente o drama como uma manifestação contra a situação estática da morte e os rituais associados a ela.

### *Individualizar*: a fotografia sobre o corpo das Mães

As fotografias dos desaparecidos sobre o corpo das mães ou estampadas em seus lenços brancos, além do objetivo de recordar, também pretendem dar um sentido de “proteção familiar, como uma fonte permanente de contato com o divino”<sup>10</sup>, com o sagrado, cada vez que uma Mãe, em um claro ritual coletivo, saca a foto de seu desaparecido e a pendura ao pescoço ao iniciar a ronda da praça ou amarra seu lenço na cabeça, com o rosto do filho nele, e assim o evoca publicamente. Mas essas fotografias vão além e não pretendem somente retratar o desaparecido e sim interpelar as relações sociais evocadas pela morte desse ente querido. Segundo Koury<sup>11</sup>, tornam-se, assim, “fotografias para uso social”, que representam o quão querido e importante era esse indivíduo que está desaparecido. Finalmente, portar a foto do desaparecido é revelar publicamente a emoção e os sentimentos de seus parentes próximos diante de uma imagem (que substitui o corpo que não está), como forma de referenciar a perda através de sua fotografia em cada ato de evocação.

**Figura 3**



Foto de Miguel Angel Garnica utilizada na denúncia junto à Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (Conadep).

Eulogia Garnica em sua casa e as imagens de seus dois filhos desaparecidos.

Eulogia Garnica na Marcha do Apagão da Ledesma, com as fotos de seus dois filhos sobre o peito. Seu bisneto veste um agasalho com os nomes do avô e do tio-avô desaparecidos.

Fonte: Arquivo pessoal.

<sup>10</sup> KOURY, Mauro (Org.). *Imagem e memória*. Ensaios em antropologia visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 71.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

**Figura 4**  
**Mães da Plaza de Mayo em um ato público em Córdoba, Argentina**



A da direita é Emi d'Ambra, que leva o retrato de sua filha desaparecida, Alicia d'Ambra.

Fonte: Arquivo pessoal.

### *O espaço público* — uma experiência singular: a sala “Vidas para serem contadas”

Nos últimos anos, como um dos elementos fundadores das políticas de memórias desenvolvidas pelos governos nacional e provinciais desde 2003, inauguraram-se museus, arquivos e espaços de memória em quase todas as províncias do país. A criação de uma nova instância para pensar e recordar o passado recente tem como consequência direta a multiplicação do uso das fotografias dos desaparecidos em diversos suportes: livros, folhetos, catálogos, exposições, mostras, murais (para citar apenas algumas de suas formas). Esta museificação do passado implica, entre outras questões, a perda relativa do controle sobre a difusão e o uso das imagens por parte dos familiares de desaparecidos e dos ex-presos políticos. Uma vez que as imagens passam a ser expostas publicamente, a circulação nacional e internacional desses rostos pode derivar em diversos usos. Os visitantes dos museus com suas câmeras, os alunos com seus celulares, registram rostos e histórias de vida que poderão ser observadas e contadas em outros espaços, fechando novamente o círculo ao percorrer o caminho inverso, do público ao doméstico. Acrescente-se a questão das imagens geradas no contexto da repressão: que destino terão no futuro? O que vão gerar com relação a seu uso público?

Diversas experiências do uso público das fotografias dos desaparecidos em instituições da memória poderiam ser analisadas aqui<sup>12</sup>. No entanto, vamos concentrar-nos em um tipo de uso institucional em

<sup>12</sup> Em outro texto, fizemos uma análise pormenorizada da exposição “Identidade do detido desaparecido”, mostra sobre a trajetória dos desaparecidos, contada em painéis com fotos e outros objetos que representavam suas vidas. SILVA CATELA, Ludmila da. *Historias de vida y humor. Dos estrategias para exponer el pasado de violencia política en Argentina y Brasil. Entrepasados: Revista de Historia*, Buenos Aires, n. 18-19, p. 89-111, 2000. De maneira mais breve, também analisamos a exposição sobre a “Busca da identidade” dos filhos de desaparecidos, exposta no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires.

especial, a sala “Vidas para serem contadas”, do Sítio de Memória, ex-Centro Clandestino de Detenção D2 e Arquivo Provincial de Memória (APM) de Córdoba. Nesse espaço, ocorre um processo particular de uso da fotografia de desaparecidos. Essa sala propõe reconstruir a vida de cada um dos setecentos desaparecidos da província de Córdoba, através de álbuns que também contêm poemas, historietas, objetos pertencentes ao desaparecido etc. Os álbuns são organizados por familiares ou amigos das pessoas desaparecidas ou assassinadas. A sala também contém imagens individuais de cada um dos desaparecidos e assassinados em pequenos porta-retratos que cobrem todas as paredes.

**Figura 5**  
**Sala “Vidas para serem contadas” (APM – Córdoba)**



Fonte: Arquivo pessoal.

Nesta sala do APM trabalha um grupo de jovens que colabora, se necessário, com a montagem dos álbuns, acompanha os familiares para escanear as imagens e também os entrevista sobre os sentimentos gerados pelo álbum e seu lugar dentro do APM. Clarisa, a sobrinha de Alicia d’Ambra (desaparecida a 12 de junho de 1976 — ver figura 1), relata a origem do álbum que montou:

Bem, eu comecei a pensar em fazer o álbum, comecei a ter vontade... sentada, olhando os outros álbuns e vendo como, com eles, *alguma cara da foto da parede começava a tomar corpo*, começava a ser mais que uma cara, porque a gente começa a conhecer sua vida, sua história, sua militância. E me pareceu bom que se pudesse conhecer Alicia, que para nós é tão importante. (Entrevista no APM, 2008, grifo nosso.)

O que é interessante neste espaço é o jogo que se produz entre os usos do público, que percorre folha por folha dos álbuns sem ter um conhecimento prévio dessas pessoas e do uso que os próprios familiares desses desaparecidos fazem do lugar em que estão os álbuns. Pepa, a mãe de “Pelusa” (Juan

---

Aires, onde havia um espelho entre cada duas fotos de um casal desaparecido. Com essa mostra, as Avós da Plaza de Mayo pretendiam abrir a possibilidade de que jovens visitantes da mostra, ao ver refletidos seus rostos nos espelhos, se identificassem com as fotos de seus possíveis pais. SILVA CATELA, Ludmila da. Un juego de espejos: violencia, identidades, nombres. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Tucumán, v. 1, n. 2, [p. 89-100], 2005. Disponível em: <[http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iie/revista\\_telar/revistas/telar2-3.pdf](http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iie/revista_telar/revistas/telar2-3.pdf)>.

Carlos Galván), em sua entrevista sobre o álbum e as fotos, afirma: “Encontrei um lugar para colocar uma flor para meu filho, cujo corpo não sei onde está”.

A fotografia dos desaparecidos conecta uma história particular a uma identidade que não se perdeu, apesar de seu destino. Os álbuns de família, representados aqui a partir de um recorte particular, são coleções de retratos e situações que asseguram o registro de momentos significativos na vida desses indivíduos e suas famílias.

Nesse contexto, as fotografias revelam-se recursos simbólicos essenciais: com ou sem o apoio de legendas e outros suportes, são o eixo do relato desta parte do APM. Elas funcionam ali como prova de existências humanas interrompidas. Por outro lado, as fotos, nessa sala, são *objetos fora de lugar*. Como nas salas de ex-votos dos santuários, não são os objetos sagrados que causam maior impacto e sim, ao contrário, os objetos ordinários é que despertam emoções. Os álbuns e suas fotos são objetos fora de lugar: impactam e geram emoção porque não estão na gaveta de um móvel familiar e podem ser folheados, observados e admirados em uma instituição pública da memória. É a partir desse lugar que provocam impacto e solidariedade. Expostas na sala “Vidas para serem contadas”, essas imagens estão unidas e se sustentam em uma mesma rede de intenções e de significados. Pois sua exibição foi precedida por uma série de acontecimentos e de usos compartilhados, abrigados agora em um espaço público-institucional da memória.

### *Reprimir* — a imagem no contexto policial: o Registro de Extremistas

A cara oposta à sala “Vidas para serem contadas” é o acervo de fotografias policiais. Enquanto as fotos no espaço público e sobre o corpo das Mães ativam a denúncia e os álbuns humanizam a vida dos desaparecidos, as fotos policiais materializam a violência sofrida dentro deste Centro Clandestino de Detenção (CCD).

O APM custodia e preserva diversos acervos de fotos policiais. Aqui só farei referência ao fundo documental que recebeu, da polícia da província, o nome de Registro de Extremistas. Desde a transferência do fundo documental da Justiça Federal para o APM, tanto a dinâmica de trabalho como as respostas que geraram nas vítimas ou seus familiares provocaram uma série de perguntas e situações, sobre as quais só recentemente se começa a pensar.

Todos sabemos que as práticas de violência aplicadas aos corpos dos sequestrados políticos precisam ser narradas, precisam de imagens, da capacidade de a testemunha situar suas lembranças em espaços e tempos, tudo isso atuando como suportes materiais da memória para que o testemunho seja “crível”. Cada uma das pessoas que foram sequestradas reteve na memória, durante anos, detalhes dos edifícios, os quais, embora não vissem, podiam sentir e tocar. Escadarias, quantidade de passos para ir ao banheiro, bancos, pátios ou cômodos cobertos, sons de portas ou grades, sensações de intempérie ou de asfixia. Cada um desses detalhes que, muitas vezes, na vida corrente podem passar inadvertidos convertera-se em mourão de memória da experiência concentracionária. Assim, é comum, nos testemunhos dos sobreviventes, que as palavras passem a funcionar como âncora para tornar visíveis as imagens do “campo”, sua espacialidade e o lugar dos corpos ali dentro.

Durante muito tempo, afirmou-se e se supôs que não havia imagens da repressão, ou melhor, do interior dos centros clandestinos de detenção na Argentina. No entanto, à medida que se constituíram os arquivos provinciais de memória, foram encontrados e tornados públicos vários fundos documentais, que começam a mostrar pegadas, marcas e outros retratos fotográficos de pessoas presas pelas forças repressivas e/ou desaparecidas sob sua custódia.

Primeiro apareceram as imagens “roubadas” por Víctor Melchor Basterra<sup>13</sup> do campo de concentração da Escola Superior de Mecânica da Armada (Esma)<sup>14</sup>, fotos onde homens e mulheres aparecem em algum momento de sua trajetória no centro clandestino da Esma<sup>15</sup>. Anos depois, na província de Córdoba, por meio de um mandado judicial expedido por delitos de lesa-humanidade, descobriu-se um grande acervo fotográfico da Polícia de Córdoba. Dentro desse acervo, foram encontradas as imagens que compunham o “Registro de Extremistas”, que consiste em um livro de registros policiais onde se consignavam nome, data de detenção e número de negativo das fotos de mais de 10 mil detidos, desde o início da década de 1960 até o final dos anos 1970.

Essas fotos têm a peculiaridade de terem sido feitas, em sua maioria, dentro do Centro Clandestino de Detenção D2. Atualmente, em termos gerais, podemos dizer que servem para *restituir*: justiça, identidades, relatos, períodos históricos.

Por um lado, restituem direitos de identidade a quem foi registrado por essas máquinas fotográficas. Devolvem, confirmam, informam aos ex-presos políticos e aos familiares de desaparecidos sobre sua passagem pelo CCD. Muitos não recordam o momento em que foram retratados pelo fotógrafo da D2, mas, logo que entram em contato com a imagem, uma série de lembranças é ativada. Assim se restituem relatos perdidos, esquecidos ou simplesmente negados para se poder continuar a viver, como estes:

Juana, diante da imagem de toda a sua família fotografada, pôde falar pela primeira vez, não de si mesma, mas do sofrimento de sua mãe, estuprada na D2.

José olha a foto e se lembra da venda e do incômodo nos olhos, mas não consegue reconhecer-se de todo nesse rosto.

Diante da própria imagem, María só pôde exclamar: “Como estava despenteada!”.

Não há uma única resposta parecida na experiência de se ver no D2. O desconcerto, a dúvida e a ansiedade são alguns dos sentimentos que se repetem a cada vez. A maioria olha a foto rapidamente e logo a devolve ao envelope em que lhe foi entregue. Muitos voltam semanas depois, para procurar mais dados ou explicações sobre essas imagens.

Para muitos ex-presos e para muitos familiares, essas são as “únicas fotos” com que contam. Quando viu sua foto, o ex-presos Fidel, por exemplo, disse: “Eu era bonitão nessa época, hein? É a única foto que tenho desse período da minha vida!”.

São também registros de “verdade” jurídica, já que muitos desses homens e mulheres ali registrados estão desaparecidos ou foram assassinados por essa força policial. Seu rosto permite iniciar processos ou acrescentar provas. Para os ex-presos políticos, essa imagem pode ser também o início da abertura para leis reparatórias (indenizações por prisão ilegal e cessação de trabalho, entre outras). Por outro lado, essas imagens testemunham de maneira contundente o que as testemunhas e os sobreviventes relataram por anos com relação ao tratamento nesses lugares: a humilhação, as surras, a degradação humana e, principalmente, a presença das vendas sobre os olhos dos sequestrados. Já não é apenas seu testemunho, é a força da imagem que lhes dá razão.

<sup>13</sup> Víctor Melchor Basterra, então operário gráfico, foi sequestrado em 1979 e permaneceu preso clandestinamente na Esma até a restauração da democracia em 1983. Durante o período, entre outras tarefas que lhe eram ordenadas pelos sequestradores, devia tirar fotografias dos detidos para os arquivos policiais e, por isso, tinha acesso aos negativos. Quando saiu, levou consigo o material, depois apresentado como documentação da denúncia do que ali se passara.

<sup>14</sup> Anteriormente Escola Superior de Mecânica da Armada (Esma), era uma unidade da Marinha que ficava em Buenos Aires, tornando-se o mais emblemático centro clandestino de detenção. (N. da T.)

<sup>15</sup> Ver BRODSKY, Marcelo. *Memoria en construcción*. El debate sobre la Esma. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.

As fotos policiais também permitem restituir outros períodos históricos anteriores a 1976. Muitos ex-presos passaram pela D2 uma ou duas vezes antes do golpe militar. É notório como muitos não recordam essas detenções. Confrontados com suas fotos de 1971 ou 1972, “voltam à memória” eventos que haviam sido esquecidos.

Nestas primeiras aproximações ao material, podemos dizer que essas imagens não são uma representação do horror, mas funcionam como uma revelação dele. São “instantes de verdade”<sup>16</sup>, fragmentos da passagem de milhares de homens e mulheres pelo Centro Clandestino de Detenção. É interessante que, embora tudo o que elas “descrevem” já houvesse sido relatado em diversas oportunidades por testemunhas e sobreviventes, enfrentar uma imagem crua de alguém fotografado logo depois de uma sessão de pancadas ou observar um jovem *tabicado*<sup>17</sup> pode nos tornar incapazes de analisá-las.

**Figura 6**  
**Foto do livro “Registro de Extremistas”, da polícia provincial**



Fonte: APM (Córdoba)

Consideramos um grande desafio sair do espanto para poder compreendê-las. Por enquanto, surgem mais perguntas que respostas. O que revelam? Como devemos contemplá-las, assumi-las, descrevê-las? Para quê? Para quem? Como devem ser difundidas, analisadas, usadas?

Podemos dizer que uma das questões centrais da reflexão em torno dessas imagens diz menos sobre o uso e a circulação durante a ditadura do que sobre as próprias condições de existência da imagem fotográfica. Por outro lado, o risco que corremos, como diz Didi-Huberman, é pretender delas “toda a verdade”. Não obstante, não deixam de ser restos, fragmentos arrancados de uma fração de segundos da vida dessas pessoas. Além disso, embora o que vemos seja impactante e extremo, ainda é muito pouco em comparação com o que sabemos. Assim, o grande desafio é não evitá-las em nome do horror; poder colocá-las em contexto e reconhecê-las como parte da produção da impunidade.

Aqui também se produz uma dupla tensão, em relação à autorização ou não das pessoas para difundir suas imagens. No APM, quando as fotos lhes são “devolvidas/restituídas”, também se lhes solicita a liberação do uso público para fins pedagógicos e históricos. A grande maioria pede “um tempo para pensar”; outros recusam a ideia porque não querem reproduzir uma imagem de si mesmos em que não se reconhecem. Assim, é interessante observar como as mesmas pessoas que relataram, testemunharam e escreveram sobre a tortura e suas vivências nos CCDs preferem não difundir suas imagens ali. Outros, em compensação, liberam o uso com a esperança de que se transformem em um “ensinamento” sobre o que se passou ali, despojando-se da preocupação individual para passar a compor uma memória mais coletiva e exemplar.

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

<sup>17</sup> Gíria policial argentina: pessoa com os olhos vendados. (N.T.)

### *À guisa de conclusão: laços sociais, desaparecimento e fotografia*

A fotografia dos desaparecidos e dos sobreviventes dos CCDs, em seus usos privados e públicos, luta de maneira simbólica contra o esquecimento do passado. Esses rostos recordam à comunidade imaginada da nação que esses desaparecimentos e a tortura foram possíveis dentro de suas fronteiras. Interpela — a partir de uma grande faixa pendurada no espaço público, expostas em uma sala, junto ao corpo das Mães, em um arquivo da memória — sobre a possibilidade de que essa experiência volte a se repetir. O registro fotográfico não deixa de ser uma busca quase desesperada de manter o laço social que une esses desaparecidos com os que estão vivos e evoca continuamente a pergunta: como foi possível? Por outro lado, o fato de que as imagens dos jovens, congeladas no tempo, sejam usadas há mais de trinta anos desde seu desaparecimento é uma espécie de pacto de manutenção do social, uma evocação constante do momento e da forma extrema dessas mortes. Como diz a artista plástica Natalia Colón sobre as fotos, no “Registro de Extremistas”, de seus pais desaparecidos:

Em 2010, recebi as fotos que documentavam a detenção de meus pais em 1972 no CCD-D2. Quase quarenta anos depois. Sou hoje mais de dez anos mais velha do que eles quando foram fotografados em situação tão vulnerável. E lembro que, quando era criança, via as fotos de família e pensava: “Como não estão aqui para cuidar de mim?”. Hoje, vejo estas e penso: “Como não estar aí para cuidar deles?” (Texto integrante da mostra “Berta. Objetos e fotografias”, inaugurada em agosto de 2001 no APM de Córdoba.)