

Arte contemporânea na reestruturação de identidades fraturadas: Reconstruções de si por meio do retrato do Outro¹.

Vivian Braga dos Santos
Universidade de São Paulo

O texto discute a possibilidade de leitura do ensaio fotográfico *Buena Memoria* (2011), do argentino Marcelo Brodsky como possível espaço para reestruturação de identidades sociais de algum modo fraturadas durante Estados de exceção instituídos na última ditadura militar na Argentina.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Estado de exceção; Identidade; Marcelo Brodsky.

Le texte examine la possibilité de lire le essay photographique *Buena Memoria* (2011), de l'argentin Marcelo Brodsky comme un espace possible pour la restructuration des identités sociales qui ont été, en quelque sorte, blessée pendant la durée des États d'exception instaurés au cours de la dernière dictature militaire en Argentine.

Mots-clés: Art contemporain; État d'exception; Identité; Marcelo Brodsky.

¹ As questões desenvolvidas neste texto foram originalmente apresentadas na dissertação de mestrado "A arte da elaboração: poéticas artísticas contemporâneas como espaços para a construção de memórias", concluída em 2013 com o auxílio financeiro da FAPESP.

Dentre as práticas artísticas contemporâneas voltadas a temática dos conflitos políticos ocorridos no século XX, há uma importante parcela interessada em abordar as violências promulgadas durante Estados de exceção e seus corolários ainda latentes no tecido social, sobretudo, no que concerne às irresoluções jurídicas a respeito dos mortos, desaparecidos e outros corpos marcados durante esses períodos. Nessa chave, alguns trabalhos de arte tem perscrutado possibilidades de recuperação e de reestruturação simbólica desses corpos deflagrados. Esse é o caso do ensaio fotográfico *Buena Memoria* (1996), do argentino Marcelo Brodsky.

A realização dessa produção artística marca o retorno do fotógrafo ao seu país de origem, o qual ele havia deixado em 1977, após sofrer uma tentativa de sequestro por efeito de seu engajamento contra a ditadura militar vigorante na Argentina (1976-1983). De volta de seu "autoexílio"² em Barcelona, Brodsky inicia um exercício de recobro de suas memórias perdidas ao longo dos anos de seu distanciamento da pátria, retomando imagens e objetos de sua infância, bem como rememorando indivíduos participantes de sua história antes do incidente violento que o fez deixar a terra natal. Nessa busca, ele retoma uma fotografia, em preto e branco, de seus colegas de classe do Colégio Nacional de Buenos Aires (CNBA), datada de 1967. A partir dela, o fotógrafo empreende então uma investigação sobre o paradeiro de cada um dos indivíduos ali registrados. O resultado de sua pesquisa é fixado em uma série de fotografias e textos.



Fig. 1

² É importante ressaltar que, embora Marcelo Brodsky caracterize-se na chave de auto-exilado, seu afastamento da Argentina durante a ditadura se deu especificamente no que concerne ao abandono do país enquanto residência fixa, já que os 19 anos distante foram interrompidos algumas vezes por viagens.

Na montagem organizada no Memorial da Resistência em São Paulo, em outubro de 2010, o conjunto desses materiais ganhou a espacialidade de uma instalação. Sobre as paredes do espaço expositivo de configuração semiaberta havia uma sucessão de fotografias de grandes dimensões. O modo como elas estavam justapostas sugeria uma sequência narrativa que se iniciava com a fotografia de classe de estudantes recuperada, significativamente ampliada e notada com uma série de inscrições nas cores azul, verde, vermelho, branco, lilás, amarelo e preto, que identificavam de algum modo os rostos registrados e forneciam indícios sobre seus destinos (Figura 01). Os elementos seguintes da instalação aprofundavam essas informações. Eram vinte e cinco blocos de imagens e textos. Cada qual referente a um companheiro e individualmente compostos de: uma foto 3x4 - adquirida por meio do *close* de fotografia de classe -, uma fotografia colorida de um adulto em posse (ou em frente) da imagem de alunos do CNBA e, abaixo um pequeno texto, em tom biográfico, iniciado impreterivelmente por um nome próprio, que apresenta o fotografado a partir do olhar mnemônico de Brodsky (Figura 02). Assim, tinha-se: Jorge, Damián, Carlos, Martín José, Alvaro, Silvia, Nestor, Gustavo, Antonio, Eduardo, Gabriel, Alfredo, Patrícia, Liliana, Erik, Marcelo (o próprio artista), Alicia, Silvana, María Teresa, Eugênia, Etel, Leonor e Ana. Apenas Claudio Tisminetzky (morto em 1975) e Martín Bercovich (sequestrado e desaparecido em 1976) eram apresentados de modo distinto. Suas fotos na fase adulta da vida eram substituídas por fac-símile de fotografias antigas. A legenda também era singular: escrita à mão sobre pedaços de papéis pautados (Figura 03).



Fig. 2

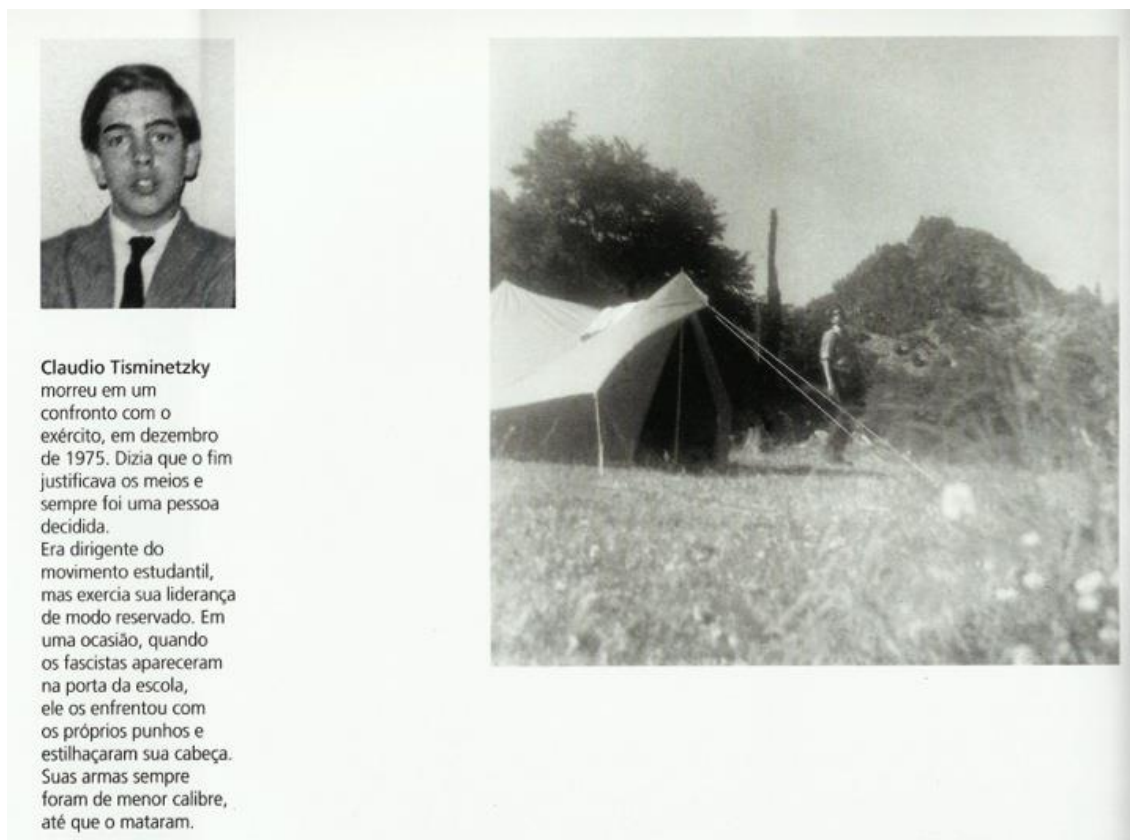


Fig. 3

Outros dois elementos compunham a instalação: um vídeo documental denominado *Puente de la Memoria* (Figura 04) - registro de trechos da primeira leitura pública de nomes de estudantes mortos e desaparecidos durante a ditadura militar do CNBA, realizada em outubro de 1996 - e um outro conjunto de imagens fotográficas produzidas na ocasião da leitura no CNBA (Figura 05). Nesta data, Brodsky expôs a "gigantografia" da classe de 1967, juntamente com os demais retratos, no claustro do Colégio. Todo o material foi organizado num formato de altar, de maneira a implicar certa reverência sagrada, atenta e silenciosa, do passante diante das imagens. Brodsky registrou os momentos em que os estudantes do ano 1996 contemplavam essas fotografias. "A luz zenital do Sol que atravessava as enormes janelas do claustro batia no rosto dos estudantes que paravam para observar"³, por isso, a imagem que se tem é uma sobreposição do reflexo da face dos novos alunos sobre aqueles da turma de 1967. Desse modo, Brodsky encerra um ciclo que, na maneira como os elementos são apresentados, indica claramente a relação de seu trabalho para a constituição de uma memória sobre a ditadura militar argentina, sublinhando, por certo, o modo como essa memória está concatenada às diversas gerações e deve ser operada como tal.

Não obstante essa leitura, há elementos no trabalho de Brodsky que permitem afirmar que esse interesse para com uma memória coletiva ocupa um plano secundário em *Buena Memoria*. Por meio de diferentes componentes e do modo como eles são organizados nesse ensaio fotográfico/instalação pode-se sugerir que o esforço

³ BRODSKY, Marcelo. Buena Memoria. Um ensaio fotográfico. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 52.

primeiro do fotógrafo, que precede a elaboração “a transmissão d[e certa] experiência entre as gerações”⁴, é de reconstruir sua própria identidade, deflagrada em razão de seu afastamento da Argentina enquanto lar durante os anos obscuros da ditadura. Sob esse viés, a insistência pelo retrato do outro na dinâmica do trabalho de arte parece ter uma intenção específica, ainda que inconsciente. É a partir desses retratos que Brodsky é capaz de elaborar uma imagem que lhe seja própria. Nesses termos, a proposta analítica aqui ponderada é de notar *Buena Memoria* como uma tentativa de (re)construir o retrato de si por meio da imagem do outro.



Fig. 4

O substantivo retrato em questão não designa meramente o uso da imagem fotográfica no gênero fotográfico ligado a função identitária por meio do reconhecimento paritário. Ao menos, não no que diz respeito apenas às semelhanças físicas entre um sujeito e seu registro fotográfico. É bem verdade que em *Buena Memoria* é impossível negar que Brodsky não busque que parencas entre as fotos 3x4 e os retratos de adultos sejam notadas, de maneira a perceber-se e/ou aferir-se que ambas imagens identificam um mesmo individuo. Ainda assim, essa semelhança fotográfica é apresentada como insuficiente no manejo que Brodsky faz dela, uma vez que as similaridades por ele propostas são mediadas por textos, que incluem, além de frisos sobre os aspectos físicos dos colegas de classe, uma série de afirmações psíquicas e comportamentais. Nesses termos, é possível admitir a palavra retrato em um sentido muito mais amplo: nesse trabalho de arte ela faz referência a constituição de identidades. Os retratos elaborados por Brodsky são, na verdade, perfis identitários.

⁴ Idem.

Nessa nova apropriação semântica cabe, de modo muito oportuno, uma aproximação com o conceito de *ar* em Roland Barthes (1984). Ao analisar as possíveis diferenças entre os registros de corpos e rostos em comparação as imagens de coisas, Barthes afirma se estabelecer uma relação distinta para com o observador. Isto porque, a fotografia de alguém, "*autentifica* a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, 'tal que em si mesmo', para além de uma simples semelhança civil ou hereditária" ⁵. Isto porque, essa imagem detém um *ar* não apreensível aos olhos, mas que paira sobre ela.

O *ar* (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer "importância": o *ar* exprime o sujeito, na mesma medida em que ele não se dá importância⁶.

Se há uma maneira de entendermos o acepção de retrato na dinâmica de *Buena Memoria*, seria afirmar que o retrato, neste trabalho de arte, inclui a imagem fotográfica, mas também esse *ar*, dado por outros elementos que compõe esses perfis brodskyanos, mas que não são postos exclusivamente em figuras. Deve-se incluir aqui os textos e mesmo a disposição das imagens na instalação como parte disso. Um sinônimo coerente nesse sentido seria caracterizar esses retratos como identitários. A proposta então é refletir como a constante desses perfis identitários e a insistência em realizados pode ser entendido como uma estratégia de Brodsky para construir o seu próprio que, de muitas maneiras, teria sido defraudado pela violência do Estado de exceção à qual o fotógrafo fora submetido. Em seu caso, especificamente, a ação central é a de reestabelecer seu vínculo com o país de origem, procurando dar conta dos anos subtraídos, por meio de seu trabalho artístico. Para operar essa construção do retrato de si por meio da imagem do outro, alguns elementos são primordiais na prática artística de Brodsky. Além dos retratos fotográficos, os nomes próprios e as biografias exercem um papel fundamental no trabalho, principalmente, no encaminhamento analítico aqui proposto.

Como dito anteriormente, cada biografia é iniciada com um nome próprio. Nas palavras de Armando Silva (2008), o ato de nomear "é, evidentemente, a forma mais simples, mais literal e mais óbvia de todos os símbolos de identidade" ⁷. A afirmação de Silva não se aplica só aos nomes de família, por meio dos quais, em muitos casos, se pode reconhecer uma hereditariedade. Ela é inferida também aos ditos primeiros nomes. Sabe-se, por exemplo, que na Antiguidade as crianças podiam ser nomeadas muito depois do nascimento, uma vez que o cumprimento de tal ato deveria observar sua

⁵ BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.159.

⁶ Ibidem, p. 160.

⁷ SILVA, Armando. Álbum de família: a imagem de nós mesmos; tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008. p. 77.

aparência física, seu comportamento e mesmo as circunstâncias de seu nascimento para ser efetivado. Enfim, era necessário fazer vista as aspectos particulares de um indivíduo a fim de o nomear da forma mais apropriada. O nome, portanto, era também parte de certa identidade como característica psíquica. Em *Buena Memoria* é esse o valor dos nomes próprios. Além de servirem a designar um sujeito, eles os particularizam. Ademais, indicam certa proximidade de Brodsky com esse grupo de pessoas específico. Ao nomear seus colegas de classe, Brodsky aproxima-os e os particulariza em meio a uma porção de indivíduos que poderiam compor fotografias como estas, das de classe ao final e/ou ao começo do ano letivo. Brodsky especifica seus participantes e, nesse ato, estende o registro fotográfico em busca do "ar" bartiano citado anteriormente.



Fig. 5

Essa busca, e o destrinchamento identitário desses nomes – do que pode significar, por exemplo, chamar por *Erik*, nesse contexto –, continua nas pequenas biografias redigidas pelo fotógrafo com base em seu encontro com os colegas de turma e também

em suas recordações do tempo de escola. O ponto central dessas narrativas é o interesse de Brodsky em compreender qual haveria sido o impacto da ditadura militar em suas vidas. Essa investigação, no entanto, mais do que perguntas diretas sobre as possíveis vivências desses indivíduos, é dirigida por aspectos que são, primeiramente, do interesse do fotógrafo sobre a pós-vida da ditadura militar na Argentina. Teria sido, a trajetória de seus companheiros, a mesma peregrinação por ele?

Os pequenos textos frisam de que maneira o tempo de escola, as questões, as ansiedades estão continuadas na vida adulta, o que mudou.

Para Silvia, [afirma Brodsky] toda a situação foi muito difícil e ela se desdobrou sozinha para criar os três filhos. É fisioterapeuta e cada coisa que consegue vem de seu próprio esforço. O pai de seus dois filhos mais velhos, Leonardo e Bruno, ela vê apenas de vez em quando, se existe algo específico para discutir. O pai de sua filha ela nunca mais viu, e ele nem sabe que tem uma filha de cinco anos⁸.

Sobre outra companheira de sala, ele diz:

Políticas educativas compensatórias é o nome da disciplina que Silvana desenvolve como colaboradora do Ministério da Educação. Está trabalhando na reforma do currículo escolar do terceiro ciclo nas escolas em regiões rurais, produzindo livros que são utilizados pelos professores do interior do país para ensinar em escolas em que o professor ensina duas ou três séries juntas. Em fevereiro e setembro, Silvana visita escolas rurais no Chaco, no Norte de Santa Fé, no Bolsón... Seu filho Esteban, o do meio, estuda piano e frequenta a Escola Pellegrini⁹.

Nota-se que as informações trazidas nas biografias são variadas. Porém, há elementos constantes de sugerem um núcleo de preocupações do que caracterizaria essa pós-vida para Brodsky. É comum verem citadas, por exemplo, as profissões atuais e também a existência dos filhos. Alicia, por exemplo:

se dedicou à maternidade assim que deixou o Colégio, em agosto de 1973, quando teve sua primeira filha. Neste ano, Maite completa 24 anos. Sua segunda filha, Melisa, também se formou no Colégio. Seus filhos, Gabriel e Iñaki, vieram depois. Os quatro absorveram toda sua energia nestes anos. Seu

⁸ O texto faz parte do trabalho fotográfico. A citação aqui realizada segue sua transcrição disponível no catálogo da exposição que teve lugar no Memorial da Resistência em São Paulo, em 2010, do qual os dados bibliográficos são: BRODSKY, Marcelo (org.). Buena Memoria. Um ensaio fotográfico. Catálogo da Exposição realizada no Memorial da Resistência em São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 23.

⁹ Ibidem, p. 37.

marido é basco e estão juntos há 25 anos. Ela estudou Belas Artes e gosta de escultura, mas trabalha com mecânica dental¹⁰.

María Teresa, por sua vez,

se casou com um colega do curso de Biologia e tem um filho de 10 anos. O menino é hiperativo e María Teresa deixou seu trabalho na faculdade para ficar com ele. Viveram por alguns anos no Mississippi. De volta a Buenos Aires, estão planejando melhorar suas perspectivas profissionais em Düsseldorf. Do profundo sul dos Estados Unidos à bacia de Rühr, passando pelo rio da Prata¹¹.

De saída, e ignorando a premissa de que a narrativa dessas biografias é produzida por Brodsky, pode-se imaginar que essas escolhas de informações dos diferentes indivíduos é realizada por um narrador onisciente. Ou ainda, como habitualmente analisado, que se trata de uma preocupação em criar um quadro geral da pós-vida da geração de cresceu em meio a última ditadura argentina. No entanto, na medida em que as biografias são apresentadas, percebe-se o quanto os retratos identitários são elaborados a partir do esforço de estruturação identitária do próprio fotógrafo.

O primeiro sinal dessa afirmação é, sem dúvida, a fala em primeira pessoa que atravessa muitos dos textos. A formação do retrato identitário dos colegas de classe de Brodsky é realizada na soma de frases como: "Tem cabelos grisalhos, **como eu**"¹², "Vive em um mundo de **imagens que são para mim desconhecidas**"¹³, "**Etel é como se fosse da família, posso** não vê-la por anos e tudo continua igual, próximo"¹⁴. São trechos que permitem perceber não apenas o relacionamento mais próximo entre Brodsky e seus colegas de turma, mas outrossim averiguar que essas aproximações são feitas a partir de um interesse uníssono para com sua identidade. O modo como as escolhas das informações a serem priorizadas relacionam-se primeiramente com a experiência específica de Brodsky fica ainda mais claro quando sua autobiografia é incluída na sequência de retratos da instalação.

Marcelo

Dirijo uma agência fotográfica. Dos últimos 20 anos, sete foram vividos em Barcelona, cinco em Buenos Aires, seis em Madri, e nos dois últimos **voltei** a Buenos Aires. **Minha** mulher é brasileira, de Goiás, e nossos dois filhos têm dupla nacionalidade: são espanhóis e brasileiros. Vivemos na Argentina, onde fica nossa casa¹⁵.

¹⁰ Ibidem, p.36.

¹¹ Ibidem, p.38.

¹² Ibidem, p. 24 (grifo nosso).

¹³ Ibidem, p.28 (grifo nosso).

¹⁴ Ibidem, p. 40 (grifo nosso).

¹⁵ Ibidem, p. 33.

É em sua enunciação que percebemos como os demais retratos identitários são compostos a respeito dele mesmo. Enquanto narrador desse conjunto de fotografia e textos não só cabe a ele contar a história, como a história a ser contada é a sua: da infância ao retorno à Argentina. Nessa narrativa não interessa à Brodsky, primordialmente, relatar o tempo distante da terra natal, mas sim construir uma espécie de cadeia associativa entre diferentes tempos parciais, afim de elaborar uma "totalização" de sua história. Ele é o núcleo em favor do qual todos os retratos que compõem se unem. Por isso mesmo, cabe a ele selecionar os aspectos mais relevantes a serem repartidos com o espectador do trabalho de arte, bem como a ordem de suas disposições. Tal esforço é do domínio das operações de enquadramentos necessárias para criar cada retrato, mas também de organizá-los de modo de que o fotógrafo seja inserido de modo justo no centro desses arranjos.

A metáfora do enquadramento fotográfico serve bem a elucidar a dinâmica de composição de *Buena Memoria*. Os retratos identitários constituídos por Brodsky incluem e excluem. Eles operam em uma lógica semelhante àquela dos *closes* efetuados pelo fotógrafo, para a produção das fotos 3x4 dos colegas de classe, isto é, mediante o mecanismo da aproximação, sublinham alguns aspectos em detrimento de outros. Outro exercício é efetuado pela disposição dos indivíduos diante da fotografia de classe ou em posse dela. Nessa situação, lança-se mão do artifício do enquadramento para determinar a partir de que contexto essas presenças devem ser consideradas na produção artística em questão. Em ambas as condições, o que se organiza a partir desses cortes e montagens não são os colegas de classe de Brodsky, mas sim uma espécie de "criação de personagens" segundo a lógica mnemônica do fotógrafo. Isto porque, "em todo enquadramento, o enquadrador é parte do enquadrado. [...] De tal modo que o enquadramento, por si só, nos mostra uma atitude psicológica de quem o prepara"¹⁶, tendo em vista que "o enquadramento, por sua vez, determina o sentido da foto, sua enunciação, seu enunciado na fotografia"¹⁷, colaborando à um acontecimento visual e também comunicativo. Mesmo que os recortes e focalizações realizados por Brodsky endossem uma série de características aos seus colegas de classe, seus enquadramentos tem uma linha de constituição específica. Eles estão inseridos em um movimento de reconstrução de sua própria identidade.

Ainda na chave do enquadramento, outros aspectos que permitem tal leitura é a disposição dos elementos e o lugar que a imagem de Brodsky ocupa entre eles. Na configuração da instalação, Brodsky acomoda o conjunto de retratos coloridos e textos em uma mesma sequência (de cima para baixo, da esquerda para a direita) em que os estudantes estão ordenados na fotografia de sala. Assim, como a pose dos retratos estão concatenadas umas com as outras, de maneira os gestos dos alunos no *close* não podem ser refletidos sem o amparo dos demais, a ordem dos estudantes na instalação também são interdependentes. Se *Alvaro* e *Carlos*, a título de exemplo, erguem ambos os ombros buscando aconchegarem-se entre os colegas, também cada

¹⁶ SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*; tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2008. p. 60.

¹⁷ Idem.

“personagem” deve ocupar um lugar específico na instalação. E suas poses vinculadas permitem a inserção de *Marcelo*, o fotógrafo. Sua imagem procede Erik. Ele é também aquele que se senta ao lado de Martín, na segunda fileira. Cada imagem apoia a existência de Brodsky no tempo presente. Assim, como a fotografia de sala, eles são o vínculo que permitem ao fotógrafo compor uma cadeia associativa de sua identidade e reconstituir seu próprio retrato.

Mas não são todas as crianças da fotografia de infância que são registrados pelo fotógrafo e marcam presença na instalação. É bem verdade que houve uma impossibilidade de encontro com alguns dos indivíduos. Porém, o recorte do retorno de Brodsky é claro ao notarmos que esse retorno, não o faz deixar de lado *Claudio* e *Martín*. Em compensação, Pablo, por exemplo, que tem a face marcada por um símbolo de proibido na cor branca também está morto. No entanto, ele “morreu de uma doença incurável” diz a notação na fotografia de classe e, por isso, não é incluído em seu álbum. Já a relação do símbolo de proibido em vermelho em *Claudio* e *Martín* é de outra ordem. Se há um vínculo para com uma memória do trauma na instalação fotográfica de Brodsky, ele se realiza, sobretudo, na inserção dessas duas figuras na sequência de retratos identitários. Incluídos de modo distinto dos demais companheiros, eles podem indicar, dentre muitas atribuições possíveis, outra parcela identitária de Brodsky, a do vazio do afastamento da pátria, de sua suspensão identitária.

Giorgio Agamben (2004) chama a atenção para o modo como o um Estado de exceção é caracterizado pela privação dos direitos jurídicos e a redução do homem a um *status* meramente biológico, desprovido de identidade política e suscetível à violência impune. Tal suspensão é equivalente a um “estar fora”. Nesse sentido, o esforço de Brodsky em criar essa cadeia associativa de retratos identitários e organiza-se em relação e em meio deles pode ser entendido também como uma ação de “colocar-se novamente dentro”. Esse reinserir-se é o tempo de reconstrução de sua identidade fraturada, marcada pela fuga ao exterior temendo outros agravantes a condição de homem biológico ao qual foi dirimido. Não ocasionalmente, esse momento de elaboração de identidades se faz em meio a certo sentimento de luto, no qual se aloja uma indeterminação propícia a reorganização de identidades sociais que outrora estiveram em suspensão. Esse momento é individual, mas também institucional. Sua prática artística coincide com ações de redemocratização, memória e justiça da Argentina em relação anos da ditadura militar. Nesse caso sim, ela pode e deve ser inscrita na formação de uma memória coletiva a respeito dos eventos que aborda.

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

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

BRODSKY, Marcelo. Entrevista concedida a Vivian Palma Braga dos Santos na agência fotográfica do artista, dia 3 de maio de 2012, durante viagem de pesquisa financiada pela Fapesp. Registro em áudio.

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

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

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

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

NEVES, Joana. *História Local e construção da identidade social*. Saeculum - revista de História, João Pessoa, no 3, jan./dez. 1997.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, p. 200-212, 1992.

SCHMITT, Carl. *O conceito do político*. São Paulo: Del Rey, 2009.

_____. *La dictadura: desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____. *Teologia política*; tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

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

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

VEZETTI, Hugo. *Pasado y Presente: Guerra, dictadura e sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2002.