



/des/aparecer: histórias de imagens, fantasmas e espelhos

/dis/appear: stories of images, ghosts and mirrors

Dra. Carolina Junqueira dos Santos

Como citar:

SANTOS, C.J. /des/aparecer: histórias de imagens, fantasmas e espelhos. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.145-161, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3768>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.3768>.

Imagem: Frame do vídeo de Óscar Muñoz, *Re/trato*, 2004. Fonte: <<https://elpais.com/elpais/2018/04/19/album>>.

/des/aparecer: histórias de imagens, fantasmas e espelhos

/dis/appear: stories of images, ghosts and mirrors

Dra. Carolina Junqueira dos Santos*

Resumo

Tomando como eixo a instalação *Identidad*, exposta em Buenos Aires em 1998, pensaremos as imagens como fantasmas em permanente aparição e desaparecimento. A instalação, idealizada pelo Centro Cultural Recoleta em parceria com as *Abuelas de Plaza de Mayo*, foi uma das estratégias para trazer à luz um evento obscuro da era ditatorial: o roubo de filhos de desaparecidos. Entre retratos e espelhos, vemos o aparecer e o desaparecer dos corpos – corpos presentes, ausentes, esperados. O espelho guarda a possibilidade latente de refletir o rosto do filho perdido, também o nosso próprio rosto, como se cada espectador pudesse ser, ele mesmo, aquilo que se busca. Se os velhos retratos nos afirmam o passado, o espelho evoca o presente – o nosso corpo presente – e o dever moral de jamais nos esquecermos.

Palavras chave

Desaparecidos; fotografia; memória; identidade; imagem.

Abstract

Taking as a guide the installation *Identidad*, exhibited in Buenos Aires in 1998, we will reflect on images as ghosts in permanent appearance and disappearance. The installation, conceived by Centro Cultural Recoleta in partnership with *Abuelas de Plaza de Mayo*, was one of the strategies to bring to light an obscure event of the dictatorial era: the abduction of children of the missing persons. Between portraits and mirrors, we see the appearance and disappearance of bodies – present, absent, expected bodies. The mirror holds the latent possibility of reflecting the face of the lost son, as well as our own face, as if each spectator could be, himself, what we are looking for. If the old portraits tell us the past, the mirror evokes the present – our present body – and the moral duty of never forgetting.

Keywords

Missing persons; photography; memory; identity; image.

Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?

Georges Didi-Huberman (1998)

Prólogo

Na manhã ainda escura de domingo, Maria Madalena caminha sozinha até o túmulo de Jesus. Consternada, descobre: o corpo não está ali. A pedra sepulcral removida; as peças de linho deixadas na escuridão do buraco vazio. Depois, ela vê. *Ela o vê*. Corpo glorioso, corpo presente-ausente, corpo que aparece para desaparecer. É no movimento de sua invisibilização que o visível se faz, que ele volta, uma vez mais, para ora ser tocado, ora não o ser. Se Madalena, com o gesto em sua direção, é impedida de o tocar, será São Tomé, o incrédulo, que enfiará o dedo na carne aberta no meio do corpo de Cristo. *Felizes aqueles que creram sem ter visto*. Algum tempo depois, Jesus ascenderá, desaparecerá, por fim. Não deixará corpo, não restará cadáver, a não ser aquele provisório impregnado no sudário de linho. Eis a imagem – ela que se torna, no tecido, o novo corpo do morto, do vivo, daquele que habita entre dois, fantasma, entre aparecer e desaparecer.

Sobre aquilo que aparece, ao desaparecer

Tomo como partida deste texto o desaparecimento do corpo de Jesus. Desaparecimento que acontece para revelar o seu inverso: a aparição. No desaparecer-aparecer do corpo, o sagrado se constitui, se evoca e se prova. É não se estando ali, inteiramente ali, que passa a existir a outra parte, o outro lugar, lugar do Pai, para onde se há de ir. No fluir do corpo, entre aparição e desapareção, fechamos os olhos para ver (Didi-Huberman, 1998). Para ver o invisível que habita o visível, para ver a leve mancha do rosto impressa no véu, para ver o corpo violentado impresso no sudário, para ver deus no homem comum.

Nomeio, neste texto, como /des/aparições a dialética permanente e sem resolução das imagens que, ao mesmo tempo que mostram, ocultam; ao fazer aparecer fazem, necessariamente, desaparecer. Convoco aqui, sobretudo, a imagem do rosto de pessoas desaparecidas, que insiste em retornar, em jamais ser de fato aniquilado, perdido. O rosto se faz presente, se faz visível, e convoca toda a dimensão do corpo ausente. Corpo que, em meio à violência do Estado, torna-se um corpo-além, corpo-prova, corpo-político, corpo que permanece irrefutavelmente vivo na reafirmação do crime. Este corpo que grita a violência não morre, vaga entre dois, /des/aparece. É no desaparecer que ele *aparece*, retorna.

A palavra fantasma, vinda do grego *phantázein*, fala de um “fazer aparecer”. É interessante notar o que isso traz implícito. *Fazer aparecer* é a emergência daquilo que já existia, que já estava lá, embora estivesse, nesse momento anterior, em uma dimensão invisibilizada, ou desaparecida. O fantasma não surge, não nasce do nada. Ele aparece, ou, melhor, faz algo aparecer. Faz aparecer um corpo, um rosto, um resto que já estava lá, em algum lugar. E para que permaneça fantasma, para que permaneça fazendo aparecer, é preciso que desapareça, que se torne invisível, para assim, depois, aparecer, fazer aparecer. Essa noção de “fazer aparecer” carrega, inexoravelmente, a outra face do movimento, a permanente dialética das /des/aparições, o que me leva a afirmar então que fantasma é aquilo que /des/aparece.

Lembro-me de uma obra exposta no Parque da Memória, em Buenos Aires, em que se pode ver o rosto de um desaparecido [fig. 1]. Mas, para que a imagem seja de fato vista como um rosto, é preciso que caminhemos a uma certa distância até encontrar o ângulo exato em que o rosto se mostra, em que o retrato *faz aparecer* esse rosto. Dura pouco, é breve. Mais um passo e o rosto já se desfigura. O retrato, fragmentado em uma pintura feita em 25 colunas de aço, faz /des/aparecer o pai do artista, desaparecido pela ditadura em 1977. O rosto do pai agora aparece e desaparece na perpetuidade, e assim ele se movimenta, ao movimentarmos-nos junto com ele, no encontro dos nossos corpos.



Fig. 1. Nicolás Guagnini, s/t, 1999-2009, Parque da Memória, Buenos Aires. Foto: Carolina Junqueira dos Santos.

O rosto é a parte mais emblemática do corpo, aquela em que se inscreve a noção primordial de identidade. Segundo David Le Breton (2009), o rosto e os atributos sexuais são as partes mais importantes do corpo humano por serem os polos do sentimento de identidade pessoal. A mais ínfima desfiguração, doença ou ferida nessas partes poderia produzir uma perda simbólica da identidade. Se o corpo é o limite de si e a fronteira da identidade, o rosto é “o território do corpo onde se inscreve a distinção individual” (Le Breton, 2009: 143, tradução nossa).

É certo que, como afirmação dessa identidade individual, o rosto pode ser um elemento muito frágil. Ele se transforma, muda, envelhece. Ele está sujeito às ações do tempo e dos eventos, pode ser deliberadamente mudado ou desfigurado à força. Em nossos documentos de identificação, temos o rosto como elemento central, mas os outros dados, como nome e impressão digital, são imprescindíveis para a confirmação de sua veracidade. Hoje em dia, em tempos de cadastros biométricos diversos, o

mero retrato fotográfico começa a parecer obsoleto na trama burocrática da identificação. Mas ele permanece o que, no visível, e de imediato, nos identifica.

Los rostros presentan infinitas variaciones sobre una base simple. Millares de formas y de expresiones surgen de un alfabeto de una simpleza desconcertante. La estrechez del espacio del rostro no es un impedimento para la multitud de combinaciones. Simultáneamente el rostro acerca a una comunidad social y cultural por la forma de las facciones y de la expresividad, pero también traza una vía imponente para diferenciar al individuo y traducir su unicidad. A medida que una sociedad concede mayor importancia a la individualidad, aumenta el valor del rostro (Le Breton, 2009: 143).

Le Breton (2009) dirá também que o rosto é tanto o lugar supremo da expressão amorosa, quanto o lugar ao qual o racismo e a desumanização são lançados. A imagem do rosto é aquilo que vamos carregar junto ao corpo para dizer do que nos falta, quem nos falta, quem não está mais, quem nos foi violentamente tirado, roubado, aniquilado.

Volto o pensamento a Jesus. Enquanto aquele homem era violentado diante de todos, portando cruz e espinhos sobre o corpo, uma mulher da multidão lhe enxuga a face de suor e sangue. Seu rosto se grava então no tecido. Doravante, impressa por meio divino, a identidade de Cristo se reafirma, torna-se presente, deixando como resto e como prova o corpo que logo desapareceria, para aparecer, ainda.

A imagem de Verônica com o véu nos leva a outra, a tantas outras, de mulheres, sobretudo, ao redor do mundo e da história, portando imagens como quem carrega corpos, no gesto de tornar visível e presente aquilo que a violência tenta aniquilar. Aniquilar rostos, corpos vivos, nomes. Aniquilar, também, o corpo morto, prova do crime. Tornou-se uma imagem comum a da mãe que segura a fotografia do filho morto, do filho desaparecido, como aquelas antigas mães carregando seus bebês mortos, vinculadas por toda a eternidade a eles, nas fotografias amorosas *post-mortem* de dois séculos atrás (Santos, 2017). Verônica também portava o rosto do homem, homem vivo e morto, corpo complexo, corpo humano-divino-vivo-morto-presente-ausente, na latência de suas /des/aparições.

O rosto sagrado no véu é também o rosto de cada pessoa violentamente desaparecida, em sua potência de vida e de morte, vida latente, morte latente, que as mães, avós, irmãs, filhas, todas as mulheres carregam como um gesto de estar junto ao corpo-imagem, de reivindicar sua vida, presença, volta. A América Latina vive há décadas um imenso mar de desaparecimentos forçados. Mas as imagens reagem e reafirmam as existências, aniquilam o desaparecimento fazendo, justamente, *aparecer*. Imagens são fantasmas, e, portanto, ao mesmo tempo que fazem aparecer, fazem desaparecer, para que apareçam, justamente. Chegamos então naquilo que proponho como eixo do texto, tomando como matéria de reflexão a construção de uma instalação coletiva na Argentina que se tornou, sobretudo, um corpo que porta outros corpos, corpo que busca, corpo que faz aparecer o que a violência quis exterminar – rostos, lutas, potências, origens e identidades.

O rosto do filho: história de /des/aparições

Era o ano de 1976, quando, em março, um golpe militar instalou o terrorismo de Estado naquele que seria um dos países mais assolados por torturas e assassinatos da América Latina. Autodenominada

Processo de Reorganização Nacional, a ditadura argentina, que durou pouco mais de sete anos, deixaria cerca de 30 mil desaparecidos. Em abril de 1977, um ano após o golpe, algumas mães desamparadas começaram a se juntar na Plaza de Mayo, diante da sede do governo, em Buenos Aires, para tentar descobrir o paradeiro de seus filhos. Considerados subversivos, eles foram alvo imediato dos militares, que não deixariam sobreviver sequer rastros de seus corpos, como forma de também fazer desaparecer qualquer vestígio dos assassinatos. Ingênuas ainda, aquelas mães desejavam solicitar uma audiência com o presidente e saber o que acontecera com cada filho, onde estariam detidos, quando e como seriam julgados. O tempo não tardou a mostrar que os jovens não voltariam e cumpriram, por décadas, o lugar devastador de *desaparecidos*.

Aquelas mulheres, conhecidas como as *Madres de Plaza de Mayo*, foram ganhando corpo e visibilidade no espaço público, convocando, através de sua presença permanente, o olhar do Estado, do povo e da imprensa estrangeira. Naquele momento, não era permitido o agrupamento de pessoas nas ruas, como forma de prevenir manifestações e supostas conspirações. Assim, com o impedimento de estarem juntas e paradas, as mães começaram a andar em torno da praça, colocando os corpos individuais e o coletivo em movimento, fazendo do grupo um lugar nunca estático, mas absolutamente vivo, permanentemente vivo, através da espera e da luta indissolúveis que elas passaram a viver. Há mais de 40 anos aquelas mulheres caminham na praça, cumprindo a ronda semanal que se repete, ainda hoje, a cada quinta-feira. Elas permanecem lá, sempre em movimento, não deixando desaparecer jamais a ausência dos que foram brutalmente assassinados, sem o retorno dos corpos e os devidos ritos funerários.

Dentre essas mulheres, saídas daquelas primeiras *Madres* que rondavam a praça já em 1977, surgiram as *Abuelas de Plaza de Mayo*, mães de desaparecidos que guardavam, entretanto, uma diferença: eram também avós de crianças desaparecidas. As *Abuelas* juntaram-se em uma associação própria em outubro de 1977 e, desde então, procuram cerca de 500 crianças roubadas pela ditadura militar. Até a data presente, em uma busca ininterrupta de quatro décadas, foram encontrados 128 netos e netas¹. Essa busca traz à luz uma das práticas mais perversas da era ditatorial, e acredita-se que havia mesmo um plano sistemático de roubo de filhos de prisioneiras, como se aquelas crianças fossem despojos de guerra, o que sobra do inimigo para ser partilhado. Algumas crianças foram sequestradas junto de seus pais, e deles tiradas. No caso de prisioneiras grávidas, esperava-se em cativeiro o nascimento dos filhos, quando os tiravam das mães para serem entregues a famílias, amigos e conhecidos de militares e registrados como filhos legítimos e biológicos. A mãe prisioneira, depois de servir como mero corpo gestacional do bebê, era então assassinada, e a criança cresceria sem conhecer a sua verdadeira identidade.

Mas as *Abuelas* se lançaram à busca, tentando tecer o impossível. Através de pesquisas genéticas inéditas, foi desenvolvido, na década de 1980, um método para comparação de DNA na ausência dos pais, que validaria em 99,9% a restituição de um neto à verdadeira família, estabelecendo o vínculo pela análise do sangue de familiares maternos e paternos, como um mapa genético. Foi criado, por exigência das avós, o Banco Nacional de Dados Genéticos, que guarda as combinações sanguíneas das famílias. Cada neto encontrado é um crime que se desvenda, havendo uma imediata verificação

dos fatos, com julgamentos e penas a serem cumpridas pelos sequestradores ou apropriadores das crianças. Os netos vivos são a prova inelutável do crime.

Mais tarde, em 1998, quinze anos após o fim da ditadura, uma mostra de arte é idealizada no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, para dar nova visibilidade à busca das *Abuelas*. Concebida pelas avós junto à diretora da instituição, que notara, meses antes, o grande fluxo de jovens que frequentava seus espaços, a mostra convocou 13 artistas argentinos – León Ferrari; Adolfo Nigro; Carlos Alonso; Juan Carlos Romero; Diana Dowek; Daniel Ontiveros; Marcia Schvartz; Carlos Gorriarena; Luis Felipe Noé; Rosana Fuertes; Mireya Baglietto; Remo Bianchedi; Nora Aslam – para que, a partir dos retratos dos pais desaparecidos, fossem criadas obras que reafirmassem a busca pelos filhos roubados e servissem, potencialmente, como mediadoras de um reencontro com a origem. Naquele momento, esses filhos teriam a mesma faixa etária de seus pais quando desapareceram, em torno dos 20 anos de idade. Esses jovens seriam agora chamados em direção a um espelho – real e simbólico – que pudesse lhes devolver a identidade roubada.

Desde a década de 1980, houve uma grande presença e visibilidade do trabalho das *Abuelas* no país, a partir das mais diversas mídias. Programas de televisão, entrevistas, noticiários, teatro, música, cinema, animações, livros e propagandas serviram como forma de convocar crianças, jovens e adultos que pudessem dar pistas, fazer denúncias, ou mesmo desconfiar de ser, si mesmo, parte do crime denunciado pelas *Abuelas*. A força de visibilidade dessa busca é imensa na Argentina e cada neto encontrado gera uma enorme comoção e exposição midiática. A instalação de 1998 era, portanto, mais um evento na incansável empreitada das avós. Os artistas, reunidos em seus diversos encontros para conceber a mostra, decidiram unir seus esforços e criar uma obra, única e coletiva, que pudesse focar absolutamente na ideia da busca pelo rosto perdido, tentando fazê-lo *aparecer*.

Composta por uma linha ininterrupta nas paredes da galeria, formada por retratos fotográficos e espelhos postos à altura do olhar do espectador, a instalação, a que se chamou *Identidad* [fig. 2], desejava, explicitamente, colaborar na busca dos filhos roubados. Mais de 100 metros lineares percorriam os espaços expositivos em uma espécie de quebra-cabeça entre os retratos e os espaços vazios compostos por espelhos, estes que refletiam todo o resto – os outros retratos, o espaço arquitetônico e o rosto do espectador. Além desses dois elementos centrais – retrato e espelho –, um pequeno texto se agregava à obra, com os dados disponíveis de cada caso apresentado: nomes e idades dos pais desaparecidos, as circunstâncias do sequestro e alguma informação sobre a criança perdida, como a data aproximada em que teria nascido. Também compunham a exposição um vídeo com testemunhos; o retrato de uma mulher grávida antes de ser sequestrada e a poesia que escrevera para o filho; informações sobre crianças já restituídas; além dos dados conhecidos sobre aquelas nascidas em cativeiro e as sequestradas junto dos pais. Havia no espaço também uma urna em que se poderia deixar recados e fazer denúncias sobre possíveis roubos, mensagens que iriam diretamente às *Abuelas*.



Fig. 2. Instalação *Identidad*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1998.

Cerca de 170 fotografias em preto e branco, de homens e mulheres jovens, ocupavam a linha contínua nas paredes. Posando sozinhos ou como casais, os corpos que agora chegavam à galeria estavam desaparecidos há cerca de duas décadas. Esses mesmos retratos tinham sido levados massivamente a público desde então, portados pelos familiares em manifestações nas ruas, diante da imprensa e nos tribunais. Cada rosto impresso na instalação falava não somente de sua ausência ali, mas de seu desaparecimento ao longo de 20 anos, e da força de sua presença durante esse mesmo tempo. Incansável, o rosto impresso no retrato convoca sua permanente visibilidade, que agora serve também para chamar um outro: o filho perdido. O espelho aparece então como o espaço a ser preenchido nessa árvore genealógica incompleta anunciada pela instalação.

A fotografia do desaparecido é a prova de que algum dia, no passado, aquela pessoa esteve presente, de que existiu. É também aquilo que anuncia o desaparecimento: o que restou foi somente a imagem, que não muda, não envelhece e faz permanecer o corpo no mesmo estado em que fora tomado pelo dispositivo fotográfico. A fotografia do desaparecido é, portanto, documento e prova, além de ser o novo corpo visível e tangível no qual a mãe, a avó, familiares e amigos projetam o corpo perdido, corpo que insiste em permanecer via retrato fotográfico, rompendo com a perecibilidade da carne a cada retorno da imagem nas ruas, na *Plaza*, nos julgamentos em tribunais, no centro cultural onde, agora, reafirma uma forma de existência e permanece presente. O retrato fotográfico não desaparece, não se decompõe. O corpo ausente volta, retorna, aparece; o retrato *faz aparecer* aquele que foi violentamente

desaparecido. Ele vive, justo no limiar entre desaparecimento e aparição. Faz aparecer outros corpos, os que se movem pelas ruas, os que gritam justiça, e deseja fazer aparecer os corpos dos filhos roubados, o ausente mostra a face para que algo da semelhança se imponha e faça encontrar o corpo que busca.

O rosto impresso na imagem é prova, e também fantasma. É identidade, mas jamais fixa, pois o rosto se transforma continuamente. Por isso, era preciso ir além, e as avós encontraram, no sangue, a certeza para a confirmação da identidade perdida dos netos. A codificação genética tomara, então, o lugar identitário por excelência, mas a ideia do rosto permanece na busca das avós como instância de possível semelhança dos filhos com os pais. É uma aposta na imagem do rosto como espaço de reconhecimento, encontro e vínculo.

O espelho, tal como o retrato, revela o rosto, superfície que convoca a ideia de *sujeito*, com seus traços, linhas, gestos e expressões. Ainda que sempre invertida, a imagem que o espelho dá é aquilo que acontece *agora*, o que está neste instante diante dele. O espelho produz a imagem na contemporaneidade do corpo, do objeto que se coloca à sua frente. Se nos desviamos dele, nossa imagem desaparece.

Na instalação *Identidad*, os espelhos portam o vazio de um rosto, essa imagem ausente e desejada. Eles também multiplicam ao infinito os rostos desaparecidos que agora ocupam o espaço, refletindo os retratos de homens e mulheres que esperam seus filhos. O espelho aguarda, paciente, aquele que nele se reconhecerá na comparação imediata com os retratos ao lado, tomando como medida a semelhança física com aqueles que só existem, agora, na fotografia. Tal como o retrato, o espelho dá um corpo àquele que está ausente, torna-o presente, ainda que na condição de uma mera potência [fig. 3].



Fig. 3. Instalação *Identidad*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1998.

Na trama das imagens, retratos e espelhos se misturam, anunciam os ausentes à espera do filho, desaparecido de sua identidade original. No jogo infinito de reflexos, somos olhados por todos, pela multiplicidade dos olhares perdidos, dos corpos desfeitos, torturados, assassinados, roubados. Somos também olhados pelo vazio do espelho, que nos lança de volta o nosso próprio olhar, nosso próprio rosto, como se fôssemos, cada um de nós, também o filho perdido.

A ideia do espelho foi amplamente utilizada na busca dos netos na Argentina, lançando ao reflexo do rosto a possibilidade da descoberta de *si* como um *outro*. No *site* da associação das avós, a estratégia se repete sem o espelho, mas com um espaço vago a ser preenchido. Ali, encontramos os mesmos elementos presentes na instalação, retratos dos pais desaparecidos, os dados conhecidos, e o espaço vazio, branco, à espera. Os rostos dos pais se apresentam, ali também, como medida possível para um reconhecimento, no olhar para si que parte da imagem do outro.

O espaço tomado por retratos e espelhos convoca passado e presente em semelhante medida. Ali acontece um encontro, mediado por ausentes e presentes. O retrato porta um corpo perdido, desaparecido, mas é justo ele quem anuncia o outro corpo, o corpo do filho, e é a fotografia, estática e antiga, que produz uma margem de possível semelhança com o presente. O espelho, ainda que vazio, exhibe a possibilidade latente de refletir o rosto do filho, de refletir o nosso rosto, e de ser mais um artifício contra o desaparecimento.

Alguns anos mais tarde, em 2004, homenageando a luta das *Abuelas*, é sancionada a lei que estabelece, no país, o *Dia Nacional do Direito à Identidade*, que se comemora na data de criação da associação das avós (22 de outubro), e que prevê jornadas de conscientização e a reafirmação da busca. A palavra *identidade* carrega um sentido particular na Argentina, construído a partir daquilo que se acredita como direito inalienável; tornou-se, ao longo dos anos, a palavra-chave na busca das avós.

Mas do que é constituída a identidade de uma pessoa para que esteja perdida, e para que se possa reencontrá-la? Trata-se da origem biológica e laço sanguíneo? Do nome, sobrenome, do rosto? Da vida que correu até o dia atual? Essa é uma questão complexa que aparece em alguns casos de restituição de netos na Argentina, pois, enquanto alguns trocam até o nome próprio para aquele que fora o original, outros não desejam sequer mudar o sobrenome, o que é obrigatório tendo em vista o crime de apropriação ilegal evidenciado. Muitos netos e avós falam de uma espécie de *recuperação de identidade*, mas qual identidade poder-se-ia recuperar se, afinal, eles já possuem um sentido de identidade, ainda que construído de forma não calcada em laços sanguíneos e mesmo legais?

Existe já uma identidade, o que é inegável. Toda identidade é uma construção, mesmo aquela que vem de uma família biológica. Para além dos laços de sangue, há o tempo das relações de um indivíduo com o outro e com o mundo, e assim se constitui, ao longo da sua história, a ideia que tem de si mesmo, seu lugar de reconhecimento. Assim, ainda que tendo a identidade original recuperada, um neto encontrado jamais poderá fazer uma transição imediata, ou uma transição de fato; uma nova construção deverá acontecer, levando em conta a identidade anterior, que não é exatamente falsa, mas real e a única conhecida até aquele momento.

A substituição da identidade de crianças e bebês roubados foi uma forma explícita de fazê-los desaparecer, sem, contudo, matá-los. Mas, agora, desconstruir a identidade anterior, a que fora vivida até o encontro com a verdade tardia, também é uma forma de fazer desaparecer aquele que existira até ali. Ainda que se mude o nome, o sobrenome, a concepção que se tem de família, origem e identidade, restará sempre algo da constituição anterior. O rosto permanecerá o mesmo, ainda que agora se encontrem novas semelhanças nas fotografias dos pais biológicos. Mas os corpos estarão para sempre marcados por suas experiências, as que vieram antes, as do momento da descoberta do crime, e aquelas que virão no desenrolar dessa dupla identidade.

Ainda que o sangue tenha se tornado o elemento legitimador do vínculo familiar na busca das avós, ao descobrir-se portador de outra identidade, outra família, origem, outro nome, sobrenome, o que parece permanecer no indivíduo como marca identitária visível e irredutível é o rosto, essa parte do corpo que carrega o inexorável valor simbólico de constituição da ideia de *pessoa*.

A instalação apresentada recorreu inteiramente à estratégia de convocar o rosto como elemento central de identificação. Mas o que se torna curioso é o uso do retrato fotográfico de uma pessoa na busca de outra, baseando-se na ideia de uma possível semelhança. O que se desejava era que, diante do retrato da mãe ou dos pais, um jovem reconhecesse o seu próprio rosto na imagem, semelhança que poderia ser confirmada no espelho. Na ausência de fotografias dos netos roubados, um novo artifício se criou, na crença de que o rosto dos pais convoca o rosto do filho, e o espelho, com sua imagem em movimento, viva, contemporânea, é o que certificaria o vínculo entre os corpos. O retrato e o espelho aparecem, ambos, como instâncias reveladoras de uma identidade possível e apreensível pela imagem. A fotografia se torna, aqui, prova de vida, de aparecimento e desaparecimento, e de uma possível continuidade na imagem do espelho.

Aqueles retratos fixados na parede experimentam, ali, uma outra forma de ser corpo. Geralmente portados pelo vivo, segurados com as mãos, carregados junto ao peito em atos e manifestações, no espaço expositivo uma nova configuração se faz. Na linha sequencial dos rostos, podemos imaginar também a construção simbólica de lápides, de lugares firmes e fixos, permanentes. Não será de fato permanente, mas há uma rigidez estética, ao contrário de quando são carregados nas ruas, em movimento compartilhado com todos os outros corpos. A maior parte daqueles corpos nos retratos não foram velados, não foram encontrados, não estão determinados em um *aqui*. Eles habitam a promessa de uma vida, e é assim que as Madres continuam a gritar: que apareçam vivos! A não confirmação da morte, a não confirmação do cadáver é o lugar habitado por esses vivos-mortos-vivos, e eles vivem. Vivem na espera de alguma forma de aparecimento. A ideia do aparecer continua viva e voraz nesses homens e mulheres ausentes, ausentificados pelo Estado, desaparecidos pela força bruta.

Mas, ainda que sem movimento e presos às paredes da exposição, não estão paralisados. Aparecem, desaparecem, movimentam-se de forma sutil e latente à procura de seus filhos. Projetam, nestes, o mesmo, a semelhança, mas, sobretudo, a continuidade. Se, nas rondas das quintas-feiras, as *Madres* fazem movimentar junto aos seus corpos os retratos das filhas e dos filhos ausentes (sempre presentificados por suas vozes que gritam o nome e a expressão “presente!”), na instalação o que se movimenta somos nós, espectadores e filhos em potencial. Ali, quem porta o retrato imaginário do filho

parece ser o próprio retrato fixo na parede, que nos lança em direção a possibilidade de sermos parte da linha contínua, linha na qual também aparecemos e desaparecemos à medida em que vemos espelho, retrato, espelho, retrato. Sou lançado a mim, ao outro, a mim, ao outro, até que tudo se torna eu, e tudo se torna o outro. Somos, todos, no encontro que se faz, nossas próprias aparições e desaparecimentos. Apareço e desapareço no outro, e ele em mim. Tudo se movimenta na linha contínua e aparentemente estática da galeria – retratos, corpos, identidades, espelhos, fantasmas.

Sobre aquilo que desaparece, para logo aparecer

Diante de uma imagem, de um rosto estático na fotografia, somos nós os responsáveis por trazê-lo à vida, por lhe darmos corpo, um corpo-imagem que, estando materialmente e simbolicamente presente, articula nossas novas relações com ele, com outros corpos e com o mundo. Hans Belting (2014: 23) fala do gesto de *animar* a imagem, gesto produzido pelo olhar daquele que olha, que faz o mero suporte – o *medium* – se transformar em algo vivo, algo que nos fale. A imagem tem a potência de um corpo vivo – desde que possamos dotá-la dessa vida.

Desde épocas remotas, os humanos são seduzidos pela comunicação com imagens como se fosse com corpos vivos, e pela aceitação daquelas como substitutas destes corpos. Em tal caso, na verdade, nós animamos seu suporte com o intuito de experimentar as imagens como vivas. (...) Animação, em seu sentido ativo, comunica a ideia de uso das imagens melhor do que percepção. Este último termo aplica-se à nossa atividade visual em geral, no dia-a-dia. Artefatos visuais dependem, porém, de um tipo específico de percepção – percepção de imagens como se fossem corpos, ou representantes dos corpos –, isto é, percepção de tipo simbólico (Belting, 2005: 306-307, tradução nossa).

Volto o pensamento à instalação *Identidad*. Se, diante dos retratos de desaparecidos, lançamos um olhar que os anima, que os presentifica, diante dos espelhos é uma animação de outra ordem que acontece. Os espelhos são, ali, corpos latentes, corpos ausentes-possíveis, corpos presentes-invisíveis na espera de suas imagens. Os espelhos guardam os corpos dos filhos roubados, enquanto mostram outros corpos e imagens. Eles são animados por todo o mundo ao redor, não imprimem de forma permanente imagem alguma, mas ali, naquela instalação, naquela busca, existem corpos – ainda desconhecidos – que os habitam. Esses corpos ausentes, ainda invisíveis ao espelho, animam sua superfície vazia. Vemos o rosto do filho roubado na ausência do seu rosto. O espelho é um suporte vivo, à espera da visibilidade da imagem que já o habita.

Diante dos retratos de mães e pais desaparecidos, e ao lado dos espelhos, chegamos logo à teoria lacaniana do estádio do espelho. Lacan propõe a consciência de si como corpo uno e separado a partir da visualização de si como outro, via imagem, e como corpo inteiro, não despedaçado. Diante do espelho, o bebê vê a desapareção de si como ligado ao outro, como parte conjunta do outro, e se descobre portador de um corpo separado, portador de si. E é justo o olhar do outro que lhe confirma esse corpo que agora ele vê, que agora apreende, define e imagina como seu. Para Lacan, o estádio do espelho é uma identificação – olhar-se, olhar o olhar do outro e, por meio dele, identificar-se na imagem refletida.

Se, por um lado, animamos o rosto estático do outro na imagem, para que ele viva, por outro, é também o nosso olhar que afirma e confirma a existência do outro corpo em sua imagem refletida. Na instalação-busca, somos nós, espectadores, os que agem para dotar os suportes – retratos, espelhos – de agência. Tudo age, a partir de nós, da nossa disponibilidade de *dar alma*, de olhar. Mas, por outra via, a dupla distância se faz (Didi-Huberman, 1998). Somos olhados, de partida e de volta, pelos retratos e pelos espelhos. O que nos dizem? O que fazem /des/aparecer do outro em nós? Somos ao menos três formas de ser-corpo no espaço: corpo-carne; corpo-imagem; corpo-à-espera, no espelho. E, nas diferenças, misturamo-nos, somos, juntos, todos os corpos, animados e animadores, olhantes e olhados. Todos os corpos se buscam e se transformam, se identificam, aparecem e desaparecem no espaço preciso de uma exposição.

Evoco agora outra imagem, em que o rosto do desaparecido aparece no aparecer do nosso corpo. É preciso que estejamos lá, que estejamos juntos, tão juntos que se faça sentir o ar, nossa respiração, o calor úmido que exalamos da boca, para encontrar, para fazer ver, fazer aparecer o rosto. Fantasma que nos espera, que precisa da nossa presença para também se tornar presente. Que, da ausência inicial, aparece e nos assombra, nos olha, nos faz, também, aparecer, existir, olhado pelo outro.



Fig. 4. Óscar Muñoz, *Aliento*, 1995 (impressão serigráfica).

Óscar Muñoz, artista colombiano, em sua obra *Aliento* (1995), evoca as desapareições violentas ocorridas em seu país [fig. 4]. Ali, pequenos espelhos redondos, aparentemente vazios, ocupam o espaço expositivo. A princípio, eles simplesmente duplicam o espaço ao redor e os nossos corpos, se passarmos por ali. Mas, estando junto da obra, estando perto, bem perto, é possível ver, respirar, lançar

o ar e ver aparecer um rosto. Rosto de um desaparecido, recolhido de imagens de obituários, que agora retorna, se mostra, aparece. Mas, não podendo retê-lo, ele se apaga. Respiramos, insistimos, ele volta. E novamente se apaga. O nosso reflexo no espelho outrora vazio é agora o rosto que retorna, rosto que aparece para apagar o nosso, para desaparecermos na imagem do outro.

É no movimento de ir e vir, de inspirar e expirar, no movimento que nos exige um corpo que respira, um corpo que se faz presente, que o corpo do outro aparece. É em nós que o outro corpo se faz, e que ele faz aparecer. O fantasma é esse corpo, mas também a violência que assombra, a violência que retorna sempre, que ameaça a desapareição, a aniquilação, enquanto nosso corpo que respira devolve algo da vida, algo da água, de uma umidade, ao retrato sem carne. Sopro. Sopro de vida. Estar presente para fazer o outro presente. Fazê-lo aparecer. E desaparecer. Para aparecer. Diante do espelho proposto pelo artista, nos vemos para ver o outro, se estivermos vivos, se pudermos ainda respirar, é o corpo do outro que aparecerá, enquanto o nosso, por um instante, desaparece ao se misturar à outra imagem. O outro, também ele, aparece misturado em nós, somos um jogo de camadas de corpos que precisamos uns dos outros para fazermo-nos ser, fazermo-nos existir.



Fig. 5. Óscar Muñoz, *Retrato*, 2004 (vídeo 28').

Outra obra de Muñoz nos leva às /des/aparições. Um gesto singelo, efêmero, mas fundamental na recusa de ser cúmplice do desaparecimento violento de um corpo. Sobre um chão de cimento iluminado diretamente pelo sol, o artista desenha com água e pincel um rosto. À medida em que o rosto se contorna, se faz, o que fora desenhado anteriormente começa a se desfazer, a se apagar, a evaporar-

se. O artista volta às partes em desapareção, reafirma sua existência e visibilidade. Mas novamente tudo evapora, tudo tende ao apagamento. Os desenhos de água são chamados de *Re/trato* [fig. 5], falam tanto do retrato de alguém, de fato, quanto do gesto repetido de fazê-lo, de tratá-lo, de fazê-lo ser e permanecer².

Fazer aparecer aquilo que já existe, aquilo que já está. Aquilo que é presente. O rosto desaparecido não desaparece, ele retorna, ele se reafirma, tanto na presença quanto na ausência de formas visíveis. A água é a vida, é o que permite ao mundo nascer, aos seres existirem, e agora é ela que reafirma a aparição, mesmo que desaparecida, e a latência do corpo politicamente vivo, corpo sempre presente.

Caminho agora sobre um chão aquoso, feito de uma matéria branca, porosa e úmida, que traz nomes no lugar de corpos. Nomes anônimos, nomes que não restituem existência, nomes sem rosto. São mais como presenças-fantasmas, na aparição/desaparição permanente, água que sobe, escreve o nome, água que desaparece engolida pelo chão. Aqui não é mais o rosto que evapora ainda que se insista um pouco mais em suas formas. Aqui o nome se escreve, se esvazia, se escreve, se esvazia. O nome insiste, mas se afoga sempre.

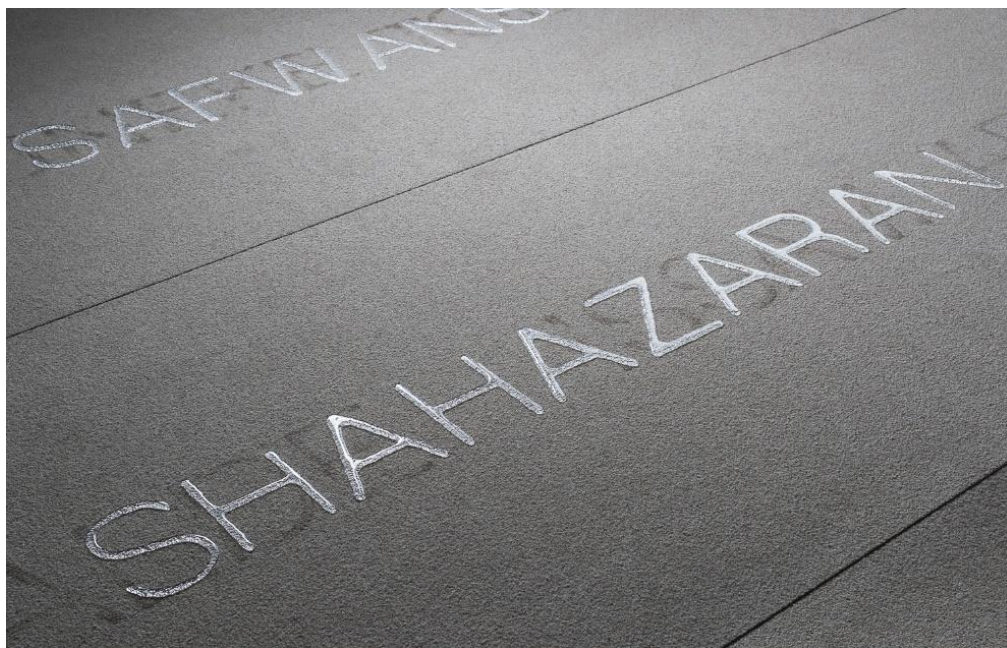


Fig. 6. Doris Salcedo, *Palimpsesto*, 2018. Foto: Juan Fernando Castro.

A artista colombiana Doris Salcedo concebeu a instalação *Palimpsesto* para o espaço do Palácio de Cristal no Parque do Retiro em Madrid, no inverno de 2018 [fig. 6]. A partir de nomes recolhidos de refugiados que morreram ao tentar atravessar o mar Mediterrâneo, a artista faz uma instalação

fantasmática em que a matéria que compõe o corpo-nome é a água, justamente. Matéria na qual aqueles nomes-corpos morreram, diante da indiferença do resto do mundo.

A obra sobre a qual andamos é frágil e delicada, como o eram também aqueles corpos mortos em alto mar. Como pequenos gritos sufocados, afogados, ou como lágrimas enlutadas que saltam agora à superfície da terra, lemos os nomes dos mortos, os nomes daqueles que tentaram alcançar justo o chão, a terra firme em que agora pisamos. Estamos nós no lugar deles, somos os sobreviventes, somos também responsáveis por essas mortes e por essas invisibilizações. A instalação de Salcedo é bela, forte, comovente, mas também acaba por apagar novamente os mortos, apagados e afogados pela arte, pelo solo europeu que agora exhibe o nome como resto e como espetáculo.



Fig. 7. Barcelona, 2018. Foto: Carolina Junqueira dos Santos.

Homens e mulheres, adultos e crianças, milhares de corpos tentando cruzar o mar, anônimos, frágeis, corajosos. São, desde antes de se lançarem às águas, os desaparecidos do lado de lá do mundo, tentando encontrar um fio de vida, uma forma de sobrevivência. Diante do Mediterrâneo, pego-me a sentir o horror de seus mortos em travessia, esses desaparecidos que viram no mar, justamente, a possibilidade da vida. Há um contador, na praia em Barcelona, com o número sempre atualizado dos mortos no mar. O contador diz que “não são apenas números”. Mas o que vejo é um número, que está sempre um pouco maior. Não há nome, não há rosto. Mas ainda que houvesse nome e rosto, o que eu veria? O que é, de fato, ver algo, ver o vivo naquele que agora está morto, ver o desaparecido na

aparição de um dado qualquer de sua existência? Tudo aparece, tudo desaparece, e algo se faz novamente aparecer. A transformação do ausente em presente está em nossa capacidade de ver. Diante do Mediterrâneo, vejo /des/aparecer seu frágil horizonte, no roçar permanente entre vida e morte. Está tudo ali. As águas também são espelhos. Vejo-me. E vejo o mar, ora com seus mortos violentamente afogados, ora com sua vã promessa de salvação.

Epílogo

Corpos aparecidos em sua desapareição permanente. Desapareição como gesto que não termina, ação sempre em instância, não acabada. *Estar desaparecendo*, mais um pouco, agora mais, mas nunca por fim. O desaparecido é aquele que retorna, que aparece, fantasma, *phantázein*, retorna, mais, ainda. Ele não cessa de desaparecer nem de aparecer. Desaparecido na imagem, desaparecido no espelho, convocado para uma aparição sempre latente, sempre presente, sempre quase. Talvez agora. Ou logo mais.

Referências

ALONSO, Viviana. Espejos para identificar a hijos de desaparecidos. *Inter Press Service*, 1998. Disponível em <<http://www.ipsnoticias.net/1998/12/arte-y-cultura-argentina-espejos-para-identificar-a-hijos-de-desaparecidos/>>. Acesso em: 30 out. 2018.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Trad. Artur Morão. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

_____. Image, medium, body: a new approach to Iconology. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 31, n. 2, p. 302-319, winter 2005.

BÍBLIA SAGRADA. N. T. Evangelho segundo João. SP: Ed. Ave-Maria, 1997.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO – Etimologia e Origem das Palavras, 2018. Disponível em <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/fantasma/>>. Acesso em: 30 out. 2018.

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

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96-103.

LE BRETON, David. El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis. *Universitas Humanística*, n. 68, Bogotá, julio-diciembre 2009, p. 139-153.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. O corpo do filho: notas sobre fotografia e morte. In: ALMEIDA, Marcelina; REZENDE, Edson; SAFAR, Giselle (orgs.). *Caderno atempo: histórias em arte e design*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, p. 38-54.

Notas

* Doutora em Artes (UFMG). Pós-doutoranda em Antropologia (USP), com financiamento da FAPESP. E-mail: carolinajs80@gmail.com.

¹ A recuperação do neto de n. 128 foi anunciada em 03 de agosto de 2018.

² A obra, em vídeo, pode ser vista em <<https://vimeo.com/39354097>>.

Artigo recebido em outubro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.