

Andarilhagens portenhas: crônicas fotográficas sobre Buenos Aires



Fernando de Tacca

*Doutor em Antropologia Social (USP)
Professor Livre Docente do Instituto de Artes (Unicamp)
E-mail: tacca@unicamp.br*

Resumo: Para apresentar a importância das narrativas visuais no fotojornalismo, aborda-se o processo de realização de ensaios fotográficos publicados como crônicas visuais produzidas por Pierre Verger nos anos de 1941/1942 e por Fernando de Tacca em 2004. Para Pierre Verger, o foco se deu nos temas cotidianos, e na série chamada de “Diários Portenhos” evocaram-se memórias do regime militar, mitos argentinos nas imagens e a forte presença política das Mães da Praça de Maio.
Palavras-chave: fotojornalismo, crônicas visuais, Pierre Verger, cultura portenha.

Andarilhagens portenhas: crônicas fotográficas sobre Buenos Aires

Resumen: Para presentar la importancia de la narración visual en el fotoperiodismo, el artículo aborda el proceso de realización de ensayos fotográficos publicados como crônicas visuales producidas por Pierre Verger en los años 1941/1942 y por Fernando de Tacca en 2004. Para Pierre Verger, el foco se ha centrado en temas cotidianos, ya en la serie llamada “Diarios Portenhos” se evocan los recuerdos de la dictadura militar, los mitos argentinos en las imágenes y la fuerte presencia política de las Madres de la Plaza de Mayo.

Palabras clave: fotoperiodismo, crônicas visuales, Pierre Verger, cultura de Buenos Aires.

Andarilhagens portenhas: photography chronicles about Buenos Aires

Abstract: To present the importance of visual storytelling in photojournalism, this article addresses the process of making photographic essays published as visual chronicles produced by Pierre Verger in the years 1941/1942 and Fernando de Tacca in 2004. To Pierre Verger, the focus has been on everyday topics, and the series called “Diários Portenhos” evoked the memories of military rule, Argentine myths in images and strong political presence of the Mothers of Plaza de Mayo.

Keywords: photojournalism, visual chronicles, Pierre Verger, Buenos Aires culture.

Introdução

*Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más pena ni olvido.
(Alfredo Le Pèra)*

A modernidade expressa no urbano, com cidadãos que livremente vivenciam novos lugares e experiências, caracteriza esses sujeitos como *flâneurs*, que caminham e vagam pelas cidades, abrindo os seus sentidos para novas interações, como ressaltava Charles Baudelaire. Benjamin recria Baudelaire em seu conhecido ensaio “A Paris do Segundo Império”, quando o poeta mergulha nos personagens que encontra em suas “andarilhagens”. Bernardo B. C. de Oliveira analisa a figura de Baudelaire recriada por Benjamin em seu ensaio:

Não se trata, porém, de identificar o indivíduo Charles Baudelaire com a figura histórica do andarilho urbano, pois desse modo estaríamos apenas repetindo o esquema referencial. O ensaio não cansa de negar essa identificação, ao mesmo tempo em que insiste nas várias nuanças da figura desse andarilho observador. O *flâneur* é uma das faces que o poeta, na leitura de Benjamin, assume provisoriamente. Para

utilizarmos aqui um termo caro a Schlegel e Novalis, a estrutura desse personagem chamado Baudelaire é irônica. Mas devemos olhar com particular atenção para a figura do andarilho porque, até certo ponto, sua prática é descrita, em primeiro lugar pelo próprio Baudelaire, em termos que podem ser aparentados a uma dinâmica que terminará se revelando reflexiva (Oliveira, 2005:35).

No texto, Walter Benjamin eleva Atget como um indivíduo livre que, ao final do século XIX, vagando e observando Paris, imerso no código fotográfico, monta seu tripé, escolhe luzes matutinas, personagens das ruas, prostitutas, vitrines e distorções de seus reflexos, praças abandonadas, margem de rios, qualquer canto com uma escada, uma cesta, ou quando enquadra a Igreja de Notre Dame com uma trama de galhos de uma frondosa árvore, colocando o imponente monumento em segundo plano.

A idéia de um cidadão livre a percorrer o mundo é uma característica ao mesmo tempo real e mítica do personagem fotógrafo ao final do século XIX e começo do século XX. Tal característica irá impregnar os primeiros fotojornalistas modernos, que, ao fugirem de amarras, criarão agências como ponto de encontro de seus interesses, para além de pautas impostas e geradas por uma grande empresa. Assim, a aura desses primeiros fotógrafos ambulantes da mídia visual impressa era de um viajante compromissado com atitudes humanísticas, mas, ao mesmo tempo, um sujeito em passagem, que arranca da realidade um fragmento de sociabilidade.

Em 1972, Bioy Casares escreveu um romance com o título “La aventura de un fotógrafo en La Plata”, no qual um jovem fotógrafo é movido pelo olhar maquínico nas tramas da cidade de La Plata, Argentina. Pelas suas características urbanísticas de diagonais e uma planta facilmente reconhecível de ruas e avenidas nomeadas por números, acompanhamos os caminhos do jovem fotógrafo de olhar ingênuo no encontro de uma cidade fotografável na sua experiência de

andarilho. Como Atget em Paris, o que moveu o jovem fotógrafo rumo a La Plata foi o desejo de produzir um álbum fotográfico da cidade. E Casares fornece detalhes de suas experiências ao caminhar:

Caminaría hasta la Plaza Moreno, fotografiando al azar, con la esperanza de recoger, de reproducir, la luz y el ambiente de la ciudad. Tomó así instantáneas de transeúntes y de escenas callejeras. Más tiempo le llevarán una antigua estación de tranvías, la Facultad de Ciencias Económicas, la de Derecho, la Universidad, que fotografiaba pela segunda vez, el Jockey Club (Casares, 2005:107).

Ao final, depois do êxtase fotográfico, como um homem livre, o fotógrafo deixa a cidade e seus amores; já que estava por ali como ser de passagem, fazendo parte da construção mítica de alguns fotógrafos: não pertencer a lugar nenhum. O personagem fotógrafo de Casares incorpora essa mítica construída, desde os viajantes ambulantes das imagens do século XIX, como Felice Beato e suas aventuras no Japão, ou Eugène Atget pelas ruas de Paris.

Pretende-se, no presente artigo, explorar dois momentos de produção imagética de indivíduos livres e *flâneurs* sobre a cidade de Buenos Aires: primeiro, pela passagem de Pierre Verger nos anos de 1941/1942, e, em seguida, pela própria vivência do autor deste artigo no ano de 2004.

Buenos Aires de Pierre Verger

Pierre Verger se enquadra nessa mítica do fotógrafo viajante que, mesmo de passagem, consegue perceber aspectos importantes da sociabilidade dos povos que fotografa. Esteve na Argentina pela primeira vez em 1940, por volta de um mês, passando em seguida pelo Brasil, a caminho da África, para servir ao exército francês durante a Segunda Guerra. Na volta, chega pelo Brasil, onde mantém curta estadia. Sem conseguir se estabelecer profissionalmente por aqui, segue para Buenos Aires, onde aporta, pela segun-

da vez, no dia 20 de março de 1941. Em sua agenda, Verger anota encontros já no dia 24 de março, com Luiz Koifmann, do jornal *Argentina Libre*, e com a jornalista uruguaia Zulma Nuñez; pessoas que abriram portas às suas primeiras publicações. No início, Pierre Verger publicou principalmente no jornal *Argentina Libre*, e, em seguida, passou a publicar na revista *Mundo Argentino*.

Por volta de 300 fotografias publicadas foram certificadas como de autoria do fotógrafo, em oito reportagens de *Argentina Libre* e quinze reportagens de *Mundo Argentino*, em um curto período de sua estadia em Buenos Aires: um ano, três meses e dezessete dias. As respectivas coleções foram consultadas no Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (Ce.D.In.C.I.) e na Biblioteca Nacional da República Argentina. Outras duas publicações no período foram também importantes: uma capa para a revista *Desfile* e uma reportagem no jornal *La Nación* (com texto extraído do livro “*Le Pèlerin d’Angkor*”, de Pierre Loti).

Verger, pela sua trajetória cristalizada nos anos 30 como fotojornalista, com publicações em muitos órgãos internacionais de imprensa decorrente de suas muitas viagens por vários países, e com larga experiência na profissão de fotógrafo, detinha articulação para negociar suas matérias, publicar suas idéias imagéticas e interagir em outras de seu interesse, como demonstra em algumas passagens de sua agenda.

Pode-se também identificar que sua experiência fez com que um determinado padrão se estabelecesse na revista *Mundo Argentino*, publicando reportagens muito diferentes do que havia antes, ocupando um espaço visual que somente a ele é dado. Os conjuntos de fotografias de Pierre Verger nas reportagens publicadas caracterizam-se como ensaios fotográficos, e alguns ensaios encerram-se dentro de uma temática mais centrada, como as fotos da mudança do atelier do escultor Stephan Erzia, e outros ensaios com temas mais abertos sobre a cultura portenha, como os pequenos ofícios.

Algumas das reportagens publicadas na revista *Mundo Argentino* demonstram o interesse de Verger pela cultura popular dos desenhos infantis em muros da cidade e as pinturas tradicionais em carros de transporte com tração animal. As características dessas pinturas – com a reconhecida estilística de arabescos – são, até hoje, muito conhecidas dos *souvenirs* que os turistas levam de Buenos Aires, e também as encontramos em lugares tradicionais, como o Bar Oviedo, em Mataderos.



A idéia de um cidadão livre a percorrer o mundo é uma característica ao mesmo tempo real e mítica do personagem fotógrafo

Destaca-se uma reportagem que enfoca os signos de lojas de pequenos ofícios: ótica, barbearia, borracharia, relojoaria, entre outros. Com o título “Para los transeuntes, Buenos Aires cuenta la historia de una jornada”, tal reportagem demonstra que o fotógrafo fazia de forma independente suas pautas e oferecia para a redação, como diz o texto da matéria:

Hay un dia cualquiera en que el habitante de Buenos Aires necesita elevar la cabeza. Busca. Observa por las calles en que camina dónde está ubicada la casa em que le urge entrar. Sigue buscando. Y detiene su paso bajo un letrero, bajo el anuncio que le hace sentirse feliz hallado lo que necesitaba. Entra. De ahí entonces que el fotógrafo saliera un día en busca de esos anuncios que, aunque no tengará la maravillosa luminosidad de los letreros luminosos – lujo de la propaganda – pueden preocupar al hombre de Buenos Aires que, afañoso, salió undía a buscarlo como si toda la existencia dependiera de ellos, o mejor dicho, de aquél que una mano le indicaba detenerse bajo el anuncio diciéndole que ya estaba todo solucionado. Y así nació la

historia de una jornada (Revista *Mundo Argentino*, 04/03/1942).

Como um fotógrafo *flâneur* andando livremente pelas ruas de Buenos Aires, Verger levanta a cabeça e a câmera, e encontra os signos do cotidiano que irão nortear as buscas pelas pequenas praticidades do dia-a-dia. Entretanto, o texto não identifica esse fotógrafo citado, deixando-o no anonimato. Grandes óculos, luvas, relógio, sa-

Ao caminhar por Buenos Aires, cenas de buscas por instantâneos arranjados nas escolhas do código fotográfico são encontradas



patos, chaves, pequenos colchões, espirais de barbearia e a âncora que leva ao bar; são signos das necessidades banais, mas elevadas ao *status* urbano, à modernidade das cidades, ao acesso aos pequenos ofícios pela extensão signíca de seus objetos de saber. A jornada de um dia do fotógrafo parece ter sido também um saber cidadão, um olhar para onde somente se procura quando se necessita, e o fotógrafo necessitava somente do encontro das portas por onde, talvez um dia, tenha entrado, como muitos outros, para saciar uma necessidade: entrar em casa, cortar o cabelo, consertar os sapatos, ou ancorar em um bar.

O cotidiano portenho continuou a ser foco do olhar de Verger, que ao menos em duas outras vezes, fez um arranjo de muitas fotografias sobre determinado assunto e, ainda dentro da temática dos pequenos ofícios, buscou aqueles não tão bem estabelecidos, sem signos em suas fachadas: os ambulantes, os vendedores de doces, o fotógrafo da praça, todos os personagens que Verger,

ao encontrar, compunham e significavam o cenário da cidade.

Na reportagem “Los pequeños oficios em Buenos Aires, base de un grande oficio de vivir...”, publicada na revista *Mundo Argentino* (25/02/1942), esses personagens dialogam entre si, e sem fazer uma tipologia superficial de meros retratos, Verger os coloca em sua ação de trabalho, valorizando as presenças nos espaços públicos.

Encontramos também o cenário urbano em “andarilhagem” na publicação de página dupla, da revista *Mundo Argentino*: “La curiosidad es una dama intremetida de las calles de Buenos Aires” (25/02/1942). Uma série de treze fotos que são legendadas com pequenos comentários, na qual muitas vezes é a imagem que determina o texto e uma possível interpretação de uma ação factual, mas sem ser uma notícia, ou uma imagem informativa no sentido fotojornalístico, somente cenas que compõem a cidade que Verger observa e registra na sua itinerância pelas ruas de Buenos Aires.

Poucas reportagens são centradas em pessoas, entretanto, encontramos uma delas na qual Verger centra sua lente em um velho casal que cria marionetes, abrindo-se um mundo fantástico para a luminosa Rolleiflex do fotógrafo. Em “Don Bastian y Doña Carolina – Cincuenta años de inocencia que se hundieran en el Riachuelo” (11/03/1942), nove imagens mostram o labor do casal italiano, há cinquenta anos em Buenos Aires, na pobreza, após anos de apresentações dos “Títeres de San Carlino”, quando marinheiros aportados no porto de La Boca corriam para ver os bonecos. Verger, através de suas fotografias, clama por um suporte digno de vida para o velho casal e os retratos fundem-se entre a inocência e a dura labuta que tiveram na vida; os bonecos ganham vida pelo fantástico, sem melancolia e sem pieguice.

Morando no bairro de La Boca durante um período, com o porto próximo, marinheiros e trabalhadores das docas, que um dia estiveram vendo os *títeres*, são agora

tema de outras reportagens do fotógrafo. Em “El maíz, el cereal americano que también puede ser fuego en las cocinas humildes” (06/05/1942), tendo como assunto uma potencialidade econômica para os campos férteis do pampa úmido, Verger valoriza o elemento humano nas composições, mesmo em meio a um ambiente agressivo para o trabalho. Assim, a luz às costas do trabalhador o torna parte integrante de uma grande máquina; da mesma forma, a inocência das crianças que brincam nos trilhos, tendo ao fundo o cenário inóspito do duro trabalho diário, sem as marionetes de Don Bastian y Doña Carolina.

No jornal antinazi-fascista *Argentina Libre*, verificamos que suas imagens eram também autônomas e complementavam o texto sem literalidades que conduzem a uma inferioridade informativa. Eram mais: eram imagens pensantes no contexto temático dos textos. As publicações das fotos de Pierre Verger acompanhavam textos de Zulma Nuñez, mas sem créditos ao fotógrafo. No geral, são interpretações e visões sobre a temática tratada, escapando de uma leitura puramente ilustrativa para dar lugar a imagens com autonomia informativa e estética.

Assim, o fotojornalismo de Verger implicava no moderno dentro do campo da mídia. São imagens captadas no mais forte apelo ao momento decisivo ainda em construção conceitual por Cartier-Bresson. Cenas de buscas por instantâneos arranjados nas escolhas rápidas do código fotográfico: um garoto pegando carona no fundo de um ônibus, um jogo de contra-luz em trabalhador do porto de Buenos Aires, um senhor lendo na frente de uma banca de jornal; enfim, cenas que, ao caminhar, encontrava para compor com o tema dos textos de Nuñez. O fotógrafo procurava situações que evocavam o texto de Nuñez e, em muitas vezes, suas imagens são complementares e dialógicas, sem a perversão literal que acontece comumente até os dias de hoje com imagens de mídia.

Verger é um fotógrafo flâneur, vagando livremente pelas ruas de Buenos Aires, em territorialidade, na qual encontra pessoas e seus afazeres. Ao abrir os sentidos visuais para experienciar uma cidade que se apresenta para seu olhar fotográfico, busca situações comuns do dia-a-dia, revela signos do cotidiano e dá lugar para os cidadãos antes não visíveis na mídia. Pierre Verger teve uma presença importante como mentor de uma proposta de um fotojornalismo moderno na mídia argentina. A produção midiática de Pierre Verger, durante sua estadia portenha, reforça-o como um profissional sincronizado com seu tempo e com a potencialidade da imagem.

Fotos de Pierre Verger publicadas na revista *Mundo Argentino*



“Los carros ciudadanos se visten con la alegría de los pintores humildes”
Revista *Mundo Argentino* (03/09/1941)



“La curiosidad es la dama intremetida de las calles de Buenos Aires”
Revista *Mundo Argentino* (25/02/1942)



“Sobre las paredes ejercitan los niños su afición al dibujo”
 Revista *Mundo Argentino* (04/03/1942)



“Los pequeños en Buenos Aires, base de un gran oficio de vivir...”
 Revista *Mundo Argentino* (13/03/1942)



“Para los transeuntes, Buenos Aires cuenta la historia de una jornada”
 Revista *Mundo Argentino* (25/03/1942)

Fotos de Pierre Verger publicadas no jornal *Argentina Libre*



“La ciudad contra la infancia”
 Jornal *Argentina Libre* (03/04/1941)



“Puerto de Buenos Aires”
 Jornal *Argentina Libre* (24/04/1941)



“El tédio dominical”
Jornal *Argentina Libre* (03/07/1941)

● Mi Buenos Aires Querido

Ao fotografar Buenos Aires durante cinco meses, entre agosto e dezembro de 2004, também me lancei às ruas cotidianamente para buscar expressões da sociabilidade portenha e de imagens com linguagem contemporânea, no formato de ensaios fotográficos. Havia, nesse processo individual, uma íntima busca por identidades perdidas em histórias familiares contadas e recontadas durante a infância e adolescência: uma cidade mítica, obscura e desconhecida.

Dentro do campo da antropologia da imagem, ensaio é aqui entendido no estrito termo, ou seja, possibilidades de abordar determinadas temáticas etnográficas sem esgotá-las, mas explorando alguns de seus elementos mais chamativos, visíveis ao primeiro contato, ou seja, dentro de um campo sensível e possível de uma *Etnopoética da Imagem*, como conceitua Carlos Rodrigues Brandão:

Antes de vir a ser um “objeto útil” de leitura ou “um meio para” alguma coisa na

prática da Antropologia, a fotografia é um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades à volta da imagem. À volta de uma imagem. Tanto na vida cotidiana quanto em uma situação docente, a fotografia deveria ser algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento. Do encantamento pessoal sim e, por isso mesmo, do desejo de deixar-se levar por algo que cativa o olho e a sensibilidade e, por este caminho, transporta o entendimento do experimento de quem vê uma imagem, à sensibilizada compreensão da experiência de quem ao olhar vê e, ao ver, apreende e aprende, pela via de uma compreensão contemplativa. Esse horizonte que não imaginamos que esteja reservado apenas às imagens dos quadros dos grandes e raros pintores ou fotógrafos, deveria ser também o horizonte das imagens na/da Antropologia. O resto são apenas os seus usos (Brandão, 2004:52).

Tomando como ponto de partida que o encantamento pela imagem parte de uma primeira realidade (Boris Kossoy, 2002) construída inicialmente pelo fotógrafo para posterior contemplação, ou o fotógrafo como enunciador da primeira construção signíca (Raul Beceyro, 1980), minhas idas ao campo eram um mergulho no êxtase fotográfico, em temas previamente eleitos no mais das vezes. Nesse sentido, dentro de uma série que chamei de “Diários Portenhos”¹, quatro crônicas foram publicadas em um jornal universitário (Jornal da Unicamp), como resultado de minha presença como titular da Cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Buenos Aires. As publicações foram pensadas como relações de texto e imagem em produção dialógica; assim, os ensaios fotográficos tomaram uma nova condição como crônicas visuais acompanhadas de textos sobre a temática.

Essas crônicas fotográficas tinham autonomia em relação ao texto e não eram literalidades imagéticas, ou seja, havia uma du-

¹ A exposição “Diários Portenhos” e os artigos/ensaios podem ser visualizados no seguinte endereço: <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/05.html>

pla condição de enunciação, na escrita e nas imagens, e cabia ao leitor fazer as possíveis interações.

A política das ruas

Depois da saída do presidente De La Rúa, em dezembro de 2001, cercado por uma multidão e fugindo de helicóptero, os movimentos populares tornaram-se mais organizados e estão cada vez mais nas ruas, quase todos os dias. A sociedade contemporânea centra-se em deslocamentos intensos de pessoas, de fluxo de informações e, principalmente, nos movimentos do capital. E, se não podem impedir as idas e vindas do capital, os argentinos fazem bloqueios em vias públicas, impedindo o fluxo de milhares de pessoas com cortes de rotas, avenidas, pontes etc., atingindo, de certa forma, partes vitais da sociedade de consumo. O fato torna-se mediático imediatamente, sendo acompanhado sistematicamente pelas emissoras de televisão e pelas rádios, que chegam a informar as rotas bloqueadas.

As manifestações dos grupos *piqueteros* sempre têm questões sociais imediatas como reivindicação: trabalho, saúde e melhores condições de vida, muitas vezes solicitando interferência do Estado em questões localizadas, como alimentação nos *comedores* públicos (restaurantes populares) e ações em bairros pobres. Esses grupos mobilizam-se além dos partidos e da sociedade civil organizada, e suas tomadas de posição são sempre feitas em assembléias populares. Em meio às manifestações na Casa Rosada, podemos entrar no acampamento de um grande grupo de ex-combatentes da guerra das Malvinas, com roupas militares, que levantou ali suas barracas permanentemente para reivindicar direitos sociais e reconhecimento da sociedade. Ou seja, a Praça de Maio, território da manifestação política, é ocupada constantemente, e a Casa Rosada está sempre preparada com grades de segurança contra manifestantes.

Toni Negri, em seu livro *Multidão*, publicado nesse período, dedica atenção especial

sobre a Argentina, tendo como ponto de partida a revolta de dezembro de 2001. Para Negri, a reação da população argentina foi muito criativa. Nela, muitos trabalhadores assumiram as próprias fábricas e os debates políticos criaram uma rede de assembléias populares de bairros. Nesse contexto, também foram fortalecidos os protestos dos *piqueteros*. Em entrevista ao jornal *El Clarín*, Negri disse que a Argentina é “um dos laboratórios da sociedade pós-moderna”. A intenção fotográfica foi acompanhar as manifestações com olhar um pouco marginal aos eventos, acompanhando manifestantes e populares à volta dos acontecimentos.



Arqueologia urbana e memória política

Percorrendo as ruas de San Telmo deparei-me, por acaso, com um espaço diferenciado, com esculturas, pinturas, expressões políticas e inúmeros pequenos cartazes com nomes. Embaixo de uma confluência de viadutos, uma escavação se anunciava como uma estranheza urbana. Um trabalho arqueológico de tempos recentes, tentativa de recuperar as informações de um passado muito presente ainda na vida dos argentinos, o desaparecimento de milhares de pessoas durante a ditadura militar, estava em processo. Nesse local funcionou um centro clandestino conhecido como “Club Atlético”, entre fevereiro e dezembro de 1977.



A partir de uma demanda de um grupo de sobreviventes e de organismos de Direitos Humanos, o governo da Cidade de Buenos Aires começou, a partir de abril de 2002, uma iniciativa de arqueologia urbana relacionada à memória dos crimes cometidos pelo Estado, na Argentina. A memória que se tentou ocultar com a abertura da *Autopista 25 de Mayo*, ganhou outra visibilidade assim que as estruturas das celas apareceram embaixo dos viadutos. Fragmentos de uniformes, sapatos, bonés, garrafas, moedas, elementos de plásticos, são hoje elementos ressignificados. O objetivo da arqueologia política urbana era de uma recuperação documental e testemunhal dos sobreviventes como um lugar de memória das atrocidades da ditadura. O lu-

gar era feio, sujo, escuro, lúgubre, com muitos ruídos de caminhões e ônibus, quase grotesco, com odor pesado, aumentando ainda mais o clima de indignação. Tristes marcas de perda e de ausência. Lá, artistas interferiam e faziam manifestações plásticas para demonstrarem sua indignação.



Mitos argentinos: reafirmações e revisões

Na Argentina, mitos históricos parecem ter uma vitalidade eterna, como Evita, Perón, Gardel, Che e Maradona, que permeiam o imaginário da população. Alguns novos ícones surgem e outros são revistos. Em meio a “Personajes del siglo XX”, nos saquinhos de açúcar da marca *Clamor*, junto com Sartre, Einstein e outros, encontramos os mitos argentinos acima. Cartazes peronistas sempre aludem aos dois próceres do Partido Justicialista, e, como sempre, Evita está em plano mais destacado.

Muitas vezes, Perón aparece de forma inusitada e em espaços inimagináveis, como um destaque na abertura de uma exposição de fotos na mostra “El Che Guevara por los fotógrafos de la Revolución”. A fala creditada a Perón poderia ser de qualquer um, não tinha nada

diferenciador, e, na ocasião, perguntei a dois jovens presentes se sabiam por que havia aquele texto na abertura. Eles, não sabendo explicar, somente disseram que não viam sentido estar ali. Entretanto, no espaço da exposição, ouvia-se o som de *bandoleones*, e um grupo de jovens encontrava-se para bailar “el tango” entre fotos de Che e a fala de Perón, no Centro Nacional de la Música. De certa forma, acontecia ali um encontro inconsciente de mitos. As idas e vindas de Maradona para Cuba pareciam reafirmar alguns desses laços do imaginário argentino.



Pueblos Originários

Nas minhas “andarilhagens” encontrei com Osvaldo Sayer (historiador argentino reconhecido pela obra “A Patagonia Rebelde”), encabeçando um grupo de pessoas que se encontravam pelo menos uma vez ao mês em frente à estátua do General Julio Argentino Roca, na tentativa de fazer uma revisão desse mito militar. Nesses encontros, em meio ao barulho dos carros e ônibus, em um pequeno espaço ao lado do portentoso monumento, Sayer fazia comentários de passagens históricas da chamada “Campana del Desierto” (genocídio dos povos indígenas do pampa úmido), e mostrava fatos trágicos. A morte de milhares de indígenas na ocupação do interior argentino cobre de sangue a construção desse mito, e, na parte mais pitoresca, Sayer demonstra que o comandante militar raramente subiu em um *caballo*, e o fez somente para as fotografias, não estando nas batalhas, ou seja, nem como militar pode ser lembrado. Existia uma “Comisión Anti-monumento a Roca”, que reivindicava a imediata remoção e destruição de monumentos como a figura de Roca, e também a retirada de circulação das atuais notas de 100 pesos com sua imagem.



A avenida que cerca a estátua leva também o nome do general Julio Argentino Roca, entretanto, foi rebatizada pelos movimentos populares de Avenida Pueblos Originários. Se assim se mantiver, terá mudado seu nome por iniciativa popular, e será parte de uma história construída nas ruas. No monumento podíamos ver manchas de tinta vermelha, e as marcas de mãos também vermelhas, representando o sangue indígena derramado. Além disso, podia-se ver o eficiente grafite que marca uma derrubada de Roca de seu cavalo, em tons variados, do preto ao dourado.

Os olhos de Cabezas



Perambulando pelas ruas portenhas me defrontei com uma imensa ampliação fotográfica do olhar do fotógrafo José Luis, que foi fixada na entrada da redação da Revista *Noticias* (*calle Chacabuco* – quase Av. Pueblos Originários). José Luis Cabezas foi assassinado quando trabalhava fotografando para esse semanário político e estava cobrindo as férias de políticos, atores e desportistas em praias, ao sul de Buenos Aires. Seu assassinato foi amplamente difundido pela imprensa mundial. A mando do empresário Oscar Andreani, descontente por ser fotografado, foi maltratado até a morte, concretizada com dois tiros na cabeça. Seu companheiro de reportagem, o jornalista Gabriel Michi, faz um relato minucioso de todo o acontecimento e seus trâmites na

justiça, acompanhando passo a passo o processo e outros fatos ligados ao assassinato. Para ele, a morte de Cabezas era um recado mafioso para os jornalistas. Algumas pessoas foram presas, mas, segundo ele, fatos não foram aclarados, como a participação da polícia no episódio na tentativa de encobrir o assassinato e atrapalhar as investigações. Os olhos tristes de Cabezas, como um mito recente, parecem nos dizer que existe um novo olhar sobre a Argentina, fiscalizador e reivindicatório – olhos da mídia.

Pañuelos

Os *pañuelos* são marcas indiciais da história das Mães da Praça de Maio, movimento que vive de uma lembrança memorial e se tornou um símbolo contemporâneo de luta por justiça social, liberdade e pela vida. Encontramos esse símbolo em muitos espaços da cidade, cristalizado em pedras portuguesas no próprio chão da praça, em grafites nos muros, em cartazes, e sempre nas cabeças das *madres*, como identidade de um elo perdido de suas vidas. Os *pañuelos* vivem e permeiam o cotidiano como marcas doloridas de busca da verdade e símbolo de uma trágica identidade social.

Todas as quintas-feiras, lá estão elas, infelizmente há 30 anos, sempre às 15h30min. As *madres* juntam-se em fila, ombro a ombro, e dão três voltas na Praça de Maio, em frente à Casa Rosada. O acontecimento político da dor pelo desaparecimento de seus filhos, primeira manifestação pública contra a ditadura militar, continua como reivindicação da vida e dentro dos novos momentos da política. Todas se cobrem com um lenço, os *pañuelos*, denominação dos panos brancos que cobrem as cabeças das “Madres de la Plaza de Mayo”. São duas ondas de senhoras a dar voltas, muitas delas com dificuldades para andar. O atento observador verá que existem duas linhas: Madres de Mayo – línea fundadora e a Asociación de las Madres de Mayo. Essas diferenças, para os estrangeiros, não são muito visíveis.

A Associação das Mães da Praça de Maio assumiu um novo papel na política argentina e também se expressa com conteúdos internacionalistas, enquanto a chamada “Linha Fundadora” se detém mais nos objetivos fundadores de reivindicar a verdade sobre seus filhos desaparecidos. A prática política da associação se estende para amplos setores da sociedade argentina. Na Marcha da Resistência, que acontece sempre em dezembro, são elas, *madres* vinda de toda a Argentina, que apresentam o momento de maior comoção; é quando os sentimentos afloram em corrente humanitária e afetiva. Primeira manifestação pública contra a ditadura militar, elas agora se voltam para as questões políticas, não somente locais; e se envolvem em novas lutas, porém, lembrando sempre o direito de colocar uma flor na sepultura de seu filho.

Os *pañuelos*² são marcas indiciais desse movimento que vive de uma lembrança memorial longínqua, das fraldas de seus bebês bordadas à mão, e se tornaram um símbolo contemporâneo de luta por justiça social, liberdade e pela vida. Encontramos esse símbolo em muitos espaços da cidade: em pedras portuguesas no próprio chão da praça, em grafites nos muros, em cartazes, e sempre nas cabeças das mães como identidade de um elo perdido de suas vidas.



² O ensaio *Pañuelos* é o trabalho mais forte da série “Diários Portenhas” pela temática histórica e pela trajetória trágica dessas mulheres que até hoje fazem parte da política argentina. O trabalho ganhou o Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico 2006 – ABA (Associação Brasileira de Antropologia).



Buenos Aires em dois tempos

Talvez tenhamos uma certa necessidade da existência do fotógrafo como um homem livre, que alimenta nosso imaginário social e enriquece o acervo imagético da humanidade, ao deixar-se levar pelo olhar navegante das relações culturais. Ao pensarmos que talvez não surjam mais fotógrafos andarielhos como Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Diane Arbus, Martín Chambi, Pierre Verger, entre outros, surge o desejo e o movimento pelo preenchimento da lacuna imagética social.

Ao colocar em destaque dois fotografos em momentos distintos, separados por mais de sessenta anos, fotografando a mesma cidade e de uma forma semelhante, na exploração dos acasos pela “andarilhagem” livre nas ruas e avenidas, encontrando personagens, interagindo visualmente pela mediação do código fotográfico, podemos indicar construções também distintas, distanciadas no tempo, na formação e nas intencionalidades de cada um. O que nos une é a possi-

bilidade cada vez mais rara de “flanar” pela trama urbana portando um aparelho detonador de sentidos, com o qual a fotografia serve para contar algum aspecto da sociabilidade. Imagens produzidas que evocam um conceito de cidadania ao dar visibilidade para sujeitos como articuladores de sua própria condição social.

A presença de uma visão humanística sobre a cultura portenha a partir de ensaios fotográficos fez surgir elementos de ações sociais coletivas e individualizadas, somente apropriadas pela presença constante no em-

bate diário, livre de estar sempre à procura do caminhar, afinal, como profetizou o poeta: se não existe caminho, nos colocamos em movimento, a caminhar com olhos atentos e câmeras prontas para emergir o olhar fotográfico. Um fotógrafo mítico em desaparecimento.

Assim, as fotografias eram apresentadas aos nossos olhos, realidades que compartilhavam um processo de criação. Eram dadas, mas somente existentes na condição do êxtase fotográfico que inunda o estado alterado de consciência de fotógrafos *flâneurs*.

(artigo recebido dez.2010/aprovado mar.2011)

Referências

- BECEYRO, Raul. *Ensayos sobre fotografia*. Ciudad de México: Arte y Libros, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Fotografar, documentar, dizer com a imagem”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 18, UERJ, 2004, p. 27-53.
- CASARES, Adolfo Bioy. *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. “A filosofia enquanto crítica literária: o Baudelaire de Benjamin, e vice-versa”. *Alea*, v. 7, n. 1, 2005, p. 37-47.
- TACCA, Fernando de. “Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação”. *Revista Brasileira de Psicologia Social*, Psicologia & Sociedade, Porto Alegre, v. 17, n. 3, setembro/dezembro 2005, p. 09-17.
- TACCA, Fernando de. “La muerte fotográfica: ilusión, violencia y aporía autoral”. *Ojos Cruces, Temas de Sociedad y Fotografía*, n. 2, Buenos Aires, 2005.

