

FOTOGRAFIAS EM DIÁLOGO: MIGRAÇÃO NA FRONTEIRA MÉXICO–EUA, MEMÓRIA VISUAL E ILUMINAÇÕES DO PASSADO

Isabela Vieira Bertho

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

RESUMO

Neste artigo, considerando a fotografia como meio de registo cultural capaz de revelar complexidades, investigo a representação da migração da fronteira México–Estados Unidos da América (EUA) nas fotografias de Monica Lozano. A partir da ideia das fotografias como meios de memória, proponho analisar tais fotografias através de exercícios de montagem, articulando-as com imagens dos campos de concentração da Alemanha nazi, não para estabelecer uma equivalência histórica entre acontecimentos, mas para explicitar como certas formas visuais de desumanização, contenção e violência podem reativar, no presente, uma memória transcultural da violência, do desamparo. Interessa refletir sobre o que as montagens revelam e permitem pensar através da plasticidade das imagens acerca da crise migratória na fronteira México–EUA e pelas aproximações e afastamentos das imagens dos campos. Na primeira parte do ensaio, são abordados os referenciais teóricos e metodológicos que estabelecem a base das análises fotográficas, nomeadamente a materialidade e a transculturalidade da memória e a montagem entre imagens. Na segunda, por meio das montagens, investigo as fotografias de Lozano nas obras *Concertina* (Lozano, 2024), *Come Hell or High Water* (Lozano, 2023) e *Hugs Not Walls* (Lozano, s.d.). Proponho um mosaico de imagens que permite pensar que as fotografias de Lozano evocam a memória transcultural dos campos de concentração, fazendo ressoar, sem estabelecer equivalência histórica, traços visuais de autoritarismo, suspensão e violência. Na terceira, analiso em detalhes quatro montagens que pensam pontes entre o passado e o presente, identificando ressonâncias visuais entre formas de vulnerabilização, violência e desumanização historicamente distintas, sem equiparar a especificidade do Holocausto à crise migratória contemporânea. Concluo que as correspondências e sobrevivências das imagens favorecem uma espécie de ativismo da memória, conectando passado e presente e iluminando a questão migratória.

PALAVRAS-CHAVE

fronteira México–EUA, memória, migrações, fotografia e montagem, campos de concentração

PHOTOGRAPHS IN DIALOGUE: MIGRATION AT THE MEXICO–US BORDER, VISUAL MEMORY, AND ILLUMINATIONS OF THE PAST

ABSTRACT

In this article, considering photography as a medium of cultural recording capable of revealing complexities, we investigate the representation of migration at the Mexico–United States (US) border in Monica Lozano's photographs. Drawing on the idea of photographs as media

of memory, we propose to analyse these photographs through exercises in montage, bringing them into articulation with images of the Nazi concentration camps in Germany, not to establish a historical equivalence between events, but to make explicit how certain visual forms of dehumanisation, containment, and violence may reactivate, in the present, a transcultural memory of violence and abandonment. It is interesting to reflect on what the montages reveal, in thinking through the plasticity of images of the migratory crisis at the Mexico–US border, and in the convergences and divergences between the images of the camps. The first part of the essay discusses the theoretical and methodological frameworks that form the basis of the photographic analyses, namely the materiality and transculturality of memory and montage between images. In the second, through montage, we examine Lozano's photographs in the works *Concertina* (Concertina wire; Lozano, 2024), *Come Hell or High Water* (Lozano, 2023), and *Hugs Not Walls* (Lozano, n.d.). We propose a mosaic of images that suggests that Lozano's photographs evoke the transcultural memory of concentration camps, resonating, without establishing historical equivalence, with visual traces of authoritarianism, suspension, and violence. In the third, we analyse in detail four montages that construct bridges between past and present, identifying visual resonances between historically distinct forms of vulnerability, violence, and dehumanisation, without equating the specificity of the Holocaust with the contemporary migratory crisis. We conclude that correspondences and the survival of images foster a form of memory activism, connecting past and present and illuminating the question of migration.

KEYWORDS

Mexico–US border, memory, migrations, photography and montage, concentration camps

1. INTRODUÇÃO

A questão migratória nos Estados Unidos da América (EUA) ganhou relevo mediático nas últimas décadas, particularmente no que diz respeito à fronteira com o México. Em 2024, a Customs and Border Protection contabilizou cerca de dois milhões de tentativas de travessia da fronteira (U.S. Customs and Border Protection, 2024). Concomitantemente, observa-se o crescimento de discursos antimigratórios que reúnem uma série de percepções associadas à figura do migrante, dentre as quais se destacam riscos à economia, à segurança e aos valores culturais. Na retórica discursiva, esses riscos consolidam a imagem do migrante como ameaça à soberania nacional estadunidense (Contrera et al., 2022), o que, em situações generalizadas de crise económica e social, pode tornar as pessoas migrantes uma espécie de “bode expiatório” (Girard, 1982/2018). Por outro lado, as questões de mobilidade relacionadas com tentativas de travessia da fronteira com o México têm indicado a perigosa rota e a extrema vulnerabilidade à qual as pessoas migrantes estão expostas. Para além de ser alvo de disputas políticas e identitárias, a migração na fronteira México–EUA é tema de diferentes representações artísticas, como na literatura com *Lost Children Archive* (Luiselli, 2019), no cinema com *De L'Autre Côté* (Akerman, 2002), nas artes performativas com *Border Tuner/Sintonizador Fronterizo* (Lozano-Hemmer, 2019) e na fotografia, com as séries *Come Hell or High Water* (2023), *Hugs Not Walls* (s.d.) e *Concertina* (2024) da fotógrafa mexicana-americana Monica Lozano. Quando se considera a capacidade da arte de transformar acontecimentos, cultura e história em memória coletiva, tais representações podem ser pensadas enquanto formas de registo mnemónico da migração. Da relevância

das representações culturais para a construção de memórias coletivas, deriva a potência dessas manifestações de trazerem à tona elementos não evidentes da questão migratória, para além dos debates acerca do direito de ir, vir e permanecer.

Partindo da premissa de que as representações artísticas contribuem para a percepção das complexidades que envolvem as experiências de deslocamento, neste ensaio procura-se investigar a representação da migração na fronteira entre México e EUA nas séries fotográficas de Monica Lozano. Parte-se da ideia de Sontag (2003/2024, 1977/2024) de que as fotografias possuem uma capacidade de funcionar como objetos testemunhais, sendo capazes de articular noções de verdade, artificialidade e memória, sempre com o potencial de fazer pensar. Por meio de uma proposta metodológica baseada na montagem entre imagens (Didi-Huberman, 2012/2020) e no potencial heurístico dessas articulações, investiga-se de que modo as fotografias de Lozano, ao retratarem o contexto das migrações e a desesperança nas proximidades do muro da fronteira, podem ativar memórias visuais associadas à “banalização do mal” como discutido por Arendt (1963/2013). A autora observou que ações de horror podem ser cometidas por pessoas comuns, burocratas, cidadãos que, ao eximirem-se de suas capacidades reflexivas e de julgamentos morais, são capazes de seguir ordens irrefletidamente, levando a uma relativização destes atos. Essa atitude, para Arendt, levaria à percepção de certas ações como banais, aceitáveis. “A essência do governo totalitário, e talvez a natureza burocrática, seja transformar homens em funcionários e meras engrenagens, assim os desumanizando” (Arendt, 1963/2013, p. 312). Essa banalização se transmutaria através da história, assumindo outras formas e sentidos. Dessa forma, a suspensão da vida e o desespero experienciados na fronteira em função das políticas migratórias, parecem ecoar em outros acontecimentos associados à grande vulnerabilidade, violência e crise de pertença que, por sua vez, também se encontram documentados em registros fotográficos.

Reconhece-se que existem muitas tragédias humanas, genocídios e formas de violência histórica que poderiam ser convocadas para este tipo de exercício comparativo. Contudo, optou-se pela escolha de fotografias dos campos de concentração da Alemanha nazi como os objetos a serem utilizados nas montagens junto às fotografias de Lozano. A escolha justifica-se pelo facto de estas imagens fazerem parte de um repertório de uma memória visual transcultural (Erll, 2011b; Rothberg, 2009), estando já consolidadas no imaginário coletivo como memórias dessa banalização do mal que atravessa a história e que, sob novas formas, se atualiza e se metamorfoseia no presente. Como propõe Arendt (1963/2013) “faz parte da própria natureza das coisas humanas que cada ato cometido e registado pela história da humanidade fique com a humanidade como uma potencialidade, muito depois de sua efetividade ter se tornado do passado” (pp. 295–296).

Todavia, importa ressaltar a natureza distinta das fotografias. Enquanto as imagens dos campos são registros documentais da desumanização, as fotografias de Lozano, embora também sejam registros documentais da fronteira e ilustrem o autoritarismo das questões migratórias, possuem ainda um carácter artístico que as diferencia da natureza das imagens dos campos. Nesta análise, contudo, não são apenas as qualidades estéticas das fotografias que interessam, mas sim a dimensão cultural, ou seja, a forma como as fotografias exprimem (criticamente), por meio das montagens, os contornos

das culturas. Assim, articular tais fotografias de natureza distinta revela-se heurísticamente pertinente e, como propõe Mirzoeff (1999/2023), permite perguntar: o que significam, o que querem dizer, que mundos evocam?

Convém explicitar uma precaução metodológica e ética: por meio das montagens, procura-se identificar a capacidade recíproca de iluminação dos registos, sem estabelecer equivalência histórica entre os acontecimentos. Nessa análise não se procura constituir correspondência histórica, causal ou moral entre os acontecimentos, mas evidenciar que o diálogo entre as fotografias permite observar como certas formas visuais de separação, vulnerabilização e desumanização podem ressoar entre contextos históricos distintos, oriundos de circunstâncias distintas e separados pelo espaço e pelo tempo. Defende-se que, por meio da montagem entre as fotos — ou seja, do exercício de colocá-las lado a lado — passa-se a ver elementos que causam inquietações, não por uma suposta semelhança sócio-histórica, mas pela capacidade evocativa e elucidativa das montagens. Interessa, sobretudo, o que o diálogo entre as imagens dá a ver e permite pensar através da plasticidade das fotos sobre esses contextos históricos e culturais distintos. Ainda do ponto de vista metodológico, a montagem é aqui entendida como uma leitura relacional e crítica das imagens. O procedimento observa elementos formais e afetivos recorrentes — barreiras, arames, muros, filas, corpos, objetos abandonados, olhares e ausências — para produzir pensamento visual, sem subordinar uma imagem à outra nem reduzir a especificidade histórica de cada acontecimento.

Para investigar relações que consideram o carácter testemunhal das fotografias e revelam a presença do passado no presente, esse ensaio divide-se em três partes. Na primeira, apresentam-se os referenciais teóricos e metodológicos que estabelecem a base das análises fotográficas. Aborda-se a materialidade da memória (Assmann, 1999/2011; Erll, 2011a) e o potencial das fotografias em despertar recordações, reconhecendo a transculturalidade da memória das imagens dos campos de concentração (Assmann, 2014; Erll, 2011b, 2011c; Rothberg, 2009). Em seguida, apresenta-se a ideia de montagem entre imagens proposta por Warburg (1929/2010; 2010/2021), Corrêa e Moreira (2023) e Didi-Huberman (2012/2020), que será utilizada durante a análise das fotografias.

Na segunda parte, inicia-se a análise a partir de um mosaico com três fotografias de Lozano das séries fotográficas *Concertina* (2024), *Come Hell or High Water* (2023) e *Hugs Not Walls* (s.d.), identificando que estas constroem uma imagem da fronteira México–EUA como um local marcado por ambivalências, ecoando Anzaldúa (1987) em seu estudo sobre as fronteiras. Em seguida, propõe-se um mosaico com fotografias de Lozano e fotografias dos campos de concentração da Alemanha nazi, que possibilita pensar visualmente numa paisagem aparentemente convergente dos diferentes acontecimentos (campos de concentração e migrações) que pode tornar visíveis certos sintomas (Didi-Huberman, 2002/2013, 2012/2020) associados à memória visual da violência histórica e, paradoxalmente, destacar aquilo que se atualiza entre as imagens. Não se trata de uma retomada *ipsis litteris* da tragédia do Holocausto, mas da atualização de algumas características que marcaram o período e que expuseram a vulnerabilidade da condição humana face ao autoritarismo. Procura-se pensar por meio das imagens, nos elementos que, na atualidade do contexto migratório, surgem como ameaça à identidade nacional, nesse

caso, estadunidense (Anderson, 1983/2005; Contrera et al., 2022; Sarmiento, 2021). Dessa forma, procura-se demonstrar a aspereza, as vulnerabilidades e o desespero expostos na fronteira, mas também as características de resistências que surgem a partir das imagens.

Na terceira parte, aproxima-se o olhar sobre o mosaico da secção anterior e, através do exercício de quatro montagens, se analisa como as fotos de Lozano, ao serem aproximadas das fotografias dos campos de concentração, permitem observar ressonâncias visuais de vulnerabilidade, violência e desumanização, preservando a especificidade histórica do Holocausto. Para essas montagens, são utilizadas fotografias dos campos de concentração disponíveis no United States Holocaust Memorial Museum. Finalmente, nas considerações finais, procura-se demonstrar como, a partir da análise das fotografias de Lozano, se pode perceber certas sobrevivências das imagens (Benjamin, 1940/2020; Didi-Huberman, 2002/2013, 2012/2020; Löwy, 2001/2005). Argumenta-se que as fotografias possuem o potencial de recuperar o passado, evocando afetos (Ahmed, 2004) e a disponibilidade para a ação e para a denúncia das violações de direitos humanos, que podem, por sua vez, funcionar em favor de um ativismo da memória (Merrill & Rigney, 2024; Rigney, 2018).

2. MATERIALIDADES E MONTAGENS

A materialidade tem sido apontada como importante elemento para a conservação, transmissão e circulação das memórias coletivas. Assmann (1999/2011), ao abordar as metáforas da recordação e suas materialidades, indica como escrita, imagem, lugares e o próprio corpo podem ser percebidos como espaços de recordação e inscrição da memória que, como propõe Erll (2011a), constituem meios de memória que não contêm a memória em si, mas que são capazes de evocar recordações, suscitar emoções, despertar sentimentos e reações. Paisagens, objetos, símbolos, livros, filmes e fotografias, bem como as tecnologias, configuram-se como artefactos materiais da memória, permitindo que estas circulem através do tempo e dos lugares, principalmente na era da globalização.

Dentre os artefactos da memória, as fotografias podem ser consideradas como meios privilegiados para a transmissão destas, dada a capacidade de reunirem registos dos acontecimentos e poderem funcionar como objetos testemunhais (Sontag, 2003/2024, 1977/2024) e potencialmente críticos da realidade (Barroso et al., 2020). Assmann (1999/2011) propõe “a fotografia como o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como uma estampa [*Abdruck*] remanescente de um momento passado” (p. 238). Ao longo do tempo, algumas fotografias tornaram-se paradigmáticas de momentos sócio-históricos, como “The Falling Soldier” (1936) de Robert Capa e “The Falling Man” (2001), de Richard Drew, bem como fotografias dos campos de concentração da Alemanha nazi. Didi-Huberman (2012/2020), referindo-se às imagens do Holocausto, aponta para a capacidade de transmissão e reprodução da memória destas, que possibilitariam uma ponte entre o passado e o presente, entre o pessoal e o coletivo.

As imagens dos campos de concentração não ficaram restritas à Alemanha, nem tampouco a um período curto após o final da guerra. Ao contrário, as imagens e representações

culturais do Holocausto contribuíram para que este se transformasse em uma memória viajante (Erll, 2011c). As imagens dos campos viajaram e proliferaram, transformando-se no que vem sendo chamado de “memória transcultural” (Assmann, 2014; Assmann & Conrad, 2010), partilhada em diversas partes do mundo e capaz de gerar sentimentos de empatia, identificação e reconhecimento. A banalidade do mal (Arendt, 1963/2013) é identificável nessas imagens dos campos, apontando para uma transculturalidade dessa memória nas representações visuais da violência, da vulnerabilidade, da contenção e de desumanização. Essa imagem-memória dos campos — e da banalidade do mal — circula nas culturas, de modo a ser muitas vezes possível reconhecê-la, seja por diferença ou semelhança, em outras imagens. Didi-Huberman (2012/2020) sugere que as imagens do Holocausto possuem uma capacidade quase infinita de gerar reflexões, sentimentos e conexões, principalmente quando colocadas em relação com outras imagens.

O estudo das relações, das correspondências e do reconhecimento de elementos sobreviventes nas imagens através do tempo, fez parte do trabalho desenvolvido por Warburg (1929/2010; 2010/2021), como discutido por Corrêa and Moreira (2023). Segundo Assmann (1999/2011), para Warburg, as imagens reúnem em si elementos que evocam e despertam recordações em quem as observa e que, à força da repetição, acabam por se tornar objetos referenciais de certos momentos históricos. Para Warburg (2010/2021), a repetição ao longo da história acabaria por ativar determinados traços nas imagens, ativando um potencial de afeção embutido nas figuras retratadas, construir-se-ia assim um motivo das imagens, uma espécie de força impregnada capaz de reativar a imagem. Warburg (2010/2021) identificou ainda que determinados padrões, símbolos e representações repetiam-se na arte através do tempo e do espaço. Assim, não haveria uma relação de ordem temporal ou evolutiva na história da arte ou da cultura, mas sim certas características que reaparecem ao longo da história em diferentes localidades. O seu enfoque metodológico propunha uma reformulação da história e das imagens destacando o carácter anacrónico e não a linearidade e a cronologia. Em especial, em seu inacabado *Atlas Mnemósine* (L’Atlas Mnémosyne), Warburg (1929/2010) propôs uma história da cultura e da arte por meio da relação entre imagens, de modo que os padrões e repetições pudessem ser identificados anacronicamente.

Na contemporaneidade, Didi-Huberman (2002/2013, 2012/2020) oferece continuidade a essa metodologia warburguiana. O autor propõe que a ideia da montagem entre imagens possibilitaria novos entendimentos acerca das imagens e da história, indicando que a relação entre as imagens faz surgir, ou dá a ver, semelhanças e diferenças que conferem sentidos potencialmente inquietantes sobre momentos trágicos da história. Os motivos visuais em Warburg e a montagem em Didi-Huberman podem ser entendidos como procedimentos que intensificam a energia afetiva e mnemónica das imagens, tendo a capacidade de recarregar a energia da história da humanidade, de despertar memórias, de fazer pensar. Recordemos a este respeito que, num sentido semelhante, para Benjamin (1935/2017) certas imagens conteriam em si uma aura, uma potencialidade única de afetação e de memória.

Além do registo dos factos, do potencial de evocar os mortos (Barthes, 1980/2022) e de gerar reflexões sobre a veracidade e o seu dever ético (Sontag, 2003/2024), as fotografias

não são neutras e têm potencial crítico (Barroso et al., 2020), podendo ser utilizadas de diferentes formas. Para Didi-Huberman (2012/2020), as fotografias teriam uma capacidade de incitar o que o autor nomeia de “pensamento visual”. Ou seja, o facto de que o pensamento (análise, reflexão, ideia) é construído através de uma interação com a imagem, a partir de um trabalho ativo do investigador: ao se estudar uma fotografia, observando-a, analisando-a, articulando-a com outras imagens e, principalmente escrevendo sobre ela, o pensamento é construído visualmente, numa transformação da imagem em palavras e das palavras em imagens. “As imagens chocam entre si para que surjam palavras, as palavras chocam entre si para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente” (Didi-Huberman, 2012/2020, p. 198).

Esse exercício de investigação das imagens possibilitaria o surgimento de novas ideias e sentidos, mesmo acerca de imagens já conhecidas e analisadas, como o caso de fotografias dos campos de concentração da Alemanha nazi ou de outros momentos emblemáticos da história. Numa espécie de jogo entre o sujeito que olha e a imagem que olha de volta (Didi-Huberman, 1992/2021), a *mise en abyme* (estrutura autorreflexiva) que o sujeito atravessa, poderia ampliar e mover a fotografia do lugar de registo-documental para um lugar de relação ativa com o sujeito, deslocando-o (e deslocando-se) do lugar da passividade. O sujeito não seria mero observador da imagem, mas alguém que se coloca ativamente diante dela. Esse observar/escrever/pensar produziria sentidos que são continuamente construídos uma e outra vez a partir da interação sujeito-fotografia. Por meio da relação que se estabelece quando as imagens são colocadas em proximidade, o pensamento visual emerge tornando compreensíveis semelhanças e diferenças. Didi-Huberman (2012/2020) defende que a memória dos campos de concentração contida nas fotos não se encerra completamente nesses registos, mas que, a partir da articulação com outras imagens, entendimentos outros são capazes de emergir, seja sobre o passado, o presente ou o futuro.

As imagens tornam-se preciosas para o saber histórico a partir do momento em que são perspectivadas em montagens de inteligibilidade. A memória da Shoah não deveria deixar de se reconfigurar — e, preferencialmente, de se precisar — à medida em que se estabeleçam novas relações, que se descubram novas semelhanças, que se sublinhem novas diferenças. (Didi-Huberman, 2012/2020, p. 226)

Na esteira dessa proposta de análise por meio da montagem, e a partir de exercícios de montagem com fotografias de Lozano sobre a migração na fronteira México–EUA e fotografias dos campos de concentração da Alemanha nazi — já consolidadas na memória coletiva —, seria possível encontrar novos sentidos e novas memórias por meio das relações entre as imagens. Essas montagens possibilitariam pensar na relação entre tempos e lugares distintos, ou ainda, na sobrevivência de elementos do passado no presente.

Quando dois fenômenos, cronologicamente distantes e aparentemente heterogêneos, colocados em cotejo entre si, iluminam-se reciprocamente, revelando certa afinidade interna entre seus teores factuais, lampeja, diante

do crítico, uma configuração — ou, para falar em termos mais propriamente benjaminianos, uma “constelação” — verdadeira da história, uma imagem da história que lhes é interna. (Botelho, 2012, p. 108)

Nesse sentido, ao longo desse ensaio, pensam-se as fotografias da mesma maneira que Souto (2020) pensa os filmes, ou seja, enquanto substâncias que, ao serem cotejadas, colocadas em relação, produzem reações: por vezes de proximidade, mas também de afastamento, deslocamento e oposição. Essas relações produzem inquietações e sentidos sem retirar a autonomia que cada fotografia possui acerca de seu contexto sócio-histórico. Trata-se, portanto, de uma proposta metodológica que possibilita outras formas de pensar, com o intuito de produzir outros caminhos para a compreensão social, histórica e cultural de certos fenómenos e acontecimentos. Dessa forma, mesmo quando as fotografias estão separadas pelo tempo, espaço e circunstâncias, as montagens produzirão reações, dando a ver relações de proximidade ou afastamento, semelhança ou diferença. Destaca-se que as montagens foram construídas a partir de afinidades visuais e questões culturais recorrentes: dispositivos de contenção, regimes de espera, exposição da vulnerabilidade, presença e/ou ausência dos corpos e a presença material de objetos nas imagens.

3. SOBREVIVÊNCIAS E ATUALIZAÇÕES EM IMAGENS

Inicia-se a análise e a apresentação das obras de Lozano a partir de um mosaico feito com algumas de suas fotografias das séries *Concertina*, *Come Hell or High Water* e *Hugs Not Walls*. As séries registam sob diferentes aspetos e momentos a fronteira entre as cidades de Ciudad Juárez, no México, e El Paso, nos EUA (Figura 1, Figura 2 e Figura 3). Em *Concertina*, as 12 fotografias da série mostram o arame farpado em forma de concertina colocado antes do muro da fronteira com os EUA. Nas fotos encontram-se também objetos pertencentes aos migrantes presos nos arames e não há pessoas retratadas nas fotografias. Em *Come Hell or High Water*, 18 fotografias documentam o dia 8 de maio de 2023, quando os portões de uma das entradas do muro se abriram e agentes da fronteira e da guarda nacional permitiram que as pessoas migrantes que lá estavam, pudessem entrar nos EUA e embarcar num autocarro que as aguardava. E, por fim, em *Hugs Not Walls*, 79 fotografias a branco e preto retratam o evento homónimo, coordenado pela organização não governamental The Border Network for Human Rights, no qual, durante um dia no ano, os portões do muro se abrem e as pessoas migrantes podem abraçar seus familiares e amigos no espaço da fronteira durante três minutos.



Figura 1. Fotografia de *Concertina* (2024)

Créditos. Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/series/concertina>)



Figura 2. Fotografia de *Come Hell or High Water* (2023)

Créditos. Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/series/come-hell-or-high-water>)



Figura 3. Fotografia de *Hugs Not Walls* (s.d.)

Créditos. Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/series/hugs-not-walls>)

O diálogo entre essas fotografias constrói uma imagem da fronteira México–EUA e da migração que é marcada por riscos, barreiras e incertezas. Se em *Concertina* são a cerca de arame farpado e os objetos presos no arame que apontam para as dificuldades e riscos da travessia, nas fotos de *Come Hell or High Water* e *Hugs Not Walls*, é o muro que se consolida enquanto obstáculo e impossibilidade de transposição, indicando outras dificuldades no percurso migratório. Ao mesmo tempo, a presença de pessoas que tentam atravessar a fronteira (*Come Hell or High Water*), ou que estão na fronteira para abraçar seus familiares (*Hugs Not Walls*), indica a insistência pela sobrevivência e a perseverança envolvida no ato de migrar. Nessas imagens, a fronteira torna-se um lugar de ambivalências, de perecimento e sobrevivência. Essas contradições encontram eco nas reflexões de Anzaldúa (1987). A autora descreve características da região da fronteira entre México–EUA, indicando a constituição histórica do espaço desde os Astecas, até à dominação espanhola e posteriormente à ocupação inglesa. Ao expor as características da fronteira, Anzaldúa indica a mestiçagem, a mistura de credos e disputas de poder como elementos marcantes da fronteira. Para Anzaldúa (1987), “uma fronteira é um lugar vago e indeterminado, criado pelos resquícios emocionais de uma fronteira antinatural. Trata-se de um lugar em constante transição (...). A ambivalência e a inquietação residem ali, e a morte não lhe é estranha” (pp. 3–4). O diálogo entre as fotografias de Lozano dá precisamente a ver a incerteza, as perdas e os deslocamentos, mas também a insistência pela vida. As fotos revelam uma imagem de um lugar de contradições e, por meio dessas fotografias, a fronteira ganha materialidade para além do espaço físico e geográfico, tornando-se um registo visual complexo da migração.

A dimensão material dos acontecimentos tem sido apontada como importante para a construção e transmissão de memórias. Nesse sentido, as fotografias de Lozano tornam-se testemunhas da crise migratória, contribuindo para a construção de um arquivo de memória cultural (Assmann, 1999/2011; Erll, 2011a) do tempo presente. Ao revelarem uma imagem da fronteira como local de incerteza migratória e vulnerabilidades, estas podem ser consideradas como uma tentativa de evitar o apagamento do que ocorre na fronteira, aproximando-se da ideia de dever ético das fotografias (Sontag, 1977/2024). Essas fotografias contribuem para uma memória, uma imagem que dá contorno à crise migratória. E vão além: permitem pensar em elementos persistentes e nas singularidades entre tempos, lugares e memórias. Considerando o caráter transcultural das imagens dos campos de concentração discutidos anteriormente, ressalta-se a força, a capacidade de afetação e de fazer pensar que estas fotografias possuem. Além de servirem como testemunhas do Holocausto, captaram e mantiveram ativos afetos e recordações do horror.

Na Figura 4, ao agrupar algumas fotografias de Lozano e algumas imagens de campos de concentração da Alemanha nazi, propõe-se uma nova possibilidade de olhar as relações entre as fotografias, numa colagem que faz pensar e iluminar os dois contextos. Nessa disposição, observa-se que, para além de retratarem contextos históricos diferentes, as distinções entre as fotografias estão nomeadamente no que tange ao caráter documental das fotografias dos campos de concentração e o caráter artístico das fotografias de Lozano. Destacam-se ainda outras diferenças estéticas: as fotos coloridas em contraste com as imagens em preto e branco dos campos; a qualidade entre as fotos dos anos 2000 em relação às dos anos 1940; as roupas dos sobreviventes nas imagens do Holocausto. Contudo, neste mosaico, as fotografias parecem construir, em seu conjunto, uma paisagem que perturba e desestabiliza.



Figura 4. Mosaico com fotografias de Monica Lozano e imagens dos campos de concentração

Créditos. Monica Lozano (<https://monicalozano.com/>) e United States Holocaust Memorial Museum (<https://www.ushmm.org/>)

No mosaico, migração, fronteira, segregação, violência e memória do horror entram em relação. O mosaico convoca a pensar numa suspensão de tempos e lugares, dando a ver um conjunto que parece representar paisagens de desamparo visualmente aproximáveis, embora historicamente distintas. Entre as fotos do Holocausto e as fotos de Lozano, observa-se uma imagem inquietante de diferentes episódios da história da humanidade que apontam para segregação e exclusão. Nas diferenças entre essas mesmas fotografias

(estéticas e contextuais), a perturbação que o mosaico evoca acaba por ser novamente reforçada. Ela aponta para o horror dos campos que parece sobreviver dentro das imagens do passado, bem como para as novas formas de segregação que se constituem no tempo presente. O mosaico sugere um quadro convergente em diferentes aspetos que conduz a uma paisagem inquietante e perturbadora que exprime criticamente os contornos dessas culturas. Convém, contudo, reforçar que esta paisagem visual comum não anula as diferenças históricas, políticas e morais entre os contextos. A sua pertinência analítica reside na capacidade de fazer ver ressonâncias formais e afetivas — e não em estabelecer continuidade direta ou equivalência entre acontecimentos.

A ideia de sobrevivência em Warburg (2010/2021) e particularmente em Didi-Huberman (2002/2013), demonstra como certos elementos visuais e gestos reaparecem ao longo do tempo, surgindo em diferentes contextos sociais, históricos e culturais. Há, nas imagens, uma espécie de memória inconsciente, que persiste, ora por semelhança, ora por dissonância de sentidos. Esses elementos visuais corresponderiam à manifestação dos sintomas freudianos, de algo que retorna do recalçamento e surge na imagem (Didi-Huberman, 2002/2013, 2012/2020). Para o autor, um modo de entender a história das imagens é pelo reconhecimento de sintomas: “a estranha conjunção da diferença e da repetição” (Didi-Huberman, 2000/2015, p. 46). As montagens propostas aqui, podem, portanto, dar a ver o que se encontra, dentro da teoria freudiana, mal elaborado e mal resolvido na história e na cultura em relação ao trauma histórico dos campos. A presença de um passado persistente manifesta-se no reconhecimento da condição à qual estão submetidas as pessoas migrantes nas fotografias de Lozano. Löwy (2001/2005), na leitura sobre as teses de Benjamin, retoma a ideia de um passado que insiste no presente, pois ainda não foi elaborado:

articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. (...) O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (p. 65)

O mosaico sugere que a memória visual do Holocausto, da barbárie e da segregação dos campos de concentração parece ser reativada nas fotos de Lozano, que, nos termos benjaminianos, iluminam ou lampejam os acontecimentos do passado. As fotografias da fronteira poderiam, dessa forma, mobilizar memórias e afetos, evocando a recordação de um passado hostil às minorias e trazendo a persistência de formas de violência em imagens do presente. Sintomas como autoritarismo, violência e segregação viriam à tona, ainda que de maneira atualizada. Por meio do mosaico, as justificações usadas para segregar pessoas durante a Segunda Guerra Mundial não são transpostas para o contexto norte-americano, por sua vez também marcado historicamente por segregações raciais. Contudo a relação entre as imagens convoca a pensar sobre os elementos que estão por detrás da crise migratória representada nas fotografias.

No contexto migratório, o discurso político atual põe em causa a permanência e a entrada de migrantes nos EUA, argumentando que a presença destes coloca em risco a identidade nacional estadunidense. Segundo Anderson (1983/2005), uma nação poderia ser pensada através de uma imagem, mas essa seria, no entanto, a de uma “comunidade imaginada”, considerando-se a impossibilidade de agrupar sob uma mesma imagem todas as pessoas pertencentes a uma nação. Porém, de acordo com as retóricas discursivas, é essa suposta imagem que está ameaçada. Atores políticos e sociais argumentam que a presença de migrantes introduz novos valores, práticas e culturas que enfraquecem a nação estadunidense, sendo estes responsabilizados pelo declínio da nação (Contrera et al., 2022; Sarmiento, 2021) e pelo enfraquecimento da soberania nacional, necessitando, portanto, de muros para se proteger (Brown, 2010).

Para Contrera et al. (2022), a coesão estadunidense se deu ao longo da história a partir da retórica da ameaça do Outro. Após a Guerra Fria essa ameaça externa teria ficado mais difusa e, na atualidade, é a figura do migrante que se consolida enquanto ameaça à nação. Mas não todo migrante: o migrante europeu ou canadiano faz parte do mundo tido como “civilizado”, e não recebe o mesmo tratamento excludente. É o migrante latino ou muçulmano, pobre e racializado que encarna essa figura. Esses migrantes, ameaçam (a) a estabilidade económica ao “roubarem” os empregos dos cidadãos estadunidenses, (b) a segurança nacional por serem oriundos de países dominados pelo narcotráfico ou potenciais terroristas, se vindos de países muçulmanos e (c) por não possuírem a cultura e os valores norte-americanos (Contrera et al., 2022; Sarmiento, 2021). Expurgam-se na figura do migrante as ameaças projetadas sobre o país, tornando-o “bode expiatório” (Girard, 1982/2018). Essa retórica e consequente política anti-imigração ganha força em meio à crise económica do neoliberalismo. Dotadas de referenciais culturais distintos dos EUA e sendo percebidas como ameaça económica, as pessoas migrantes colocariam em xeque a cultura local, ameaçando a coesão social e precisando ser contidas, selecionadas e limitadas.

Nessa análise, a montagem dá a ver uma fronteira que, além de concretizar a separação dos territórios e constituir-se como território de ambivalências, opera material e simbolicamente através da cerca de arame farpado e do muro. Materialmente, separa México e EUA, sendo capaz de restringir — mas não impedir completamente — alguns fluxos migratórios. Ao limitar o acesso ao território e tentar impedir que pessoas oriundas de outra cultura entrem nos EUA, a fronteira parece operar um efeito de barragem (Haesbaert, 2004/2011), e de seleção. A fronteira, a cerca e as grades que serviam para conter e separar prisioneiros durante o Holocausto, parecem transformar-se, simbolicamente, na hegemonia de um país sobre o outro, separando aqueles que pertencem — e são dignos de pertencer — ao país que constrói o muro.

Se as fotografias dos campos convidam à memória transcultural do Holocausto, nas imagens de Lozano, encontra-se, o registo de ressonâncias visuais que dialogam com o passado, transformando-se numa memória do tempo presente em potencial. Sob a retórica da proteção da nação, as montagens recuperam ideias de racismo, de preconceito e de xenofobia como bases para a percepção de migrantes como ameaça. Esses elementos visuais em diálogo nas fotografias agem como uma espécie de potência estatal

(Brown, 2010) e estabelecem os limites entre um povo e o outro, entre identidades e valores. Enquanto apontam sintomas das lutas, violências, opressões e disputas políticas, as montagens também indicam a persistência dos oprimidos, dando a ver a fronteira também como local de resistência e de ambivalências.

A dialética entre as imagens possibilita concomitantemente uma retomada não literal do passado, mas de alguns aspetos que permanecem, como o desamparo e o adiamento e aspetos que se atualizam, como a segregação. O mosaico aponta ainda para a evidente situação de vulnerabilidade migratória em que se encontram as pessoas que tentam cruzar a fronteira México–EUA. E além: a inegável insistência da luta pela sobrevivência. Nesse sentido, a relação entre as fotografias permite pensar que as imagens do passado podem dar força para o presente para, quem sabe, transformá-lo, como propõe Löwy (2001/2005): “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (p. 61).

4. O PASSADO NAS IMAGENS DA FRONTEIRA

Através do processo de montagem desenvolvido por Warburg (1929/2010; 2010/2021) e continuado por autores como Didi-Huberman (2002/2013, 2012/2020), propõe-se nessa secção uma análise das fotografias do mosaico da Figura 4, por meio de uma aproximação. Ao colocar as fotografias de Lozano lado a lado com imagens dos campos de concentração da Alemanha nazi, o leitor é convocado a observar proximidades e afastamentos produzidos pela montagem, estendendo a amplitude histórica da banalidade do mal e as suas formas de expressão e transmutação. Nessa análise, identifica-se uma espécie de correspondência entre imagens que possibilita o reconhecimento e distinção de certos elementos estéticos, mas principalmente culturais. Essa correspondência reflete o “anacronismo das imagens” (Didi-Huberman, 2002/2013, 2000/2015), a capacidade das imagens de não representarem um tempo cronológico, mas de estabelecerem ligações que são de outra ordem — da associação visual, da poesia, da relação que emerge da semelhança e dissonância entre imagens. A transculturalidade presente nas imagens dos campos de concentração permite que os sujeitos, ao estarem diante delas, reconheçam e rememorem a violência, o horror e a barbárie dos acontecimentos. Assim, experimentar montagens entre as fotos possibilita criar uma ligação entre tempos, reavivando o passado trágico e abrindo possibilidades para se pensar o presente e o futuro.

Na Figura 5, as fotografias selecionadas para compor o mosaico possuem o arame farpado como elemento comum. Enquanto nas fotos da primeira linha do mosaico o arame cerca a entrada dos campos de concentração de Auschwitz, nas imagens da segunda linha a cerca protege o muro da fronteira entre México e EUA. Tendo sido utilizado para dificultar a mobilidade dos exércitos na Primeira Guerra Mundial, a famosa guerra das trincheiras, no jogo entre as imagens abaixo, o arame que não deixa sair transforma-se no arame que impede a entrada. É como se, a partir desse elemento comum — o arame — primeiro na horizontal e depois em todos os sentidos, em sua suposta maleabilidade, trespassasse as fotografias, mas sempre com o intuito de separar, restringir e conter. O

aramé, um dentro do outro, de fotografia em fotografia, suga e enrola o sujeito numa armadilha, dando materialidade à própria *mise en abyme*: o sujeito preso no anacronismo de um sintoma em constante repetição e atualização.



Figura 5. Acima, da esquerda para a direita: fotografias de Auschwitz (1945); abaixo, da esquerda para a direita: fotografias de Concertina (2024)

Créditos. United States Holocaust Memorial Museum (<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa30676>; <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa15018>) e Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/series/concertina>)

Ainda observando o arame como elemento visual que auxilia na percepção da violência da separação entre pessoas, na Figura 6, da primeira para a segunda fotografia, o arame dos campos de concentração cede lugar a um muro, grades e barras de aço que guardam a fronteira nos EUA. Essas grades impedem mais concretamente a passagem. Na relação entre as fotografias, por meio da plasticidade das fotos e da imaginação, o leitor é convocado a pensar num diante da câmara e por detrás dela, estabelecendo uma dialética entre olhar e ser olhado e a possibilidade de depreender sentidos dessa relação.



Figura 6. À esquerda: fotografia de Auschwitz (1945), à direita: fotografia de Hugs Not Walls (s.d.)

Créditos. United States Holocaust Memorial Museum (<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa14532>) e Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/series/hugs-not-walls>)

Não se trata de comparar os acontecimentos que as imagens registam, mas sim de olhar para o diálogo entre as fotos, aquilo que surge na relação entre elas. Na montagem, em Auschwitz, algumas das crianças por detrás do arame, olham para a câmara, e a fotografia pode ser pensada como um registo da violência (Sontag, 2003/2024), transformando-se em testemunha do horror, enquanto, paradoxalmente, parece captar olhares

que desafiam a própria barbárie do acontecimento e da imagem. Na fotografia de Lozano, a imagem da fronteira suscita inquietações; a foto regista crianças (ou uma família?) sendo fotografadas por alguém que se encontra do lado de fora (ou de dentro?) das grades. Observa-se a fotografia a partir de um ponto de vista de quem estaria atrás da família, de modo que seus rostos ficam ocultos. Postas lado a lado, as duas imagens evocam um plano/contra-plano, uma o reverso da outra, estabelecendo uma ligação entre dois tempos e espaços que se distinguem e se afastam quanto ao que registam e seus absurdos, nomeadamente no contexto de barbárie de Auschwitz. Paradoxalmente, este entre-imagens, aproxima tempo e espaço. A ideia de desespero e desamparo das vítimas dos campos parece ser reavivada, tornando-se ainda mais potente em sua relação com a fotografia de Lozano acerca do contexto migratório quando esta regista pessoas que se submetem a condições extremas na tentativa de travessia da fronteira. E, em particular no registo de crianças, às quais, não necessariamente lhes foi dada a possibilidade de escolha.

Na Figura 7, na primeira fotografia, prisioneiros estão na entrada de Auschwitz sendo selecionados para entrarem no campo de concentração ou serem encaminhados diretamente para serem exterminados. Na segunda, uma fila de migrantes diante do muro da fronteira está sendo encaminhada pela Border Patrol para entrarem no autocarro que os conduzirá aos EUA. É preciso observar ativamente a montagem. As fotografias, colocadas na mesma altura e nessa ordem, parecem produzir um efeito de continuidade. Numa espécie de colagem, as fotografias conectam-se a partir de alguns elementos. Primeiro pela barreira formada pelos carros do comboio na primeira foto, que, ao passar para a segunda, se torna, imaginativamente, o muro de separação da fronteira. Em seguida, mais ou menos na mesma altura, as pessoas retratadas parecem caminhar de uma imagem para a outra, produzindo, na plasticidade das fotografias, um efeito que mantém e ao mesmo tempo atualiza narrativas: a história transforma-se, e, se a barbárie da primeira imagem desaparece, permanecem, na segunda, ideias de segregação e seleção — ainda que distintas da primeira fotografia.

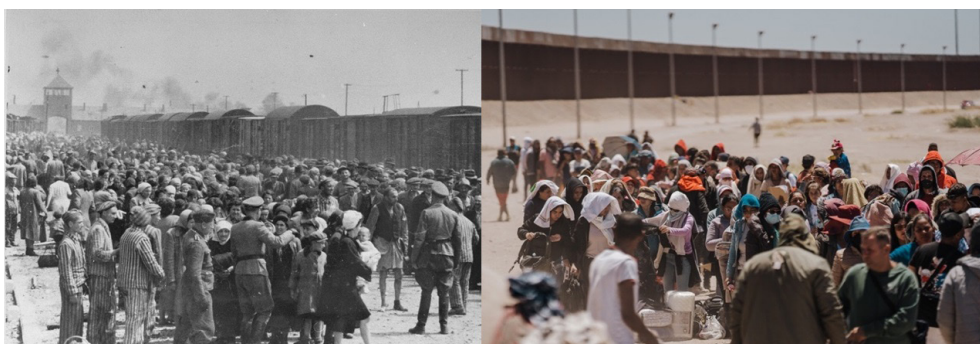


Figura 7. À esquerda: fotografia da chegada de prisioneiros em Auschwitz (1944), à direita: fotografia de *Come Hell or High Water* (2023)

Créditos. Yad Vashem Photo Archive FA268/035/United States Holocaust Memorial Museum (<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa8273>) e Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/series/come-hell-or-high-water>)

A fotografia de Lozano não reproduz a cena e a tragédia retratadas na primeira imagem, mas a fotografia, por meio desta montagem, parece ativar a memória visual da primeira cena, sua tragicidade e absurdo. A leitura em conjunto das fotografias reforça o passado de violência e horror do Holocausto que são novamente rememorados na fotografia

de Lozano, apontando, ao mesmo tempo, para o surgimento de outras formas de controlo, segregação e violência no contexto migratório atual na fronteira México–EUA. O passado torna-se uma espécie de iluminação do presente e do futuro.

Por fim, na Figura 8, uma foto de Lozano da série *Concertina* é apresentada ao lado de uma imagem de Flossenbürg, na qual há, em primeiro plano, um par de calçados e, em segundo plano, uma barreira desfocada, provavelmente a concertina e o muro que se viam noutras imagens. Acima da concertina, entrevê-se um pedaço do céu azul. Na imagem de Flossenbürg ao lado, em primeiro plano há um amontoado de objetos entre um barranco e um pedaço de um muro de tijolos. Ao lado dos objetos e diante do muro, veem-se dois homens proporcionalmente pequenos em relação ao muro e à pilha de objetos. Ao aproximar o olhar, percebe-se que a pilha de objetos é composta por calçados. Os sapatos das vítimas do Holocausto fazem parte dos poucos objetos pessoais que sobreviveram. A fotografia reforça a barbárie: a pilha de calçados maior que os homens na foto evoca o número de vítimas dos campos.



Figura 8. À esquerda: fotografia de *Concertina* (2024), à direita: fotografia de Flossenbürg (1945)

Créditos. Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/series/concertina>) e United States Holocaust Memorial Museum (<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1173581>)

Por meio da dialética entre as fotos, calçados do presente evocam sapatos do passado, enquanto sapatos do passado inquietam o presente. Não se trata, novamente, do mesmo estado de exceção e totalitarismo. Mas, em ambas as fotos, a presença dos calçados parece apontar para aquilo que não está nas fotografias: as pessoas que os usaram. Na ausência delas, os objetos testemunham a sua existência, tornam-na visível pela materialidade dos objetos, fazendo da ausência, presença. Na fronteira, no diálogo da montagem, sapatos do presente e do passado rememoram vítimas do Holocausto, e dão a ver uma nova forma de vida precária, como sugere Butler (2009/2024), que se distingue das vítimas dos campos de concentração, mas que expõe os riscos aos quais as pessoas migrantes se submetem ao tentarem cruzar a fronteira em busca de melhores condições de vida. O jogo de imagens recupera um passado outro, atualizando-o, conduzindo a reflexões inquietantes sobre ambos os acontecimentos.

Por meio da capacidade evocativa das fotografias — de apelar para memórias, emoções e imaginação — nessas montagens percebem-se possibilidades de pensar o tempo

e o espaço entre as fotografias de Lozano e as imagens dos campos de concentração. Nota-se, especialmente, que certas memórias do passado parecem ser reavivadas por meio do diálogo entre as imagens da fronteira do México–EUA e as fotografias dos campos. Observa-se nessa análise que não se trata de um paralelo entre os acontecimentos, mas da percepção de algo que ecoa num e é reavivado noutro, lembrando a fragilidade da condição humana diante de diferentes graus de autoritarismo e violência. Ao longo desta investigação, as montagens dão a ver aproximações e afastamentos entre as fotos, entre os tempos e lugares, contribuindo para a percepção da questão migratória na fronteira e das vulnerabilidades que compõem a migração e apoiam a construção de uma imagem da crise. Da mesma forma, a dialética entre imagens potencializa a memória do passado devastador e absurdo dos campos de concentração.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ILUMINAÇÕES PARA AÇÃO

O presente artigo procurou sugerir, por meio das montagens, que a sobrevivência da memória transcultural dos campos de concentração pode ser reavivada nas fotografias de Monica Lozano, levando a observar elementos de recorrência na reflexão sobre a banalidade do mal e as suas formas de (re)produção. Demonstrou-se que as montagens permitem trazer para o presente reflexões que evocam a ideia de elementos do passado autoritário que ainda estão em curso, mas que se manifestam sob outras formas na fronteira México–EUA. A representação da crise migratória na fronteira ajuda a pensar criticamente na retórica que considera as pessoas migrantes como ameaça aos EUA, considerando-as responsáveis pela perda da identidade nacional e pelas crises económicas. As montagens apontam para a vulnerabilidade migratória, para um contexto político, social e humanitário repleto de violências e contradições, e apontam também para a insistência da vida, apesar de tudo.

As fotografias de Lozano, por meio da sua capacidade crítica de fazer pensar, suscitam, nas montagens, a lembrança de uma barbárie coletiva e, através do reconhecimento do passado dentro do presente, possibilitam a produção de uma leitura crítica. No mesmo sentido proposto por Ahmed (2010) de que o afeto gruda nos objetos, propõe-se que as imagens, por meio do seu potencial evocativo e mnemónico, seriam capazes de mobilizar afetos, incitando a empatia e a disponibilidade para a ação dentro da economia dos afetos. Nesse ponto, os afetos e as ações que podem ser despertados pelas montagens encontrariam eco nas colocações de Rigney (2018) acerca das possibilidades de relação entre memória e ativismo. Discute-se amplamente o trabalho realizado pelo ativismo da memória como ato de produção ativa de memórias, Rigney (2018) propõe que a memória cultural de determinados eventos contribui para o desenvolvimento de ações coletivas em prol de uma causa, fazendo de certas memórias parte integrante do ativismo para a promoção de causas políticas e sociais. Essa ideia de um trabalho de ativismo da memória pode ser realizada por meio da mobilização e interpretação de narrativas existentes (Gutman & Wüstenberg, 2023; Merrill & Rigney, 2024), da formação de narrativas sobre o presente para criar uma memória “à prova do futuro” que estenda a vida útil de um movimento e seus ideais associados (Merrill & Rigney, 2024). Nessa virada ativista (Gutman

& Wüstenberg, 2023) haveria um compromisso ético para evitar o apagamento de certas memórias e as fotografias possuiriam um papel relevante para o ativismo (Barrilaro como citado em Ferreira, 2017). Esse compromisso poderia ajudar a impedir a transformação de algumas memórias em “pequenas ilhas num mar de esquecimento” (Erll, 2011a, p. 9). É esse o potencial crítico das montagens, da arte e do pensamento visual que se procurou demonstrar neste ensaio. A força iluminadora das montagens permite que as imagens da fronteira caminhem para se tornar um arquivo de memórias que estabelece a possibilidade de guardar o presente, não somente para recordá-lo, mas para mobilizá-lo, transformá-lo no sentido de um discurso crítico e do fomento de ações. Pensando na transculturalidade da memória da violência, as montagens parecem oferecer uma possibilidade de visualização de formas de banalização da precariedade no contexto migratório, no qual o adiamento, o desespero e o desamparo são reconhecíveis nas fotografias da fronteira México–EUA, ao apontarem as condições de precariedade às quais se submetem as pessoas migrantes. O passado se transforma, mas exprime-se no presente de outras maneiras. Cabe reconhecê-lo e, numa possibilidade ativista, agir sobre ele.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece a leitura e releitura atenta, inventiva e constelar de Lígia Ferraz (Universidade da Beira Interior), ao incentivo de sempre dos seus orientadores Professora Doutora Luísa Afonso Soares e Professor Doutor Santiago Pérez Isasi, do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e às escutas de Pablo, Lucia e Pedro Bertho. Esta publicação foi possível graças à bolsa de doutoramento do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

REFERÊNCIAS

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2010). Happy objects. In M. Gregg & G. J. Seigworth (Eds.), *The affect theory reader* (pp. 29–51). Duke University Press.
- Akerman, C. (Realizadora). (2002). *De l'autre côté* [Filme]. AMIP.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo* (C. Mira, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado 1983)
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: The new mestiza = La frontera*. Aunt Lute Books.
- Arendt, H. (2013). *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal* (J. R. Siqueira, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado 1963)
- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural* (P. Soethe, Trad.). Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1999)
- Assmann, A. (2014). Transnational memories. *European Review*, 22(4), 546–556. <https://doi.org/10.1017/S1062798714000337>

- Assmann, A., & Conrad, S. (Eds.). (2010). *Memory in a global age: Discourses, practices and trajectories*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230283367>
- Barroso, E. P., Estrada, R., & Toldy, T. (2020). Imagens e poder: Encenação, rasura e pintura. *Comunicação e Sociedade*, 38, 221–242. [https://doi.org/10.17231/comsoc.38\(2020\).2451](https://doi.org/10.17231/comsoc.38(2020).2451)
- Barthes, R. (2022). *A câmara clara* (M. Torres, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado 1980)
- Benjamin, W. (2017). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In J. Barrento (Ed.; Trad.), *Estética e sociologia da arte* (pp. 207–242). Autêntica Editora. (Trabalho original publicado 1935)
- Benjamin, W. (2020). *Sobre o conceito de história: Edição crítica* (A. Müller, Trad.). Alameda Casa Editorial Ltda. (Trabalho original publicado 1940)
- Botelho, L. O. M. S. (2012). Walter Benjamin e as imagens da história: Possibilidades de uma crítica social a partir da arte. *PÓLEMO – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília*, 1(1), 104–122. <https://doi.org/10.26512/pl.v1i1.11485>
- Brown, W. (2010). *Walled states, waning sovereignty*. Zone Books.
- Butler, J. (2024). *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* (S. T. N. Lamarão & A. M. Cunha, Trans.; 8.ª ed.). Editora Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado 2009)
- Contrera, F., Mariano, K. L. P., & Menezes, R. G. (2022). Retórica da ameaça e securitização: A política migratória dos Estados Unidos na administração Trump. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 37(108), Artigo e3710802. <https://doi.org/10.1590/3710802/2022>
- Corrêa, M. R. D., & Moreira, A. (2023). As sobrevivências da imagem na História da Arte por Warburg e Didi-Huberman. *Atas XIV Encontro de História da Arte*, 17, 22–34. <https://doi.org/10.20396/eha.17.2023.11680>
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado 2002)
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens* (V. Casa Nova & M. Arbex, Trans.). Editora UFMG. (Trabalho original publicado 2000)
- Didi-Huberman, G. (2020). *Imagens apesar de tudo* (V. Brito & J. P. Cachopo, Trans.). Editora 34. (Trabalho original publicado 2012)
- Didi-Huberman, G. (2021). *O que vemos, o que nos olha* (P. Neves, Trad.; 2.ª ed.). Editora 34. (Trabalho original publicado 1992)
- Erll, A. (2011a). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9780230321670>
- Erll, A. (2011b). Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: New directions of literary and media memory studies. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3(1), Artigo 7186. <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>
- Erll, A. (2011c). Travelling memory. *Parallax*, 17(4), 4–18. <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>
- Ferreira, H. (2017). Entrevista com Sandra Barrilaro. “A fotografia é uma ferramenta fundamental para o ativismo”. *Comunicação e Sociedade*, 32, 479–486. [https://doi.org/10.17231/comsoc.32\(2017\).2773](https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2773)
- Girard, R. (2018). *O bode expiatório* (I. Storniolo, Trad.). Editora Paulus. (Trabalho original publicado 1982)

- Gutman, Y., & Wüstenberg, J. (Eds.). (2023). *The Routledge handbook of memory activism*. Taylor & Francis.
- Haesbaert, R. (2011). *O mito da desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Bertrand Brasil. (Trabalho original publicado em 2004)
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio; uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (W. N. C. Brant, Trad.). Boitempo. (Trabalho original publicado em 2001)
- Lozano, M. (s.d.). *Hugs not walls* [Série fotográfica]. Retirado em 29 de novembro de 2025, de <https://www.monicalozano.com/series/hugs-not-walls>
- Lozano, M. (2023, 8 de maio). *Come hell or high water* [Série fotográfica]. Retirado em 29 de novembro de 2025, de <https://www.monicalozano.com/series/come-hell-or-high-water>
- Lozano, M. (2024). *Concertina* [Série fotográfica]. Retirado em 29 de novembro de 2025, de <https://www.monicalozano.com/series/concertina>
- Lozano-Hemmer, R. (2019). *Border tuner/Sintonizador fronterizo* [Instalação interativa]. https://www.lozano-hemmer.com/border_tuner__sintonizador_fronterizo.php
- Luiselli, V. (2019). *Lost children archive*. 4th Estate.
- Merrill, S., & Rigney, A. (2024). Remembering activism: Means and ends. *Memory Studies*, 17(5), 997–1003. <https://doi.org/10.1177/17506980241262390>
- Mirzoeff, N. (2023). *An introduction to visual culture* (3.ª ed.). Routledge. (Trabalho original publicado em 1999)
- Rigney, A. (2018). Remembering hope: Transnational activism beyond the traumatic. *Memory Studies*, 11(3), 368–380. <https://doi.org/10.1177/1750698018771869>
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804783330>
- Sarmiento, É. (2021). A captura dos corpos descartáveis nas fronteiras. As migrações forçadas, as políticas estadunidenses e a América Latina. *Monções: Revista de Relações Internacionais da UFGD*, 10(20), 410–431. <https://doi.org/10.30612/rmufgd.v10i20.14450>
- Sontag, S. (2024). *Diante da dor dos outros* (R. Figueiredo, Trad., 2.ª ed.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 2003)
- Sontag, S. (2024). *Ensaio sobre fotografia* (J. A. Furtado, Trad.). Quetzal Editores. (Trabalho original publicado em 1977)
- Souto, M. (2020). Constelações filmicas: Um método comparatista no cinema. *Galáxia – Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura*, (45), 153–165. <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>
- U.S. Customs and Border Protection. (2024, 22 de outubro). *Nationwide encounters*. <https://www.cbp.gov/newsroom/stats/nationwide-encounters-fy2024>
- Warburg, A. (2010). *Atlas mnemosyne* (M. Warnke, C. Brinker, & F. Checa Cremades, Orgs.; J. C. Mielke, Trad.). Akal. (Trabalho original publicado em 1929)
- Warburg, A. (2021). *História de fantasma para gente grande: Escritos, esboços e conferências* (L. Waizbort, Org.; L. B. Bárbara, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 2010)

NOTA BIOGRÁFICA

Isabela Vieira Bertho é licenciada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2010) e mestre em Sociologia pela Universidade de Genebra, Suíça (2014). Possui especialização em género e sexualidade pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016). Atualmente cursa o doutoramento em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é bolseira pelo Centro de Estudos Comparatistas (CEComp). Integra o subgrupo de investigação Estética da Memória e das Emoções do CEComp. Sua pesquisa atual se concentra na interseccionalidade entre migração, memória, emoções e a produção de discursos ativistas na literatura e na fotografia, sobretudo na fronteira entre México e Estados Unidos da América.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9657-8605>

Email: isabelabertho@edu.ulisboa.pt

Morada: CEComp – Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1600–214, Lisboa, Portugal

Submetido: 29/11/2025 | Aceite: 05/05/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.