

## Gerda Taro, fotógrafa da Guerra Civil Espanhola: trajetória, esquecimento e memória<sup>1</sup>

Gerda Taro, Spanish Civil War photographer: trajectory, forgetting and memory

Deborah Naara Rodrigues Pontes

Graduanda em História

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

deborahnpontes@gmail.com

**Recebido:** 29/05/2025

**Aprovado:** 21/07/2025

**Resumo:** Este artigo pretende estudar as construções de imagem direcionadas à Gerda Taro, fotógrafa da Guerra Civil Espanhola, relacionando-as às dinâmicas de produção de memória e esquecimento mobilizadas nos diferentes contextos históricos nos quais se inserem. Nessa perspectiva, a construção de memória realizada após a morte da fotógrafa, ainda durante a guerra, será estudada por meio da análise de publicações do *Ce Soir*, jornal que projetou a imagem de Taro como heroína antifascista. Depois, seu esquecimento será explorado a partir do período pós-guerra, marcado pela vitória dos nacionalistas. Por fim, a rememoração será investigada a partir do reaparecimento de um conjunto de três caixas contendo negativos da Guerra Civil Espanhola, conhecidas como “Maleta Mexicana”, que coincidiu com o momento de demandas sociais pela recuperação da memória histórica, impulsionadas durante os anos 2000 na Espanha. Com isso, além de reconhecer a atuação da fotógrafa, este trabalho almeja refletir a respeito das elaborações de memória e esquecimento, influenciadas pelas distintas conjunturas.

**Palavras-chave:** Guerra Civil Espanhola; Gerda Taro; memória e esquecimento.

**Abstract:** This article aims to study the image constructions about Gerda Taro, Spanish Civil War photographer, relating them to the dynamics of memory and forgetting mobilized in the different historical contexts in which they are inserted. From this perspective, the construction of memory carried out after the photographer's death, still during the war, will be studied through the analysis of publications from *Ce Soir*, a newspaper that projected Taro's image as an anti-fascist heroine. Then, the period of forgetting will be explored from the post-war period, marked by the victory of the nationalists. Finally, her remembrance will be investigated from the reappearance of a set of three boxes with negatives from the Spanish Civil War, known as “Mexican Suitcase”, which coincided with the context of social demands for the recovery of historical memory, driven during the 2000s in Spain. Therefore, in addition to recognizing the photographer's work, this study aims to reflect on the elaborations of memory and forgetting, influenced by different circumstances.

**Keywords:** Spanish Civil War; Gerda Taro; memory and forgetting.

---

<sup>1</sup> Este artigo é produto da adaptação de um trabalho mais amplo, realizado em formato de monografia.

## Introdução

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) teve início após uma ampla resistência à tentativa de golpe militar, que pretendia tirar do poder o governo eleito da Frente Popular, coalizão formada por organizações de esquerda. As tensões entre os diversos grupos políticos na Espanha têm origens em processos históricos de longo prazo (Preston, 2011), no entanto, as causas mais imediatas podem ser localizadas no contexto da Segunda República (1931-1939). De forma breve, pode-se dizer que os grupos de esquerda que ascenderam ao poder em 1931 deram início a reformas estruturais no país – como a reforma agrária, por exemplo – o que gerou profunda insatisfação entre os grupos conservadores. Depois, com a vitória da direita nas eleições de 1933, as reformas foram desfeitas. Com o passar do tempo, os embates políticos e sociais entre as diferentes organizações tornaram-se cada vez mais frequentes e violentos. Em meio à hostilidade crescente, quando a Frente Popular foi eleita em 1936, dentre os grupos de direita se impôs a visão catastrofista – isto é, a dos setores contrários à República, que acreditavam que o regime deveria ser combatido por meio de um levante (Preston, 2011). Dessa forma, o golpe militar foi organizado pelo general Emilio Mola e, para a execução, o general Francisco Franco tinha uma posição significativa. O fracasso inicial do levante em parte da Espanha, então, dividiu o país em dois grupos, compostos por diversos atores: de um lado, os nacionalistas, formado pelos militares, pela Igreja Católica, carlistas<sup>2</sup>, falangistas<sup>3</sup> e, de modo geral, os latifundiários; do outro, os republicanos organizaram a resistência com o apoio de anarquistas, socialistas, sindicalistas e grande parte dos operários e trabalhadores rurais.

Nesse momento, é necessário apontar que a veiculação de notícias sobre a guerra foi consideravelmente diferente das experiências passadas. Embora a Guerra Civil Espanhola não tenha sido a primeira guerra a ser fotografada, de acordo com Susan Sontag (2003), foi a primeira guerra registrada por equipes de fotógrafos profissionais cujas imagens circulavam com uma velocidade inédita nos jornais e revistas ao redor do mundo. Ainda conforme a autora, houve também uma transformação nas características das imagens capturadas, sobretudo pelos avanços tecnológicos em relação às câmeras: antes, eram pesadas, deviam estar fixas em um tripé e necessitavam de um longo tempo de exposição para registrar uma imagem; já nesse momento, as câmeras passaram a ser portáteis e necessitavam de menor tempo de exposição, o que proporcionou maior mobilidade e agilidade para os fotógrafos. Desse modo, a partir da Guerra Civil Espanhola, as fotografias de guerra passaram a

---

<sup>2</sup> Grupo tradicionalista e monarquista.

<sup>3</sup> Membros da Falange, organização política de orientação fascista.

registrar os campos de batalha, os *fronts*, a dimensão de ação vívida e imediata dos conflitos e, por conseguinte, aproximaram os observadores da dramática experiência de guerra. Diante de tantas novidades, os fotógrafos de guerra, também vistos como testemunhas dos acontecimentos, passaram a ser admirados pela coragem e comprometimento com seus ideais políticos para obter imagens importantes (Sontag, 2003).

Relacionando-se à conjuntura apresentada, este artigo investiga as trajetórias das imagens e das memórias construídas em relação a Gerda Taro, fotógrafa que atuou na resistência republicana durante a Guerra Civil Espanhola, a partir dos contextos das suas produções. É necessário destacar, portanto, que o foco deste estudo não está restrito à produção fotográfica realizada por ela, mas recai sobre as significativas construções de imagem direcionadas à própria fotógrafa, as quais se relacionam aos movimentos de memória e esquecimento mobilizados em diferentes circunstâncias. Nessa perspectiva, “imagem” não se refere apenas às fotografias, mas às representações e à produção de memória acerca de Taro. Para além do reconhecimento de sua atuação na guerra, o presente trabalho busca relacionar sua trajetória, memória e esquecimento aos distintos momentos históricos; explorar questões pertinentes à construção e ao uso de imagens e do passado; e refletir sobre as dinâmicas de produção de memória e esquecimento. Por fim, vale ressaltar também o objetivo de difundir as questões estudadas, sobretudo, a respeito de Gerda Taro.

Para a investigação proposta, torna-se imprescindível o reconhecimento da atuação de Taro como fotógrafa independente, bem como das suas posições durante a Guerra Civil Espanhola, elementos estudados a partir de pesquisa bibliográfica e de análise de fontes<sup>4</sup>. Depois, a construção de memória realizada após a morte da fotógrafa será examinada por meio da análise de publicações do *Ce Soir*, acessadas através do site da biblioteca *Gallica*, devido ao notável esforço do jornal para a construção de sua imagem como heroína de guerra ante a sua atuação marcadamente antifascista. Já as hipóteses acerca do esquecimento das memórias sobre Taro serão exploradas a partir do contexto do pós-guerra civil, atravessado pela vitória dos nacionalistas e pelo início da ditadura franquista, no qual empreendeu-se um projeto de supervalorização das recordações dos vencedores, enquanto as memórias relacionadas às experiências dos vencidos foram esquecidas. Por sua vez, considera-se que a rememoração de Taro está ligada ao reaparecimento da Maleta Mexicana, três caixas contendo negativos da Guerra Civil Espanhola que foram consideradas perdidas, em meio ao período de

---

<sup>4</sup> Além do jornal *Ce Soir* foram consultados os periódicos *El Mono Azul*, *El Sol*, *L'Humanité* e *Vu* para auxiliar nessa compreensão.

reivindicações de recuperação da memória histórica, que tomou forma nos anos 2000 na Espanha. A partir disso, pode-se pensar acerca das reconstruções das memórias da fotógrafa, as quais passaram a valorizar sua identidade, de acordo com as mudanças sociais, políticas e historiográficas do presente. Com isso, através da confluência entre a bibliografia, as fontes e os debates sobre memória e esquecimento na Espanha, é possível refletir a respeito das dinâmicas complexas de produção de memória e esquecimento, que estão relacionadas intimamente com as demandas dos respectivos contextos históricos.

### **Trajetória de Gerda Taro**

A fim de tornar evidente as posições assumidas pela fotógrafa durante sua atuação na guerra, bem como destacar elementos fundamentais mobilizados após a sua morte, é imprescindível conhecer a trajetória de Taro. Integrante de uma família judia de classe média, foi registrada como Gerta Pohorylle e nasceu no dia 1º de agosto de 1910, em Stuttgart, Alemanha. Em 1929, precisou se mudar para Leipzig e, assim, entrou em contato com ideais da esquerda revolucionária e com movimentos de resistência frente ao avanço do nazismo. Lorna Jiménez (2011) identifica o período em Leipzig como fundamental para a formação de Gerda Taro, já que marca o desenvolvimento do interesse da jovem pelos aspectos sociopolíticos do período, que irá culminar, alguns anos mais tarde, no seu envolvimento com a causa da República Espanhola.

Em 1933, ano em que Adolf Hitler tornou-se chanceler, Taro exilou-se em Paris. Além do crescente temor devido à ascensão nazista, que já havia feito muitos de seus amigos deixarem a Alemanha, é plausível supor que contribuiu para essa decisão o fato de ter sido presa durante duas semanas, acusada de ser filiada a um grupo político comunista (Schaber, 1994). Nesse período, apesar da situação econômica da França ser bastante desfavorável, o país se tornou um dos centros de imigração alemã e recebeu um grande contingente de refugiados que incluía judeus, artistas, intelectuais e militantes de organizações de esquerda. Desse modo, conforme Irme Schaber (1994), as dificuldades econômicas eram parte da realidade de Taro, apesar de ter uma posição mais favorável em relação à parte dos refugiados políticos, pois falava francês e, por isso, conseguiu um emprego como secretária.

Em 1934, conheceu o fotógrafo húngaro André Friedmann, com quem passou a ter um relacionamento romântico no ano seguinte. Apesar de vender algumas fotografias para meios expressivos, como a revista *VU*, Friedmann enfrentava problemas financeiros, contudo, Taro passou

a estimulá-lo a levar o trabalho com mais seriedade, a aconselhá-lo sobre como deveria se vestir e a avaliar ideias para matérias a serem feitas (Whelan, 1985), assim como começou a ajudá-lo com a escrita das legendas das imagens. A partir desse contato frequente com Friedmann e com outros fotógrafos, como Fred Stein e David Seymour, Taro aprendeu a tirar e revelar fotografias, além de ter aprimorado seus conhecimentos sobre as práticas da imprensa. Pouco tempo depois, conseguiu um emprego na *Alliance Photo*, agência de fotografia recém-fundada que estava em crescimento, o que a colocou em contato com grandes revistas francesas, com diferentes estilos fotográficos e com o mercado de imagens técnicas (Jiménez, 2011). Entretanto, mesmo com o conhecimento adquirido na área, as fotografias tiradas por ela e por Friedmann ainda eram vendidas a preços baixos.

Para tentar contornar essa situação e vender as fotos por valores mais altos, Gerta Pohorylle e André Friedmann adotaram os pseudônimos Gerda Taro e Robert Capa. A estratégia consistia em criar o personagem de um famoso fotógrafo norte-americano, a fim de explorar o status associado ao nome e à nacionalidade. No início, segundo Richard Whelan (1985), Friedmann atuava como assistente de Capa, e Taro se passava por sua agente, por isso, estava encarregada das negociações de vendas e das desculpas para os editores que queriam conhecer o fotógrafo. Ao longo do tempo, Friedmann acabou transformando-se em Capa, personificando a realização dos desejos próprios e de Gerda (Whelan, 1985). Maura Rossi (2019) relaciona a adoção de pseudônimos com a finalidade de ocultar as próprias origens geográficas e culturais, além de ressaltar o aspecto da funcionalidade para o *marketing*, já que eram nomes fáceis e memoráveis. Dessa forma, é possível considerar que eles precisaram se reinventar, por meio da mudança de nomes e de identidade, para enfrentar as condições adversas as quais estavam submetidos devido à posição que ocupavam na sociedade, imposta tanto pelo status de refugiados quanto pelo antissemitismo crescente.

O surgimento de Gerda Taro como fotojornalista profissional ocorreu através de sua contratação pela *ABC Press Service*, em 1936. No mesmo ano, junto a Robert Capa, foi enviada à Espanha sob demanda da revista *Vu* para cobrir o conflito que surgia. Rosario Franco (2008) observa que o interesse de Taro pelo trabalho na Espanha não se deu apenas pelo caráter informativo, mas também pela identificação pessoal e ideológica, posto que demonstrava simpatia a grupos de esquerda e rejeição ao fascismo. Nesse sentido, é crucial refletir sobre o posicionamento político da fotógrafa: por um lado, não esteve filiada oficialmente a nenhuma organização, mas por outro, participava de encontros e associações políticas vinculados aos movimentos de esquerda. Desde 1935, fazia parte da Associação de Escritores e Artistas Revolucionários e, segundo Rossi (2019), pode-se reconhecer que

as discussões organizadas neste meio influenciaram o seu trabalho, à medida que se relaciona com a necessidade do comprometimento com a informação e conscientização das massas, com o objetivo de colaborar para a construção da narrativa do proletariado capaz de gerar identificação internacional. Assim, durante sua atuação na Guerra Civil Espanhola, embora não tenha integrado nenhum partido ou organização específica, Taro assumiu uma posição favorável à República e, sobretudo, adotou uma postura marcadamente antifascista.

No contexto tratado, indivíduos e grupos bastante distintos se caracterizavam como antifascistas, entretanto, o termo carregava diferentes significados para cada um. Para alguns, como os republicanos e socialistas, o antifascismo se relacionava à manutenção da unidade diante do levante militar e à defesa da vitória republicana; já para outros, como os anarquistas, ser antifascista estava atrelado à defesa da revolução social, da qual a guerra civil era uma etapa fundamental (García, 2016). Diante disso, Hugo García (2016) aponta que o antifascismo espanhol manifestado durante a guerra civil não consistia em uma doutrina rígida, mas sim representava uma forma de reconciliação entre diferentes grupos de esquerda, antes fragmentados. Portanto, o fato de Taro não ter filiação partidária oficial não se mostra como um elemento contraditório à sua prática antifascista, visto que esta abarcava uma multiplicidade de concepções e atuações frente à ameaça fascista e ao levante militar na Espanha.

A presença do espírito de luta antifascista, no sentido revolucionário, era aparente quando Taro e Capa chegaram a Barcelona, local no qual o golpe militar fracassou devido à resistência rapidamente empreendida pela ação popular e pelas organizações anarquista e sindicalista. O sucesso em conter o avanço dos militares sublevados, então, provocou uma espécie de otimismo revolucionário na cidade. Conforme evidenciado por Paul Preston (2011), nesse cenário, a derrota do golpe militar gerou uma situação de duplo poder: o governo republicano de Madri e a *Generalitat*, em teoria, exerciam o poder oficial, mas, na prática, a autoridade havia passado para os trabalhadores anarcossindicalistas em Barcelona, mesmo que por um breve período. Como resultado, logo foram observadas mudanças estéticas e organizacionais, através dos símbolos e das diversas coletivizações realizadas. As bandeiras da CNT-FAI<sup>5</sup> tomaram conta das ruas, enquanto as pessoas se vestiam com o uniforme da milícia<sup>6</sup>. Terras foram coletivizadas, operários ocuparam fábricas e serviços públicos, hotéis foram

---

<sup>5</sup> A CNT, Confederação Nacional do Trabalho, era uma organização anarcossindicalista. Já a FAI, Federação Anarquista Ibérica, era uma organização anarquista e revolucionária. A relação entre a CNT e a FAI, por um tempo, foi marcada por divergências nas concepções políticas, no entanto, com a eclosão da Guerra Civil Espanhola, as organizações se uniram em torno da causa comum.

<sup>6</sup> Nesse caso, o termo refere-se às milícias republicanas, compostas por voluntários espanhóis e estrangeiros, que lutaram em defesa da República Espanhola.

transformados em postos de comando para a milícia, igrejas foram fechadas e o culto católico se tornou restrito ao âmbito doméstico (Buades, 2022).

As fotografias tiradas por Taro e Capa, inicialmente, eram vendidas sob a marca comum de Robert Capa, o que contribuiu para a complexificação do trabalho posterior de identificação da autoria das imagens. As fotografias atribuídas a Gerda Taro<sup>7</sup> nesses momentos iniciais da guerra tiveram como ponto de interesse principal o novo cotidiano, com a presença dos milicianos e das crianças em meio às barricadas, que faziam parte da nova paisagem urbana. Além disso, um elemento comum é a representação de jovens armados e sorridentes, que em certa medida contrasta com a ideia de um local em guerra, ao mesmo tempo que pode simbolizar o otimismo da crença na resistência e na vitória. Outro tema bastante registrado pela fotógrafa diz respeito às mulheres milicianas, que pegaram em armas para lutar por seus ideais. As imagens das milicianas mostraram-se bastante atrativas para a mídia internacional, já que representavam não só a presença feminina no conflito, mas também um novo modelo de mulher (Franco, 2008). De acordo com a análise de Rossi (2019), os enquadramentos feitos por Taro não retrataram essas mulheres como complementos dos homens no exército, mas sim como figuras autônomas, detentoras de um espaço próprio na luta armada.

Contudo, a efervescência revolucionária, além de não ter sobrevivido até o final do conflito, não representava a realidade de toda a Espanha. Nesse período, Taro passou por outras localidades, frentes e retaguardas durante a guerra, a fim de documentar os acontecimentos de outros espaços. No geral, ao longo da Guerra Civil Espanhola, a fotógrafa registrou, dentre outros temas, soldados republicanos e trabalhadores do campo em suas atividades e em momentos de descanso, a situação de mulheres, crianças e idosos, a destruição das cidades, as ações de guerra nas linhas de frente e as vítimas civis dos bombardeios aéreos cometidos por aviões alemães e italianos em apoio aos nacionalistas. Ao analisar as fotografias tiradas por ela, percebe-se uma mudança do ritmo de guerra, do otimismo revolucionário ao aumento da dramaticidade, e das representações das experiências dos soldados, das consequências dos conflitos e da destruição provocada.

Em meio à vivência e ao trabalho na guerra, Taro buscou também independência e reconhecimento profissional. Em setembro de 1936, Robert Capa registrou a imagem que marcou sua carreira: trata-se da famosa fotografia que captura o momento em que um miliciano está caindo após ser baleado. Segundo Jiménez (2011), com o aumento da popularidade do fotógrafo, a utilização do

---

<sup>7</sup> Muitas fotografias de Gerda Taro estão disponíveis em boa qualidade no site do *International Center of Photography*: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/gerda-taro>.



selo colaborativo “Capa” afetou Taro diretamente, pois cada vez mais o prestígio do trabalho foi direcionado exclusivamente ao homem, associado ao sucesso de *Morte de um Miliciano*, enquanto o trabalho empreendido pela fotógrafa tornou-se invisível. Desse modo, o uso da marca criada em conjunto não era mais adequado como identificação para o trabalho colaborativo, o que levou à criação do novo selo, “Capa & Taro”, o qual evidencia a atuação de Taro ao mesmo tempo em que a associa ao selo já estabelecido (Schaber, 1994).

Ainda sobre o desenvolvimento profissional de Taro, é possível identificar um momento de conquista de maior autonomia no começo de 1937: além de conseguir sua credencial como fotógrafa pela Secretaria de Propaganda, também foi contratada pelo *Ce Soir*, periódico ligado indiretamente ao Partido Comunista Francês (PCF). Essa contratação não afetou sua colaboração com outras publicações, o que proporcionou a maior circulação de seu trabalho, mas marcou um distanciamento profissional em relação a Capa (Jiménez, 2011). Ademais, foi a partir desse mesmo ano que o selo “Photo Taro” se tornou uma marca frequente, o que demonstra o alcance da independência na atuação como fotógrafa.

Em 6 de julho de 1937, período em que a guerra tomava um rumo bastante negativo para a República espanhola devido a perda de territórios importantes e a escassez de recursos, uma ofensiva republicana foi organizada em Brunete. O acesso ao *front* estava restrito em razão do perigo que oferecia, entretanto, Taro conseguiu uma credencial para acompanhar o conflito. Os momentos iniciais do confronto foram marcados pelo sucesso republicano, embora os nacionalistas tenham organizado uma rápida estrutura de resistência, que contava com a Legião Condor<sup>8</sup> e a chegada de vários batalhões (Hugh, 1977). Em sua atuação, Taro estava exposta ao mesmo risco enfrentado pelos soldados, a fim de registrar uma vitória republicana e conseguir imagens relevantes à causa. De acordo com Jiménez (2011), as fotografias tiradas por ela nesse momento assumiram um caráter mais simbólico do que documental, já que passavam a ideia de um total controle republicano estabelecido na ofensiva. Essas imagens chamaram atenção da imprensa e conseguiram relevantes espaços de publicação, carregando o selo “Photo Taro” em destaque (Jiménez, 2011). Dessa forma, pode-se observar que seu trabalho enquanto fotógrafa independente começou a alcançar um maior nível de reconhecimento nesse período.

---

<sup>8</sup> Unidade aérea enviada pela Alemanha nazista como parte do apoio concedido aos nacionalistas.



O êxito da República na ofensiva não durou muito. Em 18 de julho, a Legião Condor já havia estabelecido o domínio aéreo, e os nacionalistas conseguiram avançar nos dias que se seguiram. As tropas republicanas, que resistiram até 25 de julho, tiveram que organizar a retirada em meio às condições desfavoráveis. Os ataques aéreos dos inimigos eram constantes, mas Taro continuava a fotografar. Ela estava no estribo de um carro quando o veículo freou bruscamente e a arremessou. Após a queda, a fotógrafa foi atropelada por um tanque republicano. Ela foi levada ao hospital ainda com vida, porém não resistiu aos graves ferimentos e faleceu no dia seguinte, 26 de julho de 1937, alguns dias antes de seu aniversário de 27 anos. Os escritores espanhóis Rafael Alberti e Maria Teresa León, amigos de Taro, foram reconhecer o corpo, caso contrário, a fotógrafa seria enterrada em vala comum, pois estava sem documentos. Em um caixão improvisado, levaram o corpo até a sede da Aliança de Intelectuais Antifascistas em Madri. No local, a velaram como um soldado, o que Gerda Taro realmente foi, segundo Alberti (1998), pelo seu envolvimento na defesa da República.

### **Trajetórias de construção e esquecimento das memórias de Gerda Taro**

O corpo de Gerda Taro não foi levado para Alemanha, provavelmente por causa da situação política, somado ao fato de que seus familiares já haviam deixado o país. Logo, os dirigentes do *Ce Soir* decidiram enterrá-la na França:

o corpo da nossa infeliz amiga chegará, sem dúvida, amanhã a Toulouse, onde um de nós a receberá. É em Paris, onde Gerda Taro viveu, que ela encontrará o seu lugar de descanso final. E temos certeza de que Paris, cujo destino e angústia ela compartilhou, saberá conosco acompanhá-la até lá e assim mostrar à família, tão cruelmente atingida, que sua filha se tornou um pouco a filha de Paris, porque ela era a coragem e a juventude, porque ela foi a dedicação e a piedade, porque foi ela quem deu sua vida sem nisso encontrar nada de surpreendente. (Les obseques, 1937, p. 5, tradução nossa)<sup>9</sup>

É notável que os preparativos para o enterro foram realizados e noticiados com detalhes pelo *Ce Soir*. Assim, para compreender o interesse do jornal em relação aos acontecimentos da Guerra Civil Espanhola e a importância atribuída não só a Taro, mas também ao evento de sua morte, é necessário traçar um panorama geral a fim de conhecer as bases que o compunham. O jornal foi criado em março

---

<sup>9</sup> “Le corps de notre malheureuse amie arrivera sans doute demain à Toulouse, où l’un de nous ira l’accueillir. C’est à Paris, où Gerda Taro a vécu, qu’elle trouvera sa dernière demeure. Et nous sommes sûrs que Paris, dont elle a partagé le destin et les angoisses, saura l’y accompagner avec nous et montrer ainsi à la famille, si cruellement frappée, que son enfant est devenue un peu l’enfant de Paris, parce qu’elle était courage et la jeunesse, qu’elle était le dévouement et la pitié, parce qu’elle était celle qui donne sa vie sans y rien trouver d’étonnant.”

de 1937 pelo secretário-geral do Partido Comunista Francês, Maurice Thorez. Apesar disso, era uma publicação independente, sem ligações diretas com o partido. A direção foi assumida pelos escritores Louis Aragon, membro do PCF, e Jean-Richard Bloch, que assim como muitos dos colaboradores, incluindo Taro, não era filiado. É possível afirmar que a criação do jornal atendia a dois principais objetivos: primeiro, alcançar novos leitores e rivalizar com a imprensa ligada à direita francesa, que tinha grande projeção; e segundo, fomentar uma ampla união para denunciar o fascismo e o seu avanço (Rio, 2019). Nesse sentido, o contexto espanhol era um ponto bastante relevante para esse objetivo, assim como a ampla cobertura da morte de Taro, para além do fato de ser colaboradora, pode ter sido motivada por significar uma oportunidade de comover o público e chamar atenção à causa antifascista defendida pelo *Ce Soir*.

Entre 28 de julho e 05 de agosto de 1937, o *Ce Soir* publicou matérias diárias sobre a morte de Gerda Taro, as quais tratavam sobre o enterro e reproduziam diversas homenagens. A análise dessas publicações sugere que houve um empreendimento de construção da imagem e da memória de Taro a partir da mobilização da sua atuação na Guerra Civil Espanhola e da sua morte trágica. Segundo Schaber (1994), embora não fosse filiada ao Partido Comunista, sua contribuição no jornal e o apoio à República na Espanha eram suficientes para que fosse considerada parte da causa, por conseguinte, para que sua morte fosse associada à perda de uma revolucionária no cumprimento do dever. Nesse sentido, desde os primeiros dias após a morte de Taro, o jornal havia criado uma atmosfera de comoção e luto diante da morte trágica de uma jovem comprometida com o antifascismo.

Para isso, as matérias repletas de detalhes cobriram desde o transporte do corpo até a tarefa de contar a notícia do falecimento ao pai de Taro, Heinrich Pohorylle, que chegou a Paris sem saber que estava indo para o funeral da filha. No dia 31, a descrição da chegada do corpo de Taro é feita de modo a aproximar o leitor do momento pesaroso, e ressalta a presença de centenas de pessoas, das quais destacam-se os diretores do jornal, o diretor do Museu de Artes Populares, o secretário do Sindicato Geral de Fotografia, colaboradores do jornal e representantes de associações culturais e políticas, provavelmente com a intenção de evidenciar sua importância e o impacto provocado por sua morte. Além de uma grande perda, a morte é representada como um símbolo da angústia frente às dificuldades enfrentadas pela República na guerra: “com o corpo de Taro, toda a dor da Espanha republicana chegou ao pátio banal e triste de uma estação de carga” (*Le corps [...]*, 1937, p. 5, tradução nossa)<sup>10</sup>. Na

---

<sup>10</sup> “avec le corps de Taro, toute la douleur de l’Espagne republicaine este arrivée dans cette banale et triste cour d’une gare de marchandises”

mesma edição, divulgaram o dia e horário do velório aberto ao público na *Maison de la Culture* e anunciaram uma pequena exposição de fotografias de Taro no local, a fim de que o luto fosse associado ao seu trabalho, o que possivelmente contribuiu para o aumento do reconhecimento profissional no momento, bem como reforçou o aspecto da perda de uma importante aliada à causa defendida.

Ainda, a imagem de Taro foi construída sobretudo através da reprodução de homenagens recebidas, enviadas por representantes de organizações políticas e culturais, colegas de profissão, escritores e membros do exército republicano. Em geral, eram exaltadas características como a vitalidade, a juventude e a coragem, bem como era destacado seu compromisso antifascista, sua luta por liberdade e sua atuação como um modelo a ser seguido. Por meio das homenagens, observa-se que o trabalho de Taro foi visto como uma parte importante da luta na Guerra Civil Espanhola não só pelo caráter documental, mas também pelo intuito de utilizar as fotografias para denunciar o que estava acontecendo no país – em especial, foi destacada sua intenção de fotografar aviões alemães e italianos, a fim de levar as imagens ao Comitê de Não Intervenção<sup>11</sup>. Ademais, é válido destacar a publicação do relato de Ted Allan, fotojornalista que estava com Taro no momento do acidente. Nele, a imagem de Taro está profundamente ligada à de uma fotógrafa engajada, reforçada não só pela demarcação da sua atuação na frente de guerra, mas também pela história contada que, já ferida no hospital, ainda perguntou sobre a própria câmera. A sua morte foi constantemente associada ao exercício da profissão e ao serviço prestado à causa antifascista e à Espanha republicana. Além da importância das imagens fotografadas, a própria figura de Gerda Taro é exaltada como uma heroína de guerra, por meio da criação e difusão da sua imagem como uma jovem dedicada ao trabalho e à luta antifascista, capaz de sacrificar a própria vida para defender um ideal e, justamente por isso, sua morte poderia ser equiparada à de um soldado.

Também é interessante notar que nas notícias que acompanhavam o velório, o cortejo fúnebre e o enterro da fotógrafa apontam a presença de multidões. Além de destacar algumas personalidades reconhecidas, o *Ce Soir* enfatiza também os anônimos, em especial, os trabalhadores que encontraram algum tempo para oferecer flores e prestar homenagens à fotógrafa. Assim, amplia-se a imagem sobre a mobilização em torno da morte de Taro ao explicitar que não afetou apenas pessoas próximas da área e da atuação profissional específica, como fotojornalistas ou escritores, mas também alcançou a

---

<sup>11</sup> Com o temor da eclosão de uma guerra envolvendo toda a Europa, os países adotaram uma posição de não-intervenção na Espanha. O Comitê de Não Intervenção foi criado para garantir que nenhum dos lados envolvidos na guerra civil recebesse auxílio externo. Entretanto, na prática, a Alemanha e a Itália enviaram aviões, equipamentos e suprimentos para os nacionalistas e, em menor escala, a União Soviética enviou ajuda aos republicanos.

comoção popular dos cidadãos parisienses. É possível indicar que houve uma preocupação em demonstrar, mesmo que indiretamente, a existência de um sentimento de solidariedade popular compartilhado em relação à morte de Gerda Taro e, por conseguinte, em relação à situação da República Espanhola.

Outros jornais espanhóis e franceses, como *El Sol*, *El Mono Azul* e *L'Humanité*, também repercutiram a notícia da morte e do enterro da fotógrafa. Em linhas gerais, as mesmas características já discutidas podem ser encontradas nessas publicações: a exaltação da bravura, o compromisso com a Guerra Civil Espanhola e a grande manifestação de luto diante de sua morte. Assim, a imprensa ligada a grupos de esquerda auxiliou na construção de uma imagem e de uma memória compartilhada acerca de Gerda Taro enquanto profissional reconhecida, corajosa e comprometida. Outro ponto significativo é que nenhuma das publicações analisadas associou Taro a Robert Capa e sua crescente fama, o que demonstra que, nesse momento, foi reconhecida devido à própria atuação.

Além disso, levando em conta a análise de Schaber (1994), deve-se atentar ao fato de que a condição de refugiada de Taro pouco foi mencionada nos jornais, assim como não tratavam da sua origem judia. Sobre o assunto, a autora levanta as hipóteses de que não se sabia que ela era judia ou que a informação foi omitida por algum tipo de repressão política. É relevante, portanto, refletir a respeito da imagem projetada pelo *Ce Soir* de Gerda Taro como “filha de Paris”. Conforme Schaber (1994), o jornal procurava garantir a simpatia e a comoção do público para construir a memória da jovem como mártir de guerra, e devia considerar que a imagem de refugiada poderia ser incômoda a alguns leitores nesse contexto. É perceptível também que a nacionalidade de Taro poderia ser objeto de confusão, talvez até para ela própria, de acordo com um trecho presente no jornal *El Mono Azul*:

Gerda era o protótipo de um “internacional” [...] ela não tinha nacionalidade. Fizemos piadas com ela porque nunca sabia responder a tempo se era francesa, alemã ou holandesa, e então levou a sério investigar suas origens. O pai era de um país; a mãe, de outro; de outros distintos, os avós; ela nasceu em um país e foi educada em outro. Perseguida por seus ideais revolucionários, Gerda estava em todas as partes e em lugar nenhum. Agora sim; tinha encontrado uma terra que não fugia de seus pés, firme: Espanha. Se autodenominava espanhola; ela gostava de se chamar assim e ficava de mau humor quando alguém ria do seu sotaque ao pronunciar as palavras do nosso idioma (Viu, 1937, p. 1, tradução nossa)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “Era el protótipo Gerda de un “internacional” [...] no tenía nacionalidad alguna. Le gastávamos bromas porque nunca sabia responder a tiempo si era francesa, o alemana, o holandesa, y entonces efectaba seriedad para indagar en sus orígenes. El padre era de un país; la madre, de otro; de otros distintos, sus abuelos; ella había nacido en una nación y se había educado en otra. Perseguida cuando se hizo mayor por sus ideas revolucionarias, Gerda estuvo en todas partes y en ninguna. Ahora, sí; se había encontrado con tierra que no le huía a sus piés, firme: España. Se llamava a si misma española;

O fragmento traz alguns elementos significativos para a discussão, posto que além de afirmar que Taro não tinha uma nacionalidade definida, também é notável que a perseguição sofrida por ela não é associada à origem judia, mas aos ideais revolucionários que defendia. Diante disso, torna-se pertinente examinar algumas questões em torno das concepções de nacionalismo e de internacionalismo, bastante presentes no contexto trabalhado. De acordo com John Schwartzmantel (2013), o internacionalismo considerava que a classe trabalhadora estava unida por condições e interesses em comum, independente das origens nacionais ou culturais. Dessa forma, há o interesse na construção de uma comunidade para além de fronteiras nacionais, viáveis por meio de instituições que expressassem a solidariedade internacional. No entanto, as realidades históricas de cada local deveriam ser levadas em conta, assim como o fato de que os movimentos trabalhistas estavam inseridos em distintos contextos nacionais, de modo que era necessário reconhecer as especificidades nacionais, ao mesmo tempo que deveriam ser transcendidas (Schwartzmantel, 2013). Ainda segundo o autor, o Partido Comunista Francês pode ser visto como um exemplo dessas relações entre nacionalismo e internacionalismo, visto que o partido mantinha um discurso patriótico de apoio às tradições francesas, enquanto a política de Frente Popular seguia a ideia de que a nação estava inserida em um movimento internacional antifascista. Isto posto, a reivindicação da memória de Taro como “filha de Paris” pode ser entendida como parte das convicções do PCF, assim como a imagem da fotógrafa como alguém sem nacionalidade também dialoga com as dinâmicas existentes entre nacionalismos e internacionalismo.

Após o período de publicações diárias sobre Gerda no *Ce Soir*, no dia 10 de julho de 1937, a última página foi inteiramente dedicada às fotografias que tirou durante a Batalha de Brunete, com o título “O que Gerda Taro viu um dia antes de morrer”. As imagens tinham como foco os soldados republicanos e o ambiente, assim, pareciam estar centradas na dimensão da experiência da guerra, fator acentuado devido à sensação de proximidade da fotógrafa em relação aos acontecimentos registrados. Nessa perspectiva, as fotos parecem ter sido tiradas do ponto de vista de um soldado que vivencia o conflito, o que corrobora com a memória construída a respeito de Taro. Depois disso, apenas pequenas menções foram feitas a ela no jornal.

---

le encantaba nombrarse así, y se ponía de mal humor cuando uno se reía de su acento al pronunciar las palabras de nuestro idioma.”



**Imagem 1:** “O que Gerda Taro viu antes de morrer?”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: CE QUE Gerda Taro a vu la veille de sa mort. **Ce Soir**, Paris, ano 1, n. 161, p. 8, 10 ago. 1937.  
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7633666f/f8.item>. Acesso em: 20 abr. 2025.

A Guerra Civil Espanhola prosseguiu e, cada vez mais, a situação da República se agravava. Os centros urbanos que ainda estavam sob controle republicano enfrentaram problemas de superlotação, fome e miséria; o cotidiano era marcado por bombardeios aéreos; as tropas sofriam com o elevado número de óbitos; os armamentos eram insuficientes; e as divergências políticas dos grupos que compunham o lado republicano levaram a uma grave fragmentação interna. Então, no dia 1º de abril

de 1939, a guerra teve fim com a vitória dos nacionalistas. Alguns republicanos buscaram refúgio no México, país que não reconhecia o governo de Franco, enquanto cerca de 450 mil pessoas cruzaram a fronteira com a França só no primeiro trimestre do ano (Casanova, 2002). Lá, muitos foram enviados a improvisados campos de concentração no litoral, confinados ao ar livre sem acesso a condições básicas de sobrevivência (Buades, 2022).

A situação dos exilados foi ainda mais dificultada quando a França declarou guerra à Alemanha, o que gerou um grande fluxo de refugiados para o México. Nessa época, o estúdio de fotografias de Robert Capa estava sob cuidados de seu assistente, Cziki Weiss. Diante do temor de uma ofensiva alemã, Weiss organizou em três caixas de papelão cerca de 4.500 negativos da Guerra Civil Espanhola, contendo trabalhos de Capa, David Seymour e Gerda Taro, com a intenção de enviá-las junto aos refugiados. Assim, o general Francisco Aguilar González, embaixador mexicano, as recebeu e transportou, levando-as consigo na viagem de navio. Pouco tempo depois, em 1940, as tropas de Hitler desfilaram na avenida mais famosa de Paris, *Champs Élysées*. Por sua vez, as caixas, apelidadas de Maleta Mexicana, foram consideradas desaparecidas.

Já no território espanhol, o fim da guerra significou o começo do período de “Vitória” (Buades, 2022). A ditadura franquista promoveu a execução, a prisão, o desaparecimento e a tortura de republicanos derrotados no conflito, e a divisão entre vencedores e vencidos foi mantida até o fim do regime (Preston, 2011). Além da violência institucionalizada contra os “vermelhos”, Franco aplicou medidas para que a vitória nacionalista não fosse esquecida. Novas datas foram adicionadas ao calendário oficial de comemorações, como o Dia da Vitória, o Dia do Levante e o Dia do Caudilho, espaços de memória foram criados para exaltar os nacionalistas mortos na guerra civil, assim como seus nomes foram gravados em placas e passaram a denominar locais públicos. De acordo com Fernando Catroga (2015), os espaços públicos dedicados aos mortos são formas de simular a presença do ausente e garantir que as memórias relacionadas a ele sobrevivam no futuro. Ao mesmo tempo, a seleção das memórias que devem ser recordadas omite outras memórias. No caso espanhol, junto à imposição da visão dos vencedores, as memórias republicanas deveriam ser esquecidas. Em função disso, é viável presumir que o contexto histórico que tomou forma após a Guerra Civil Espanhola contribuiu para o período de esquecimento de Gerda Taro. Considerando o projeto de culto à recordação dos nacionalistas, as memórias acerca da atuação e dos mortos do lado republicano não poderiam integrar o espaço público espanhol, já que qualquer demonstração de simpatia à causa era duramente reprimida. Somado a isso, pode-se levantar a hipótese de que, após a derrota, as memórias



construídas a respeito da fotógrafa como heroína de guerra não conseguiam atender aos interesses dos grupos de resistência à ditadura, levando-as ao esquecimento momentâneo.

Outro elemento que pode ter contribuído em alguma medida para o esquecimento de Taro diz respeito à fama adquirida por Robert Capa. Em 1938, ele publicou o livro *Death in the Making*, dedicado a Taro, que continha registros feitos pelos dois fotógrafos. As autorias de cada uma das fotografias apresentadas no livro não foram explicitadas, o que reiterou a confusão em relação ao trabalho de Capa e Taro (Freitas, 2018). Além disso, Franco (2008) ressalta que no ano de lançamento do livro ocorreu a primeira exposição dedicada ao trabalho dos dois, entretanto, a matéria que a revista *Time* publicou sobre o assunto apontava Capa como fotógrafo de fama mundial, enquanto a imagem de Taro foi associada à de esposa e vítima de um acidente fatal durante a guerra. Já de acordo com Schaber (1994), as fotografias tiradas por Taro que não foram esquecidas pelas agências, foram utilizadas com o crédito atribuído a Capa, sobretudo pelo maior valor associado ao nome, contribuindo para que a fotógrafa fosse lembrada apenas como companheira dele e esquecida como profissional. Esse fator se relaciona fortemente às questões de gênero, uma vez que as atuações das mulheres, historicamente, sofrem um apagamento significativo. Conforme Michelle Perrot (2005), mesmo que as vozes femininas tenham alcançado lugares antes inacessíveis, a história das mulheres foi permeada por silêncios, relegando-as ao esquecimento, como se estivessem fora do tempo ou dos acontecimentos. Para falar sobre esse esquecimento direcionado às mulheres e às suas obras, Constância Lima Duarte (2023) emprega o conceito de “memoricídio”, anteriormente usado por Fernando Baez para se referir ao assassinato da memória e da cultura impostos durante a colonização. Segundo a autora, quando aplicado ao caso feminino, o termo “pode designar também o processo de opressão e negação da participação das mulheres ao longo da história” (Duarte, 2023, p. 192). Esse fenômeno pode ser observado em relação à história de Taro: por um período, parte de seu trabalho foi associado a uma figura masculina e sua trajetória foi reduzida ao relacionamento com o fotógrafo, colocando-a no lugar único de “esposa”, o que impôs o esquecimento de sua produção, de sua relevância e de sua agência histórica.

### **Trajetórias de rememoração de Gerda Taro**

As memórias de Gerda Taro passaram a ser lembradas e retrabalhadas após o aparecimento público da Maleta Mexicana em 2007. As caixas com os negativos foram encontradas ainda no México, quase sete décadas depois de sua saída de Paris. O documentário *The Mexican Suitcase* (2011), de Trisha Ziff, expõe toda a trajetória percorrida. Primeiro, as caixas foram guardadas pelo general que as recebeu

e, depois, por sua filha, que as entregou para o cineasta Ben Tarver. Ao procurar informações sobre os negativos, Tarver chegou até Cornell Capa, irmão de Robert Capa e diretor do *International Center of Photography* (ICP). Desde a notícia da redescoberta da Maleta, em 2004, o ICP tentava obtê-la, e as negociações com o cineasta duraram até 2007. É interessante apontar que os negativos resistiram ao tempo e foram encontrados em excelente estado de conservação. Conforme os relatos presentes no documentário, o objeto passou anos guardado no fundo de um guarda-roupas e, diante disso, é adequado supor que o esquecimento ajudou a preservá-lo.

No processo de construção narrativa dessa história, o documentário assume uma posição que remete a um extenso debate historiográfico, já que utiliza a trajetória da Maleta para realizar uma metáfora, na qual o desaparecimento do objeto simbolizaria o pacto de esquecimento ocorrido durante a transição democrática, enquanto o seu reaparecimento representaria o período mais recente de reivindicação em torno das memórias da guerra e da ditadura, que ganharam força a partir dos anos 2000. Assim, mostra-se necessário refletir acerca de algumas questões sobre o contexto espanhol após o fim do regime franquista, com a finalidade de ampliar a compreensão a respeito do momento histórico específico do reaparecimento da Maleta, que propicia também o reaparecimento e a reconstrução das memórias sobre Taro.

Considerando a análise de Borja de Riquer (2015), a ditadura não conseguiu se sustentar após a morte de Franco, que ocorreu em 20 de novembro de 1975. De acordo com o autor, a força da oposição franquista levou à difusão de uma cultura democrática na Espanha, ao mesmo tempo que as organizações ligadas à manutenção do franquismo estavam desgastadas e apresentavam pouca capacidade de mobilização social. Desse modo, o país passou por uma abertura democrática planejada e as primeiras eleições desde a Guerra Civil Espanhola aconteceram em 15 de julho de 1977. Em 15 de outubro desse mesmo ano, foi aprovada a Lei de Anistia, que absolveu todos os atos políticos que foram considerados delitos, assim como isentou de responsabilidades aqueles que participaram ativamente da rebelião militar e que cometeram crimes contra as liberdades individuais. Segundo Francisco Calero (2003), para lidar com o passado traumático e construir um consenso político na sociedade, o processo de transição democrática na Espanha se apoiou no desejo de esquecimento, e não no reconhecimento das responsabilidades, o que culminou no silêncio público a respeito da guerra e da ditadura. Já Santos Juliá (2003) questiona a existência de um pacto de silêncio ou de esquecimento, pois considera que esses passados foram amplamente pesquisados e debatidos desde a morte de Franco. A argumentação do autor parte da noção de complementaridade entre memória e

esquecimento, já que só é possível desejar esquecer o passado que se faz presente na memória. Nesse sentido, ressalta a diferença entre anistia e amnésia: para ele, a anistia exige falar sobre o passado a partir de um discurso de conciliação, ao passo que a amnésia se cala sobre o passado. Portanto, segundo ele, o esquecimento voluntário proposto pela anistia não provoca o silêncio, ao contrário, necessita que o passado seja lembrado com clareza para que seja superado na sociedade.

Nessa conjuntura de debates sobre memória e esquecimento, surgiram os movimentos que reivindicavam a recuperação da memória histórica, isto é, associações civis que propunham reescrever a história no espaço público a partir dos testemunhos e da rememoração das vítimas da guerra civil e do franquismo, amparadas na concepção de que havia um pacto de silêncio sobre o assunto, o qual levou a marginalização das memórias dos vencidos (Yusta, 2008). Mercedes Yusta (2008) avalia que existe uma defasagem entre o discurso das associações e a produção historiográfica, que mesmo antes da transição já enfrentava o discurso oficial do franquismo ao focar na história dos vencidos na guerra, no entanto, reconhece que esses debates não alcançaram a sociedade de forma ampla, por isso, há uma carência no enfrentamento do passado.

O discurso de recuperação da memória histórica ocupou um espaço significativo na sociedade espanhola e resultou em iniciativas oficiais. Para comemorar o 75º aniversário da proclamação da Segunda República, 2006 foi declarado como o Ano da Memória Histórica. No ano seguinte, o mesmo da redescoberta pública da Maleta Mexicana, foi aprovada a Lei de Memória Histórica, “pela qual se reconhece e amplia direitos e estabelece medidas em favor daqueles que sofreram perseguições ou violência durante a guerra civil e a ditadura” (BOE, 2007, tradução nossa)<sup>13</sup>. O texto que apresenta as motivações para a criação da lei contraria o discurso de esquecimento, já que destaca que desde a transição democrática são tomadas medidas em relação às vítimas, entretanto, também reconhece que novas iniciativas devem ser tomadas para atender às reivindicações que surgiram. Assim, a lei trata de políticas de reconhecimento, reparação e indenização de vítimas, bem como da retirada de símbolos de exaltação ao levante militar e ao regime franquista. É válido lembrar que a aprovação da lei não ocorreu em consenso, ao contrário, provocou divergências no Congresso: para a maioria, essa lei era complementar à transição democrática; para setores mais conservadores, era contrária à conciliação da transição, além de uma tentativa de utilizar a história como arma política; para outros mais à esquerda, não dava fim à impunidade promovida pela anistia (Cué; Díez, 2006). Nesse contexto, é evidente que

---

<sup>13</sup> “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.”

as reivindicações e as divergências em torno da memória histórica explicitam diferentes projetos de construção de memória em relação ao passado espanhol, os quais estão baseados em interesses políticos e sociais do presente.

Dessa forma, o período histórico do reaparecimento da Maleta Mexicana coincide com um momento no qual a sociedade espanhola olhava para o passado a fim de confrontar as questões do presente. Sebastiaan Faber (2018) chama atenção ao fato de que os negativos encontrados não trouxeram nenhuma novidade sobre o passado durante a Guerra Civil Espanhola, no entanto, geraram interesse à medida que compõem um arquivo material que representa os resquícios de um mundo que não existe mais. Sob essa perspectiva, pode-se aplicar uma lógica semelhante em relação às imagens fotográficas enquanto registros desse mundo passado. As fotografias, de acordo com Hans Belting (2014), podem ser consideradas um meio entre olhares e temporalidades distintas, já que representam o encontro do olhar do fotógrafo, que enquadrrou o momento passado, e o olhar do observador do presente acerca de um mundo diferente. As imagens também são produtos históricos, pois adquirem camadas de significados novos por meio das memórias e experiências do observador da imagem no presente (Belting, 2014). Isto posto, é plausível refletir a respeito dos novos significados adquiridos pelas fotografias tiradas por Gerda Taro presentes na Maleta, que possibilitaram a renovação do interesse pelo seu trabalho. No geral, os negativos com autoria atribuída a ela mostravam os *fronts* de Valência e Segóvia, o cotidiano e a destruição nas cidades e a Batalha de Brunete<sup>14</sup>. O olhar posterior, inserido em um contexto de reivindicações em torno das vítimas, pode ter a sensação de que as imagens oferecem um testemunho privilegiado a respeito da tragédia da guerra. As figuras das vítimas fotografadas por Taro podem simbolizar, nesse momento, as experiências e violências vividas por aqueles para quem a justiça é demandada, legitimando, de certa forma, as reivindicações por reparação no presente.

Para além disso, diante das mobilizações em torno da Maleta, Faber (2018) observa que houve uma transferência de atenção dos eventos representados para os fotógrafos, as pessoas que testemunharam esses eventos. Esse fator reforça o entendimento de que, frente à redescoberta do trabalho de Taro, a ênfase não se deu sobre as imagens que registrou, mas sobre a sua própria imagem e atuação. Após a Maleta, diferentes formas de rememoração de Gerda Taro ganharam espaço, as quais

---

<sup>14</sup> Os negativos podem ser vistos no site do *International Center of Photography*: <https://www.icp.org/browse/archive/collections/the-mexican-suitcase>.

levaram também a uma reconstrução das memórias sobre ela. É possível notar o aumento da produção de trabalhos acadêmicos que enfatizam a reapresentação da sua trajetória em diálogo com o contexto de guerra, o reconhecimento da sua atuação como fotógrafa e a valorização da sua contribuição para o desenvolvimento do fotojornalismo de guerra.

Ainda, a figura de Taro se tornou personagem de ficções históricas, como *L'Ombre d'une photographe*, Gerda Taro (2006), *Esperando a Robert Capa* (2009), *La ragazza con la Leica* (2017) e *One last shot: based on a true story of wartime heroism* (2023). Sobre esse assunto, Rossi (2019) apresenta uma breve análise sobre as diferentes representações presentes nas três primeiras obras mencionadas. A primeira, escrita por François Maspero, simula uma entrevista com a fotógrafa idosa, retratando-a a partir de seu engajamento político e exaltando o seu sacrifício em nome da liberdade universal. A segunda, de Susana Fortes, na avaliação de Rossi (2009), sentimentaliza e reduz a personagem, pois se concentra principalmente na relação com Robert Capa. A autora considera também que os fragmentos do diário fictício da fotógrafa adquirem um tom infantilizado, bem como a personagem assume a imagem de uma heroína romântica, comprometida com uma causa política que não é bem caracterizada. A terceira, de Helena Janeczek, por meio de um trabalho de investigação e formulação de hipóteses, representa Taro através dos testemunhos de amigos próximos, lembrando que as memórias e as reconstruções não são elementos imparciais ou inocentes. A partir dessas narrativas, Rossi (2009) conclui que a memória de Taro como trabalhadora comprometida com o ideal antifascista precisa de uma recomposição ampla, a fim de ultrapassar estereótipos e reducionismos que ainda permeiam as recordações sobre a fotógrafa.

Outra forma de rememoração se deu através das exposições realizadas em centros culturais ou espaços públicos. Além da exposição de fotografias da Maleta, outras duas exposições que enfatizavam o trabalho de Taro foram realizadas pelo ICP. A primeira, intitulada *Gerda Taro*, foi exibida nos Estados Unidos, onde se localiza a sede da instituição, e depois em outros países, como Inglaterra, Itália, Países Baixos, Espanha, Alemanha e Japão, entre 2007 e 2013. Com curadoria de Irme Schaber, biógrafa de Taro, Richard Whelan, biógrafo de Capa, e Kristen Lubben, curadora associada da instituição, representa a primeira grande exposição dedicada ao trabalho da fotógrafa, e está centrada em suas colaborações para o fotojornalismo de guerra, bem como em sua trajetória pessoal, a qual coloca em foco a atuação feminina. A exibição foi organizada a partir do acervo institucional, que detém cerca de 200 impressões, negativos e publicações (International Center of Photography, 2007). Além disso, foi lançado um catálogo que consiste na maior coletânea de fotografias de Taro publicada. A segunda, *Death in the Making: Reexamining the Iconic Spanish Civil War Photobook*, retoma as fotografias presentes no

livro lançado por Capa em 1938, com a intenção de creditar devidamente cada imagem e trazer novos olhares aos trabalhos de David Seymour e Gerda Taro que compõem a obra. Organizada por Cynthia Young, que trabalhou dos anos 2000 a 2020 no arquivo do ICP, a exposição ocorreu entre 2022 e 2023, em Nova Iorque. De acordo com as informações disponíveis no documento de divulgação, essa foi a primeira de uma série de exposições que retoma a coleção permanente da instituição e realça sua história, marcada pela defesa da fotografia de cunho político (International Center of Photography, 2022). Junto à mostra, o livro ganhou uma nova edição, com o acréscimo de um ensaio da curadora e de uma lista que identifica a autoria das imagens. É notável que há um esforço de rememorar Taro através da valorização da sua atuação, reparando, de certa forma, o esquecimento devido à falta da creditação adequada, mas deve-se avaliar que essa medida está ligada também ao interesse institucional de promoção do acervo e da trajetória do ICP.

Outra exposição interessante foi realizada pelo *f/stop festival*, festival que ocorre em Leipzig para a difusão da fotografia e de suas questões, por meio de temáticas diferentes a cada edição. Em 2016, com curadoria dos editores da *Spector Books*, Anne König e Jan Wenzel, o evento explorou as mudanças do meio fotográfico ocasionadas pela era digital, explicitando uma visão geral sobre a diversidade das práticas ao longo do tempo. As fotos de Taro se relacionavam à forma documental, e foram expostas em uma instalação ao ar livre. A composição trazia o retrato dela em destaque, ao lado de seus registros dos refugiados, da destruição provocada pela guerra e da Batalha de Brunete. Era constituída também por textos que situavam as imagens, apresentavam a biografia da fotógrafa e destacavam sua posição política antifascista. Em uma noite, a exposição foi vandalizada e inteiramente coberta com tinta preta, em um ato simbólico de apagamento que, no olhar dos organizadores, representou uma ação com motivações políticas (Schons, 2016). Esse caso pode retomar a discussão sobre os olhares do presente em relação às imagens, as quais adquiriram novos significados no contexto social e político de exibição, que provocaram, inclusive, uma reação negativa, possivelmente pela ascensão de grupos neonazistas ou das políticas que hostilizam os refugiados.

Seguindo a lógica de enaltecimento da imagem da fotógrafa, é necessário destacar que o nome de Gerda Taro passou a denominar locais públicos, como ruas em Madri e Paris, além de uma praça em Stuttgart. Em Madri, a iniciativa foi aprovada pela Junta de Governo da Cidade, em maio de 2017, a fim de alterar as nomenclaturas de algumas ruas, praças e vias relacionadas à exaltação do golpe, da guerra civil e da ditadura, em consonância com a Lei de Memória Histórica de 2007, substituindo-as pelas alternativas apresentadas pela Comissão de Memória Histórica. O nome da fotógrafa foi atribuído

à rua que antes homenageava Carlos Ruiz García, militar falangista que participou da Guerra Civil Espanhola junto aos nacionalistas e, durante o regime franquista, atuou como governador de Madri e líder do Serviço de Informação e Investigação. Em Paris, a denominação *rue Gerda Taro* para uma via em construção foi proposta por Catherine Vieu-Charier, vice-prefeita da cidade responsável por questões relativas à memória, ligada ao Partido Comunista Francês. O projeto enviado para deliberação do Conselho de Paris apresentava a trajetória, a posição política e as contribuições da fotógrafa, e foi aprovado em 2019. Já a praça em Stuttgart recebeu seu nome em 2008, sugerido pelo então vereador Michael Kienzle, do Partido Verde, com o objetivo de rememorar uma figura importante da cidade. Em 2014, a reforma do local proporcionou uma instalação permanente com placas de metal que formam seu nome e, no verso, exibem imagens e textos que narram sua trajetória da infância à morte, evidenciando a identidade judia, a atuação contra o nazismo na Alemanha, a situação de imigrante e as fotografias como produto do seu trabalho.

É perceptível que, ao contrário do contexto de construção de memória empreendido imediatamente após a morte de Taro, o fato de ser judia e sua situação enquanto refugiada são informações difundidas junto ao seu trabalho nas reconstruções atuais. Não são valorizados apenas os registros fotográficos, mas também a própria identidade de Taro, por meio da construção de sua imagem como mulher, alemã, judia e comprometida politicamente com a causa antifascista, de forma que as construções de memória mais recentes salientam suas particularidades, sua biografia e, sobretudo, sua agência política, que também é vista como símbolo da agência feminina na história. Diante disso, é preciso considerar que essa ênfase está de acordo com os movimentos de renovação da historiografia, principalmente no que diz respeito à expansão da área de estudos de gênero e ao interesse em reconhecer a participação ativa das mulheres na história.

Em função das discussões apresentadas neste trabalho, torna-se essencial refletir sobre memória e suas relações com o esquecimento. Conforme Catroga (2015), a memória não deve ser compreendida como um depósito de lembranças estáticas, mas sim como fruto de construções sujeitas às dinâmicas de re-presentificação e esquecimento do passado, mutáveis de acordo com as reelaborações do presente. O autor reconhece o que chama de “ambiguidade do trabalho da memória” (Catroga, 2015, p. 27): por um lado, apresenta-se como o reconhecimento e transmissão do passado, por outro, esconde que as modificações feitas ao longo do tempo e a historicidade também a constitui. Pode-se concluir, a partir dessas colocações, que as memórias são produções marcadas por reatualizações, através das seleções acerca do que deve ser recordado e esquecido, de acordo com os



novos acontecimentos e as distintas relações do presente com o passado. Dessa maneira, considerando não só as discussões sobre as memórias produzidas a respeito de Gerda Taro em momentos históricos distintos, mas também aquelas apresentadas sobre os movimentos de reivindicação por memória na Espanha, deve-se levar em conta que esses discursos sobre o passado são construções complexas, pautadas em seleções e enquadramentos indissociáveis dos contextos sociais, políticos e históricos de sua produção, que se ligam às dinâmicas de produção de memória e esquecimento, assim como estabelecem diálogos com a produção historiográfica. Assim, essas memórias, formadas nas tensões entre passado e presente, estão sujeitas a modificações constantes.

### **Considerações Finais**

As memórias da Guerra Civil Espanhola e da ditadura franquista ainda se mostram como objetos de disputa, assim, estudar a trajetória e as diferentes construções de esquecimento e memória sobre Gerda Taro estabelece um diálogo com temas pertinentes ao presente. A partir da apresentação de sua trajetória enquanto fotógrafa durante a Guerra Civil Espanhola, foi possível compreender algumas questões que permearam o conflito, em especial, aspectos sobre a produção e a circulação de imagens fotográficas, bem como as tensões políticas do contexto, que envolviam grupos diversos, unidos em torno de uma causa comum. Especificamente voltado ao caso republicano, foi possível explorar o significado, no contexto, da posição antifascista adotada por Taro. Também foi possível reconhecer a trajetória profissional e politicamente engajada da fotógrafa, elementos que integraram a construção de memória posterior.

Já as análises sobre a construção de memória de Taro após sua morte, realizadas de maneira ativa pelo jornal *Ce Soir*, demonstraram o uso de uma trajetória individual para a mobilização coletiva, a qual visava atender aos interesses de apoiadores do lado republicano durante a guerra. Dessa forma, pode-se identificar um esforço de projeção de sua imagem como uma fotógrafa corajosa, capaz de sacrificar-se em apoio à causa antifascista, assim como de exaltar sua atuação profissional como parte da luta, já que suas fotografias podiam ser vistas como instrumentos de documentação e denúncia. Entretanto, após o fim da guerra, o projeto desenvolvido no regime franquista promoveu a exaltação dos nacionalistas, por meio das comemorações oficiais e da rememoração dos mortos, enquanto as memórias republicanas não tinham destaque no espaço público devido à forte repressão. Somado a isso, a fama de Capa e a utilização das imagens de Taro sem créditos atribuídos levaram ao progressivo esquecimento do trabalho e da figura da fotógrafa, lembrada esporadicamente como companheira de

Capa. Esse fator é influenciado também pelas questões de gênero, que levam ao “memoricídio” (Duarte, 2023), ao apagamento da atuação feminina na história.

Por fim, a rememoração de Gerda Taro foi impulsionada pelo reaparecimento da Maleta Mexicana, em uma conjuntura permeada por debates sobre memória e esquecimento na sociedade espanhola, diante das políticas conciliatórias promovidas pela anistia no período de transição democrática. Além do próprio contexto, os novos olhares sobre as fotografias e a imagem de Taro foram explorados, evidenciando que as reconstruções de memórias sobre a fotógrafa não valorizam apenas o seu trabalho, mas dão ênfase ao gênero, à agência feminina, à posição política antifascista, à identidade judia e à condição de refugiada. Assim, torna-se fundamental levar em conta que as memórias passam por processos de produção e reelaboração, pois selecionam as lembranças e os esquecimentos, a partir das reinterpretações do passado no presente. Nessas dinâmicas, os projetos de passado, presente e futuro não são constituídos apenas pela memória, mas também pelo esquecimento consciente. Deve-se observar, portanto, que as representações e as memórias constituídas sobre Taro passaram por períodos de esquecimento e transformação, os quais não devem ser analisados de maneira isolada, mas relacionados aos respectivos contextos históricos, já que são profundamente influenciados por múltiplas questões do tempo em que se inserem.

### Referências

- ALBERTI, Rafael. Capítulo XIV. In: ALBERTI, Rafael. **La arboleda perdida**. Madri: Alianza Editorial, 1998, v. 2.
- ALLAN, Ted. Le recit de Ted Allan blessé aux côtés de Gerda Taro. **Ce Soir**, Paris, ano 1, n. 152, p. 5, 1 ago. 1937. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7633657g/f5.item>. Acesso em: 20 abr. 2025
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.
- BOE. **Ley nº 52, de 27 de dezembro de 2007**. Por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Espanha, n. 310, 27 dez. 2007. Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- BUADES, Josep. **A Guerra Civil Espanhola**. São Paulo: Contexto, 2022
- CALERO, Francisco. La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática. **Ayer. Revista de Historia Contemporánea**, [S. l.], v. 52, n. 4, p. 298–319, 2003. Disponível em: <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/sevillano-construccion-memoria-olvido-espana-democratica>. Acesso em: 20 abr. 2025.

- CASANOVA, Julián. Una dictadura de cuarenta años. In: CASANOVA, Julián (org.) et al. **Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco**. Barcelona: Crítica, 2002.
- CATROGA, Fernando. **Memória, História e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- CE QUE Gerda Taro a vu la veille de sa mort. **Ce Soir**, Paris, ano 1, n. 161, p. 8, 10 ago. 1937. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7633666f/f8.item>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- CUÉ, Carlos; DÍEZ, Anabel. El proyecto de Ley de Memoria Histórica divide al Congreso. **El País**, [S.l.], 13 dez. 2006. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2006/12/14/espana/1166050822\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/12/14/espana/1166050822_850215.html). Acesso em: 12 nov. 2024.
- DUARTE, Constância Lima. Memicídio: o apagamento da história das mulheres nas letras nacionais. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 3, 2023. Disponível em: [https://www.revistabarroco.com.br/pdfviewer/constancia-lima-duarte/?auto\\_viewer=true#page=&zoom=auto&pagemode=none](https://www.revistabarroco.com.br/pdfviewer/constancia-lima-duarte/?auto_viewer=true#page=&zoom=auto&pagemode=none). Acesso em: 17 jul. 2025.
- FABER, Sebastiaan. On Revelation: What can we learn from the Mexican Suitcase?. In: **Memory Battles of the Spanish Civil War: History, fiction, photography**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2018.
- FRANCO, Rosario Ruiz. Miradas fotográficas de la Guerra Civil Española: de Gerda Taro a Robert Capa. In: La imagen como reflejo de la violencia y como control social, 2008. **Actas del I Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología**. Madri: Universidad Carlos III, pp. 286-297.
- FREITAS, Mauricio Ferreira. **A fotografia de guerra como documento: Robert Capa e Gerda Taro na Guerra Civil Espanhola (1936-1939)**. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Acesso em: 18 out. 2024.
- GARCÍA, Hugo. Was there an antifascist culture in Spain during the 1930s? In: GARCÍA, Hugo et al. (ed.). **Rethinking Antifascism History, Memory and Politics, 1922 to the Present**. New York: Berghahn Books, 2016.
- GERDA Taro, suivie d'une foule émue, a été portée ce matin au Père-Lachaise. **Ce Soir**, Paris, ano 1, n. 153, p. 1, 2 ago. 1937. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7633658w/f1.image>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- HUGH, Thomas. **La Guerra Civil Española**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1977.
- INTERNATIONAL Center of Photography. **Gerda Taro**. New York, 2007. Disponível em: [https://www.icp.org/sites/default/files/exhibition/credits/sites/default/files/exhibition\\_pdfs/taro\\_press.pdf](https://www.icp.org/sites/default/files/exhibition/credits/sites/default/files/exhibition_pdfs/taro_press.pdf). Acesso em: 16 jun. 2025.
- INTERNATIONAL Center of Photography. **Death in the Making: Reexamining the Iconic Spanish Civil War Photobook**. New York, 2022. Disponível em: [https://www.icp.org/sites/default/files/Release\\_ICP%20Death%20in%20the%20Making%208-18-22%20FINAL\\_3.pdf](https://www.icp.org/sites/default/files/Release_ICP%20Death%20in%20the%20Making%208-18-22%20FINAL_3.pdf). Acesso em: 16 jun. 2025.
- JIMÉNEZ, Lorna Beatriz Arroyo. **Documentalismo técnico en la Guerra Civil española: inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro**. 2010. 609 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universitat Jaume I, Castellón, 2011.

JULIÁ, Santos. Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición a la democracia. **Claves de Razón Práctica**, n. 129, 2003.

JUNTA de Gobierno de la Ciudad de Madri. **BOAM nº 7.900 de 8 de mayo de 2017**. Disponível em: [https://sede.madrid.es/FrameWork/generacionPDF/boam7900\\_993.pdf?numeroPublicacion=7900&idSeccion=df3f0a21867db510VgnVCM1000001d4a900aRCRD&nombreFichero=boam7900\\_993&cacheKey=1&guid=3cd0b707b0fab510VgnVCM2000001f4a900aRCRD&csv=true](https://sede.madrid.es/FrameWork/generacionPDF/boam7900_993.pdf?numeroPublicacion=7900&idSeccion=df3f0a21867db510VgnVCM1000001d4a900aRCRD&nombreFichero=boam7900_993&cacheKey=1&guid=3cd0b707b0fab510VgnVCM2000001f4a900aRCRD&csv=true). Acesso em: 16 jul. 2025.

LE CORPS de Gerda Taro arrivera demain à Paris. **Ce Soir**, Paris, ano 1, n. 150, p. 3, 30 jul. 1937. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7633655n/f3.item>. Acesso em: 20 abr. 2025.

LE CORPS de Gerda Taro est arrive ce matin a Paris. **Ce Soir**, Paris, ano 1, n. 151, p. 5, 31 jul. 1937. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76336562/f5.item>. Acesso em: 20 abr. 2025

LES OBSEQUES. **Ce Soir**, Paris, ano 1, n. 148, p. 5, 28 jul. 1937. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7633653t/f5.item>. Acesso em: 20 abr. 2025.

LESSAT, Jürgen. Hohenheimer Straße: Mehr Aufmerksamkeit für Gerda Taro. **Stuttgarter Nachrichten**, Stuttgart, 18 ago. 2012. Disponível em: <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.hohenheimer-strasse-mehr-aufmerksamkeit-fuer-gerda-taro.dcb411ff-7138-45a0-a51d-634ba385e7e3.html>. Acesso em: 17 jul. 2025.

PERROT, Michelle. Introdução. In: **As mulheres, ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PRESTON, Paul. **Guerra Civil Española: reacción, revolución y venganza**. Barcelona: Debolsillo, 2011.

RIO, Marie-Noël. Crear un periódico de combate. **Le Monde Diplomatique en Español**. [S.l.], 2019. Disponível em: <https://mondiplo.com/crear-un-periodico-de-combate>. Acesso em: 20 abr. 2025.

RIQUER, Borja de. La crisis de la dictadura. In: CASANOVA, Julián (coord.) et al. **Cuarenta años con Franco**. Barcelona: Crítica, 2015.

ROSSI, Maura. Obreros de la imagen: memoria(s) de Gerda Taro. **KAMCHATKA**, [S.l.], v. 14, p. 269-288, 2019.

SCHABER, Irme. **Gerta Taro: fotoreporterin im spanischen Burgerkrieg**. Marburg: Jonas Verlag, 1994.

SCHONS, Donna. Vandalismus in Leipzig: Öffentliche Installation jüdischer Fotografien zerstört. **Monopol: Magazin für Kunst und Leben**, [S.l.], 11 ago. 2016. Disponível em: <https://www.monopol-magazin.de/%C3%B6ffentliche-installation-j%C3%BCdischer-fotografien-zerst%C3%B6rt?photo=0#slideshow>. Acesso em: 23 abr. 2025.

SCHWARZMANTEL, John. Nationalism and socialist internationalism. In: BREUILLY, John (ed.). **The Oxford handbook of the history of nationalism**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THE END of the world as we know it ist der Beginn einer Welt, die wir nicht kennen. **Spector books**. Leipzig, 2016. Disponível em: <https://spectorbks.com/de/buch/the-end-of-the-world-as-we-know-it-ist-der-beginn-einer-welt-die-wir-nicht-kennen-de>. Acesso em: 17 jul. 2025.

**THE MEXICAN Suitcase**. Direção: Trisha Ziff. Los Angeles: 212 Berlin, 2011. 1 DVD (86 min.).

VILLE DE PARIS. Direction de l'Urbanisme. **2019 DU 119 Dénomination rue Gerda Taro (13e):** Projet de Deliberation. Paris, 2019. Disponível em: [https://a06-v7.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id\\_entite=49004&id\\_type\\_entite=6](https://a06-v7.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id_entite=49004&id_type_entite=6). Acesso em: 17 jul. 2025.

VIU, Vicente Salas. Gerda Taro, nuestra camarada, ha muerto. **El Mono Azul**, Madrid, ano 2, n. 26, p. 1, 29 jul. 1937. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=740776c7-7c8a-4709-810d-95561a50cd0c>. Acesso em: 21 abr. 2025.

WHELAN, Richard. **Robert Capa: a biography**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

YUSTA, Mercedes. La “recuperación de la memoria histórica”: ¿Una reescritura de la historia en el espacio publico? (1995-2005). **Revista de Historiografía**, [S.l.], v. 2, n. 9, p. 105-117, 2008.