

---

ausenc'as

absenc's

---

TIAGO RÉGIS DE LIMA  
Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** O presente texto tem por objetivo discutir uma possível relação entre imagem e memória. Neste sentido, parte da série *Ausencias*, do fotógrafo argentino Gustavo Germano, para com ela problematizar uma questão política de ontem que perdura nos dias de hoje: os desaparecimentos ocorridos durante a última ditadura argentina [1976-1983]. Utilizando-se do artifício da montagem como método, conforme postulou Walter Benjamin, o artigo recorre a distintos tempos na tentativa de dar a ver imagens contaminadas de histórias inacabadas. É esta reflexão que torna possível afirmar a complexidade das imagens na confecção das memórias relacionadas à violência de Estado.

**Palavras-chave:** Memória. Imagem. Montagem. Fotografia

**Abstract:** This article discuss a possible relation between image and memory. As a starting point, we take the 'Ausencias' series, by Argentinian photographer Gustavo Germano, to debate a lingering political issue: the disappearances occurred during the last Argentine dictatorship [1976-1983]. We use assembly as a method, as postulated by Walter Benjamin, to go through different periods of time to try to see contaminated images of unfinished stories. This reflection made possible the visualization of the complexity of the images in the production of memories related to state violence.

**Keywords:** Memory. Image. Assembly. Photography

*Para recordar é preciso imaginar.*  
Georges Didi-Huberman<sup>i</sup>

Logo após ter sido eleito cônsul de Roma no ano 138 a.C., o general Decimus Junius Brutus foi destacado para a Península Ibérica a fim de reprimir os redutos de rebeldes lusitanos e estabilizar esta porção do império romano. Em rápido avanço para o norte do Tejo, em determinado momento Decimus e seu exército se encontraram frente às águas claras e brandas de um rio na região da Galícia. Para descontento do general, a tropa se negou a atravessar a corrente, posto acreditarem estar diante do lendário rio Lethes, o rio do esquecimento. Quem ousasse cruzar suas águas, logo esqueceria a família, a pátria, o próprio nome. Dada a paralisação geral de seus comandados, Decimus, diante do iminente risco de perda da memória, adentrou sem hesitação e atravessou o curso das águas. Da outra margem, gritou o nome de seus soldados, um por um, sem esforço algum. Percebendo que a memória do general sobrevivera ileso à travessia, decidiram os comandados atravessar o rio que, hoje, tem o nome de Lima<sup>ii</sup>.

\*

De partida de férias ao Uruguai, a família Germano, residente à província argentina de Entre Ríos, é surpreendida na fronteira. A polícia argentina reclama uma foto *carner*<sup>iii</sup> para cada um dos quatro filhos. Em um estúdio fotográfico local, Felipe, o pai, decide fazer uma única foto. Detrás de um fundo branco, estão agrupados, em sentido horário, do mais novo ao mais velho. Não sem relutância, a polícia aceita o instantâneo e a família Germano segue seu caminho. A foto, datada de 1969, permanece com a família. Eduardo Raúl Germano, o filho mais velho, não mais.

Figura 1 – Ausencias



1969

Gustavo Germano  
Guillermo Germano  
Diego Germano  
Eduardo Germano

Fonte: Gustavo Germano

Na madrugada de 24 de março de 1976, um golpe militar derruba a presidente Isabel Perón e instala uma ditadura militar na Argentina autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional*<sup>iv</sup>. Em dezembro deste mesmo ano, Eduardo, com então 18 anos, militante da organização Montoneros, foi detido por agentes do exército e da polícia. Depois de dias de tortura, foi assassinado e seu corpo capeado no cemitério *La Piedad*, na cidade de Rosario, onde era comum o depósito de corpos de militantes executados por agentes da ditadura.

Trinta anos depois, Gustavo Germano, o filho mais novo, agora fotógrafo, radicado em Barcelona, retorna a *Entre Ríos*. A presença de Eduardo, imponderável e espectral, “ao mesmo tempo insistente e emancipada de sua pessoa” (NUNEZ, 2010, p. 214), circunda a vida do irmão caçula. No entremeio deste duplo regime de constituição histórica [fotógrafo | familiar de desaparecido], reuniu seus dois irmãos e, em condições similares à da foto de 1969, posou com eles detrás de um novo fundo branco. O espaço ocupado por Eduardo ficou vazio.

Figura 2 – Ausencias



2006

Gustavo Germano  
Guillermo Germano  
Diego Germano

Fonte: Gustavo Germano

Felipe, idealizador do primeiro instantâneo, não presenciou este último clique. Morreu em 2002. Em 2011, a Equipe Argentina de Antropologia Forense [EAAF] começou a exumar as ossadas de 123 covas do cemitério *La Piedad*<sup>v</sup>. Em 2104, conseguiu identificar os restos mortais de Eduardo. Carmen, a mãe, e Guillermo, um dos irmãos, assim como Felipe, não puderam presenciar o ‘retorno’ de Eduardo. Os três lutaram incansavelmente até o fim de seus dias para saber o paradeiro de Eduardo e reivindicar justiça para ele, bem como para todos os desaparecidos pela ditadura argentina.

\*

Os álbuns fotográficos de família, artefatos caídos no desuso em tempos de proliferação de fotografias digitais e álbuns virtuais<sup>vi</sup>, resguardam tanto uma função arquivística, marcas da existência e de fatos ocorridos, quanto narrativa, habilitação de memórias privadas no presente. Através da preservação de dados, promovem o registro de uma miríade de situações – em geral, os bons momentos vividos – que remetem ao cotidiano dos membros de uma família. Quando evocados, operam, de quando em vez, uma disparada contação de histórias de tempos pretéritos, momentos significativos na vida de cada afiliado da instituição familiar.

Por gerações, portam os segredos familiares ao mesmo tempo que os ocultam, relacionando sempre o tempo íntimo ou familiar com a história social. Os álbuns são o passar do tempo para uma família (FORTUNY, 2014, P. 78, tradução nossa).

Por vezes arrancadas ao álbum, as fotos de um familiar desaparecido se esparramam pela sala, quartos e corredores e ganham destaque em relação a outras. “Na exibição está em jogo uma lógica de classificações que remete ao extremo de uma interrupção violenta, traumática, prematura do ciclo de vida [...]” (CATELA, 2012, p. 116).

Frágil, o material fotográfico tem uma vida útil cuja extensão depende do trato que recebe. Atento a esta premissa, Gustavo Germano cuidadosa e meticulosamente arranca a foto de 1969 ao álbum de família e, dispondo-a ao lado do novo fotograma, inicia *Ausencias*<sup>vii</sup>.

Figura 3 – Ausencias



Fonte: Gustavo Germano

Ao modo do trapeiro parisiense de Charles Baudelaire (BENJAMIN, 1989), coletor dos trapos e farrapos descartados pela cidade, Gustavo vai recorrer aos álbuns familiares, objetos por vezes postergados nos dias de hoje, de alguns moradores de sua província para montar seu projeto. A partir, então, de fotos selecionadas nos álbuns, o fotógrafo retorna ao mesmo lugar com os familiares e/ou amigos de desaparecidos e recria situações aproximadas das cenas

reveladas da película originária. Novas fotografias são produzidas, carregadas agora pela marca do vazio dos entes desaparecidos.

*Ausencias* vem a público como exposição pela primeira vez em fins de 2007, em Barcelona. É composta, em sua primeira versão<sup>viii</sup>, por uma série de 15 dípticos com fotos de famílias *enterrerianas*. Do lado esquerdo, a foto do álbum de família. Imediatamente ao seu lado, a foto produzida pelo olhar de Gustavo.

Através das particularidades presentes em cada história de desaparecimento, Gustavo intenta, em suas palavras, recuperar a universalidade de 30.000 ausências<sup>ix</sup>. Esta universalidade, decerto, compõe um artifício político substancial na montagem de *Ausencias*. Ao retirar fotos dos álbuns fotográficos dos seus espaços usuais, das residências familiares, Gustavo opera uma sutil travessia na qual objetos de culto privado são transpostos à consideração pública. Diante outros olhares, histórias de vidas violentamente interrompidas são reabilitadas ao espaço público. Tais imagens, também ameaçadas de desaparecer, processam a desprivatização de uma experiência de dor: cada ausência individual é uma ausência pública. Dispostas agora em uma composição díptica, arredadas da ludicidade de um jogo das diferenças, tais imagens armam as condições de uma restituição da história naquilo que precisamente elas dão a ver: o corpo ausente, posto que até “o vazio é uma espécie muito sutil de corpo”, tal como postula Jean-Luc Nancy (2012, p. 43).

Para a montagem de sua composição díptica, para expor um corpo ausente, Gustavo Germano precisou contar de antemão com uma outra exposição, a dos parentes e amigos dos desaparecidos. Na produção das novas imagens, como considerado por Marta Nin, curadora da primeira mostra pública de *Ausencias* e diretora da *Casa Amèrica Catalunya*, as pessoas expostas, em uma certa atitude de cumplicidade e militância, pareciam dizer: “estou aqui para que veja quem não está, pratico a lembrança para que o silêncio não ganhe o jogo, por isso me exponho e me deixo fotografar” (NIN, 2009, tradução minha).

*Ausências*, pequeno grande livro de Raúl Antelo, datado de 2009, reúne ensaios esparsos que tem como propósito possibilitar a produção de novos sentidos em torno da questão do moderno e do anti-moderno. Os textos, de insuspeitado vigor investigativo, arranjam-se em torno de uma série de ausências, “as quais, retiradas do esquecimento a que estavam relegadas, exigem que esqueçamos o que estava assente, o que julgávamos saber” (CAMARGO in ANTELO, 2009, p. 9). Tais ausências do livro não são notadamente as mesmas de Gustavo Germano. Não obstante, convergem elas de modo preciso a uma mesma formulação político conceitual incontestemente no projeto fotográfico do argentino.

São essas furtivas imagens que produzem o presente e, longe de atuarem no espaço imaginário do recôndito, elas são autênticas produções de presença potencial. Apresentam-nos a vida tal como podia ser perdida, tal como foi, de fato, abandonada em algum ponto da história. Elas não exibem a rigor uma matéria, mas a impressão, o vestígio de uma ação, que a história cavou nelas (ANTELO, 2009, p. 5).

*Ausencias*, seguindo a formulação de Antelo, não expõe uma matéria plena e visível, mas sim um corpo ausente inteiramente marcado de história (FOUCAULT, 1979), arruinado em algum ponto da história. Trata-se aqui, ainda seguindo o pensamento de Antelo (2015), de realizar uma leitura do trabalho de Gustavo Germano no âmbito dos estudos contemporâneos sobre a imagem, os quais estão fundamentalmente mais dedicados a uma icnologia do que a uma iconologia. *Íkhnos*, termo grego de composição, exprime a ideia de traço, vestígio, rastro, portanto, icnologia como um estudo, um discurso dos rastros, dos vestígios, das marcas. Esta noção coloca em cena um outro modo de leitura das imagens, onde o que de fato interessa hoje é o movimento dessas imagens, não mais fixas e fixadas como anteriormente, quando do estudo de um significado intrínseco, mas sim moventes e movediças, repletas de camadas de sentido. Interessa, sim, o modo como elas vão se transfigurando no tempo e como nós nos apropriamos dessas imagens e com elas formamos discurso (ANTELO, 2015).

Ao perscrutar memorabilias fotográficas e apostar em enlaces intensos, plenos de histórias inacabadas, interceptadas e sequestradas por jogos de poder, Gustavo Germano fornece presença potencial a um corpo ausente. Rearmando um outro jogo, expositivo de presenças e ausências, rastros e indícios, montagem de tempos heterogêneos, *Ausencias* emerge no cenário político pós-ditaduras latino-americanas ao modo de uma série icnofotográfica<sup>x</sup>, assim “materializando aqueles que a própria morte se desmaterializou, os *desaparecidos*” (ANTELO, 2005, p. 14).

\*

Passados 5 meses da desapareição de Néstor, Azucena Villaflor, cansada de obter negativas do paradeiro do filho em alguns órgãos do governo, organiza junto a outras 12 mães e uma jovem que buscava sua irmã, uma ida à Casa Rosada reclamar, diretamente ao presidente em exercício Jorge Rafael Videla, informações sobre os desaparecidos. No 30 de abril de 1977, um sábado, a comitiva é impedida de adentrar a sede do governo pelos guardas do local. Dado o estado de sítio que imperava no país, não era permitido o direito à reunião, premissa utilizada para dispersá-las da Praça de Maio. Insistentes, as mães não deram ouvidos à ordem policial e arteiramente se puseram a caminhar ao redor da praça.

Semanas passaram e ali continuaram, junto de outras mães, a circular pela praça. Azucena, pouco tempo depois, não pode mais acompanhar pessoalmente aquela ação. Sequestrada pela ditadura em dezembro de 1977, teve seus restos mortais identificados somente em 2005. As cinzas de Azucena repousam hoje no centro da Praça de Maio, local das *rondas*, gesto ininterrupto de 40 anos que se repete dedicadamente todas as quintas-feiras, por volta das 15:30h, e que marca a gênese do movimento social Madres de la Plaza de Mayo<sup>xi</sup>.

O que as une e as define não se resume ao luto dos seus mortos, mas à intensidade decorrente do entrelaçamento com outras dores e narrativas. [...]

As “Loucas da Praça de Maio” exigem a vida dos desaparecidos traduzindo suas dores em ato político aberto a inúmeras parcerias. Todas as quintas-feiras enchem a praça de desejo, varrendo dali carências, monólogos, infortúnios que as definem em vítimas de um destino inevitável (BAPTISTA, 2001, p. 194/195)<sup>xii</sup>.

Reunidas em torno de uma causa comum, as Madres formularam a mais contundente denúncia dos mandos e desmandos da ditadura argentina. Atentas ao perigo do esquecimento deliberado, já desde o início dos anos 1980 o preceito da universalidade das 30.000 ausências, defendido por Gustavo, permeava sua ação política. O mote de ‘socialização da maternidade’ efetua, na prática, um processo de desindividualização de cada corpo ausente, transformando os 30.000 em seus filhos, instaurando na esfera pública um discurso familista oposto ao preconizado pela ditadura, embora ainda fundado a partir de laços naturais e de proximidade (JELIN, 2011)<sup>xiii</sup>.

Mas como conseguir informações a respeito dos filhos desaparecidos? Como expor a ausência do ente querido perante às autoridades e à sociedade? Foram nas *rondas*, bem como em outras manifestações realizadas em conjunto com diversos movimentos sociais, que se teve início o uso das imagens de desaparecidos. A constatação desta utilização não passa ao largo das lentes de Gustavo.

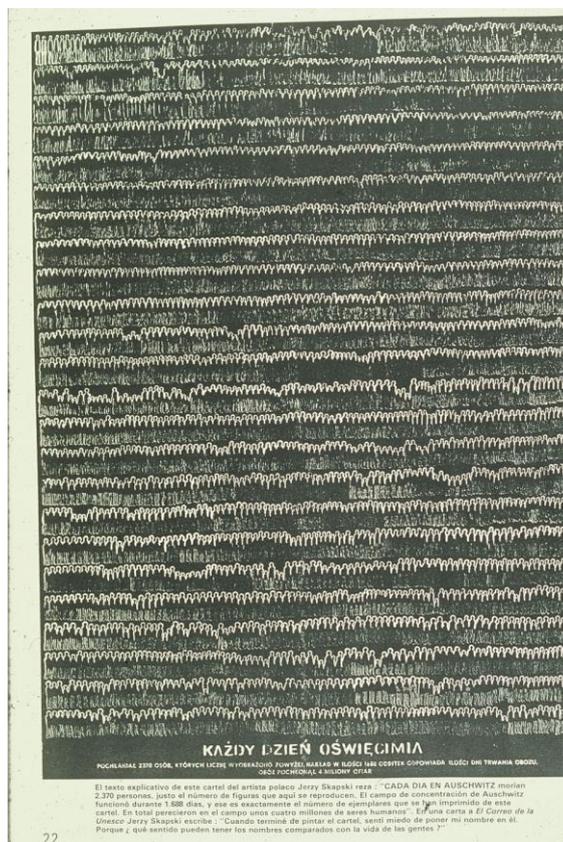
O uso da imagem dos desaparecidos, para conseguir visibilidade das vítimas, parte de um processo muito longo na Argentina que começa desde o próprio momento da desapareição dos companheiros, nas primeiras reclamações que fazem as mães e os familiares na busca de seus entes queridos nas igrejas, nos hospitais, na polícia e no Ministério do Interior. Desde um primeiro momento, as fotografias dos desaparecidos foram utilizadas como uma comprovação de sua existência ante a negativa do Estado de das instituições. Então estas imagens, as mães as penduraram em cartazes que armavam elas mesmas com alguns dados de seus familiares e, em seguida, no ano de 83 foram feitas as primeiras séries de *banners* e assim se unificaram todas estas fotos, passando do âmbito do privado e se convertendo em uma denúncia pública<sup>xiv</sup>.

As fotos *carnet*, outrora exigidas ao pai de Gustavo, ganham outros tamanhos quando ampliadas e então um outro uso, quando dispostas agora no espaço público em movimentos reivindicatórios. Seja em cartazes, bandeiras, lenços, camisas ou mesmo em recordatórios de jornal<sup>xv</sup>, as imagens dos desaparecidos extravasam sua condição de documento e ganham estatuto de testemunho, ferida não cicatrizada que marca a vida de diversas famílias. O artefato fotográfico, agora imerso em um contexto de reivindicação de corpos negados por um Estado desaparecedor, ganha espessura ética e política, configurando-se assim como um instrumento de interpelação do estado de coisas vigente. Demasiado oportuno, portanto, reafirmar aqui a argumentação a respeito de dois ensaios fotográficos de Sebastião Salgado da portuguesa Eugénia Vilela, posto que “embora documentando um tempo e um espaço já irre recuperáveis, essas imagens não se reduzem a elementos documentais de um arquivo. Nessas imagens, o desaparecimento expõe-se” (VILELA, 2010, p. 519).

As imagens, ao longo das movimentações dos grupos de direitos humanos argentinos, ganharam contornos e formas variadas. É nesta conjuntura que surge em 1983, durante a III Marcha da Resistência<sup>xvi</sup>, o que ficou conhecido como *el Siluetazo*.

Em 1982, Rodolfo Aguereberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, artistas visuais argentinos, decidem intervir no Salão de Objetos e Experiências, evento a ser organizado pela Fundação Esso, porém logo suspenso por conta da Guerra das Malvinas. A ideia era reproduzir silhuetas de corpos humanos, em escala natural, no espaço privado desta fundação, a fim de representar os trinta mil desaparecidos. A proposta dos argentinos se baseava em um trabalho de Jerzy Skapski, artista polaco que produziu um cartaz publicado em 1978 na Revista *El Correo* de la UNESCO. Em uma visualidade minimalista, produzida num gesto praticamente repetitivo, o cartaz de Skapski é composto de 24 fileiras onde figuram diminutas silhuetas de homens, mulheres e crianças, totalizando o número 2.370, metáfora da quantidade estimada de pessoas que morriam diariamente em *Auschwitz*. O cartaz teve 1.688 impressões, o mesmo número de dias que funcionou aquele campo de concentração, no qual 4 milhões de seres humanos pereceram. Em uma carta endereçada à revista da UNESCO, Jerzy Skapski (1978, p. 22) escreve: "Quando terminei de pintar o cartaz, senti medo de colocar meu nome nele. Pois que sentido podem ter os nomes comparado à vida das pessoas?".

Figura 4 – Cada dia em Auschwitz



Fonte: Jerzy Skapski

Quando Aguerreberry, Flores e Kexel apresentam seu projeto para integrar a Marcha da Resistência em 1983, eles transformam sua proposta antes restrita à circulação no âmbito artístico em um “acontecimento social no marco da crescente mobilização antiditatorial” (LONGONI & BRUZZONE, 2008, p. 28). A ideia primeira consistia na personalização de cada silhueta. Diante da alegativa das Madres que as listas disponíveis de desaparecidos eram bastante incompletas, o trio decide por produzir todas as silhuetas idênticas. De certo modo, a formulação ética presente no comunicado de Skapski é também partilhada pelas Madres. “Quatro milhões, trinta mil: nessa faixa as quantidades deixam de falar de pessoas, de vidas concretas” (*idem*, p. 27). No ideário das Madres, para dar conta da universalidade de 30.000 ausências, era preciso armar uma série anônima de silhuetas, sem qualquer insígnia política.

No entanto, já no decorrer da marcha, as Abuelas assinalaram a importância de representar as crianças e mulheres grávidas, bem como diversos manifestantes envolvidos no processo de produção das silhuetas imprimiram marcas identificatórias, como nomes e datas do desaparecimento de seus entes familiares. Embora estes atos tenham desbaratado a pretensão de homogeneidade plástica a ser conferida às silhuetas, defendida pelas Madres, tanto o primeiro *Siluetazo* quanto as ações posteriores que se utilizaram desta técnica e que se espalharam país afora resguardam a premissa fundamental de exposição de um corpo ausente. As silhuetas, figuras humanas vazias, por vezes preenchidas por sinais, e de tamanho natural, levadas na mão de manifestantes e pregadas nas paredes da cidade, tinham como objetivo convocar os sentidos da população argentina para o desaparecimento forçado de pessoas, um problema político que dia após dia causava mais sofrimento a um sem-número de famílias.

Para a exposição deste problema foi necessário contar com a colaboração dos manifestantes, que ali naquele momento emprestaram seus corpos como molde. Em um processo coletivo, corpos em plena presença produziram corpos em presença potencial.

A ação de *pôr o corpo* porta uma ambiguidade característica: ocupar o lugar do ausente é aceitar que qualquer um ali presente poderia haver desaparecido, correr essa incerta e sinistra sorte. Ao mesmo tempo, encarná-lo é devolver-lhe uma corporeidade – e uma vida – pelo menos efêmera (*idem*, 2008, p. 32).

Ao invés de caracteres, indícios sobre o corpo, assim sugere Jean-Luc Nancy. Posto o corpo sempre escapar, nunca restringindo-se a uma totalidade, unidade sintética, apenas “dispomos de indicações, traços, pegadas, vestígios” (2012, p. 53). Assim parecem ser as silhuetas de Aguerreberry, Flores e Kexel. Arredadas de serem imagens distraídas, conformam um corpo imaterial, “um desenho, um contorno, uma ideia” (*idem*, p. 43). O corpo imaterial, ausente, marcado pela história e arruinado em algum ponto desta mesma história, ainda sim superfície de inscrição dos acontecimentos (FOUCAULT, 1979), é trasladado ao espaço público por inúmeros manifestantes em seu gesto de pôr o corpo. Como persistências de uma imagem, a

imagem do desaparecido, as silhuetas imprimem uma impactante e provocadora visualidade às ruas de Buenos Aires.

Diferente das fotografias usadas nas manifestações, as silhuetas são imagens sem rosto, mas com aquelas compartilham um enunciado inapreciável aos movimentos de direitos humanos argentinos. Posto reivindicarem os desaparecidos políticos, um corpo que persiste no tempo e na vida dos familiares, silhuetas e fotografias anunciam, como assim chamou Julio Flores (2008), a presença da ausência.

*Ausencias* é, sem dúvida, tributária desta tradição imagética que tem sido gestada no âmbito da temática da violência institucional da ditadura argentina.

\*

Em 1858, Albrecht Meydenbauer, arquiteto e então diretor da Oficina Estatal de Construções do governo prussiano, foi incumbido da medição da catedral da pequena cidade de Wetzlar. Na intenção de diminuir os custos da empreitada, Meydenbauer dispensou o uso de um andaime e subiu ao topo da igreja em um cesto amarrado a um sistema de cordas, similar ao utilizado pelos limpadores de janelas. Certa noite, quando pendurado à altura da torre, quis adentrar uma janela próxima, o que fez o cesto repentinamente afastar-se da fachada e por pouco não lhe causou um acidente seguramente fatal.

Passado o momento de perigo, ao descer pelas escadas da torre, Meydenbauer pôs-se a pensar se não era possível substituir a medição manual pela medição de uma vista em perspectiva capturada por uma imagem fotográfica. Resoluto desta ideia, levou adiante o projeto que cambiava a medição de medidas diretas por medidas indiretas tomadas a partir de imagens fotográficas. Baseado no conhecimento que tinha dos estudos de Aimé Laussedat, engenheiro militar do exército francês que já usara a fotografia para medição de altitudes e reconhecimento de formas, Meydenbauer elaborou um corpus fundamentado na técnica de levantamento por meio da fotografia das propriedades geométricas dos objetos, batizada por ele de fotometrografia.

Este caso é narrado logo no início de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, filme de 1989 do diretor alemão Harun Farocki, como também em seu texto *Die Wirklichkeit hätte zu beginnen*, de 1988, que já antecipa alguns elementos do roteiro do filme<sup>xvii</sup>.

O projeto de Meydenbauer se funda no medo que teve ao quase cair da torre.

Existe um grande perigo oculto na objetividade e na materialidade das coisas, o contato físico com o objeto ou com o cenário é um risco e é mais seguro fazer uma fotografia e analisá-la em seguida na tranquilidade do escritório (FAROCKI, 2013, p. 180).

Medição ou morte, como argumenta Farocki, parece ser o lema de Meydenbauer, mais tarde posto em prática nas fileiras do então exército prussiano, que

reconheceu na fotogrametria a possibilidade de documentar numericamente objetos e espaços à distância, evitando assim que os soldados tivessem que medi-los e percorrê-los eles mesmos pondo em risco seus corpos e suas vidas (*ibidem*).

As forças militares, agora preocupadas com a conservação de vidas, são também responsáveis pela destruição dos monumentos, assim sabia Meydenbauer. É neste sentido que, em 1885, o arquiteto promoveu a criação do *Königlich Preußische Meßbildanstalt*, o primeiro instituto para a realização e constituição de um arquivo de documentos fotogramétricos, o que possibilitaria uma rigorosa reconstrução de espaços arquitetônicos porventura destruídos por ações de guerra. Imagens para conservação de vidas, imagens para conservação de monumentos.

Ao perigo do contato, a segurança da distância. Objetiva direcionada, máquina posicionada, e com o simples gesto de pressionar um botão, uma imagem eternizada, sem nenhum esforço e risco. Do conforto do escritório, uma análise meticulosa das imagens proporcionaria a obtenção de informações sobre o objeto fotografado. Este prenúncio de perigo do projeto de Meydenbauer, expresso na materialidade das coisas, no contato físico com os objetos, é de certa forma compartilhado, guardadas as devidas diferenças, pela nascente burguesia francesa dos oitocentos, não por acaso a mesma época do engenheiro alemão. É justo outro alemão, Walter Benjamin, exímio leitor da cidade moderna e de suas imagens saturadas de história, quem fornece, a partir de seu estudo da obra de Baudelaire, uma apreciação crítica do fenômeno das multidões no século XIX. Estas, informes e instáveis, signo de uma nova experiência de tempo e espaço no conjunto de transformações urbanas daquela época, foram responsáveis por promover uma contundente ameaça à sólida identidade do homem burguês, temeroso da perda de suas conquistas materiais e espirituais. Diante disto, a fim de se resguardar, a burguesia procura asilo no aconchego do espaço privado dos lares.

Quer na tranquilidade dos escritórios onde se realizam o processamento de imagens, quer no recôndito do lar burguês, como bem mostrou Benjamin (1989, p. 124), o “conforto isola. Por outro lado, ele aproxima da mecanização os seus beneficiários”. É justamente isto que fez Meydenbauer quando recorreu a uma recente invenção de seu tempo. “Esta forma de ver melhor é o contrário do perigo de morte”, assim nos relata a voz em off da película de Farocki. Dado o real perigo que se instala diante da proximidade, do contato direto, o dispositivo fotográfico instaura as condições de um regime de visibilidade que reconfigura a experiência direta com os objetos. Experiência esta, vale notar, não alheia ao tempo que hoje habitamos, repleto desde minúcias do cotidiano a atos normativo institucionais que deitam rios desta tinta do distanciamento no terreno das relações sociais.

Segundo a concepção de Meydenbauer, esta suposta forma de ver melhor, própria à imagem fotográfica, coloca-nos em uma condição de segurança, atmosfera livre dos inevitáveis riscos quando em contato direto com os objetos. Não obstante, é demasiado pertinente aqui

levantar o questionamento se as imagens poderiam nos salvar dos perigos a que estamos submetidos quando no contato com o mundo. Que perigos? Que salvamento?

No dia 01 de novembro de 1975, uma tarde de sábado, Pier Paolo Pasolini, poeta e cineasta, sobretudo um eminente produtor de imagens de seu tempo, de nosso tempo, concede uma entrevista ao jornalista Furio Colombo<sup>xviii</sup>. Ao cair da noite, já fim de conversa, Pasolini, cansado de falar de si mesmo, declara à Furio que vai prosseguir afirmando que “estamos todos em perigo”, uma referência que tanto diz dos riscos a que todos estão submetidos por conta de um processo de uniformização consumista da sociedade, como de uma violência física que talvez possa lhe acometer. Interessado nesta última declaração, o jornalista retoma a fala e reticente lhe pergunta como ele pretende evitar o perigo e o risco. Pasolini pede para ler as anotações de Furio e que ele deixe a lista de perguntas restantes. Prefere responder por escrito, diz que tem uma coisa na cabeça para tais perguntas. No dia seguinte enviará as respostas. No dia seguinte elas não chegaram. Na manhã do dia seguinte, dia dos mortos, o corpo de Pasolini foi encontrado, com o rosto desfigurado, em uma praia perto de Roma.

Meydenbauer e Pasolini, produtores de imagens, cada um a seu modo. Para o arquiteto, as imagens teriam a função de resguardar a fisicalidade das vidas e monumentos diante dos riscos e perigos do mundo. Pasolini, plenamente ciente destes, porém convicto da impossibilidade de se furtar à materialidade das coisas, do mundo, fez de sua vida uma incessante produção de imagens, estejam elas em seus textos, discursos ou em seu cinema, a mostrar a tragédia que circunda nossa existência<sup>xix</sup>. Pasolini, decerto, por toda a sua vida, por toda sua intervenção na vida cultural e política da Itália, foi um homem em perigo, assim como declarou Maurice Blanchot a respeito de Michel Foucault. Pasolini, tal como Foucault, “tinha um senso agudo dos perigos a que estamos expostos, interrogando-se para saber quais são os mais ameaçadores e aqueles com os quais podemos ganhar tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 118).

Pasolini não separou arte e vida. Ancorado na concepção do real como linguagem, foi herético porque tal identidade não a pensou nos termos de um espelhamento puramente lógico – homologia de sistemas, encaixe de peças descarnadas – mas a pensou como combate pelo qual o artista compromete, instalando no terreno da luta, toda a sua experiência, exigindo de si mesmo a coerência dos sinais que emite, pela presença corporal no mundo, pelo cinema que produz, pela “linguagem da ação” (XAVIER, 2014, p. 73).

Se estamos todos em perigo, que assumamos uma postura de combate. E assim o fez Pasolini, artista herético, em sua vida-obra, através de uma operação crítica de luta das imagens a desalojar o fascismo dissimulado e incrustado em cômodas posições benevolentes. E assim também o fez Farocki, tanto no filme em que conta a história de Meydenbauer quanto em toda a sua obra, quando, meticoloso, procede ao recolhimento de imagens do mundo para remontá-las em séries que expõem um estado de perpétua ameaça de desaparecimento das vidas humanas. “Farocki não é um fabricante de colecionismos, mas um pesquisador de documentos técnicos que remonta sob a forma de um atlas em movimento, a fim de torná-los

legíveis e de condenar a violência do mundo que as tornou possíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 215).

Sim, estamos todos em perigo, parece igualmente atestar Gustavo Germano em *Ausencias*. Perigo de não serem ouvidos os reclamos por justiça perante uma ordem institucional comprometida com os mandos e desmandos de outrora; perigo que as vidas arruinadas em algum ponto da história sejam apagadas da memória social do país; perigo, enfim, de desaparecerem outras vidas também, junto daqueles que já foram deliberadamente desaparecidos, pela continuidade sistemática de uma prática de tirania. Apesar de tudo isto, imagens carregadas do contato travado entre os familiares e Gustavo; imagens que sustentam o custoso fardo de um passado recente; imagens contaminadas de histórias inacabadas que, assumindo os riscos e perigos, conjuram astuciosamente um combate a esta violência do mundo que as tornou possíveis.

\*

Em seu modo de composição, *Ausencias* põe em operação o cruzamento de histórias que figuram numa permanente tensão dialética entre passado e presente, preto & branco e cores, presença e ausência. O gesto de Gustavo Germano ao dispor lado a lado imagens do passado e do presente, similares porém diferentes, introduz a necessidade de um olhar do presente sobre estas fotos, as quais se tornam outras a partir de “cada instância em que é olhada. [...] Cada fotografia se torna uma evidência material de algo inegável e passa a ser o lugar de uma relação dialética entre passado e presente” (BRIZUELA, 2014, p. 42). Esta relação dialética, em sua força disruptiva, desabona os enunciados totalizantes que enclausuram em insígnias conclusivas as existências ceifadas por um Estado desaparecedor, bem como arma as condições de produção de outros discursos tanto do passado, quanto do presente e do futuro.

Figura 5 – Ausencias



Fonte: Gustavo Germano

É por esta chave de leitura que *Ausencias* pode ser entendida como uma intervenção no contemporâneo imediato de modo a expor o horror de um ciclo de intolerável repetição, afinal, aqui, a "importância da imagem fotográfica não reside na afirmação representativa ou na expressão narrativa de um facto, mas na ruptura de uma ordem discursiva: numa imagem onde os corpos que resistem irrompem como um gesto que rasga o olhar"(VILELA, 2010, p. 501). Corpos ausentes, importunos a um regime de verdade hegemônico justamente por sua peculiar condição. Corpos presentes, envoltos num movimento de desprivatização da dor e assim obstinados numa incansável batalha de transformação do violento estado de coisas.

Em uma montagem de tempos heterogêneos, o fotógrafo argentino arma uma série anacrônica de imagens familiares no intento de apresentar e expor um problema político que atravessa os tempos. Tempo de uma viagem familiar. Tempo de uma charla despreocupada em casa. Tempo de uma alegria recém chegada ao mundo. Tempo de violência institucional extremada. Tempo de recomposição de cenas porventura olvidadas. Tempo de uma mirada imediata, ampla e irrestrita. Tempo, ignóbil tempo que perdura sob nova roupagem. Tempo, apesar de tudo, de pujantes lutas inglórias.

Figura 6 – Ausencias



Fonte: Gustavo Germano

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2009, p. 502).

Benjamin formula, a partir da utilização dos andrajos de uma época, o procedimento de montagem, também presente nas vanguardas do início do século XX [cubismo, dadaísmo, surrealismo, teatro épico de Bertold Brecht], como uma operação crítica que incide na produção do conhecimento histórico. Desmontando a história oficial, fazendo explodir o seu contínuo, sua

imagem eterna do passado, o historiador recolhe seus fragmentos, seus restos, e os recompõe, de forma a lhes restituir o seu valor de uso, em uma montagem de tempos heterogêneos, “a única capaz de lhes oferecer uma legibilidade (*Lesbarkeit*)” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 133).

Em *Ausencias*, Gustavo Germano utiliza 2 fragmentos de tempos distintos. Um se remete ao período pré-ditadura, tempo de uma presença, resíduo singular de uma coleção particular. Outro concerne ao momento pós-ditadura, tempo de uma ausência, fotocromia lacunar, falhada, arruinada em algum ponto da história, de modo a 'mostrar' personagens que não deixaram senão rastros, vestígios. Ambos, cada um em seu lugar, não tratam diretamente do horror das ditaduras. Entretanto, quando juntos, dispostos em uma montagem, através de um anacronismo deliberado, fazem explodir o contínuo da história e, em forma de díptico, estilhaçam-se em distintos tempos diante do olhar de quem os observa.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção de memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*] (*idem*, p. 16).

Anacronismo das imagens. Farocki e suas imagens de arquivo, Pasolini e suas releituras das tragédias gregas, Gustavo e seus dípticos. Cada um, a seu modo, promoveu uma desconstrução do anacronismo como um erro a respeito do tempo. Através de distintos procedimentos de montagem, seus trabalhos sustentam, conforme o argumento de Didi-Huberman (2015b, p. 22), o anacronismo como “um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”.

Anacronismo das imagens, anacronismo do texto. O gesto de Decimus Junius Brutus, endereçado à sua tropa, de atravessar o suposto rio Lethes, em seu excesso, portador de um risco fatal, é um gesto contra o esquecimento imposto por uma lendária tradição. “O gesto é uma pequena modificação do sujeito – e da história.” (RIVERA, 2014, p. 142). De forma semelhante, em outros rios, procede Gustavo Germano com *Ausencias*. Conjugando imagens de tempos distintos, seu gesto de montar séries anacrônicas de “certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p. 107) pode ser lido como composição de uma incessante luta contra as políticas de esquecimento imposto, responsáveis pela permanência da violência de outrora.

As imagens de *Ausencias*, ao contrário das imagens de Meydenbauer, não tem por pretensão resguardar vidas, salvar as pessoas diante dos perigos físicos do mundo. Antes, sobretudo, estão dispostas a fomentar um senso agudo dos perigos a que estamos expostos e a partir de uma intriga armar as condições de enfrentamento à “toda a violência que existe no

mundo, esta violência a que nos negamos a estar condenados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 14).

Nas teses *Sobre o conceito de História*, Benjamin (2013, p. 11) argumenta que é preciso por de lado o preceito historicista de restituição e representação total do passado.

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo.

Este historicismo, pretensamente neutro, atento apenas aos fatos 'reais', à reconstrução tal e qual das grandes e suntuosas narrativas do passado, nada mais faz do que legitimar a visão dos vencedores. Atento aos perigos que o cercavam, Benjamin tinha plena noção que é neste lampejo, neste momento de perigo que o historiador materialista poderia “extirpar a tradição ao conformismo que se quer dominar” bem como “restituir à história [...] sua dimensão de subversão da ordem estabelecida, edulcorada, obliterada ou negada pelos historiadores “oficiais”” (LÖWY, 2005, p. 66).

*Ausências* expõe uma série de imagens, vistas a partir de um olhar desatento, despretensiosas. Não obstante, imagens inflamadas e prontas para atizar a centelha a incendiar o presente, afinal sabem que “nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E este inimigo nunca deixou de vencer” (BENJAMIN, 2013, p. 12). É esta formulação que *Ausências* traz para o campo político do presente, apresentando uma imagem do passado tal como ela surge em nossa conjuntura de permanente perigo. Uma montagem de imagens que, apesar de tudo, resistem ao horror das ausências deliberadamente soterradas e esquecidas da memória oficial, porém que se fazem mais do que nunca presentes através do artifício da imaginação. Afinal, para recordar é preciso imaginar.

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro de tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61).

## Referências

ANTELO, Raul. **ENAPOL Raúl Antelo**. Vídeo. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aw8gKkwg27Q>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. **Arquivo: morte e linguagem**. Palestra proferida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 29 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul5.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. **Ausências**. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

BAPTISTA, L. A. Cidades, lugares e sujeitos: contribuições da literatura e da política. In: Frigotto, Gaudêncio (org.). **Teoria e educação no labirinto do capital**. Ed. Vozes, 2 ed., 2001. p. 194 – 203.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História In: **O anjo da história**. Edição e tradução João Barrento Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. v. 3: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIOGRAFÍAS. **Junio Bruto, Decio (s. II a. C.)**. Disponível em: <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=junio-bruto-decio>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

BLANCHOT, Maurice. Michel Foucault tal como eu o imagino. In: BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Presenças. In: ANTELO, Raúl. **Ausências**. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

CATELA, Ludmila da Silva. **Situação-limite e memória: a reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina**. São Paulo: Hucitec, Anpocs, 2001.

\_\_\_\_\_. Todos temos um retrato: indivíduo, fotografia e memória no contexto do desaparecimento de pessoas. **Topoi**, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 111-123.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

\_\_\_\_\_. Cómo abrir los ojos. In: FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: **Revista Pós**. Belo Horizonte, vol. 2. n. 4, nov. 2012

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FAROCKI, Harun. La realidad tendría que comenzar. In: FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FLORES, Julio. Siluetas. In: LONGONI, Ana & BRUZZONE, Gustavo (orgs.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

FORTUNY, Natalia. **Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea**. Buenos Aires: La Luminosa, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GERMANO, Gustavo. Entrevista de Gustavo Germano concedida a Juan José Muñoz. 2012. Disponível em: <[http://www.elgrifo.co/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=266:gustavo-](http://www.elgrifo.co/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=266:gustavo-)

[germano&catid=28:el-culto&Itemid=60](#)>. Acesso em: 02 nov. 2015.

JELIN, Elizabeth. Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. **Política y Sociedad**, 2011, Vol. 48 Núm. 3

LONGONI, Ana & BRUZZONE, Gustavo (orgs). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MUSEO DE LA MEMORIA ROSARIO. **Identificarón los restos de Eduardo Raúl Germano, detenido desaparecido el 17 de diciembre de 1976**. 2014. Disponível em: <<http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/1443/title/Identificaron-los-restos-de-Eduardo-Ra%C3%BAl-Germano>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. In: **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012.

NIN, Marta. **Y... la bola crece**. Texto curatorial da mostra primeira fotográfica de Ausencias. 2009. Disponível em: <<http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com.br/2009/04/y-la-bola-crece.html>> . Acesso em: 08 jan. 2016.

NUNEZ, Laurentz. Ao lado de Blanchot. Rio de Janeiro, **Serrote** (Revista do Instituto Moreira Salles) n. 06, novembro, 2010. p. 213–218.

PÁGINA 12. **"Quise mostrar la magnitud de la tragedia"**. 2008. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9118-2008-02-05.html>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. **Historia de la Marcha de la Resistencia**. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-12/99-12-06/pag08o.htm>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. **"Estamos todos em perigo"**. Última entrevista de Pier Paolo Pasolini concedida aos jornalista Furio Colombo. 2007. Disponível em: <<http://cinemaisbrasil.blogspot.com.br/search?q=pasolini>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

REPRESSORES ROSARIO. **Exhumación de tumbas NN en el cementerio La Piedad**. 2011. Disponível em: <<http://repressoresrosario.blogspot.com.br/2011/10/exhumacion-de-tumbas-nn-en-el.html>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

RIVERA, Tania. A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 129-144, Dezembro de 2014.

SKAPSKI, Jerzy. Cada día em Auschwitz. **Revista El Correo de la UNESCO**. Edição em espanhol. 1978.

VILELA, Eugénia. **Silêncios Tangíveis**. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono. Porto: Afrontamento, 2010.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. In: KACTUZ, Flavio (org.). **Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo**. Catálogo. Rio de Janeiro: CCBB, 2014.

Recebido em maio de 2017  
Aprovado para publicação em janeiro de 2018

### Tiago Régis de Lima

Psicólogo. Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil, [guttentak@yahoo.com.br](mailto:guttentak@yahoo.com.br)

<sup>i</sup>DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 49.

<sup>ii</sup> Mais informações em <<http://www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=junio-bruto-decio>>.

<sup>iii</sup> São fotos de tamanho pequeno [3x4, 4x4, ou ainda outros] requeridas tanto para inscrições pessoais em instituições como para a confecção de documentos oficiais.

<sup>iv</sup> O *Proceso de Reorganización Nacional* instalou uma junta militar que contava com o comandante de cada força armada: o tenente-general Jorge Rafael Videla [Exército], o almirante Emilio Eduardo Massera [Marinha] e o brigadeiro-general Orlando Ramón Agosti [Aeronáutica]. De imediato, a junta militar “declarou estado de sítio, suspendeu as atividades políticas e sindicais, proibiu o direito de reunião e greve. Foi decretado feriado bancário, judicial, escolar, nas bolsas. Foi fechado o Congresso. Rapidamente foram promulgados decretos-lei sobre a luta anti-subversiva, onde era anunciada a reclusão por tempo indeterminado e declarada a pena de morte (paradoxalmente esta medida nunca foi utilizada)” (CATELA, 2001, p. 48).

<sup>v</sup> Sobre o trabalho de identificação executado pela EAAF, consultar mais informações em <<http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/1443/title/Identificaron-los-restos-de-Eduardo-Ra%C3%BAI-Germano>> e <<http://represoresrosario.blogspot.com.br/2011/10/exhumacion-de-tumbas-nn-en-el.html>>.

<sup>vi</sup> Importante aclarar o sentido de desuso aqui utilizado. Tal noção se refere à constituição de uma prática muito comum às fotografias analógicas, quando de sua produção, impressão, armazenamento e datação em álbuns de suporte físico: eis a dimensão de esquecimento aqui referida, portanto, meramente factual e que não almeja guardar nenhuma pretensão saudosista. Afirmar aqui este desuso não significa também decretar a sua morte, mas sim um certo esquecimento em vista da transmutação de suporte de tal prática, do analógico ao digital. E por fim, embora os álbuns fotográficos tenham ganhado outro estatuto no plano das relações sociais no presente, posto aquecerem um comércio tanto em sítios eletrônicos quanto em feiras de antiguidades e aticar tanto colecionadores quanto artistas, é à constituição de uma prática e não de sua existência que tal desuso faz menção.

<sup>vii</sup> Ver mais em <<http://www.gustavogermano.com/#ausencias>>.

<sup>viii</sup> A primeira exposição aconteceu em fins de 2007, em Barcelona. Em 2012, Gustavo Germano produziu a versão brasileira *Ausências*, viajando do Ceará ao Rio Grande do Sul, contando sempre com a cooperação dos familiares e amigos de desaparecidos políticos para recriarem seus álbuns de família. Esta versão é composta de 12 dípticos. Quando exposta no Memorial da Resistência de São Paulo no primeiro semestre de 2015, a mostra ganhou a grafia *ausenc'as*, por isso o título do presente texto. Mais informações em <<http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com.br/>>. Hoje constam no sítio eletrônico de Gustavo 6 dípticos que compõem a versão colombiana [2015] e 16 que perfazem a versão uruguaia [2016] de *Ausências*.

<sup>ix</sup> Ainda hoje, em 2016, ainda há um debate caloroso na Argentina sobre o número de atingidos pela ditadura. Para se ter noção, o ex-ministro da cultura da cidade de Buenos Aires [2015-2016], Darío Lopérfido, afirmou recentemente [janeiro de 2016] que o número 30 mil é uma mentira construída pelos organismos argentinos para para se obter recursos do estado. O informe final da *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* [CONADEP], o *Nunca Más*, registrou 8.961 desaparecidos em 1984. Desde então, com o incremento de novas denúncias, esta cifra tem se modificado a cada ano. A cifra de 30.000 é o número estimado de desaparecidos pelos organismos de direitos humanos argentinos. Ademais, o que vale aqui destacar é que até hoje, “os números compõe um valor de disputa entre os grupos e um símbolo utilizado em diversos contextos e espaços como modo de legitimação do trabalho de cada um, construído em torno do “problema dos desaparecidos”” (CATELA, 2001, p. 86). A entrevista de Gustavo Germano concedida ao periódico *Página 12* encontra-se disponível em <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9118-2008-02-05.html>>.

---

<sup>x</sup> O conceito icnofotografia diz respeito a um neologismo proposto para falar de imagens fotográficas interessadas nos rastros, vestígios e marcas que perduram, sejam eles visíveis ou não no suporte fotográfico, e que com contumácia nos interpelam a uma leitura crítica da história. Concentrando-se para além dos elementos factuais dispostos no registro, tem por pretensão suscitar debates e desalojar cômodas posições, multiplicar sentidos e alvoroçar a imaginação.

<sup>xi</sup> Divergências políticas e de condução das atividades acarretam em 1986 um “racha” no âmbito das Madres. Hoje, estão constituídas em 2 grupos que levam o mesmo nome: *Madres de la Plaza Mayo* e *Madres de la Plaza Mayo Línea Fundadora*.

<sup>xii</sup> Por sua insistente reivindicação em saber o paradeiro de seus filhos, as Madres foram taxadas como “as loucas” pelo regime militar, em uma clara e deliberada estratégia de desqualificação de sua ação política.

<sup>xiii</sup> O familismo diz respeito a um conjunto de discursos e práticas que conferem centralidade à instituição familiar no marco da ditadura argentina, estando presente tanto no âmbito do governo militar, quanto dos movimentos de direitos humanos. Conforme os repressores, cabia aos pais e mães a responsabilidade de prevenir que seus filhos se tornassem em 'subversivos'; caso isto acontecesse, seria devido a uma insuficiência da autoridade familiar e caberia ao Estado, o grande pai da nação, tomar providências para sanar este 'mal'. Em contrapartida, os diversos movimentos de direitos humanos constituídos em torno da instituição família [Madres de la Plaza de Mayo, Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo, Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, e posteriormente H.I.J.O.S. e Hermanos], denunciam os crimes cometidos como sendo justamente contra a família, sendo que o “laço familiar com a vítima era a justificativa básica que dá legitimidade para a ação. Para o sistema judicial, em realidade era a única” (JELIN, p. 562, 2011, tradução minha).

<sup>xiv</sup> Tradução livre de trecho da entrevista de Gustavo Germano concedida a Juan José Muñoz. Disponível em <[http://www.elgrifo.co/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=266:gustavo-germano&catid=28:el-culto&Itemid=60](http://www.elgrifo.co/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=266:gustavo-germano&catid=28:el-culto&Itemid=60)>.

<sup>xv</sup> Desde 1988 o jornal argentino *Página 12* disponibiliza diariamente um espaço gratuito às famílias para veiculação de *recordatorios*, os quais são compostos por imagens dos desaparecidos e textos diversos, entre eles poesias ou solicitações de informações.

<sup>xvi</sup> A Marcha da Resistência é um grande público realizado uma vez ao ano em conjunto por diversos movimentos de direitos humanos da Argentina. Acontece desde 1981. Para mais informações a respeito da gênese deste ato, ver o link <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-12/99-12-06/paq08o.htm>>.

<sup>xvii</sup> O filme, em português, chama-se *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* e o texto, aqui consultado em versão espanhola, *La realidad tendría que comenzar* (2013).

<sup>xviii</sup> A tradução para o português desta entrevista pode ser consultada em <<http://cinemaisbrasil.blogspot.com.br/search?q=pasolini>>.

<sup>xix</sup> Nesta mesma entrevista, ao responder um questionamento de Furio, Pasolini diz: “Tudo que eu quero é que você olhe em volta e note a tragédia. Qual é a tragédia? É que não há mais seres humanos; só existem algumas máquinas estranhas que colidem umas com as outras”.