

A IMAGEM COMO DISPOSITIVO DE BUSCA: MEMÓRIAS DO DESAPARECIMENTO

Letícia Sotero de Abreu

Resumo: O cerne da reflexão poética e teórica deste artigo se desenrola nas complexidades do olhar na série *Cómo Miran Tus Ojos*, de Maria Soledad Nívoli, dedicada ao pai desaparecido durante a Ditadura Militar Argentina. Como fato intermitente, a presença é analisada no intervalo entre o desaparecimento e a nova forma de existir, através dos arquivos preservados. A elaboração do trauma da subtração identitária será costurada ainda ao documentário *L'image manquante*, do diretor cambojano Rithy Panh.

Palavras-chave: Desaparecimentos. Narrativa. Memória. Corpo. Fotografia.

THE IMAGE AS A SEARCH DEVICE: MEMORIES OF DISAPPEARANCE

Abstract: The core of this article's poetic and theoretical reflection unfolds in the complexities of the gaze in the series *Cómo Miran Tus Ojos*, by Maria Soledad Nívoli, dedicated to her father who disappeared during the Argentine Military Dictatorship. As an intermittent fact, presence is analyzed in the interval between disappearance and the new way of existing, through the preserved archives. The elaboration of the trauma



of identity subtraction will also be sewn into the documentary *L'image manquante*, by Cambodian director Rithy Panh.

Keywords: Disappearances. Narrative. Memory. Body. Photography.

É claro que não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei em vão [...]. Então, eu criei esta imagem, a assisti, a apreciei. Eu a segurei em minhas mãos como as pessoas fazem com um rosto amado. A imagem que falta, agora eu dou a vocês. Para que não parem de olhar para nós.

Rithy Panh, *L'image Manquante*, 2013.

O que antes era presença, escondeu-se no oco, deixou de ser visto, ocultou-se dos olhos, extraviou-se da superfície, tornou-se verbo: desapareceu, deixando espaço para sentimentos nada concisos que confessam o cotidiano do desaparecimento, dias em que o raso da superfície é o único receptáculo possível para a exteriorização das palavras presas no tom inaudível da voz que falha. Desapareceu como a peça essencial de um quebra-cabeça que já não poderá estar completo. O vazio preenchido de ausência não possui o compromisso de responder rigorosamente nenhuma das questões rascunhadas enquanto lacunas monumentais são erigidas pela deslembração. Como reajustar na memória amorfa e desproporcional ao afeto uma existência única, singular e complexa agora entregue ao *não-saber-onde ou não-saber-o-quê?*

A busca pela resistência da memória é, por si mesma,



passível de dissolução. Em outras palavras, como afastar a névoa que encobre a definição da matéria extraviada? Como meio de reordenar processos subjetivos de lembrança, os arquivos preservados deixam ver por entre as frestas da deslembração para, do outro lado, encontrar algo que arrisque a presença daqueles que já não podem estar sob as digitais dos dedos. A palavra arquivo tem sua etimologia ligada à união de dois termos gregos; o primeiro deles é *arkhé*, um elemento único, puro e essencial para que haja qualquer forma de vida¹, um elemento do qual tudo que existe necessita para viver, morrer e ressurgir; o outro é *ión*, neologismo designado a tudo aquilo que está em movimento destinando-se à algo. Assim, o arquivo – ou o *arkheion* – movimenta-se no tempo regido por nosso próprio *arkhé*, princípio essencial para que haja memória.

Este é o recorte mais adequado para abordar o trabalho fotográfico de Maria Soledad Nívoli (1977). Herdeira da última Ditadura Militar Argentina, para Nívoli a essencialidade do arquivo em movimento é a possibilidade de reconhecer o pai e, tal como se sucede para Roland Barthes (1915 – 1980), Nívoli o faz através do olhar familiar aqui ativo. Seu pai, Mario Alberto Nívoli, foi visto pela última vez no *Centro Clandestino de Detención La Perla* poucos dias após ter sido subtraído de sua própria residência em fevereiro de 1977, quando sua filha tinha cerca de quatro meses de vida. A pouca idade construiu uma história familiar fragmentada e, portanto, não permitiu-lhe possuir uma identidade paterna por completo.

Sobre o intento de compreender as veredas determinantes do progenitor e reconhecer as manifestações identitárias, Nívoli narra: “ao perseguir os traços de sua morte, esqueci de olhar aqueles de sua vida: a cadência das palavras, os gestos fugazes,



as muitas maneiras de se olhar ou olhar as duas ou três formas típicas de riscar ou suspirar, imperceptível e manias” (Nívoli, 2006). Nesse contexto, a casa da família tornou-se palco de ausência, mas as marcas presentes de quem outrora a habitou, é claro, permaneceram esgueirando-se entre uma fresta e outra. *La isla de la infancia*, foi como a artista chamou a biblioteca clandestina localizada na garagem da família. Entre os livros tocados incansavelmente, Maria Soledad Nívoli viu-se diante da perspectiva paterna, como cita:

Alguns anos atrás, tive a oportunidade de finalmente ver uma série de slides que meu pai realizou sua viagem de estudo a Bariloche em 1965. Fiquei surpresa e, ao mesmo tempo, eu estava desiludida: de um total de sessenta imagens, ele só apareceu em oito, procurando de longe pouco visível, no meio das árvores (Nívoli, 2006).

Em sua última ida à Bariloche, Mario Alberto Nívoli fotografou espaços de seu interesse (fig. 1), arquivos que, anos mais tarde, sua filha viria a reconstruir, olhando de perto as pequenezas do caminho, como a pequena flor que se repete em ambos caminhos (fig. 2). Enclausuradas na privacidade do lar, as fotografias de Mario Alberto Nívoli, foram feitas pouco antes do seu desaparecimento aos vinte e oito anos de idade, quando foi sequestrado, não deixando mais do que uma caixa de paisagens registradas e incertezas duradouras. Já adulta, Maria Soledad Nívoli subverteu a lógica paterna e devolveu o espaço ao âmbito do público com a série *Cómo Miran Tus Ojos* (2005 – 2007).

Surge então a tentativa de examinar a vida de Mario Alberto Nívoli para além de seu desaparecimento, na série documental em memória do pai, Maria Soledad Nívoli habita o espaço para além das paredes de sua *Isa* em uma daquelas situações nas



quais a vida exige que caminhemos apesar de tudo, pois a ausência da representação é a impossibilidade de o reconhecer, consequentemente de conhecer a si mesma como constituinte de uma história familiar marcada pelo trauma.



Figura 1: Mario Alberto Nívoli, *Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro*, 1976.
Fonte: Arquivo pessoal da artista. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>.





Figura 2: Mario Alberto Nívoli, *Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro*, 1976.
Fonte: Arquivo pessoal da artista. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>.

Em *Memória e Identidade*, o antropólogo Jöel Candau costura as relações entre elementos essenciais para a administração de si e elaboração das relações com aqueles que nos cercam. É necessário lembrar para reconhecer e para reconhecer é necessário situar-se, trata-se de uma espiral que não se pode romper sem extraviar algo medular da existência individual – de quem sou – e coletiva – de onde estou. A identidade, para Jöel Candau, só pode ser construída a partir da memória, pois além de tratar de um quadro psíquico, é também complexamente social.

Sobre os desaparecimentos forçados, o general Jorge Videla (1925 – 2013), condenado à prisão perpétua por violação dos direitos humanos, declarou ao *Diário Clarín* em 1979 que o sujeito



“enquanto desaparecido não pode ter nenhum tratamento especial, é uma incógnita, é um desaparecido, não tem identidade, não está, nem morto nem vivo, está desaparecido” (Videla, 1979 apud Fabris, Annateresa. 2016, p. 262). O olhar, para Nívoli possui incumbência de justapor-se sobre o outro para restituir traços da identidade que lhe fora privada. Maria Soledad Nívoli produz esta que foi a sua primeira série de fotografias, a poética íntima e autocentrada agrega-lhe título artístico não reivindicado.

Realizada em parceria com Gustavo D'Assoro e inicialmente compartilhada em plataforma on-line, *Cómo Miran Tus Ojos* rapidamente tornou-se símbolo atual dos reflexos resultantes do regime militar. Para o pesquisador Rodrigo Montero, movimentos de potencialidade artística surgidos para a produção de materialidade e visualidade como método de denúncia e exigência de memória, reivindicam a devolução da humanidade do *inimigo subversivo* “que, nos olhos repressores, carecia dessa qualidade [...] restituição do humano, em que a silhueta passa a ser suporte de uma aura resgatada se intensifica com a personificação” (Montero, 2010, p. 34).

Mas, para além do protesto e do clamor coletivo, o escoamento dado na vivência do esquecimento físico manifesta-se na necessidade de reivindicar a memória familiar. História e concepção poética cruzam-se como meio de articular a construção de existência e reestruturar a anamnese. No contexto da violência nacional, os espaços públicos constituem-se de dores privadas e silenciadas pela arbitrariedade discursiva, como afirma Nívoli:

Não obstante, o núcleo mais problemático do emaranhado enunciativo provavelmente seja fruto do entrecruzamento entre os paradoxos da temporalidade e das experiências familiares – que o



século XX confinou no âmbito do ‘privado’, logo do ‘íntimo’ – e os avatares das experiências coletivas, patrimônio público e território incansável de disputas (Nívoli, 2006).

O antropólogo belga radicado no Brasil Etienne Samain, afirma que as fotografias, quando acondicionadas em arquivos, transitam entre forma e subjetividade, como cita:

[...] não são mais simples objetos, nem meras lembranças. São questões e questionamentos postos [...]. Elas são uma espécie de clarão na noite, um grito, um apelo, ao mesmo tempo recordação e convocação para aqueles que somos e para outros que nunca chegaremos a conhecer. Memórias que não morrem, que viajam, inquietas (Samain, 2012, p. 151-164).

A fotografia atinge de tal modo um outro átrio, onde o corpo agita-se sobre os próprios pés e baila de uma extremidade à outra convidando-nos a participar, mas é ela, a presença da fotografia, que compassa o ritmo da memória. Nas palavras da teórica sul-africana de arte Griselda Pollock (1949 –), olhar e analisar essas imagens “não é apenas escavação; é ao mesmo tempo algo muito mais chocante: exumação” (Pollock, 2006, p.10). Exumação de uma *imagem faltante*, tal como descrito pelo cineasta cambojano Rithy Panh (1964 –) no suporte narrativo e testemunhal que foi livro antes de ser premiado documentário (2013).

L’image Manquante que Rithy Panh outrora procurou foi produzida pelo Khmer Vermelho nos quatro anos de regime, uma imagem que não poderia ser encontrada em arquivos, pois, incapaz de comportar algo que ultrapasse a violência em superfície, esta seria apenas uma imagem sem emprego de significação e, portanto, torna-se obscena. Então, Rithy Panh molda figuras e, daqui em diante, por *imagem* entenderemos *imagens de busca*:



busca pelo toque perdido, a começar pelo pai, a primeira figura que nasce, tal como dizem de Adão, do barro, *seu traje é branco, sua gravata é escura*, uma matéria sólida e reconstruída (fig. 3).



Figura 3: *L'image Manquante*, 2013. Fonte: [frame 02'46"] *L'IMAGE Manquante*. Direção: Rithy Panh. Produção: Catherine Dussart. Camboja, 2013.

Nos últimos minutos do documentário, Rithy Panh evoca o outro *eu* para confrontar a culpa e, deitado sobre um divã, é a criança quem surge, agora como um interlocutor deveras silencioso diante das faces que retornam. A culpa lancinante que o aflige advém da crença de que ele, nascido em um círculo economicamente privilegiado, poderia ter feito mais pelos pobres, em que pese a pouca idade e as atribuições exacerbadamente violentas. Pensamento análogo ao experienciado e descrito por Primo Levi (1919 – 1987) que outorga volumes de culpa aos instintos básicos de sobrevivência, afinal, se esses instintos se movem em maior



preocupação com as consequências de vida em detrimento dos princípios morais, a humanidade do ser é contaminada pelos atos desumanos. Culpado por sobreviver ao Holocausto, Primo Levi compreendia-se morto quarenta e dois anos antes de seu coração cessar as batidas.²

Para Maria Soledad Nívoli, o crescimento também é assombrado pela culpa. Em sua biografia familiar estabelece diálogo com a menina que foi para compreender sua chegada tardia ao *drama familiar* e que, não obstante, antecipava a maturidade de saber o que é a violência – e por consequência aprender a racionalizá-la –, bem como lhe estendia a imaturidade em negar a violência, pairando o desejo de retorno. Na obra *Castillo Alto* (2006), o escritor Stanisław Lem afirma que, como autobiógrafo, pediria desculpas à criança que fora e que para afastar-se das arbitrariedades lhe permitiria falar sem interferências, sem lhe roubar ou tratar como uma *coisa de memória* ordenada pela necessidade de sentido que não obstantemente tenta homogeneizar duas verdades de uma mesma existência: a do menino e a do adulto.

Enquanto Nívoli toca a superfície de seus arquivos preservados para reconhecer a presença do pai (fig. 4), Rithy Panh o faz para que, em seu testemunho, a mácula do trauma não seja esquecida. Para o diretor cambojano “[...] um homem não deveria ver ou saber e se ele as viu, seria melhor para ele morrer. Mas, se um de nós vê ou conhece essas coisas, então, ele deve viver para contá-las” (Panh, 2013, 87’51”) e, de fato, nos entrega as confissões acompanhadas de pronome possessivo, são as lembranças e anseios de sua sobrevivência.



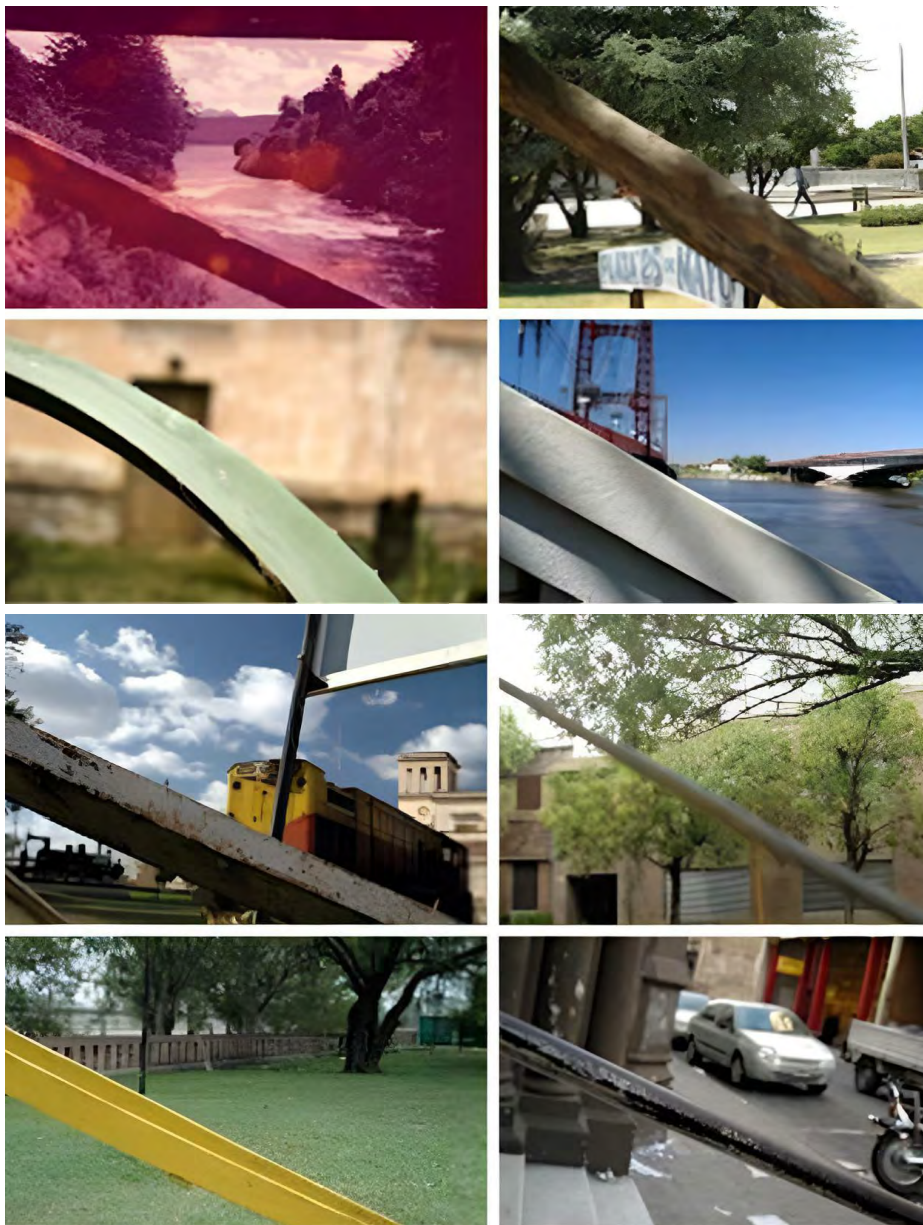


Figura 4: Maria Soledad Nívolo, *Painel Grades*, 2005 - 2007.

Fonte: série *Cómo Miran Tus Ojos*. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>



Sobrevivente é um termo ligado do latim *superstes*, que diz-se daqueles que podem³ gerar testemunhos de memórias traumáticas a partir da própria vivência. Todavia, Primo Levi, como sobrevivente, não compreende ser possível habitar o testemunho *superstes* em sua completude, pois “por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras” (apud Hobsbawm, Eric, 1995, p. 11). Para além de *testis* (isto é, o terceiro que assiste à ação)³, o que fez de Primo Levi um cânone na literatura foi a elaboração de testemunhos delegados⁴, uma terceira categoria de que, como defende a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (1949 –):

[...] não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquela que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro (Gagnebin, 2006, p.57).

O local de enunciação em que este testemunho delegado ocorre é elaborado na palavra, pois é ela quem media a transmissão entre o sujeito de ação ou recepção e o sujeito de registro. *O homem está na língua*, diria o linguista Émile Benveniste sobre o entrelaçamento imprescindível entre homem e cultura, pois “[...] pela língua, o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma” (Benveniste, 2006, p. 32); de encontro à esta ideia Hannah Arendt (1906 – 1975) afirma a linguagem como um fio condutor para as relações humanas e, por assim ser, é elaborada em um ambiente propício à propagação de pluralidades. De tal modo, em 1960, quando questionada sobre o que sobrevivera da Europa pré-hitlerista, Arendt sucintamente respondeu que a *língua materna foi tudo o que restara*.



A linguagem tensiona a transmissão de sentidos e conteúdos orientados pela língua do sujeito para a sociedade em que está inserido, assim, neste princípio enunciativo como meio de externalizar o indizível, é o sujeito quem retira o testemunho do campo arquivístico, pois imprime subjetividade na *possibilidade da língua*. O filósofo Giorgio Agamben (1942 –) entende o testemunho como a estruturação daquilo que está fora e o que está dentro da langue “entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer” (Agamben, 2008, p. 83).

Para além de ser atividade da palavra, o testemunho viria a ser uma atividade psíquica denominada como *perlaboração* por Sigmund Freud (1856 – 1939) no texto *Recordar, Repetir e Elaborar*, de 1914. A aplicação deste método objetivava penetrar as barreiras impostas pela repressão, tal como ocorre na hipnose, porém, diferente dessa, o paciente torna-se consciente das barreiras durante o processo de análise. Elaborar o passado é a possibilidade de o ressignificar em um sistema de recuperação que beneficia a palavra que, por sua vez, constrói a narrativa do testemunho⁶; para *perlaborar* é necessário suportar a rememoração do trauma, assim como se sucede no testemunho.

O testemunho decifra a dor que pulsa em pontos não cicatrizados externalizando seus miasmas, porém, diferente da perlaboração o testemunho dificilmente almeja o esquecimento, mas o seu oposto, o testemunho é ato da língua – ou das mãos – daqueles que compartilham lembranças na esperança de que estas não sejam passíveis das vacilações e falseamentos da memória. Testemunhar torna-se um ato vital, como se fortificasse a sobrevivência de si ou de outrem, pois, ao contar *aos outros*,



tornamo-los participantes de nossos próprios testemunhos, essa necessidade, para Primo Levi, “alcança entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (1988, p. 7 - 8).

O testemunho de Rithy Panh é *superstes*, trata da confissão de suas dores e perdas, e nesta narrativa de si entremeia uma estrutura que pouco permite questionamentos sobre a quantidade rareada de bonecos; deles sei apenas que minguiaram ou sobreviveram apesar de tudo, de suas histórias muito pouco me é dado. Neste ínterim Rithy Panh deixa de ser complacente aos princípios do infante que fora apenas nos últimos minutos de filme, quando tenta ouvir seus sussurros; curiosamente quem assiste o retorno da criança é Freud em uma imagem logo acima do corpo do narrador. O presente é um borrão e caminha em direção oposta à câmera, assim como o passado. Ainda sob os olhos imóveis de Freud, Rithy Panh afirma que nunca encontrará respostas, ainda que digam que *quando falamos das coisas, podemos suavizar a dor, compreender, superá-la*.

Se neste ato há o sepultamento simbólico de si ou o findar da *elaboração* do passado, não estou certa de ter encontrado a resposta e talvez esta certeza não deva mesmo pertencer-me, afinal, deste testemunho sou apenas aquela *que permanece* nas linhas desta pesquisa, uma busca pela face extraviada e nas narrativas silenciosas que na *langue* não poderiam habitar.

O trabalho de memória não trata, porém, de ressuscitar aqueles que se foram, mas sim de mediar suas existências. Para Nívoli, não apenas o olhar, mas a identidade também é justaposta à do homem de caminhar desconhecido; o inventário dos dias é constituído ao passo que a biografia geográfica desvela os



mistérios do caminhar registrado por perspectivas tão semelhantes e duplas: a do material – espaço – e do imaterial – campo afetivo a ser descoberto (fig. 5).



Figura 5: Maria Soledad Nívoli, *Costanera de Santa Fé, Adonde Iban a Caminar mi Papá i mi Mamá*, 2005 - 2007. Fonte: série *Cómo Miran Tus Ojos*. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>

O aniquilamento do corpo rompe com o reencontro, não há constatação de morte, tampouco de vida, apenas ausência. Em suas fotografias, Maria Soledad Nívoli, constrói algo que ultrapasse o desaparecimento. É esta coabitação com o objeto pungente de afeto que para Roland Barthes, seria possível apenas pelo encontro total da essência de quem é através de quem foi, no entanto, não imune ao inevitável confronto com a *quase presença*.

[...] estatuto decepcionante do sonho – por isso odeio os sonhos (só sonho com ela), mas jamais é inteiramente ela: ela às vezes tem, no sonho, alguma coisa de um pouco deslocado, de excessivo: por exemplo, jovial ou desenvolta – o que ela jamais era; ou ainda, sei que é ela, mas não vejo seus traços (mas será que no sonho se vê



ou se sabe?): sonho com ela, não a sonho. E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço [...] (Barthes, 2017, p. 65)

O mesmo trabalho sisifino que jamais se completa, jamais se encerra. A preservação do olhar nos registros vernaculares do pai são explorados pela filha que firma uma fotografia não fundada exclusivamente no passado, mas nas possibilidades afetivas e melancólicas mantidas vivas por meio das coisas mais sutis encontradas nos caminhos compartilhados pela vida e pelo desaparecimento, espectro tão sensível que permite empreender em seu título tanto afirmativa quando interrogação e, por fim, se *nem vivo, nem morto*, como estão os olhos do pai [?], como vêem os olhos do pai [?].

A grandiosidade das pequenas coisas constrói uma biografia geográfica que pudesse, enfim, lhe responder sobre a vida e não rigorosamente sobre prospecção de morte. As fotografias de Mario Alberto Nívoli foram feitas em visita à Bariloche entre os golpes militares de 1962 e 1966, já a travessia temporal alcança a filha em 2005, possibilitando a elaboração de memórias familiares, ou ainda, permite a elaboração de um *trabalho de memória*, visto que trabalha sobre a labuta do pai, devolvendo-lhe algo de sua transparência, de sua orientação ou extravio, de sua detenção ou de sua prisão (fig. 6).





Figura 6: Maria Soledad Nívoli, *Centro Clandestino de Detención La Perla, en Córdoba, Donde Mi Papá Fue Visto Por Última Vez*, 2005 - 2007. Fonte: série *Cómo Miran Tus Ojos*. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com>

O átrio memorial é posto em atrito ao traçar a existência paterna a partir de sua ausência, todavia, encontra corpo no arenoso terreno da busca. A poética do reencontro se promove na narratividade dos futuros do pretérito e impõe o reajuste do passado para, só então, reativar o presente. Para o fotógrafo Boris Kossoy, a fotografia é “fragmento selecionado do real, a partir do momento em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado [...] um assunto do real, sem outros fotogramas apenas, sem antes, nem depois” (Kossoy, 1989, p. 28.).

Com as mãos agitadas, Nívoli afasta a imagem espectral e turva que se põe a encobrir a lembrança e por um segundo isola-se naquele recorte temporal sem antes ou depois. Na tentativa de subverter o esquecimento, rearranja fragmentos do passado que, sob hipótese alguma, parecem completar-se. Quanto à presença atestada na imagem fotográfica de Mario Alberto Nívoli, pouco se



expunha, apesar do desaparecimento, os pormenores da imagem convidavam a olhá-lo uma vez mais através do corpo secundário pelo qual se presentificava.

Diante da ausência do corpo primário, restam as imagens que ensaiam breve e bidimensional presença para que a lembrança construída não seja também apagada. Maria Soledad Nívoli, artista da vida, em sua série de fotografias revela a tentativa de reconhecer a história do pai de acordo com o que identifica de seus caminhos. No cruzamento da reconstrução memorial e identitária de ambos há a recusa em bifurcar a vida, disto decorre a apropriação da perspectiva como intento de corporificação e, ainda que de modo parcial, a presença objetual ofertada pelo corpo-imagem faz arder as reminiscências essenciais do sujeito e, por consequência, dá margens possíveis à espécie de reencontro com o almejado.

Roland Barthes afirma que “a história só se constitui se a olharmos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela” (2017, p. 98), para o autor a história é o período temporal no qual a mãe existiu antes dele – nada antes ou depois dela em sua história familiar. Memória após memória, imagem após imagem, retalhos de existência sobrepostos à retalhos de ausência, arquivos fiéis à tentativa de encontrar a própria pedra para gravar a forma presente. Lembremos, todavia, que o arquivo é também a fabricação de uma lembrança e, para além do que alçam os olhos, seus proscênios constituem – e são constituídos por – histórias, ainda que sejam histórias de apagamentos. As imagens cotidianas interrompidas denunciam o desaparecimento do corpo que outrora caminhara na superfície da cidade. A cidade torna-se, ela mesma, um arquivo orgânico em constante mutação pelo que dele Mario Alberto Nívoli registra. Dubiamente, a fotografia permite adentrar o cemitério



das memórias familiares, retira a imagem que resta para, só então, devolver o olhar do autor ao túmulo simbólico.

Reificar, verbo transitivo direto empregado para referir-se à ação que oferta ao abstrato a insígnia do concreto e, portanto, palpável. A imagem é a fagulha que inflama e reacende a lembrança, tornando-se uma outra coisa que não está classificada nem fora da representação, nem dentro da pele: está presentificado.

Na escala do vazio a escala do corpo traz parâmetros para a constatação de que os olhos refletidos nos arquivos familiares permitiram à Maria Soledad Nívoli, escavar suas histórias, resvalando em uma pedra e outra, entre uma lembrança e outra, entre um fóssil e outro, até encontrar o manifesto da essência de quem já não mais está. A existência reencontrada no pedaço de papel cabível na escala da palma da mão retifica o corpo. Até aqui posso afirmar que o arquétipo do não esquecimento é visual e amplia-se no olhar que já não encontra local geográfico onde refletir-se, portanto, o inventa como quer – ou como pode.

Notas

¹ Muitos filósofos pré-socráticos tentaram, sem consenso, definir qual seria este elemento capaz de dar início a tudo. Para citar alguns exemplos: Tales de Mileto, o *arkhé* é a água, pois tudo fecunda e, ao contrário, em sua ausência tudo morre; para Anaxímenes de Mileto o *arkhé* é o ar, não só porque o corpo necessita deste elemento, mas porque do fogo aos deuses, nada existiria sem alimentar-se pelo ar; já Pitágoras defendia os números como verdadeiro *arkhé*, pois, sendo sinônimo de harmonia, tudo que é vivo é número.



2 Junto a outros dezenove homens, Primo Levi foi libertado em 1945 tendo morrido em 1987 ao cair de uma escada, tragicidade que é, ainda hoje, tema de discussões que não encontram consenso de causa. Muitos creem que Primo Levi suicidou-se, enquanto outros defendem causas acidentais, de todo modo, na ocasião da morte, o também sobrevivente Elie Wiesel declarou que "Primo Levi morreu em Auschwitz há quarenta anos".

3 É importante salientar que a sobrevivência não é condição unificada para o registro do testemunho, pois sua execução pode sofrer interferências de forças externas.

4 Foi o linguista Émile Benveniste o responsável por cunhar os termos utilizados para a categorização do testemunho em *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes* no ano de 1969, resgatando sânscritos indo europeus que afirmam que Mitra, deus da sabedoria, está sempre presente, "Mitra está lá em terceiro': assim, o deus Mitra é por natureza a testemunha'. Mas *superstes* descreve a 'testemunha como alguém que 'subsiste além', como testemunha e também sobrevivente, ou como 'alguém que permanece na coisa' quem está aí".

5 Um dos testemunhos voluntários mais famosos de Primo Levi foi o feito sobre o Filho da Morte, uma criança para a qual negou-se identidade no campo de Auschwitz, foi então nomeado como "Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, libertado mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras", como registrado na trigésima primeira página de *É Isto um Homem?*.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [Edição Especial]. 2017.

BARTHES, Roland. *Diário de Luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Eduardo Guimaraes, Marco Antonio Escobar, Rosa Attie Figueira, Vandersi Sant'Ana Castro, Joao Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaça Koch. São Paulo: Editora Pontes. 2 ed. 2006.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.

FABRIS, Annateresa. Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 25, n. 1. São Paulo, janeiro-abril/2017, p. 261 – 278.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

LEM, Stanisław. *Castillo Alto*. Trad. Andrzej Kowalski. Madrid: Funambulista, 2006.

LEVI, Primo. *É Isto um Homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.



L'IMAGE Manquante. Direção de Rithy Panh, 2014. Camboja: H2O Films. 68'29". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoA00> . Acesso em: setembro de 2022.

MONTERO, Rodrigo. *Da Silueta ao Álbum de Família*: arte e práticas artísticas na construção de memórias na ditadura Argentina. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

NÍVOLI, Soledad. *Cómo Miran Tus Ojos*. Rosario, 2005 - 2006 - 2007. Disponível em: <http://comomirantusojos.blogspot.com/> . Acesso em: dezembro de 2022.

POLLOCK, Griselda. *Psychoanalysis and the Image*: Transdisciplinary Perspectives. Oxford: Blackwell Publishing, Incorporated, 2006.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, vol. 10, n. 1. Goiânia, janeiro-junho/2012, p. 151 - 164.

Letícia Sotero de Abreu é graduada em Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG e Mestre em História, Teoria e Crítica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Tendo desenvolvido pesquisas que versam sobre luto, memória e identidade, em 2021 defendeu a dissertação intitulada como *Desaparecimentos: existências intermitentes*, da qual desenrola-se o presente artigo. Contato: abreu.leticia94@gmail.com.

