

ENTRE O AFETIVO E O POLÍTICO: O ENSAIO *AUSÊNCIAS*, DE GUSTAVO GERMANO, COMO RECONFIGURADOR DAS MEMÓRIAS DA DITADURA

*Between the affective and the political:
Gustavo Germano's essay, Absences, as
an overhaul of dictatorship memories*

Ana Carolina Lima Santos*
Michel de Oliveira**

RESUMO

No projeto *Ausências*, realizado entre 2006 e 2012, o fotógrafo Gustavo Germano se apropriou e reencenou fotografias de família de algumas pessoas que perderam pais, cônjuges e/ou filhos (mortos e desaparecidos) durante os regimes militares na Argentina e no Brasil. O presente artigo objetiva servir de aproximação analítica desse trabalho, aqui entendido como uma forma de tornar pública a dor privada dos indivíduos envolvidos,

* Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pós-Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: <outracarol@gmail.com>

** Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Comunicação e Especialista em Fotografia: *Práxis* e Discurso pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: <michel.os@hotmail.com.br>

Revisão de texto: Dra. Renata Lívia de Araújo Santos (UFRPE).

Revisão técnica: Dra. Renata Lívia de Araújo Santos (UFRPE).

Data da submissão: 27/6/2016

Data do aceite: 9/3/2017

ressignificando-a coletivamente, para conferir novas dimensões ao conhecimento que se tem acerca das sequelas ocasionadas pela ditadura. O poder memorialista da fotografia, a aura afetiva atribuída aos registros familiares e o saber imaginativo solicitado ao espectador, na tensão entre recordação e testemunho, são algumas das noções mobilizadas neste *paper*, tomadas para apreender o projeto em suas particularidades poéticas e em sua importância histórica.

Palavras-chave: Fotografia. Fotografia artística. Memória. Ditadura.

ABSTRACT

In *Absent*, project carried out from 2006 until 2012, the photographer Gustavo Germano appropriated and re-staged family photos of people who lost parents, partners and/or children (victims of enforced disappearances and murders) occurred during the military dictatorships in Argentina and Brazil. This article aims to offer an analytical approach of Germano's artwork, hereby understood as an attempt of announce the pain of this individuals with lost relatives, redefining it collectively and, by doing so, giving new dimensions to the public knowledge about what happened in those dictatorship regimes. Investing in the ideas of mnemonic power of photography, emotional aura attributed to family pictures and imaginative effort demanded from spectators in the tension between remembrance and testimony, the paper supports *Absent* as an important initiative, with artistic specificities and historical relevance.

Keywords: Photography. Art photography. Memory. Military dictatorship.

1 Introdução

“Fotografia é memória” conclui Kossoy. (2014, p. 172). Ao apresentar essa máxima, o historiador deixa clara a função mnemônica atribuída à imagem fotográfica – ainda que assuma, como limite da capacidade memorialista da fotografia, sua ênfase na dimensão aparente, naquilo que diz respeito ao mundo físico e visual. Essa cristalização das aparências, explicitada por Kossoy, tem sido empregada em diversas instâncias sociais: da documentação policial às imagens científicas, das fotografias de guerra ao fotojornalismo, dos registros pessoais guardados em álbuns de família às criações artísticas. Em todos esses casos, o quadro fotográfico funciona como embalsamento do passado que se atualiza no presente e é preservado para o futuro, capaz de resguardar figuras do mundo e, dessa maneira, tornar-se artefato contra o esquecimento.

É no reduto doméstico que o valor mnemônico da fotografia, possivelmente, ganha delineamentos mais complexos. Configurando-se como relicários afetivos, as imagens familiares tomam as aparências do mundo como impulso para incitar as mais distintas lembranças, não necessariamente perceptíveis na visualidade da fotografia, mas por ela evocadas. O gesto de Barthes (1984) em *A câmara clara*, ao se recusar a mostrar a imagem em que finalmente “reencontra” o ser da própria mãe, é indicativo da potência memorial da imagem fotográfica impulsionada pelo afeto.¹ “Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente” diz Barthes (1984, p. 110). A existência verdadeira da fotografia, nesse contexto familiar, recordativo, está no que ela consegue aticar particularmente em quem nela pode depositar emoções e sentimentos.

Em alguns casos, quando as memórias individuais e coletivas se tocam, outros trânsitos mnemônicos são possíveis à fotografia. Tomando como pressuposto tal ideia, este artigo se propõe a analisar o ensaio *Ausências*, do fotógrafo argentino Gustavo Germano, que se apropria e reencena imagens de álbuns de famílias que perderam entes queridos, mortos e desaparecidos durante a ditadura militar da Argentina e do Brasil. Para tanto, busca-se examinar as implicações decorrentes da operação realizada por Germano, ao deslocar e recontextualizar as fotografias domésticas, apresentadas lado a lado, com os registros atualizados feitos pelo artista. Nesse sentido, primeiramente, discorre-se sobre as prerrogativas que a imagem fotográfica assume no reduto privado, como foto-recordação que engendra afetos e lembranças, suscita emoções e sentimentos e permite a sobrevida memorial das pessoas e dos momentos retratados. Em seguida, se observa, por meio de outros projetos artísticos, em que fotografias íntimas são publicizadas, como esse funcionamento específico é redimensionado no mundo da arte, reformulando suas condições de fruição, mas sem perder completamente seu valor afetivo-familiar. O mesmo, defende-se, se processa em *Ausências*.

Indo mais adiante, nas sutilezas do trabalho de Germano, o esforço aqui realizado é o de apreender e destacar o ensaio como obra artística, em sua poética própria. Acredita-se que, ao entremear ambivalências e tensões (não apenas do privado e do público), os dípticos do fotógrafo fazem sobressair

¹ Vale esclarecer, nesse ponto, que o gesto de Barthes a que se alude não tem a ver com a teoria essencialista sobre o estatuto da fotografia, derivada das proposições apresentadas nesse livro – ligada, por exemplo, às noções de “eis aqui” (BARTHES, 1984, p. 14) ou de “isso-foi” (p. 115). Destaca-se, assinalando a estratégia subjetivista adotada pelo autor, apenas o gesto que o move no tratamento de uma imagem em específico, a foto do jardim de inverno, entendida a partir de uma experiência singular e de ordem afetiva.

das imagens instâncias do infotografável, advindas da dimensão imaterial da ausência dos desaparecidos e mortos na ditadura e configuradas em imagem como presença simbólica. Desses espectros, emerge ainda o saber imaginativo, solicitado do espectador que se detém entre a recordação pessoal e o testemunho histórico, capaz de ressignificar o modo de perceber e sentir as dores trazidas pelo regime militar nos dois países e, assim, afirmar a força transformadora das memórias concretizada no ensaio fotográfico em questão, que se lança do afetivo ao político.

2 Afetos e lembranças nas fotografias de família

Retratos com parentes queridos, cenas congeladas de reuniões familiares e registros de momentos banais ou de grandes acontecimentos íntimos costumam ser preservados e cuidados como relicários afetivos. Esse tipo de fotografia é, para Schaeffer (1996), os principais exemplos do que ele conceitua como “foto-recordação”. De acordo com a definição do autor, a foto-recordação não denomina uma categoria imagética, mas faz referência à relação que o sujeito mantém com determinadas fotografias, caracterizada pela redundância com sua própria memória.

Ver uma foto-recordação é sentir-se, de imediato, em casa, independentemente das eventuais dificuldades que se possa ter em identificar de maneira concreta tal ou tal imagem em particular. Em outras palavras, o contexto perceptivo tem um papel crucial. [...] A foto-recordação não visa apenas (talvez nem primordialmente) nos informar, fornecer indicações precisas sobre tais impregnantes, mas também (e talvez sobretudo) reativar nosso passado pessoal e familiar. (SCHAEFFER, 1996, p. 79).

É justamente essa relação afetiva e dependente de um conhecimento lateral particular apresentada por Schaeffer (1996) que motiva a preservação das fotografias familiares. Por isso, como artefato memorial, tais fotografias são envoltas em uma aura própria que lhes dá a capacidade de suscitar emoções e sentimentos. A partir de velhos retratos, pode-se vasculhar, na memória, sensações do tempo que já se foi e analisar a passagem dos dias não como observador externo, mas como alguém ali implicado direta ou indiretamente. Tais imagens são elos que unem as pontas do passado em um dado instante do presente. Isso se dá, ainda, pela vocação biográfica da fotografia, conforme destaca Bosi (2003, p. 26): “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade.”

Das antigas às novas fotografias domésticas, ao se constituir, por exemplo, um álbum de família, uma cronologia de fragmentos selecionados é estabelecida, a partir da qual uma crônica imagético-narrativa, formada pela imagem e pela narração organizada a partir delas, em visadas interpoladas por múltiplas temporalidades. “A fotografia deixa, então, de ser uma descrição, para ser uma narrativa interrompida, imobilizada num quadro único” (LEITE, 2001, p. 28), mas passível de ser retomada, em duração, quando se olha para ela e a partir dela se atualiza a memória. É justamente a enunciação (ou ao menos sua elaboração pela contemplação) que descongela os conteúdos fixados nas fotografias de família, encadeando os registros em uma ordem narrativa que organiza os fragmentos como em um jogo de montar.

Nesse sentido, em vez de promover a ressurreição daquilo que o tempo eliminou, isto é, como retomada do tempo passado, a montagem que se realiza em foto-recordações se dá na inseparabilidade entre percepção e lembrança. Rouillé (2009), seguindo as proposições de Bergson para se referir à fotografia (ainda genericamente, sem foco nas imagens de família), fala desse caráter indestrinçável: ao olhar uma fotografia, não se vai da imagem à coisa senão por meio de uma série de outras imagens que estão armazenadas na memória e contaminadas de lembranças, sonhos, desejos e interesses. A percepção funciona, pois, como um circuito elétrico que aciona esses elementos, omitindo ou sublinhando traços específicos da fotografia apresentada. “Não percebemos, aqui e agora, nada que não encontre eco em nossa memória, nada que não esteja ligado ao passado. ‘Toda percepção já é memória’. Também ‘ver’ é, de certa maneira, sempre rever.” (ROUILLÉ, 2009, p. 218).

Se, de fato, a fotografia solicita do espectador o olhar em que passado e presente passam a se intercalar, em uma espécie de curto-circuito propiciado pela memória, acredita-se que, na fotografia de família, isso se intensifique, potencializado pelo engajamento afetivo. No reduto familiar, a força do envolvimento com a imagem e com aquilo que nela se vê/revê intensifica o processo mnemônico, fazendo com que a fotografia não possa ser reduzida ou encerrada em seu referente: mais que trazer à tona a representação imagética de entes queridos e momentos de tenra comunhão familiar, designando-os e os atestando, a foto-recordação desencadeia sensações e significados particulares que são anexados ao conteúdo manifesto na imagem, transfigurando-se. As associações afetivas encontram-se, pois, latentes na imagem, prontas para serem acionadas no embaralhamento entre perceber e rememorar.

Assumindo essa dimensão da fotografia familiar, é possível sugerir, ainda, que ela ganha em importância quando os personagens fotografados não mais existem fisicamente ou quando o fato captado em imagem é irrepetível como tal. A constatação do inevitável fluxo do tempo, o reconhecimento

das mudanças dos costumes, ritos e cerimônias familiares e a saudade dos que se foram funcionam como mais uma camada nesse processo de transmutação da fotografia, energizando-a para garantir a sobrevivência memorial, ou seja, dotar de continuidade, no plano da rememoração, aquilo que já findou. Parafraseando Lisovsky (2014), pode-se dizer que essas imagens são tomadas afetivamente também por aquilo que sinalizam de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar, por meio do qual a imagem ganha vida.²

3 O afetivo-familiar no universo da arte

Para além dos usos privados das fotografias de família, algumas apropriações dessas imagens têm se tornado comuns. No universo da arte, uma motivação recorrente, nas produções fotográficas contemporâneas, é a de constituir imagens que funcionam como diário da intimidade, muitas vezes assimilando o estilo despretensioso, informal e até mesmo tecnicamente deficiente da fotografia de família ou, de modo ampliado, da fotografia que dá conta do círculo pessoal. (COTTON, 2010). Assim como na fotografia doméstica, em que não importa tanto o valor técnico ou plástico da imagem, mas sua capacidade de desencadear afetos e lembranças, esse tipo de fotografia artística desvia o poder evocativo do universo particular, constituindo-o para/na exposição pública.

Ao identificar essa como uma das linhas de força da fotografia contemporânea, Cotton (2010) indica duas tendências principais que guiam tais imagens. A primeira delas diz respeito às fotografias íntimas em que os cenários esperados (de felicidade, dignos de recordação) são substituídos pela dimensão emocional adversa de tristeza, discórdia, vício ou enfermidade. É o caso de *Tulsa* e *Teenage Lust*, de Larry Clark, e *The ballad of sexual dependency*, de Nan Goldin, obras publicadas em 1971, 1983 e 1987, respectivamente. Nelas, a partir da pegada autobiográfica, os fotógrafos documentam sua vida íntima e a de seus amigos, dando ênfase

² Ao constatar uma vida própria das imagens, Lisovsky não está preocupado especificamente com a questão da fotografia familiar. Ele defende, de forma mais genérica, a possibilidade de os arquivos fotográficos se configurarem poeticamente a partir daquilo que têm de lacunar. É, nesse sentido, que o autor afirma que esse aspecto da imagem “não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar [...]. Apenas porque há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila”. (LISSOVSKY, 2014, p. 133-134). Ao se apropriar livremente dessa ideia para associá-la à sobrevivência memorial possível aos registros familiares, valoriza-se o caráter instável e indecível que se pontua aqui e que Lisovsky desenvolve em seu texto.

aos relacionamentos sexuais destrutivos, ao abuso de drogas e à violência física.

A segunda tendência destacada por Cotton (2010) engloba imagens em que instantes cotidianos triviais, captados na intimidade entre fotógrafo e fotografados, revelam rotinas, interações e laços reconhecidos universalmente. Os trabalhos *Shades of time*, de Annelies Strba, lançado em 1988, e *Closer*, de Elinor Carucci, de 2002, são exemplos significativos. Fotografando seus núcleos familiares, as artistas dão a ver seus pais, cônjuges e filhos em meio a atividades banais, como comer, dormir ou tomar banho. Nesses registros, os traços de cumplicidade com as fotógrafas são evidenciados no comportamento dos fotografados, que reagem naturalmente à presença da câmera em sua intimidade. Essa forma de apresentar tais momentos faz com que, mais do que se referir a uma ou outra família, as imagens discorram genericamente sobre a natureza do cotidiano e dos relacionamentos familiares percebidos como universais.

Na interseção das duas tendências, o fotógrafo Pedro Meyer se propõe a retratar o dia a dia de sua família após a descoberta de câncer do pai e, posteriormente, da mãe. Em 1991, no CD-ROM *I photograph to remember*, ele organiza essas imagens e outras resgatadas do seu álbum familiar em narrativa audiofotográfica em que expõe lembranças de seu convívio doméstico ordinário até a morte dos progenitores. As fotografias e os áudios de Meyer, contando aquilo que recorda de cada fase representada, traçam a rotina de uma família que passa por uma situação adversa, mas ainda focando instantes banais, a exemplo das constantes idas ao médico, das dificuldades em realizar atividades simples como ir ao banheiro ou escovar os dentes e os vínculos sentimentais mantidos com os entes queridos; tudo fotografado com ternura e naturalidade.

Mas a fotografia de família também perpassa para Cotton (2010) outra importante disposição da arte fotográfica da atualidade: a releitura ou imitação de tipos genéricos de imagens. Agrupando diferentes projetos sob a alcunha de “revivido” e “refeito”, a autora destaca, entre eles, trabalhos que se misturam com aspectos da fotografia de família, mas como recuperação e reencenação de tais imagens. Trish Morrissey, entre 2001 e 2004, reencena com a irmã antigas fotografias domésticas, apresentando-as no livro *Seven years*. Gillian Wearing faz algo semelhante em *Album*, de 2003, no qual reconstrói imagens resgatadas em casa, em que ela mesma se transforma na sua mãe, no seu pai, no seu irmão e no seu tio, quando mais novos. Nos dois casos, as fotografias originais servem de motivo condutor para recordar e reavaliar códigos familiares, identitários e/ou imagéticos.

Algumas obras não comentadas por Cotton são capazes de apontar outras potências da imagem de família relida no contexto da arte. Em uma abordagem mais memorialista, Soares (2012) reencena, após o falecimento da mãe, as fotografias que o pai havia feito dela no início do casamento, antes do nascimento de Maíra. Embora sejam também “revividas” e “refeitas”, essas imagens parecem não intencionar o reexame das identidades ou das fotografias de família, servindo, em outra perspectiva, para validar o reencontro póstumo, quase nos termos barthesianos. As imagens originais e as encenadas pela artista são mostradas alternadamente, evocando lembranças ou, mais que isso, atualizando-as e as materializando em novo cenário, perpassado pela imaginação de um passado do qual ela não havia feito parte e ao qual o espectador não tem acesso senão pelas imagens. “Minha intenção é desvendar seu mundo e sentimentos nesse período de sua vida, enquanto passeio pela memória do meu pai” (SOARES, 2012, p. 41), afirma a fotógrafa no texto que fecha o livro *Este seu olhar*.

A passagem do tempo, implícita no projeto dessa artista, ganha mais força e vira tema em *Back to the future*, de Irina Werning, e *A fortaleza*, de Yuri Firmeza, ambos de 2010. Werning convida adultos para reencenar fotografias tiradas quando eram crianças e jovens. Apresentadas em dípticos, as imagens do antes e do depois são separadas por até 54 anos, pondo em evidência as transformações dos personagens, ocorridas nesses intervalos temporais – o que é realçado pelo empenho da fotógrafa em compor cenários e figurinos originais. Já Firmeza, refazendo, ele mesmo, uma fotografia de infância, tematiza menos suas mudanças pessoais do que as do lugar em que ele se encontra nas duas tomadas: a cidade de Fortaleza. A paisagem ao fundo da imagem, tirada da sacada de casa, aparece repleta de prédios na nova fotografia, preenchendo o vazio do horizonte que se avistava na anterior.

Deslocadas e recontextualizadas pela encenação ou pela simples transposição para o contexto da arte, todas essas imagens de família têm suas condições de fruição reformuladas. De acordo com Schaeffer (1996), se o conhecimento lateral de uma fotografia varia, saindo do mundo privado para o público, muda-se, também, sua chave de leitura, da foto-recordação para a foto-testemunho. “A imagem-recordação está de algum modo contida na memória do receptor, enquanto a imagem-testemunho vem do exterior e liga-se a ele de maneira muito periférica, onde se encontra seu conhecimento mais ou menos heteróclito do mundo público”. (SCHAEFFER, 1996, p. 80). Entretanto, nesses casos específicos, essa transição não parece se processar por completo. Por se tratar de cenas conhecidas, que em algum alcance o espectador consegue ligar com suas próprias experiências afetivo-familiares, em lembranças particulares, as fotografias oscilam entre a recordação e o testemunho.

Ao encontrar, em menor ou maior grau, reflexos das imagens em seus passado pessoal e familiar, o espectador ativa o próprio universo íntimo na percepção desses trabalhos: as fotografias de Annelies Strba e Elinor Carucci, por exemplo, podem ser percebidas reencontrando traços da banalidade na vida de cada um; as de Larry Clark, Nan Goldin e Pedro Meyer, notando as adversidades retratadas um pouco parecidas com seus dramas secretos; as de Trish Morrisey e Gillian Wearing, resgatando parte de seus laços e identidade familiares; as de Irina Werning e Yuri Firmeza, avaliando semelhantes transformações nas pessoas e espaços intimamente conhecidos, e as de Maíra Soares, legitimando seus desejos de reencontro com entes queridos que já morreram. Assim sendo, o conhecimento lateral do espectador, parcialmente redundante, conecta seu universo com o do fotógrafo e do tema fotografado.

É preciso demarcar, nesse ponto, a diferença que se assinala, aqui, entre esse tipo de fruição de imagens daquela que Schaeffer (1996, p. 130) chama de “recepções idiossincrásicas ‘selvagens’”, isto é, em que as fotografias são apenas pontos de partida para associações das mais diversas. Para os casos apontados pelo autor, a imagem dá origem à analogia situacional, a ela correlacionando um acontecimento que se julga similar. Nas fotografias de família, no contexto da arte, ao menos daquelas então destacadas, as associações pessoais fazem mais do que isso, posto que elas despertam lembranças que se impõem como parte do curto-circuito provocado pelo exercício da memória e que são devolvidas e integradas à forma como se vê a imagem, em uma percepção reflexiva ou reconhecidora que dá sentido ao trabalho.

Ainda que os personagens, lugares e situações não sejam referencialmente aqueles que o espectador distingue como seus, as fotografias não chegam a se apresentar como novidades, mas lhes parecem familiares, como se pudessem pertencer ao seu próprio álbum de memórias, e, logo, por empatia, têm o poder de os tocar. O estilo desprezioso, informal e/ou tecnicamente deficiente das imagens de família, muitas vezes repetido por esses artistas, também serve a esse fim. A faculdade estético-sensorial propiciada por tais fotografias é, portanto, também de ordem afetiva.

4 Ambivalências e tensões no ensaio *Ausências*

Entre janeiro de 2006 e julho de 2007, com motivação semelhante às dos projetos já citados, Germano convidou algumas pessoas para reencenar antigas fotografias domésticas. Não fosse o elemento que guiou a escolha desses sujeitos, não haveria muito a ser dito sobre esse trabalho, para além do que se discorreu acerca das imagens anteriores. Mas é justo naquilo que une os fotografados que reside a singularidade

da obra de Germano: todos eles perderam familiares, mortos e desaparecidos durante a ditadura militar argentina, entre 1976 e 1983.

Com a lista dos nomes dos 30 mil mortos e desaparecidos políticos do país, Germano mapeou quem era de sua cidade natal, Entre Ríos, província ao norte da capital argentina. Feito isso, ele entrou em contato com as famílias de alguns desses indivíduos, pedindo-lhes a chance de remexer em seus álbuns de fotografias em busca de imagens. Dessas, o fotógrafo escolheu 15 fotos para serem reencenadas, como repetição de tudo e todos que ali estavam, menos, obviamente, dos mortos e desaparecidos.³ Na reencenação, no espaço onde originalmente essas pessoas se encontravam, vê-se, na nova imagem, apenas o vazio – tornado evidente pela organização em dípticos, que contrapõe as fotografias anteriores à ditadura às atuais. De acordo com o *release* do artista, o projeto

pone rostro al universo de los que ya no están: trabajadores, militantes barriales, estudiantes, obreros, profesionales, familias enteras; ellas y ellos, víctimas del plan sistemático de represión ilegal y desaparición forzada de personas instaurado por la dictadura militar en Argentina [...]. El trabajo muestra los cambios en el entorno, el paso de los años y esos dos tiempos en un imposible paralelo de presencia-ausencia. (GERMANO, 2007, s/n).⁴

³ Apesar de a ideia desse projeto ter partido de Gustavo Germano e ter sido desenvolvida principalmente por ele, sua realização envolveu o trabalho de outras pessoas: Marta Nin (curadora), Vanina de Monte (*designer*) e Guillermo Germano (então presidente da Associação de Familiares e Amigos dos Desaparecidos de Entre Ríos) também participaram do processo de mapear e contatar as famílias dos mortos e desaparecidos argentinos, bem como de escolher e reencenar as imagens. Além deles, a execução do projeto contou com o apoio do Registro Único da Verdade de Entre Ríos e da Agrupação de Filhos e Filhas pela Identidade e Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio – Regional Paraná. Posteriormente, na sequência do ensaio, realizado no Brasil, Germano contou com o apoio da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República e da Agência Livre para Informação, Cidadania e Educação. Mesmo ciente dessas coproduções, este artigo se referirá à execução do projeto centralizando-a na figura de Germano, não apenas por uma questão de praticidade, mas por acreditar que ele é responsável pela poética da obra – aspecto vital aqui abordado.

⁴ Em tradução livre: “Põe rosto ao universo dos que já não se encontram mais aqui: trabalhadores, militantes locais, estudantes, operários, profissionais, famílias inteiras; elas e eles, vítimas do plano sistemático de repressão ilegal e desaparecimento forçado de pessoas, estabelecido pela ditadura militar na Argentina [...]. O trabalho mostra as mudanças nos espaços, o decorrer dos anos e a existência de dois tempos, em um paralelo impossível entre presença e ausência.”

Ausências é, precisamente, o nome dado ao ensaio de Germano. Em 2012, o artista produziu uma sequência do projeto, dessa vez, em terras brasileiras, tomando como base a lista dos mortos e desaparecidos durante o regime militar instaurado no Brasil de 1964 a 1985. Nesse novo ensaio, homônimo, 12 fotografias traçam a mesma oposição entre presença e ausência. Apesar das devidas particularidades históricas, as ditaduras argentina e brasileira são iguais. De ambas, Germano afirma sua truculência, por meio da apropriação e da reencenação de imagens de família, que reconstrói o passado, demarcando-o pela descontinuidade com o presente, caracterizado pela falta dos que tiveram sua existência interrompida. “En su actitud militante, los familiares de las víctimas reivindican, posando ante la cámara, el espacio que también tendría que haber sido ocupado”. (GERMANO, 2007, s/n).⁵

Figura 1 – Díptico dos irmãos Germano que compõe o ensaio *Ausências* (Argentina)



Fonte: Disponível em: < <http://www.gustavogermano.com/#ausencias> >. Acesso em: 3 jan. 2015.

A atitude militante do fotógrafo parte também de uma perda familiar. Em um dos dípticos do trabalho (Figura 1), ele tem a imagem do seu próprio álbum pessoal retirada da instância privada e exposta publicamente. À esquerda, em fotografia feita em 1969, vê-se o artista quando criança, acompanhado de seus irmãos Guillermo, Diego e Eduardo, conforme é possível constatar na legenda que a acompanha. Trata-se de uma tomada simples, realizada com os quatro meninos postados lado a lado, em frente de um fundo branco. A fotografia não parece ter sido tirada em casa ou por um fotógrafo com os quais as crianças tivessem intimidade. O carimbo que se enxerga, em partes, no canto superior

³ Em tradução livre: “Em suas atitudes militantes, os familiares das vítimas reivindicam, posando diante da câmera fotográfica, o espaço que também deveria estar ocupado.”

direito, parece confirmar essa impressão, dando indicações de que o registro foi feito para fins oficiais, mas provavelmente retirado de algum documento para ser guardado como recordação de família.

À direita, em imagem do tipo “revivida” e “refeita”, Gustavo, Guillermo e Diego repetem a tomada anterior, 27 anos depois. Percebe-se, na nova fotografia, a passagem do tempo, patente em fotografias comparativas dessa natureza e aí percebida ao se observar os meninos já crescidos, adultos. Mas algo chama a atenção: no canto em que originalmente estava Eduardo, irmão mais velho de Gustavo, tem-se um espaço vazio. O vazio, visível e evidenciado ao se contrapor às duas fotografias, não traz à memória apenas lembranças particulares da família Germano, reverberando também uma história pública. De acordo com investigações realizadas pela família e comprovadas pelo Museu da Memória de Rosário, Eduardo Germano foi levado pela Polícia da Província de Santa Fé a um centro clandestino de detenção, em 17 de dezembro de 1976, aos 18 anos, sendo torturado, assassinado e enterrado sem identificação alguns dias depois.

Esse subtexto, ainda que possa não ser conhecido em detalhes por aqueles que olham para o díptico, é chamado em causa nos limites desse projeto, na medida em que Eduardo dá lugar ao vazio tanto na segunda imagem quanto na legenda, na qual seu nome é substituído por um ponto. O vazio pede preenchimento, quicã do tipo solicitado por Georges Didi-Huberman (2012) para as imagens lacunares: o de um saber imaginativo. Nesse sentido, conjecturam-se os motivos da ausência do irmão, remetendo-se às circunstâncias históricas da época, das torturas e dos assassinatos sobre os quais se tem conhecimento. Passado e presente se entrecruzam, assim, nas duas imagens. E, da mesma forma que se defendia acerca da fotografia familiar de sobrevida memorial, esse díptico só se transmuta em saber imaginativo pelo pretérito inconcluso que evoca.

Além disso, ao ser percebida dessa maneira, a foto doméstica e sua reconstituição ganham dimensão ampliada pela imaginação, na qual a família passa a estabelecer relação lógica e estendida com a sociedade; a narrativa particular é percebida em um contexto maior, da história pública atrelada à ditadura; o ente querido é entendido como morto e desaparecido durante o regime militar, passando a ser identificado como personagem que imbrica a existência individual à coletiva, e, com isso, o afetivo converte-se em político. Em vários aspectos, o trabalho de Germano é marcado por ambivalências – o passado e o presente, o findado e o inconcluso, o privado e o público, o individual e o coletivo, o afetivo e o político, a permanência e a perda, a certeza da ausência e a evocação da presença simbólica materializada na fotografia. É justamente da tensão entre opostos que surge essa ampliação, capaz de atribuir ao díptico vigor que supera as categorizações polarizadas que pretendem separar os paradoxos.

Segundo Soulages (2010, p. 92-93), “toda a força da fotografia está em sua ambivalência, nessa lógica do ‘ao mesmo tempo’”. Impulsionada pela convivência dos contrários, qualquer imagem fixa bidimensional consegue ser desdobrada conceitualmente em instâncias complexas. “A fotografia é, pois, a articulação entre o que se perde e o que permanece” (p. 132), complementa. Ainda de acordo com o autor, a principal perda, nesse contexto, é aquela causada pela morte, cuja ação irremediável motivou os homens a forjarem a perpetuação sígnica, que aponta para o que permanece, no caso da fotografia, como sobrevida imagética. No ensaio de Germano, como é possível constatar no caso do irmão desaparecido, a sobrevida imagética configura-se, além, como lembrança contra o esquecimento de Eduardo – e, no todo, daqueles que são apresentados nas outras fotografias do projeto tanto quanto de muitos outros com trajetórias semelhantes, ainda que não abarcados pelo trabalho.

O díptico da família Mendez Oliva (Figura 2) também ilustra esse jogo de ambivalências. Na fotografia da esquerda, avista-se o registro trivial de um casal segurando a filha pequena, provavelmente realizado no ambiente doméstico, por alguém próximo da família. Na imagem da direita, refeita pelo artista no mesmo espaço, 30 anos depois, tem-se apenas a filha já adulta. O jogo comparativo entre as formas visuais do passado e do presente, possível à fotografia pela fixação das aparências e que costuma trazer como assombro a ação do tempo, que tudo transforma, é, nesse caso, interrompido pelo sumiço de dois personagens.

Figura 2 – Díptico da família Mendez Oliva que compõe o ensaio *Ausências* (Argentina)



Fonte: Disponível em: < <http://www.gustavogermano.com/#ausencias> >. Acesso em: 3 jan. 2015.

Ao colocar as fotos lado a lado, Germano expõe o choque entre as duas situações: juntas, as imagens evidenciam que, para Orlando e Letícia, o desaparecimento se sobrepõe ao envelhecimento e, por conta disso, eles só podem ser representados pelo vazio, na imagem e na legenda. Mais uma vez, imaginativamente, sabe-se a razão para isso. Seguindo a natureza política do projeto, ao contrapor os dois registros fotográficos, explicita-se, de forma simbólica, a violência dos acontecimentos, a qual se sobrepõe ao próprio tempo e faz com que o passado do retrato feliz em família torne-se doloroso contraponto para a imagem atualizada, que atesta a morte e o desaparecimento dos pais.

A fisionomia de Laura, única sobrevivente desse núcleo familiar, completa esse quadro comparativo, contrastando o sorriso e a leveza de antes à expressão séria do depois. Algo similar acontece em outros dípticos. No díptico das irmãs Moroni Barroso (Figura 3), o desaparecimento de Jana, que não se vê na segunda imagem, é nela presentificada pelo vazio e também pela fisionomia de sua irmã mais nova, Lorena, que se posta seriamente, em oposição à alegria do primeiro registro. No dos Rocha (Figura 4), a família anteriormente captada de modo descontraído em um jantar é vista, 51 anos depois, reunida sem sorrisos diante da ausência de Arnaldo, que não está mais sentado à mesa.

Figura 3 – Díptico das irmãs Moroni Barroso que compõe o ensaio *Ausências* (Brasil)



1968
Jana Moroni Barroso
Lorena Moroni D'Ásio Barroso



2012
Lorena Moroni D'Ásio Barroso

Fonte: Disponível em: < <http://www.gustavo-germano.com/#ausencias-2> > . Acesso em: 3 jan. 2015.

Figura 4 – Díptico da família Rocha que compõe o ensaio *Ausências* (Brasil)

1961

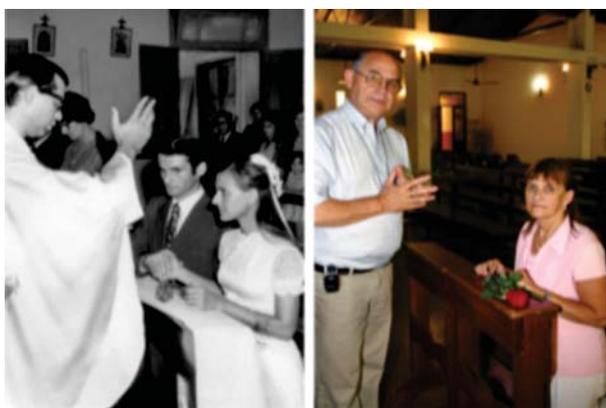
Maria Letícia Rocha Pinheiro
 Maria de Lourdes Cardoso Rocha Saraiva Teixeira
 Maria Luiza Rocha de Faria
 Arnaldo Cardoso Rocha
 João de Deus Rocha
 João Luiz Cardoso Rocha
 Maria do Carmo Cardoso Rocha
 Annette Cardoso Rocha
 Eduardo Cardoso Rocha

2012

Maria Letícia Rocha Pinheiro
 Maria de Lourdes Cardoso Rocha Saraiva Teixeira
 Maria Luiza Rocha de Faria
 -
 João de Deus Rocha
 João Luiz Cardoso Rocha
 Maria do Carmo Cardoso Rocha
 Annette Cardoso Rocha
 Eduardo Cardoso Rocha

Fonte: Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com/#ausencias-2>> . Acesso em: 3 jan. 2015.

Em alguns casos, o olhar dos personagens-sobreviventes nas imagens refeitas, que quase sempre fitam a câmera, mesmo quando em registros originais se olhava para outra direção, dá mais gravidade às suas expressões, como se tentassem travar diálogo com o espectador, desafiando-o. Essa mirada desafiadora é percebida na fotografia dos Rocha e, mais evidentemente, na segunda imagem do díptico da família Caire Rodriguéz (Figura 5), em que o padre e a antiga noiva, agora viúva, direcionam seus olhares à câmera.

Figura 5 – Díptico da família Caire Rodriguéz que compõe o ensaio *Ausências* (Argentina)

1973

Andrés Saravín
 Raquel María Caire
 Lulú Inés Rodríguez

2006

Andrés Saravín
 Lulú Inés Rodríguez

Reprodução e fotografia: Gustavo Germano
 Fonte: Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com/#ausencias-2>> . Acesso em: 3 jan. 2015.

A justaposição das fotografias, no ensaio de Germano, une aquilo que foi e o que ainda resta. Alguns dípticos mantêm esse paralelo entre o que se perde e o que permanece, mesmo que dita permanência seja apenas um espaço vazio. É o que acontece no díptico em que, na imagem à esquerda, se vê o casal Mendez Oliva (Figura 6) tomando sol na beira de um rio e, à direita, tem-se uma fotografia sem personagens, com a paisagem preenchendo todo o quadro. Igualmente, na imagem feita a partir do retrato do jovem Alex de Paula Xavier Pereira (Figura 7), a segunda fotografia apresenta somente o branco de uma parede. A gênese fotográfica atrelada à dimensão material do mundo faz com que a imagem da direita seja tomada como prova do desaparecimento do rapaz. É, afinal, o seu desaparecimento efetivo o que impede que nova tomada seja realizada. Nos dois casos, a impossibilidade de registro desses referentes, concretizada em uma espécie de “não-registro”, aponta à certeza incontornável de suas ausências, que, nas fotografias refeitas, tomam a forma de um vazio contundente, parecendo pedir para ser ocupado pelo saber imaginativo sobre tal ausência.

Figura 6 – Díptico do casal Mendez Oliva que compõe o ensaio *Ausências* (Argentina)



Fonte: Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com/#ausencias-2>>. Acesso em: 3 jan. 2015.

figura 7 – Díptico de Alex de Paula Xavier Pereira que compõe o ensaio *Ausências* (Brasil)



Fonte: Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com/#ausencias-2>> . Acesso em: 3 jan. 2015.

Conceitualmente, a proposta de Germano se contrapõe aos retratos das lápides de cemitério, pois enquanto os registros lá colocados se apresentam como atestado de existência, funcionando como perpetuação ou sobrevivência da lembrança de um ser, os dípticos do artista denunciam a ausência e demonstram a morte e o desaparecimento dos indivíduos que se ocultam em um dos dípticos e fazem com que o espectador tome conhecimento, imaginativamente, sobre o seu fim. Ao fazer essa denúncia, que é tanto afetiva quanto política, tanto privada quanto pública, tanto individual quanto coletiva, há algo que parece se sobrepôr como marca do trabalho: a partir das ambivalências e tensões entre forças opostas, Germano consegue expor a essência de um real infotografável (SOULAGES, 2010), como se o que realmente importasse fosse tudo o que não está na imagem, mas que se evoca a partir dela, no âmbito da imaginação.

O infotografável, que talvez não mais possa ser assimilado em uma ou outra imagem, se revela pelo exercício construtivo do fotógrafo, que as resgata do álbum familiar, que as reencena, que as monta em pares, que as legenda, que as estabelece em série e, com esses procedimentos, pelo que se impõe de lacunar, dá visibilidade ao invisível e dota de corpo o abstrato. Ao desmontar o registro doméstico, ele o remonta como

discurso artístico-histórico, como testemunho das feridas da ditadura. Se algumas fotografias exprimem pouco antes de serem colocadas em relação com outros elementos, com outras imagens e temporalidades, sem contexto específico (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011), no ensaio, desmontadas e remontadas, elas são capazes de fazer ver e entender melhor as sequelas trazidas pelas ditaduras argentina e brasileira. Como Fabris (2011, p. 2) observa, mobilizando as palavras de Rodolfo Walsh para analisar o trabalho de Germano, nele, “longe de uma crença ingênua no estatuto do documento como ‘epifania do real’ [...] se afirma, sem rodeios, que este é fruto de uma construção, de uma elaboração; que é a partir delas que um fato da história adquire sentido”.

O interessante, nesse caso, é observar que o significado constituído não se desprende do afetivo – e aí está sua força. A exemplo de outras fotografias de família tomadas no contexto da arte, que se mantêm entre a foto-recordação e a foto-testemunho, as imagens domésticas apropriadas por Germano e as refeitas posteriormente, repetindo seus códigos, oferecem ao espectador a intimidade dos fotografados, mas também solicita o universo íntimo de quem a olha. Em tal acepção, o espectador é convocado a perceber as imagens do *outro* como familiares, parecidas com aquelas de seus entes queridos e de seus momentos particulares, e, dessa maneira, é solicitado a se pôr no lugar daqueles que perderam seus amados e, assim, se sensibilizar com as perdas alheias.

Os retratos com parentes queridos, as cenas congeladas de reuniões familiares e os registros de momentos banais ou de grandes acontecimentos íntimos, que cada espectador conhece a partir de suas próprias fotografias, são reconhecidos e tomados como conhecimento lateral, parcialmente redundante, ao ver as imagens dos irmãos reunidos (Figuras 1 e 3), das famílias agrupadas em mais um encontro rotineiro (Figura 4), do casal em momento de lazer (Figura 6), dos pais brincando com a filha recém-nascida (Figura 2) ou dos noivos sendo abençoados durante a cerimônia de casamento (Figura 5). Ainda que não identifique, nessas fotografias, sujeitos conhecidos, o espectador é tomado pela semelhança entre o *eu* e o *outro*, entre o *meu* e o *dele*, como se a identidade dos retratados pudesse ser borrada, destituindo-o de alteridade, para se conectar e reativar os passados pessoais de cada um que se posta diante das imagens, em suas dimensões universais.

Por conta disso, a iniciativa de Germano torna-se especialmente importante no processo de abertura das memórias sobre os períodos ditatoriais da Argentina e do Brasil. À revelação das histórias de opressão, tortura e assassinatos, empreendida sobretudo pelas “Comissões Nacionais da Verdade”, o ensaio adiciona uma dimensão sensível, pelo trânsito que promove entre o privado e o público, o individual e o coletivo, o afetivo e

o político; funcionando complementarmente no processo de reconciliação e reparação do conhecimento acerca dessa parte da história dos dois países. Nisso, as fotografias, mesmo silenciosas, vibram como ecos que servem de anteparo contra a ignorância ou o esquecimento das dores trazidas pelo regime militar, servindo como grito dos ausentes, que, em sua falta, se fazem lembrar pela iniciativa dos sobreviventes-presentes e empaticamente pela experiência dos espectadores-testemunhas.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê, 2003.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte: Ed. da UFMG, v. 2, n. 4, 2012. Disponível em: <<http://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

FABRIS, Annateresa. Memórias em imagens. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Anpuh, 2011. Disponível em: <http://snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300368398_arquivo_annateresafabris.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

GERMANO, Gustavo. *Ausências*. Catálogo de exposição. Barcelona: Casa América Catalunya, 2007. Disponível em: <<http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê, 2014.

LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Galáxia*, n. 21. São Paulo: PUCSP, 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5597/4598>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 2001.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SOARES, Maíra. *Este seu olhar*. Madri: Siete de un golpe e Underbau, 2012.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.