

**AUSÊNCIA DA PRESENÇA, PRESENÇA DA AUSÊNCIA:
VESTÍGIOS QUE NÃO SE PODE APAGAR**

Beatriz Fam¹

Resumo: Ao indagar “quais são as imagens dignas de serem recordadas?”, Wim Wenders, cineasta alemão, já demonstrava a sua preocupação diante do fato de que, no mundo moderno, perdemos a nossa capacidade em enxergar o invisível. Partindo de uma análise das fotografias que compõem a exposição *Ausencias*, de Gustavo Germano, este ensaio pretende trabalhar com aquilo que não se vê, que não está ali, mas que deixou algum vestígio de sua presença.

Palavras-chave: fotografia, vestígio, memória, esquecimento.

Abstract: By asking "what are the images worthy of being remembered?", Wim Wenders, german film director, has already demonstrated its concern at the fact that in the modern world, we lose our ability to see the invisible. Based on an analysis of the photographs that make up the exhibition *Ausencias*, by Gustavo Germano, this paper intends to work with what you do not see, that is not there, but left some trace of their presence.

Keywords: photograph, trace, memory, forgetting.

“Fotografia é o retrato de um côncavo,
de uma falta, de uma ausência”.

Clarice Lispector

1. Rememorar através do espaço

A antiga ESMA, Escola de Sub-oficiais de Mecânica da Armada argentina, localizada em Buenos Aires, é um exemplo de espaço que foi ressignificado, visando subverter o caráter das memórias evocadas nas pessoas que passavam pelo local. Na época da ditadura militar argentina, de 1976 a 1983, o espaço funcionava como um centro clandestino de detenção de presos políticos, onde milhares de pessoas sofreram torturas ou foram mortas. Néstor Kirchner, ex-presidente argentino, realizou, durante um de seus mandatos, um projeto para homenagear os cidadãos que lá morreram e criou, então, o Centro Cultural de la Memória Haroldo Conti. Atualmente, o espaço abriga exposições, instalações, congressos, entre outros eventos que tenham relação com a questão da memória. Vale ressaltar, a título de curiosidade, que

¹ Mestranda em Teoria da Literatura na UFMG. E-mail: biafsl@yahoo.com.br

Haroldo Conti foi um escritor e professor sequestrado e desaparecido no ano de 1976.

Pensar o espaço em questão como um monumento é, sim, um ato ousado. No entanto, se nos atermos ao que Hugo Achugar afirmou em seu texto “O lugar da memória”, na obra *Planetas sem boca*, percebemos que, ainda que o Centro Cultural não seja uma obra de arte levantada em honra de alguém, ou para comemorar algum acontecimento notável, ele é, de acordo com as palavras do ensaísta uruguaio, um signo cultural que, ao tentar vincular passado e futuro, salva a memória. Como se localiza em uma área nobre da cidade de Buenos Aires, milhares de pessoas passam por ele todos os dias e são “avisadas”, então, sobre aquilo que aconteceu antes. Um espaço com essas características é importante porque permite que o tempo e o esquecimento sejam vencidos, pois a memória permanece viva naquele local.

2. Ausências

O principal objetivo ao se tecer tais comentários a respeito do Centro cultural de la Memória, e ressaltar que ele funciona, hoje, como um local onde se rememora, era estabelecer uma conexão com uma importante exposição fotográfica, da qual falar-se-á a partir de agora.

Gustavo Germano, fotógrafo argentino, porém radicado em Barcelona, acompanhou bem de perto a violência da ditadura militar de seu país de origem. Um de seus irmãos desapareceu logo no primeiro ano da repressão política, e nunca mais se teve notícias dele. Trinta anos depois, Germano voltou a Entre Rios, sua cidade natal. Para tentar transmitir o tamanho da perda, que também era sua, o fotógrafo selecionou alguns nomes entre os 30 mil que constam na lista dos desaparecidos e assassinados durante a ditadura. Estes eram familiares, meros conhecidos ou anônimos, todos moradores de sua cidade natal.

Após fazer a seleção dessas pessoas, Germano criou *Ausencias*, uma exposição fotográfica que, partindo de fotografias retiradas de álbuns familiares, mostra casos de cidadãos que já não estão mais entre nós. Todos foram vítimas do plano de repressão ilegal e de desaparecimento forçado de

peçoas, instaurado pela ditadura militar argentina. O projeto traz quatorze dípticos: em cada imagem há uma lacuna temporal de, mais ou menos, trinta anos. Às vezes um pouco mais, em outras um pouco menos. No entanto, o que o fotógrafo deseja mostrar não é o tempo que passou, mas sim o que aconteceu na vida daquelas famílias, que ficaram à espera de um encontro nunca possível, de um luto jamais vivido. A primeira imagem, mais antiga, mostra o desaparecido entre seus amigos, irmãos ou familiares. A segunda, retirada há cerca de cinco anos, retorna ao exato local da primeira, e traz os mesmos elementos que a compõem, exceto aquele que desapareceu.

A simplicidade das imagens vai de encontro à grandeza de sua mensagem. A ausência do ente querido se torna presença a partir do momento em que é para ele que olhamos. Nossos olhos não se direcionam para os que ali estão, pois detemos nosso olhar somente no espaço vazio, na falta.

Segundo Marta Nin, curadora da exposição, *Ausencias* é

una idea edificada sobre un concepto bello y simple. Limpio. Sin artilugios, ni intencionalidades efectistas. Contundente en su perfecta sencillez. Gustavo Germano no necesitó un book de fotos para convencerme; proponía enfrentarse al dolor a través del intangible. Sin artificios. Quería ubicar fotográficamente a quien ya no está: la ventaja del arte como canal de cambio, de comunicación, de convencimiento, de emoción, de rebeldía, de militancia para con el recuerdo. (...) Esta exposición conmueve, remueve, provoca, hiere en lo profundo, sintoniza con el público en una frecuencia universal. Emociona. Ese es su acierto. Su magnífico potencial. (...) *Ausencias* no deja a nadie indiferente. Es imposible. Las fotografías, sus similitudes y diferencias, consiguen – una y otra vez - un pedazo de silencio, de tiempo suspendido, de interior (Nin, 2007).

Nenhuma crítica tecida sobre a exposição de Gustavo Germano alcançou tamanha sensibilidade como a de Nin. Ela conseguiu encontrar as palavras perfeitas para narrar a magnitude e a violência das imagens que vemos. É a curadora quem também afirma que a proposta conceitual de *Ausencias* consegue comprometer o visitante desde o primeiro momento em que seu olhar encontra o vazio daquele que já não mais está representado, além de “golpear nos em los más profundo del subconsciente mientras nos cuenta que

practicar la memoria es un ejercicio de coraje y de honestidad, no de rencor. Y ahí es donde la lección de 'Ausencias' va directa al estómago, al cerebro y al corazón" (Nin, 2007).

Todas as histórias captadas pelas fotografias de Germano são impressionantes. Se fosse possível contar cada uma delas, acredita-se que o minucioso trabalho do fotógrafo seria ainda mais valorizado. No entanto, por uma questão de objetividade, nos ateremos a somente três deles: Eduardo Raúl Germano, Omar Darío Amestoy e o casal Orlando René Méndez e Leticia Margarita Oliva. Vale ressaltar, aqui, que as imagens podem ser encontradas no site oficial do fotógrafo: www.gustavogermano.com.br.

Como é possível perceber pelo sobrenome, Eduardo é irmão de Gustavo Germano, e o mais velho de quatro filhos. A primeira imagem do díptico foi tirada no ano de 1969, em um estúdio profissional perto da fronteira entre a Argentina e o Uruguai. Para que a família conseguisse fazer a viagem que pretendia, foi necessário providenciar uma “foto carné” das crianças; caso contrário, não poderiam entrar no outro país. Eduardo, aos dezesseis anos, entrou para o movimento estudantil e, a partir disso, se tornou um militante contra a ditadura. Desapareceu em 1976 e, muitos anos depois, com a ajuda de detetives, a família descobriu que ele foi assassinado no final do mesmo ano. Já a segunda imagem, tirada em 2009, retrata a dor de uma família que perdeu o filho mais velho.

Omar Darío Amestoy aparece na primeira imagem, de 1975, ao lado de seu irmão, Mario Alfredo. Os dois viajaram para o campo com suas famílias para um dia de pesca. Pouco tempo depois, no trágico ano de 1976, Omar, a esposa Maria del Carmen e os filhos Maria Eugenia e Fernando, de três e cinco anos, respectivamente, são assassinados dentro de casa pelo exército argentino. A segunda imagem, uma das mais intensas de toda a exposição, mostra Mario, já um senhor, exposto às mesmas condições da primeira fotografia, exceto pela ausência de seu irmão.

Em um intervalo de dois anos, Orlando René Méndez e sua esposa, Leticia Margarita Oliva, foram assassinados. Em 1976, o casal, juntamente com a única filha Laura, que tinha apenas três meses, foi detido na ESMA. Orlando chegou ao local morto. A mulher, após muitas torturas, foi liberada e demorou

alguns dias para encontrar a filha. Diante da dor de perder o companheiro, Letícia desistiu da militância política e se mudou de cidade. No entanto, dois anos depois, um comando armado invadiu sua casa e a levou, deixando a menina sozinha com a babá. Esse ato violento é a última imagem que Laura tem da mãe. Na segunda fotografia, tirada 33 anos depois da primeira, Laura também está ao centro, porém desamparada, sem aqueles braços que a seguravam quando bebê.

3. Imagem e Memória

A importância da fotografia é nítida, principalmente quando paramos e pensamos nesses casos, citados acima, em que uma imagem é tudo o que se tem. A data oficial do seu surgimento é 1839, ainda que, tecnicamente, ela já existisse há algum tempo. No texto “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin traça o percurso histórico da imagem fixa e o que ela representou dentro do campo artístico. Em 1931, data em que o texto foi escrito, ele afirma que “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” (Benjamin, 2008, p. 107), o que reitera a importância da fotografia no mundo moderno. Na obra *Sobre fotografia*, que reúne seis ensaios escritos na década de 70, Susan Sontag afirma que as fotografias são imagens que nunca se apagam, que servem como prova daquilo que não presenciamos, só escutamos falar. Devido a sua incontestabilidade, elas nos mostram que aquele passado foi verdadeiro, alterando e ampliando noções relativas àquilo que merece ser visto e observado.

Vários são os dispositivos responsáveis por acionar a nossa memória, seja voluntária ou involuntariamente, como já nos ensinou Proust. De acordo com Paolo Rossi, existe uma diferença entre memória e reminiscência, que nem sempre é levada em consideração. A memória “parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua” (Rossi, 2010, p. 15). A reminiscência, por outro lado, “remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido” (Rossi, 2010, p. 15). Os familiares das vítimas retratadas por Germano jamais se esqueceram daqueles que perderam, a falta é contínua e permanece estagnada.

No ensaio “An *Ars Oblivionalis?* Forget it”, apresentado em um congresso no ano de 1966, Umberto Eco afirmou que nunca nos esquecemos de nada. Só se esquece por uma razão acidental, como repressões, uso de álcool ou drogas, ou lesões cerebrais. Fora isso, não é possível esquecer. E a fotografia, como já foi provado através das imagens de Germano, “aparece ora como reservatório de lembranças, ora como ruína de uma totalidade irre recuperável” (Guimarães, 1997, p. 13). Ainda de acordo com Rossi,

o mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que têm a função de trazer alguma coisa à memória. Algumas dessas imagens, como acontece nos cemitérios, nos lembram pessoas que não mais existem. Outras, como nos sacrários ou cemitérios de guerra, relacionam a lembrança dos indivíduos à dos grandes eventos ou das grandes tragédias. Outras ainda, como acontece nos monumentos, nos remetem ao passado de nossas histórias, à sua continuidade presumível ou real com o presente (Rossi, 2010, p. 23)

Rememorar é combater a inquietante ameaça que é o esquecer, e a memória é uma constante luta contra o (im)possível esquecimento. O que é importante ressaltar neste momento é que não são todas as imagens que têm tal poder de dialetização e de crítica; somente algumas, dotadas de algumas peculiaridades, que conseguem alcançar tal objetivo.

Georges Didi-Huberman, no texto “A imagem crítica”, afirma que ver causa um vazio invencível e, por isso, temos duas atitudes: ou nos comportamos como o “homem da crença”, que deseja sempre ver algo que está além do que ele vê, ou agimos como o “homem da tautologia”, que pretende não ver nada além da imagem. O que acontece, porém, é que qualquer um dos modos são formas de recalcar a ausência presente nas imagens, e o único meio de superá-los é partir para uma experiência visual aurática. A partir disso, então, o filósofo francês desenvolve a questão da ambiguidade, visto que ela é uma das finalidades explícitas da obra de arte moderna.

A solução proposta por Didi-Huberman é inquietar-se com o que está entre, é dialetizar o que vemos. O objetivo não é mais decifrar uma imagem, e sim fazer do que vemos, e do que nos olha, uma imagem dialética, que “produz

formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações” (Didi-Huberman, 1998, p. 173). Tal processo gera ambiguidade, o *choque*, que, nas palavras do filósofo, é o momento crítico por excelência, é o inexprimível.

“É ele (*o inexprimível*) que quebra em toda bela aparência o que nela sobrevive como herança do caos: a falsa totalidade, a enganadora – a absoluta. Só completa a obra o que primeiramente a quebra, para fazer dela uma obra em pedaços, um fragmento do verdadeiro mundo, o destroço de um símbolo” (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 173-174)

É o filósofo alemão quem também afirma que as imagens são, ao mesmo tempo, crise e sintonia, estrutura e abalo. São as imagens críticas, então, que conseguem paralisar nosso olhar e provocar nossa consciência.

4. Lembrança que deixa rastros

Se olhássemos cada uma das imagens do díptico separadamente, jamais entenderíamos o que o fotógrafo pretendia transmitir para aquele que vê. Não há, na imagem, nenhuma sombra, nenhum contorno, nada que remeta a uma ausência. No entanto, quando analisamos as duas fotografias e comparamos os elementos ali presentes, percebemos que, ainda que invisível, há um vestígio na segunda imagem. Pode-se dizer que ele marca, concomitantemente, a ausência da presença e a presença da ausência. O *spur*, noção cara a Walter Benjamin, significa rastro, traço, vestígio.

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (Benjamin, 2007, p.490)

É interessante comparar os dois conceitos benjaminianos para entender que, através do rastro, nos aproximamos e, conseqüentemente, nos apoderamos da coisa. Ele é mais significativo quando é representado em sua singularidade, como vemos na segunda imagem dos dípticos.

Pergunta-se, então, qual é o vestígio presente nas imagens que nos permite dizer que aquele não é um simples espaço vazio, mas sim a presença da ausência, a ausência da presença. Abaixo das imagens, o fotógrafo estampou a data de sua captura e os nomes dos fotografados. De uma maneira sutil, mas nem por isso simples, o nome de quem se foi, ao invés de desaparecer por completo, dá lugar a um ponto, um ponto final. É este o vestígio que nos permite ver além do que está impresso, é a representação tão contundente da morte, do fim, daquilo que não volta mais. Na fração de segundo em que se percebe que alguém não está ali, ocorre também um processo de escavação, alegoria constante nas reflexões benjaminianas. Como afirmou Jeanne Marie Gagnebin, escavar, retirar a terra para encontrar a cova, salva o passado porque reitera a posição do túmulo no presente. Fica claro, portanto, que o processo de lembrar é tão valioso quanto o objeto que se encontra na memória, porque a trajetória ao encontro daquele passado modifica, também, o presente.

Horacio Verbitsky, escritor e jornalista argentino, publicou, no livro-catálogo da exposição *Ausencias* um prólogo, no qual trabalha a questão do passado e do presente:

La desaparición forzada de personas que debían esfumarse en la nada, fue el método elegido por la dictadura argentina de 1976-1983. Según varios de sus jefes, así buscaron evitar la condena de la Santa Sede, con la aprobación sigilosa de la jerarquía argentina. Pero a cambio consiguieron que **aquel pasado atroz llegara a ser un insomne presente perpetuo**, como la maldición que Neruda pensó para Franco. Más que los juicios penales, las investigaciones periodísticas o los ensayos filosóficos, el arte da cuenta del vacío lacerante que la ausencia inexplicable provoca. Como las esculturas de Juan Carlos Distéfano o los poemas de Juan Gelman, los cuadros de Carlos Alonso o los del español Ramos Gucemas, las fotografías de Gustavo Germano y los puntos que en cada leyenda reemplazan al nombre ausente evocan ese trauma fundador de la identidad argentina contemporánea y nos introducen al misterio del tiempo con la muda violencia de un gesto congelado (Verbitsky, 2007).

A maldição de ter um passado que vive a atormentar o presente foi o preço que os generais da ditadura militar argentina tiveram que pagar ao longo do

caminho. O sofrimento daqueles 30.000 desaparecidos se transformou em arte, em literatura, em filosofia e, até mesmo, em teorias sociais que alcançaram a boca do povo. A identidade do país leva consigo a dor de cada família, o silêncio de cada tortura.

De acordo com o filósofo italiano, “a memória (como bem sabia David Hume) sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro” (Rossi, 2010, p. 24). Para alimentar a discussão que relaciona a arte e a questão temporal, investigaremos as teorias propostas por Mario Perniola na obra “Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte”. O italiano é autor de uma profunda, e importante, análise sobre o nosso tempo e a nossa cultura ocidental moderna. Para ele, a temporalidade relaciona-se ao “efeito egípcio”, que é a “tendência em compreender numa única dimensão temporal o antigo e o novo” (Perniola, 2009, p. 12). O que ocorre é que nossa época tem a tendência de transformar tudo em história, conservando e arquivando qualquer coisa. Tudo é passível de arquivamento, o que nos leva à questão de Wim Wenders proposta no início deste ensaio. A noção de espetáculo de Guy Debord é retomada por Perniola, mas percebe-se que ele não concorda com o fato sustentado por muitos outros teóricos que afirmam que, já que assistimos a uma exposição avassaladora de imagens, a sociedade em que vivemos passa a ser vazia, espetacularizada. O autor se torna genial no momento em que nos incita a pensar nosso mundo como um local pleno, no qual tudo está à disposição. Esse lugar vital é, portanto, o que ele chama de pleroma, “que tem o sentido grego de plenitude. (...) É algo que está além da percepção humana, um estado de não-ser que tem o sentido do pleno” (Perniola, 2009, p. 14).

Outro momento em que Perniola retoma, e modifica um pouco a teoria debordiana, é no que diz respeito à sociedade da imagem ser vista como mentira ou engano, conceito de simulacro para o escritor francês. “A noção de simulacro se coloca como a garantia de dignidade da cópia, de seu direito de durar: a importância da noção de simulacro está justamente no fato de que esta acentua e sublinha a presença física do passado no presente” (Perniola, 2009, p. 75). Portanto, o passado sobrevive no presente, na nossa sociedade que

não é catástrofe, e sim plenitude. As imagens detêm em si potência para vencer o que passou e mudar o que ainda está ao nosso alcance. Dessa forma, não importa se Germano recriou e forçou uma semelhança entre as fotografias; o que é importante é o fato de que a segunda fotografia sempre remeterá à primeira, marcando o fato de que não há passado ou presente. O que fica como aprendizagem é o que Benjamin também desejava mostrar ao dizer que o presente salva o passado: ao ver aquela violência, espera-se que ela nunca mais se repita.

Antes de concluir, deseja-se apenas apontar uma questão de grande pertinência para os estudos relativos à exposição *Ausencias*. Germano só foi capaz de realizar tal projeto – no sentido de ter a ideia, viver a busca pelas famílias, recriar o cenário - porque a memória também era dele, visto que ele passou pela dor de perder um irmão na ditadura. A partir desse fato, podemos voltar a uma afirmação de Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2001, p. 217)

Gustavo Germano, como testemunha do que aconteceu com seu irmão, é o responsável por trazer para o presente algo que ficou no passado. E, se não fosse por sua arte, talvez o fato ficasse esquecido para a parte da população que não perdeu alguém querido.

Portanto, o objetivo principal ao colocar a voz de Mario Perniola neste ensaio era provocar a questão do tempo na exposição *Ausencias*. As datas localizadas abaixo das fotografias, na verdade, não querem dizer nada, pois não importa quantos anos passaram. O que é realmente significativo é o passado que se sobrepõe ao presente no momento em que se lê o ponto final e se vê o espaço vazio daquele que, um dia, ocupou um lugar.

Referências Bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 378 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008. 253 p.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2007. 1167 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 260 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Orgs. Stella Bresciani e Márcia Naxara. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004. 552 p.

GERMANO, Gustavo. Exposição de fotografias *Ausencias*, 2007.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 249 p.

NIN, Marta. “Y... la bola crece”. Disponível em: <www.gustavogermano.com>. Acesso em: 30 de dezembro de 2011.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas*. Trad. Carolian Pizzolo Torquato. Chapecó: Ed. Argos, 2009. 223 p.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das idéias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010. 238 p.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 224 p.

VERBITSKY, Horacio. “Prologo del catálogo-libro *Ausencias*”. Disponível em: <www.gustavogermano.com>. Acesso em: 30 de dezembro de 2011.