PARTILHAR A AUSÊNCIA PERSPECTIVA E COMUNIDADE NA SÉRIE FOTOGRÁFICA *AUSENCIAS*, DE GUSTAVO GERMANO

SHARING ABSENCE PERSPECTIVE AND COMMUNITY IN THE PHOTOGRAPHIC SERIES *AUSENCIAS*, BY GUSTAVO GERMANO

GABRIEL FERNANDES DE MIRANDA*
gabriel_miranda@id.uff.br

Este ensaio se debruça sobre a série de fotografias *Ausencias* do argentino radicado na Catalunha Gustavo Germano. Através de uma preocupação em relação ao suporte da fotografia e o processo de montagem, o texto busca estabelecer algumas relações da série fotográfica com a problemática da percepção estética, baseado em alguns apontamentos de David Lapoujade quanto à possibilidade da recepção das fotografias se configurar como uma participação ou uma transferência de ponto de vista. Do mesmo modo, o ensaio busca analisar as fotografias como modos de desautomatização do olhar e de saída de um efeito “anestético” da arte e da percepção como notado por Susan Buck-Morss. O ensaio ainda busca demonstrar o uso da “face” como meio de identificação na série fotográfica, entendendo-a como uma espécie de comunicação pré-linguística que busca ultrapassar a diferença com o outro sem apaga-la por completo. Deste modo, o gesto fotográfico de Germano dá esteio para imaginar uma expansão do ponto de vista do desaparecimento para além do cerco familiar ou da esfera pública das políticas de memória, colocando em cena uma arte do Comum, saindo da dicotomia público-privada para adentrar uma partilha sul-americana do passado.

Palavras-Chave: perspectiva; fotografia; montagem; Comum.

This essay focus on *Ausencias*, a series of photographs by the Argentinean born and settled in Catalonia Gustavo Germano. Through a concern with the photographic support and the montage process, the text aims to stablish some relations between the photographic series and the aesthetic perception problematics, based on some notes by David Lapoujade towards the possibility of photographs’ reception to be configured as a participation or a transference of point of view. In the same way, the essay aims to analyse the photographs as ways of un-automatization of seeing and of exiting an “anesthetic” effect of art and perception as noted by Susan Buck-Morss. The essay seeks also to demonstrate the uses of the “face” as a means of identification in the photographic series, understanding it as a kind of pre-linguistic communication that tries to overcome the difference from the other without effacing it completely. Therefore, Germano’s photographic gesture gives the basis to imagine an expansion of the disappearance’s standpoint beyond the enclosures of family or of the politics of memory in the public sphere, staging an art

* Bolsista CAPES de doutorado em Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Niterói, Brasil. ORCID: 0000-0002-0789-2107.

of the Common, leaving the public-private dichotomy and entering a south-american sharing of the past.

Keywords: perspective; photography; montage; Common.

Data de recepção: 31-05-2021

Data de aceitação: 18-07-2021

DOI: 10.21814/2i.3445

1. Introdução

Em *A Câmara Clara*, o livro seminal sobre fotografia, Roland Barthes decreta: o centro de uma fotografia é sempre “a Referência”, seu noema é o ‘Isto-foi’ (Barthes, 1984, p.115). Para ele, a foto está sempre ligada ao fato inegável de que algo ou alguém — o objeto da fotografia — esteve ali, em um instante, diante das lentes e diante do fotógrafo. Sua presença é marcada pela fotografia que é também uma prova de que esse instante já não é mais. Não é exclusiva do pensamento barthesiano essa ligação entre fotografia, presença, ausência e tempo. A ensaísta estadunidense Susan Sontag viu a presença do tempo na fotografia como seu elemento mais central e, ao mesmo tempo, mais ligado a uma estética do surrealismo: “(...) *its irrefutable pathos as a message from time past, and the concreteness of its intimations about social class*” (Sontag, 2005, p. 45). No entanto, seria possível formular uma questão fundamental a partir dessa materialidade da fotografia: como fotografar aquilo que não se vê? Ou melhor, como fotografar alguém que já não pode comparecer diante das lentes?

A série Ausências do fotógrafo argentino-catalão Gustavo Germano parece se inserir radicalmente como investigação das possibilidades de fotografar as ausências, daí o nome da série, que nas exposições também foi grafado como *Ausenc’as*, deixando em evidencia uma lacuna, em um gesto de nomeação que remete ao próprio procedimento das obras. A série, iniciada na Argentina em 2005, consiste na produção e exposição de pares fotográficos nos quais, na primeira imagem, sempre à esquerda — seguindo um modelo de legibilidade da escrita — há a fotografia “original”, retirada de arquivos familiares ou privados. Por vezes, essas fotografias mostram cenas corriqueiras: um casal no parque, uma reunião de família, um aniversário, sempre remetendo a um certo protocolo familiar de registro do cotidiano. A foto seguinte, à direita, é uma reencenação ou “refotografia” da primeira realizada no presente pelo próprio Germano (Miles, 2016). As poses são mantidas, as pessoas e os cenários se repetem, exceto por um vazio no lugar em que, nas fotos originais, pessoas estavam presentes. É assim, por meio de um processo de contraponto ou, eu diria, de montagem, que Germano aponta para a ausência de corpos desaparecidos pelos processos violentos do passado recente latino-americano, em especial das ditaduras da segunda metade do século XX.

2. Fotografia, montagem e testemunho

Depois da produção da série argentina, Gustavo Germano repetiu esse procedimento no Brasil em 2012, na Colômbia em 2015 e no Uruguai, em 2017 — no caso colombiano o fotógrafo se baseou nas desapareições da guerra civil desse país. Nas exposições e nos catálogos acompanham os pares fotográficos legendas que apenas nomeiam os presentes nas imagens. Nas reencenações, o nome da pessoa desaparecida aparece marcado por um asterisco, num gesto que reitera a ausência, mas, por outro lado, repete o próprio apagamento produzido pelo desaparecimento forçado como política de Estado, como notou Leonor Arfuch (2018, p. 88). A obra de Germano, profundamente ligada à militância presente pelo reestabelecimento da verdade e pela busca por justiça dos familiares de desaparecidos surge a partir de sua própria história familiar: na versão argentina da série, um dos pares fotográficos é o de Gustavo e seus irmãos no qual, na segunda fotografia, vemos a ausência de seu irmão Eduardo (fig. 1). A aparição do campo familiar ou íntimo está presente também nos outros pares fotográficos com a escolha de

fotografias familiares, cujos protocolos de pose, circulação e entendimento são parte do cotidiano desde meados do século XX. É através desse significante comum, essa forma da fotografia facilmente reconhecível, que Germano parece convocar o espectador, apostando, portanto, na identificação desse com o desaparecido e seus próximos (Van Dembroucke, 2010, p. 8). O uso da fotografia familiar serve a um propósito pedagógico, em contraste com a segurança e continuidade presentes no signo familiar, a ausência dos desaparecidos políticos aparece como uma quebra de expectativas de um certo modelo de entendimento do álbum de família (Hirsch, 2008, p. 116).

A fortuna crítica em torno da série fotográfica tende a promover aproximações da obra com influxos teóricos diversos. Melissa Miles focaliza a importância do procedimento já midiático da “refotografia” como estratégia para contar histórias particulares do terrorismo de Estado (Miles, 2016, p.55) e situa a série de Germano no interior de uma tendência mais ampla de transformação dos relatos do passado em testemunhos e relatos autobiográficos de cunho emotivo. Para ela, o trabalho do fotógrafo argentino passa ao largo das discussões pós-estruturalistas que pensam a fotografia como produto de discurso, reativando ao invés, o caráter indicial do retrato tal como pensado por Roland Barthes (Miles, 2016, p.62). Na análise de Celina Van Dembroucke, *Ausencias* promove um encontro entre testemunho e ficção através da reencenação fotográfica que revela uma realidade oculta (Van Dembroucke, 2010, p.13). A pesquisadora ainda privilegia a dimensão teatralizada da pose nas fotografias contemporâneas da série, na qual o ato de ser fotografado se insere como mecanismo reivindicativo e exigência de não esquecimento (Van Dembroucke, 2010, pp. 19-22).

Anna Forné inclui *Ausencias* em uma gama de outras obras de familiares de desaparecidos da América do Sul e a lê como produtora de tensão entre a imediatez e a hipermediação (Forné, 2015, p.1). Em seu, o uso de uma lógica do “como se” na série implica em uma interpretação em conflito com aquela de Miles, já que, para Forné, *Ausencias* desarmaria o *dictum* barthesiano do “isto foi” precisamente pelo aspecto remidiatizado e reflexivo da repetição fotográfica (Forné, 2015, p. 8). Ana Carolina Lima Santos também analisa a série de Gustavo Germano em chave comparativa com outras obras fotográficas sul-americanas. Lhe interessa principalmente a dimensão dos olhares que aparecem na reencenação das fotografias originais, na qual se gestaria um desafio e um direcionamento ao espectador tanto por parte dos familiares quanto do próprio fotógrafo (Santos, 2018, pp. 247- 250). Para ela, ainda, a série seria paradigmática em um percurso de mudança do panorama memorialístico que vai desde o espaço da intimidade até olhares nacionais e cívicos, nesse percurso, a obra de Germano ocuparia um local intermediário pelo uso tenso da dimensão íntima e da alteridade ao mesmo tempo (Santos, 2018, p. 256). O pesquisador brasileiro Tiago Régis de Lima, no entanto, traça um percurso ensaístico informado pelo método de montagem de Walter Benjamin. Para ele, a série fotográfica promoveria uma “desprivatização de uma experiência de dor” a partir da passagem da fotografia familiar aos espaços públicos da exposição ou do catálogo (Lima, 2018, p.90). A escolha pela não representação do horror ditatorial no procedimento de Germano significa que esse passado irrompe no espaço intersticial entre as duas fotografias de cada díptico (Lima, 2018, p. 100).

Esses estudos aqui mencionados sobre *Ausencias* compartilham a visão do funcionamento da fotografia familiar como ponto de partida para uma saída da esfera íntima das recordações. De modos diversos, eles também tendem a apresentar teses acerca de como, de fato, a obra torna possível o ato de ver a desapareição. Tomadas isoladamente, as fotografias diriam muito pouco, seriam objetos pertencentes à álbuns de família ou de amigos, funcionando como auxiliares ou provocadores da memória no âmbito privado. É, contudo, o ato de pôr ao lado a reencenação fotográfica que permite ao espectador

enxergar o desaparecimento, tornando visível a ausência que dá nome ao título, como já escreveu Celina Van Dembroucke (2010). As duas fotografias, tomadas como signos de um tempo, se tornam efetivas e afetivas por suas diferenças: não só a ausência de um corpo que esteve ali, para retomar a noção barthesiana, mas também a transformação das pessoas e do entorno. Em algumas fotografias, as rugas que denunciam a passagem do tempo estão acompanhadas ainda de olhares diretos para a câmera, realçando o caráter construído da segunda foto, em contraposição à naturalidade buscada das fotos originais. Como aponta Ana Carolina Lima Santos (2018, p. 247), o olhar para a lente e a passagem dos sorrisos para expressões sérias parecem forçar um diálogo desafiador com o espectador. O tipo de desafio permanece em aberto, a necessidade de defini-lo convoca este ensaio. Seria uma demanda pela continuação de um “dever de memória”, como pensa Santos, ou seria, como proponho, um questionamento que poderia ser traduzido por uma interrogação: “você veem”?

Fig. 1 Gustavo Germano, León Gualberto Duarte, Nestor Duarte e Hortensia Pereira, foto original de 1968 (2017)

Como ocorre nesse díptico da série uruguaia (fig. 1), no qual a felicidade de uma festa de aniversário do pequeno Nestor é representada em primeiro plano. No centro da fotografia original, o aniversariante parece ainda confuso. Sua mãe, Hortensia, o segura com um sorriso marcante que parece ornar com o colar de pérolas que usa. León, um anarquista uruguaio, olha para seu filho e não para a câmera enquanto o segura. Na cena do presente, a reencenação recobra dos sobreviventes o olhar para a objetiva. Dessa vez, o pequeno Nestor já é mais alto que sua mãe, os ornamentos e indícios da celebração já não existem e Hortensia olha a câmera com um rosto fulminante: seu sorriso, assim como León, está desaparecido. A passagem do tempo emerge no par de fotos através do funcionamento de uma rede de contrastes que inclui justamente as expressões corporais dos personagens, mas que se estende ao preto e branco da foto original em contraponto às cores da imagem reencenada, e à modificação da cena da fotografia. A forma de reencenação que Germano propõe parece controlar ao máximo a aparição desses contrastes, e parece ser precisamente na tentativa de restituir a pose, o ângulo e o enquadramento da foto original que se tornam mais visíveis as diferenças entre cada fotograma desse procedimento. Retornando ao contraste de expressões dos personagens

das fotografias, sua modificação e seus olhares se somam para um efeito poderoso de uma demanda ao observador, mais do que ao fotógrafo. Algo é gestado no interior do acontecimento da percepção: diante das imagens, podemos imaginar ou inferir a dor, o luto e a busca dessas vidas (Santos, 2018, p. 248). A expressão de tristeza de Hortensia e o olhar de Nestor parecem referendar um sentimento de continuidade da perda, no qual a ausência resta não só no campo do sensível, mas na dimensão do irresoluto, apontando diretamente para o procedimento da desapareição como um crime ainda em processo de ser perpetrado.

O filósofo italiano Giorgio Agamben resume algo desse exigente poder das fotografias:

Há, porém, outro aspecto, nas fotografias que amo, que não gostaria de silenciar de modo algum. Trata-se de uma exigência: o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo assim, apesar disso — ou melhor, precisamente por isso — aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos. (Agamben, 2007, p. 24)

A exigência de um rosto pensada por Agamben se transmuta na série de Germano em uma exigência gestada no espaço intersticial dos dois instantes fotografados. A refotografia coloca em pauta um gesto que não depende somente da potência qualquer do rosto, mas que parece surgir da sua desapareição.

Voltarei mais adiante ao rosto e à noção de demanda ou exigência, antes é preciso perceber algo de notável no agrupamento das fotografias: para os familiares e amigos de desaparecidos, as fotografias originais já são marcas do desaparecimento. Para eles, jamais será possível olhar para as imagens da infância ou da juventude daqueles seres sem lembrar da violência do Estado que os sequestrou, assassinou e desapareceu com seus corpos. Como na teoria da montagem dialética de Eisenstein em que, por meio de um procedimento de “contraponto visual” (Eisenstein, 2002, p. 55) um terceiro sentido aparece pela composição das imagens, alguma coisa surge nos dípticos de Germano, já não pela sobreposição de fotogramas — como na sequência de um filme — mas pela justaposição de duas fotografias. Esse sentido, eu argumentaria, não é senão a transferência de um ponto de vista para o espectador. *Ausencias* parece transpor o mesmo olhar lutuoso do campo íntimo para o espectador anônimo: esse, diante dos pares fotográficos, já não poderá mais olhar as fotografias antigas de forma inocente. Elas passam a ser, também, um testemunho do desaparecimento, a marca de vidas que estiveram lá e foram subtraídas pelo aparato repressivo. Do mesmo modo, o espectador já não poderá mais ver as fotografias reencenadas sem projetar ali a possibilidade de presença daqueles que não podem mais comparecer a elas.

No livro *As Existências Mínimas*, de David Lapoujade, o filósofo francês Étienne Souriau é convocado para discutir algumas possibilidades em torno da percepção dos fenômenos e da investigação dos “virtuais”, essas existências que estão entre o ser e o nada. Lapoujade compara o ato da percepção — que poderíamos também chamar de “recepção” — à posição de uma “testemunha”:

(...) perceber não é simplesmente apreender o que foi percebido, é querer testemunhar ou atestar seu valor. A testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. (Lapoujade, 2017, p. 22)

Na leitura que Lapoujade faz de Souriau, a percepção ganha um caráter produtivo e todo o processo de atualização dessas “existências mínimas” é comparado por ele a uma operação do direito, daí o uso de termos como “testemunha” e a classificação do filósofo

como um advogado, que as legitima e “(...) faz existir novas entidades (...)”. Em outro momento do livro, Lapoujade escreve: “(...) perceber não é observar de fora um mundo estendido diante de si, pelo contrário, é entrar num ponto de vista, assim como simpatizamos. Percepção é participação.” (Lapoujade, 2017, p. 47). O uso das categorias do direito para analisar o ato da percepção e do encontro com os fenômenos por si só dialogam com a obra de Gustavo Germano, uma vez que a convocação da memória dos desaparecidos políticos não pode ser separada de uma reivindicação por justiça, pelo fim do crime contínuo que permanece apagando o sequestro, o assassinato e a ocultação de cadáver perpetrada pelas ditaduras.

Como nota o teórico da história Enzo Traverso, o momento memorialístico gestado a partir da metade do século XX é marcado pela apropriação de um vocabulário do direito que penetra também no discurso historiográfico: “Os actores da história são, assim, cada vez mais frequentemente colocados no papel de executores, vítimas e testemunhas” (Traverso, 2012, p. 100). A noção de testemunha retomada por Lapoujade para caracterizar aquele que percebe um fenômeno ou uma obra de arte está presente também no paradigma memorial estabelecido em torno do holocausto, essa espécie de “religião civil” do ocidente, como coloca Traverso (2012, p. 12 et seq.). Márcio Seligmann-Silva aponta em artigo que a noção do testemunho é oriunda inicialmente da noção romana de *testis* que designava um terceiro discurso para solucionar uma disputa judicial entre duas partes, e, em outra acepção seria vista como *superstes*, um testemunho de quem sobreviveu ao ato para conta-lo. (Seligmann-Silva, 2010, p. 4). O funcionamento judicial e as intrincadas relações entre memória e reivindicação de justiça são elementos fundamentais do discurso em torno do passado das ditaduras recentes da América do Sul. Ao apontar para a desapareição como fenômeno executado pelas forças ditatoriais, as fotografias de *Ausencias* seguem reivindicando a existência de crimes não solucionados e, portanto, continuados. A ligação patente entre memória e justiça é radicalizada no caso brasileiro, cujo processo de transição não levou a julgamento nenhum agente da repressão estatal.

3. Transferência e desautomatização do olhar

Nesse contexto convulso, a reencenação das fotografias originais em *Ausencias* e a sua *mise en place* parecem produzir a transferência de um testemunho. Se tomarmos a noção de Lapoujade de que o ato mesmo de percepção é sempre uma entrada em um ponto de vista outro, podemos compreender o que se apresenta por entre os pares fotográficos. A recepção da obra se dá a partir da entrada do observador em uma certa perspectiva e é por meio desse deslocamento que a desapareição se torna visível. Seligmann-Silva, ainda em seu artigo “O local do testemunho”, afirma que não se pode testemunhar pelo outro (Seligmann-Silva, 2010, p. 12) e, no entanto, os olhares das refotografias de *Ausencias* parecem contradizer essa ontologia radical do testemunho. A passagem da invisibilidade à visibilidade cria uma cumplicidade com o observador que o transforma de receptor em um participante, como aponta Lapoujade. Entrar em contato com a obra de Gustavo Germano é tornar-se uma testemunha no sentido particular de *testis*: uma terceira parte que passa a ser consciente da máquina do terror de Estado aplicada em seu ápice na produção dos desaparecidos políticos.

A crítica cultural Shoshana Felman, em um texto sobre o romance *A Peste*, de Albert Camus, e sua relação com o holocausto escreve sobre a possibilidade de transformação do leitor em testemunha:

The specific task of the literary testimony is, in other words, to open up in that belated witness, which the reader now becomes, the imaginative capability of perceiving history— what is happening to others — *in one's own body*, with the power of sight (of insight) usually afforded only by one's own immediate physical involvement. (Felman, 1992, p. 108, grifo da autora)

Esse trecho, citado também por Marianne Hirsch em artigo sobre a geração da pós-memória (Hirsch, 2008), aponta para a possibilidade da literatura de produzir, através de seu caráter empático, uma capacidade imaginativa permite que o leitor se torne uma “testemunha tardia” [belated witness], um cúmplice em um processo de memória de uma experiência que o espectador anônimo não viveu. Pensando sobretudo na forma alegórica com a qual o romance de Camus trata a ocupação nazista da França e o holocausto, imagino ser possível expandir essa possibilidade de testemunho para um campo ampliado da experiência estética ou da percepção da arte, em diálogo com as colocações já citadas de David Lapoujade. Nesse sentido empático, segundo Felman, e simpático, segundo Lapoujade, permanece central a noção de um *páthos* da arte. *Páthos* esse que se radicaliza no uso da fotografia, arte ligada de maneira intrínseca com a morte e com a passagem do tempo, como apontou Susan Sontag na década de 1970. Na passagem citada, Felman destaca a centralidade da dimensão corporal na transferência do testemunho, algo que se transmite e ecoa no nível da percepção e, portanto, no nível do corpo.

A filósofa estadunidense Susan Buck-Morss, que propôs uma arqueologia da estética no ocidente, pode fundamentar um investimento crítico da série de Gustavo Germano. Seu percurso crítico passa pela etimologia da noção grega de *aisthesis*, que indica uma “experiência sensorial da percepção” (Buck-Morss, 1992, p.6). Tratava-se, principalmente, de uma forma de cognição ligada aos sentidos, portanto do corpo, e não de uma experiência em relação a arte, como na concepção moderna de estética. Para Buck-Morss, a experiência da arte aparece na modernidade como uma aculturação e como forma de depreciação dos sentidos e, em um espaço mais amplo, a profusão de estímulos incluída na expansão do capitalismo de consumo cria uma modificação no sujeito ocidental, a experiência cotidiana passa a ser, como Walter Benjamin notou, uma experiência do choque (Buck-Morss, 1992, p. 16). A partir do diagnóstico de Benjamin, o sistema da percepção humana — consistindo nos sentidos da visão, escuta, o tato, o paladar e outros sistemas corporais que nos ligam ao mundo —, que Buck-Morss chama de “sinestético”, passa a servir, na modernidade capitalista, à função de adormecimento do organismo e de repressão da memória, diz Buck-Morss: “[...] the cognitive system of synaesthetics has become, rather, one of *anaesthetics*” (1992, p. 18). Dessa forma, a teórica estadunidense produz um paralelismo entre as funções da arte e a ascensão e universalização do uso de técnicas de anestesia na medicina, implicando uma rede de conexões culturais mais além do campo artístico que encaminham a tese de uma modificação histórica no próprio aparato perceptivo dos seres humanos.

Talvez nada seja mais ilustrativo das afirmações de Buck-Morss do que a contemporaneidade, esse tempo de profusão das imagens, dos estímulos sonoros e verbais das redes sociais e da ultra-conectividade. É então nesse panorama que se insere todo esforço artístico, considerado aquele que ainda mantém uma certa ligação com o ato fundamental da percepção. A série de Gustavo Germano, na tematização da delicada e por vezes esquecida herança das ditaduras militares, pode ser vista, portanto, como uma tentativa de buscar uma interrupção no “contínuo áudio-visual” (Laddaga, 2006, p. 173) que nos captura. O suporte da fotografia, no qual *Ausencias* se baseia, precisa ser compreendido como uma técnica dominante de produção de imagens que cria uma forma particular de percepção, segundo Buck-Morss: ao olhar uma fotografia de si mesmo, o sujeito vê seu corpo separado da vulnerabilidade sensorial, implicando em um corpo virtual que, congelado na imagem, expulsa a própria dor do espaço de percepção e

cognição (Buck-Morss, 1992, p. 33). No entanto, o uso da fotografia aqui não se dá como fantasmagoria, mas aposta na legibilidade do meio fotográfico como captura de um corpo invulnerável para instaurar, através da ausência do desaparecido, uma visibilidade da precariedade da vida diante do poder ditatorial.

Se a forma da fotografia cria a ilusão da integridade corporal e de um corpo sequestrado dos sentidos que o ligam ao mundo ao mesmo tempo que o tornam vulnerável a ele, os pares fotográficos de *Ausencias* quebram a expectativa de uma percepção “anestésica” de uma fotografia familiar ou cotidiana, apontando, pela formulação de um ponto de vista do desaparecimento, para a inegável vulnerabilidade dos corpos diante do aparato repressivo ditatorial. Como Diana Klinger percebeu ao dialogar com Buck-Morss em relação ao livro *Aparecida*, da argentina Marta Dillon — que também gira em torno da figura da mãe desaparecida da autora/narradora — a arte pode servir a um efeito oposto à anestesia tanto das formas convencionais de percepção, quanto do atual regime de abundância das imagens por meio de uma devolução das sensações (Klinger, 2018, p. 43).

A vulnerabilidade e a precariedade exploradas pela série fotográfica podem fundamentar um entendimento de uma espécie de potência negativa. A teórica Judith Butler recuperou a noção de “face” de Emmanuel Levinas para desenvolver um entendimento acerca da produção e circulação de imagens durante a instalação da Guerra ao Terror pelos Estados Unidos no começo do século XXI e que pode servir à uma interpretação possível da obra de Germano no que tange à aparição dos gestos corporais dos ausentes e de seus familiares e amigos. O encontro com a face e com o Outro é, segundo Butler, um procedimento de endereçamento que nos constitui contra e antes da nossa vontade (Butler, 2004, p. 130). A “face”, explica Butler, não é necessariamente a expressão de um rosto, mas pode ser uma série de pequenos gestos corporais que produzem uma espécie de fala que pode passar ao largo da língua (Butler, 2004, p. 133). Ou seja, um corpo que nos fala de forma não linguística, cujos sentidos gestuais nos demandam uma resposta, uma participação, como já dizia Agamben. Esses corpos que aparecem nas fotografias de Germano parecem ativar esses significados em um panorama distinto daquele que permite a reflexão de Butler, deslocados para o passado violento da América Latina. Mais adiante, a autora escreve que os processos de humanização e desumanização que a interessam estão necessariamente ligados à processos de identificação e não identificação, mediados pela representação. Sobre o processo de identificação, que nos interessa como um campo de atuação possível da série *Ausencias*, Butler escreve:

It is worth noting, however, that identification Always relies upon a difference that it seeks to overcome, and that its aim is accomplished only by reintroducing the difference it claims to have vanquished. The one with whom I identify is not me, and that “not being me” is the condition of the identification. (Butler, 2004, p. 145)

A condição da identificação é, portanto, uma diferença que se torna objeto de uma tentativa de superação e, no entanto, tal superação significaria justamente o fim da identificação, fazendo-a recair na identidade. Os pares fotográficos de Gustavo Germano produzem aquilo que poderia chamar de “transferência do testemunho” ou de uma “perspectiva do desaparecimento” por meio de uma aposta no mecanismo de identificação. Identificação cujo sentido não é de uma representatividade ou de um espelho narcísico, antes, trata-se de um processo que convoca uma tomada de posição que, entretanto, permanece marcada pela impossibilidade de igualdade com a posição daqueles que sofrem, seja o desaparecido ou seus familiares e amigos. Como já visto com Shoshana Felman, algo se transfere por uma experiência corporal sem que, contudo, a transferência seja completa. As imagens e a ausência dos corpos nas fotografias de

Germano provocam um modo de percepção que se atenta para o que Butler chama de “precariedade da vida”. Em outro escrito, no livro *Quadros de Guerra*, ela define a precariedade como um elemento que perpassa todas as vidas e enxerga ali, na fraqueza e na vulnerabilidade dos corpos, a possibilidade de um pressuposto para a instituição de uma nova comunidade e uma nova política (Butler, 2018, p. 46).

4. Salto a um passado Comum

A “tomada de posição” proposta pelas fotografias de Germano pode ser pensada ainda com a contribuição de Georges Didi-Huberman, um outro teórico das imagens. Em seu livro *Quando as imagens tomam posição*, o pensador francês se detém sobre os diários de trabalho de Bertoldt Brecht e sobre seu *Kriegsfibel*, uma publicação de fotografias e poemas publicada em 1955 na Alemanha Oriental que refletiam sobre imagens e efeitos da Segunda Guerra Mundial. Compreendendo a montagem como força motriz da obra poética, teatral e artística de Brecht, Didi-Huberman a vê também como uma forma particular de observar a história. A montagem seria uma forma de observação capaz de entrever relações e uma rede que pede ao observador uma *multiplicação de seus pontos de vista* (Didi-Huberman, 2017, p. 58). O raciocínio é finalizado na leitura de que, em Brecht, a tomada de posição equivale a um “tomar conhecimento” (Didi-Huberman, 2017, p. 59). Essa leitura de Didi-Huberman acerca do dramaturgo alemão pode ser operacionalizada como uma reflexão mais geral sobre a montagem e, com isso, a justaposição das fotografias em *Ausencias* seria também uma maneira de exigir do observador anônimo um gesto de tomar conhecimento das desapareições políticas perpetradas no cone sul. A montagem, essa arte de “dispor as diferenças” como Didi-Huberman diz sobre Brecht (Didi-Huberman, 2017, p. 79) é deslocada aqui para uma reflexão sobre a história recente da América Latina, suas permanências e as ausências produzidas por um certo aparato de violência estatal ou paraestatal — para pensar o caso da Colômbia.

São conhecidas as proposições de Brecht acerca de um distanciamento a ser produzido nas suas peças, distanciamento esse que mantém sob suspeita a própria encenação, colocando em evidência a dimensão irreal e performática do teatro. A distância, diz Didi-Huberman, é precisamente a ferramenta que desarticula a percepção habitual (Didi-Huberman, 2017, p. 64). As fotografias de Gustavo Germano parecem trabalhar nos interstícios do distanciamento, transformando, através da montagem, as banais fotografias de família em afirmações da ausência continuada. A transferência de perspectiva operada em *Ausencias* é também uma produção de estranhamento no observador, na medida em que a repetição das fotografias originais, com pose e ângulo controlados, aponta para o caráter encenado da foto contemporânea, como já notaram Van Dembroucke (2010) e Forné (2015). Percebidos deste modo, a aparente simplicidade do procedimento de Germano se abre para diversos exercícios do olhar. Como nas montagens da guerra de Brecht ou nas Teses sobre a história de Walter Benjamin (2020), a história reaparece como ruína.

Se pensadas em conjunto, as reflexões de Didi-Huberman e Butler permitem um salto do campo da percepção e da transferência de pontos de vista, até um campo duplo ou indistinto entre a ética e a política. A identificação ensaiada pelas fotografias se dá através de uma indicação para a precariedade de toda vida que se fundamenta, como já dito, na apresentação de fotografias familiares e cotidianas como ponto de partida. Como aponta Miles (2016, p. 62), é pela aposta da fotografia familiar como uma forma fotográfica de ampla circulação e produção que a série *Ausencias* articula e produz os sentidos de uma

máquina da repressão que poderia atingir a *qualquer um*, criando uma “co-presença” entre observador e fotografados. A simples aparição das fotografias acompanhadas de legendas que nomeiam as pessoas retratadas já aponta para uma certa dimensão de impessoalidade que dissolve as identidades pessoais para indicar o biopoder dessubjetivante do desaparecimento — na medida em que o uso do nome nas legendas da foto se apresenta como único identificador das pessoas fotografadas, deixando de lado a história pessoal e o envolvimento político daqueles que foram desaparecidos pela repressão¹.

Neste ponto talvez caibam algumas indagações: seria o apagamento das histórias de organização e militância política das pessoas desaparecidas uma outra forma de perpetuar o projeto das ditaduras militares do cone sul ou dos grupos paramilitares de direita da Colômbia? O mito memorialístico e emotivo provocado por *Ausencias* poderia ser, como afirma Miles (2016, p. 65), uma forma de apagar as causas específicas do evento da desapareição forçada? A despolitização das imagens dos desaparecidos políticos e sua transmutação em ícones dos direitos humanos não contribuem para o cenário mais geral de “consenso neoliberal” nos momentos posteriores às ditaduras latino-americanas (García, 2019, p. 74)? Lançar essas e outras questões são passos importantes para repensar as tramas e usos do passado ditatorial na América Latina, no entanto, a efetividade da série de Gustavo Germano parece repousar precisamente no jogo entre o familiar e o anonimato, na tentativa de uma transferência de pontos de vista que promove uma abertura do luto em relação àquelas vidas para além do cercamento familiar.

É da aposta na fotografia de família e no anonimato que se segue ao mostrar os desaparecidos sem seu vínculo militante que surge a possibilidade de pensar em um passado comum da América do Sul. A realização da obra em diferentes países indica a possibilidade de reconhecer na violência perpetrada pelas forças do Estado ou de grupos paramilitares um fundamento sobre o qual possamos re-imaginar uma comunidade latino-americana. Se pensarmos em Butler, seria preciso adjetivar essa comunidade e tratá-la como uma comum precariedade que atravessa a história latino-americana através desses pares fotográficos. As estratégias que aponte produzem uma impessoalidade que suscita ao observador a entrada em um ponto de vista que torna o desaparecido visível para fora da esfera familiar e nacional, fazendo pensar, portanto, na possibilidade de um passado Comum, impróprio e inapropriável no espaço da América do Sul².

A estratégia da singularização operada por *Ausencias*, contudo, não depende apenas da aparição da cena familiar ou doméstica nos pares fotográficos. A transferência de ponto de vista colocada pela série ganha outras matizes em dois dípticos da série brasileira (fig. 2 e fig. 3). Em ambas, a moldura familiar já não se apresenta. As fotos originais são solitárias, mobilizando de forma ainda mais intensa uma singularidade da “face” sobre a qual escreve Butler. A linguagem do corpo inteiro, enquadrado nos dois pares fotográficos, no entanto, não é suficiente para a exigência ao observador. Nesses dípticos, o cenário ganha força já que ele é tudo o que resta nas refotografias. Na fig. 2, a imagem original transmite a alegria de belo corpo jovem, sorridente, uma linha em vermelho na parede parece demarcar a altura de Alex, um militante da Ação Libertadora Nacional e ex-líder estudantil. Na refotografia que se segue, a ausência da pessoa é acentuada pela ausência, também, da marca na parede. O presente se torna um quadro em branco, em uma reflexão que poderia ser expandida para todo o procedimento de desaparecimento

¹ As afiliações políticas e trajetórias pessoais das pessoas desaparecidas de *Ausencias* se localizam apenas no fim do catálogo da exposição, depois de todas as fotografias com suas respectivas legendas.

² Para uma exploração da noção de inapropriável cf. Agamben, 2017. Quanto à noção de Comum, pensado como princípio político avesso ao Estado e à propriedade privada cf. Dardot & Laval, 2018. Para uma reflexão sobre a instituição familiar como bloqueadora do comum e de outras formas de relacionalidade social cf. Hardt & Negri, 2016, cap 3.

forçado do passado sul-americano. Na fig. 3, Ana Rosa Kucinski, uma professora de química da Universidade de São Paulo e também militante da ALN, aparece descansando, sua cabeça recostada no umbral de uma grande porta de estilo colonial, a foto do presente faz aparecer apenas a imponente arquitetura do portal.

Fig. 2 Gustavo Germano, *Alex de Paula Xavier Pereira* (2012)

Fig. 3 Gustavo Germano, *Ana Rosa Kucinski Silva* (2012)

Nas duas figuras, a escolha da fotografia original congela no tempo a juventude dos desaparecidos em momentos anteriores à sua prisão e execução pelos órgãos repressivos da ditadura brasileira³. Nos dois pares de imagens, a solidão da montagem radicaliza os efeitos presentes no resto da série. Na reencenação das fotos originais já não há rostos familiares a demandar algo do observador, a desapareição ocupa toda a dimensão da

³ A desapareição de Ana Rosa, inclusive, é elemento central do célebre romance *K: relato de uma busca*, de autoria de seu irmão e jornalista Bernardo Kucinski (2016).

fotografia e o observador toma posição como um familiar ou amigo que visse aquele mesmo cenário das fotografias originais. Como se toda parede em branco pudesse sempre ser a marca da presença ausente de Alex, e como se os portões coloniais espalhados pelo Brasil carregassem sempre algo do gesto descontraído e melancólico de Ana Rosa.

As fig.s 2 e 3 também operam uma extensão do salto a um passado Comum. A desapareição tomada em sua forma absoluta aqui faz pensar nas permanências desse procedimento particularmente cruel mesmo nas democracias surgidas após as ditaduras do Cone Sul. Elas convidam a uma reflexão mais ampla acerca do funcionamento de certas técnicas repressivas que atravessam mais do que apenas as experiências ditatoriais ou as guerras civis do continente. O filósofo Joneffer Barbosa utiliza a expressão “sociedades do desaparecimento” (Barbosa, 2018) para sintetizar a presença de um fio que corta a história latino-americana, desde os etnocídios perpetrados ao longo da colonização e ecoantes no presente, ao modelo da escravidão também fundado no sequestro e desapareição de corpos africanos. Este fio, aprimorado na cena política das últimas ditaduras, segue regendo as formas de repressão no continente, como no recente levante popular colombiano (Semana, 2021).

Portanto, o salto ao comum permitido pelas montagens fotográficas de *Ausencias* não se limita a uma extrapolação dos limites da cena familiar ou do aprisionamento nacional. Antes, seu procedimento parece permitir uma extensão das reflexões aqui ensaiadas para cenários históricos distintos das últimas ditaduras, implicando em uma legibilidade da história latino-americana que se apoia nas trágicas consequências de um “poder desaparecedor” (Calveiro, 2013) com origens mais antigas do que a profissionalização repressiva dos regimes militares ou dos grupos paramilitares organizados e que segue em pleno funcionamento.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2017). *O uso dos corpos*. (trad. Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo.
- _____. (2007). *Profanações*. (trad. Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo.
- Arfuch, L. (2018). (Auto)figuraciones de infancia. In *La Vida narrada: Memoria subjetividad y politica*. Villa María: Eduvim.
- Barbosa, J. (2018). Sociedades do desaparecimento. *Revista Reflexões*, 7(12), 47–58. Consultado em <https://revistareflexoes.com.br/wp-content/uploads/2018/01/3.1-Jhonefer.pdf>
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*. (trad. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (2020). *Sobre o conceito de História*. (trad. Adalbertu Muller e Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Alameda.
- Buck-Morss, S. (1992). Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin’s artwork essay reconsidered. *October* (62), 3–41.
- Butler, J. (2004). Precarious life. In *Precarious Life*. New York: Verso Books.
- _____. (2018). *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* (trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha). 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Calveiro, P. (2013). *Poder e desaparecimento*: Os campos de concentração na Argentina. Trad. Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo.
- Dardot, P. & Laval, C. (2017). *Comum: Ensaio sobre a revolução no século XXI* (trad. Mariana Echalar). São Paulo: Boitempo.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição. O olho da história I*. (trad. Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Felman, S. (1992). Camus's *The Plague*, or a monument to witnessing. In Felman, S. & Laub, D. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge.
- Forné, A. (2015). El arte de la reversibilidad em cuatro relatos de familiares desaparecidos. *Alter/náticas* (5), 1–17.
- Germano, G. (2018). *Portfólio*. Consultado em <https://www.gustavogermano.com/portfolio/ausencias-uruguay-2016/>
- Hardt, M. & Negri, A. (2016). *Bem-estar Comum*. (trad. Clóvis Marques). 1ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Klinger, D. (2018). Corpo, herança, memória e miragem do eu. *Revista fronteira Z*. (20), 35–45.
- Kucinski, B. (2016). *K.: Relato de uma busca*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Laddaga, R. (2006). Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. *Comunicação & política*, 24(3), 154–178.
- Lapoujade, D. (2017). *As existências mínimas*. (trad. Hortencia Santos Lancastre). São Paulo: n-1.
- Lims, T. R. (2016). Ausenc'as. *Informática na educação: teoria & prática*., 21(1), 86–105.
- Miles, M. (2016). Rephotography in the era of the witness. *Photographies*, 9(1), 51–69.
- Rappini, R. (2018). Ausencias. *Geekness*. Consultado em: <https://geekness.com.br/ausencias/>.
- Santos, A. C. L. (2018). Entrevendo olhares espectrais: As fotografias das vítimas da ditadura em obras de arte contemporâneas. *ARS*, 16(34), 233–259.
- Seligmann-Silva, M. (2010). O local do testemunho. *Tempo e argumento*. 2(1), 3–20.
- Semana. (2021, maio 4). Defensoría del Pueblo reporta 89 personas como desaparecidas durante el paro nacional en Colombia. *Semana.com*. Consultado em <https://www.semana.com/nacion/articulo/defensoria-del-pueblo-reporta-89-personas-como-desaparecidas-durante-el-paro-nacional-en-colombia/202138/>
- Sontag, S. (2005). *On photography*. New York: Rosetta Books.

- Traverso, E. (2012). *O passado, modos de usar: História, memória e política*. (trad. Tiago Avó). Lisboa: Unipop.
- Van Dembroucke, C. (2010). The absence made visible: The case of *ausen'as*, Gustavo Germanos's photographic exposition. *InTensions*, (4), 1–26.